

Články

ACH, ALTHUSSER!

Historiografie a vzestup filmového bádání

Robert Sklar

Asi půl tuctu let po tom, kdy autor tohoto eseje přesunul svůj profesionální zájem od historie k filmovému bádání, navštívil opět po nějaké době výroční setkání Organizace amerických historiků. Objevilo se tam mnoho starého, velice zažitého tíhnutí k nadsazeným predikátům. Příkladem toho byla přednáška s názvem *Marxistická teorie a američtí historikové* od Jonathana M. Wienera z University of California, Irvine.¹ Autor ji vyslechl, neboť zahrnovala mnoho zajímavých témat a myšlenek, ale marxistická teorie mezi nimi nebyla. Toto opomenutí ho přimělo, aby sám promluvil v diskusi. Byla to vynikající přednáška, plná hlubokých postřehů, ale jejím tématem byla historiografie a sociologie profese — byla o knihách a kariérách radikálních amerických historiků. Autor doufal, že se doví více o vztahu mezi americkými historiky a marxistickou teorií. V jeho novém oboru, filmových studiích, nabyl vliv současné evropské marxistické teorie, možná nevzývané moudře, ale po právu, překvapivé dimenze. Chtěl tedy zjistit, jak radikální američtí historikové reagují na tento teoretický komplex. Vezměme si, například, text Louise Althussera...

...Ach. Autor pocítil hmatatelné úlevné oddychnutí vědců na pódiu. Bojovné vystoupení autora, kterým poukázal, když už nic jiného, na určité mezery v přednášce, dostalo po vyslovení jediného jména šťastně poklidný ráz. Ach, *Althusser*. Autor si dobře pamatoval, neboť zde byl tehdy přítomen, s jakým nadšením shromáždění historiků MARHO o téměř deset let dříve² přivítalo energický projev E. P. Thompsona proti francouzskému filosofovi. Možná že tím, že vyvolal to pošpiněné jméno, bezděčně negoval svou vlastní kritiku, dobře věda, že převážná většina posluchačů se toho dne upsala celou svou vírou Thompsonovu hřímajícímu výroku: „Historie není továrna na výrobu Velké Teorie jako nějaký Concord všehomíra, ani to není montážní linka pro výrobu miniaturních teorií v sériích. Dokonce ani ne nějaká gigantická experimentální stanice, ve které mohou být aplikovány, testovány a potvrzeny teorie cizích továren.“³ Přesto, nechť duch tohoto bádání stále visí ve vzduchu jako znamení distinkce mezi sociálními formacemi vědy. Filmové bádání přestalo být akademickým tématem

1) Jonathan M. Wiener, *Marxist Theory and American Historians*. Přednáška proslovená na konferenci nazvané *Marxism as an Organizing Theme in Recent American Historiography* — duben 1983, Cincinnati, Ohio.

2) Tato rozprava byla později přenesena do eseje *The Poverty of Theory or An Orrery of Errors* od E. P. Thompsona, *The Poverty of Theory and Other Essays*. New York, Monthly Review Press 1978, s. 1–210.

3) Tamtéž, s. 46.

v době, kdy příbuzné obory jako filosofie, literární věda a dějiny umění upadaly hluboko do poddanství současných evropských teorií, marxistických i nemarxistických, což ovšem je zkušenost, kterou učinilo snad několik historiků, ale jistě ne obor jako celek. Když se filmová historie uvnitř začínající filmové disciplíny dostala pod kompetenci dominujících teoretických předmětů, její svazky s tradiční akademickou historiografií byly volné; s radikální historiografií, přes všechny povrchní terminologické shody, byly ještě volnější. Tak že později, když několik historiků začalo využívat přístupů teoreticky založené literární kritiky a několik filmových vědců začalo projevovat zájem o sociologicky orientovanou historii, se tyto rozdíly počaly zmenšovat, i když ne ještě díky vzájemné příbuznosti či společnému dialogu. Tato kapitola usiluje o to, kultivovat onen dialog tím, že prozkoumá některé aspekty vývoje a současného stavu historických filmových textů.

Althusser. Není lépe s ním spíše začít než ho odvrhnout? Jeho esej *Ideologie a ideologické státní aparáty: poznámky k výzkumu* měl pravděpodobně větší vliv na koncept „historie“ ve zralých dobách filmového bádání než všechny dodnes nashromážděné práce světových historiků.⁴ K následnému rozšíření jeho názorů došlo díky jeho vlivu na marxistické literární teoretiky a kritiky jako je Pierre Macherey a Terry Eagleton.⁵ Třetí možný aspekt, jeho role katalyzátoru v důležitých diskusích mezi strukturalismem a kulturalismem na půdě britské marxistické historiografie, měl nicméně až do nedávné doby zanedbatelný vliv na filmovou historii.⁶

Nejrozšířenějším althusseriánským názorem na půdě filmového bádání se pravděpodobně stal jeho koncept ideologických státních aparátů. Jsou to takové nástroje sociálních funkcí jako náboženství, výchova, rodina, právo, média (což je důležité pro filmové badatele) a kultura; těmito institucemi „veškerá ideologie oslavuje nebo interpeluje konkrétní individua jako konkrétní subjekty“.⁷ Zatímco ideologie je to, co „reprezentuje imaginární vztah individuí k jejich reálným podmínkám existence“.⁸ Představme si, jakou sílu má tato koncepce pro hypotetického badatele, pohybujícího se v teoretické oblasti, jemuž se nedostalo průpravy, které se dostane historikům během historiografické práce (Thompsonův známý pojem „historické logiky“).⁹ Althusserova formulace možná nabízí, jako dálnice vytýčená nad hemžícím se městem, krá-

4) Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Toward an Investigation)*. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York, Monthly Review Press 1971, s. 127–186. Jane Gainesová krátce vysvětluje význam althusseriánského marxismu pro rozvoj teorie filmových studií ve Velké Británii v článku *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*. „Cultural Critique“ 1986, č. 4, s. 62–63.

5) Terry Eagleton, *Toward a Science of the Text* ve svém díle *Criticism and Ideology: A study in Marxist Literary Theory*. London, New Left Books 1976, s. 64–101; T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley, University of California Press 1976; Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, přel. Geoffrey Wale. London, Routledge and Kegan Paul 1978, původní francouzské vydání 1966.

6) Pro stručný přehled o britské diskusi srov. Richard Johnson, *Three Problematics: Elements of a Theory of Working-Class Culture*. In: *Working-Class Culture: Studies in History and Theory*. Ed. J. Clarke, C. Critcher a R. Johnson. New York, St. Martin's Press 1979, s. 201–237, poznámky na s. 282–288.

7) Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, s. 173.

8) Tamtéž, s. 162.

9) Thompson, *The Poverty of Theory*, s. 37.

lovskou cestu k filmové historii, aniž by bylo nutno sestupovat do vykřičených uliček historického výzkumu (natož uhelných dolů, které jsou pro historiky často metaforou pro jejich pracoviště), zatímco historikové „nakládají vždy s fakty po tuctech a v sériích“, jak vytrvale zdůrazňuje Thompson.¹⁰ Filmový průmysl je v tomto konceptu definován jako ideologický státní aparát. Filmy „reprezentují“ ideologii a „interpelují“ individua jako subjekty. Ideologie hladce plyne ze svého zdroje (zda je jím stát, buržoazie, kapitalismus či drůza těchto tří, to často není blíže specifikováno), protéká filmovou produkcí a distribučním procesem do chtivých očí a uší konzumenta. Povýšením této teoretické báze se stává práce historiků – výzkum otázek historických činitelů, konfliktů a transformace – více či méně imateriální.

Tento model, ať už se zdá být jakkoli hyperbolický, jistě nijak nepřekvapí nikoho, kdo je obeznámen s diskusemi v britské marxistické historiografii, které podnítily Thompsonovu originální tirádu a uvrhly jej i ostatní do následné pozoruhodné polemiky. V jistém ohledu je tento model jen strašákem, to si budme jisti. Takto traktován, není práv těm althusseriánským náhledům, které mohou a měly by být plodně kombinovány s ostatními historiografickými procesy; ani nerespektuje to, že se objevilo několik filmových historiků, jejichž výzkumné metody vyhovují standardu hlavního proudu akademické historiografie a kteří rozvinuli své historické a sociální teorie mnohem komplexnějším a kultivovanějším způsobem. Ale není přehnaným tvrzením, že model, který kdysi naprosto převládl ve filmových textech, se nyní sbližuje s filmovou historií a získává dále na vlivu díky své rétorické výbavě. Tento jev je třeba umístit do kontextu rozvoje tohoto oboru. Zjednodušeně řečeno, mohou být všechny filmové studie rozděleny do tří generací. První generace vycházející z takové základny jako publicistika, archivnická práce, natáčení filmů či další složky filmového průmyslu, byla převážně generací samouků a ne-akademiků. Tento kádr tvořil personální jádro, které začalo vyučovat filmovou historii a kurzy filmové kritiky na univerzitách šedesátých let, spolu s několika badateli z oblasti fonetiky a teatrologie, kteří založili malou vědeckou společnost asi v roce 1960.¹¹ Druhá generace sestávala z akademicky vzdělaných humanistů, původně, jak jsme již viděli, z oborů jako literární věda, filosofie a dějiny umění, kteří se rekrutovali v této nové oblasti v sedmdesátých letech, když se začala rozšiřovat. Ti zakládali časopisy, pořádali konference a, což je nejdůležitější, projektovali studijní programy. Třetí generace se skládala z doktorů filmové vědy, kteří byli těmito programy vyprodukováni, a jejichž špička se tak stěhuje z juniorských kolejních bytů do definitivního bytu. Tento generační obrys byl potvrzen, i když ne úplně, v průběhu mezní konference, sponzorované Národní nadací pro humanitní studie (The National Endowment for the Humanities) při City University of New York v roce 1975. Zde představoval mezi význačnými řečníky kritik Andrew Sarris možno říci první generaci, filosof Stanley Cavell druhou a semiolog Umberto Eco – ne člen, ale spiritus agens nejrozumnějších přednášených proudů – tu třetí.¹²

10) Tamtéž, s. 30.

11) Pokud jde o Society for Cinema Studies, srov. Ramona Curryová, *25 Years of SCS: A Socio-Political History*. „Journal of Film and Video“ 38, 1986, č. 2, s. 43–57.

12) Řeč Stanleyho Cavelle *Leopards in Connecticut*, byla publikována v „The Georgia Review“ v létě 1976 a konečně se stala kapitolou v jeho *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Harvard University Press 1981, s. 111–132.

Expanze filmových studií v sedmdesátých letech byla jedním z klíčových aspektů sociálního utváření, které obor odlišovalo od takových jako je historiografie. Tam, kde starší disciplíny projevovaly tendenci k základní státnosti či dokonce konstrikci, filmové studie se rychle rozrůstaly. Tam, kde jisté akademické obory na sebe braly podobu převrácených pyramid, na špičce zatěžkané seniorskými profesory, ale slabé v základně s čerstvými absolventy a studenty, filmové bádání připomínalo tradiční pyramidu s těžší štěm v základně a špičkou nahoře. Důsledky toho byly zásadní, i když byly uvnitř v oboru jen vzácně (pokud vůbec) diskutovány. Vznikající disciplína s malým badatelským zázemím a nedostatečně vyvinutou metodologickou strukturou se široce otevírala a hrozilo jí nebezpečí, že bude smetena silnými teoretickými větry z Evropy. Psát „teorii“ umožňovalo novým autorům všech akademických hodností dosáhnout publicity, aniž by museli čekat, až získají patřičnou erudici měsíce a roky filmového a archivního výzkumu. Tváří v tvář této rychlé transformaci diskursů, mnoho autorů z první i druhé generace opustilo aktivní role pedagogického i badatelského působení v oboru.

Filmové bádání se stalo disciplínou, kterou mnoha výraznými způsoby vytvářela až třetí generace: mladistvý obor, kde převládali mladí. Tento jev měl mnoho pozitivních aspektů. Nové a potenciálně radikální akademické přednášky, čerpající z feministické, psychoanalytické a dokonce marxistické teorie, se dostaly rychle do centra oboru a přestaly být marginálními nebo opozičními. Duch vzrušení, energie a potence pronikal badatelským životem, v němž zbylo málo z hierarchie, úzkoprsé tradice či staromódní zkonstnatělosti, která by potlačovala jednoznačně demokratické ovzduší. Vskutku se zdálo, že talentům se otevírají velké kariéry.

Mělo to také stinnou stránku. Jestliže existovalo mnoho příležitostí číst a publikovat články, nedostávalo se naopak pozitivních aspektů „ochranářských“, cenzurních procesů v oboru. Vědecké konference byly nabity referáty, ale bylo málo prostoru pro formální komentář či diskusi. Mnoho takovýchto referátů se dostalo rychle do neodborných časopisů, bez možnosti konstruktivní kritiky a pečlivé revize; hojný počet příspěvků tedy trpěl tím, co možno nazvat předčasnou, nevyzrálou publicitou.¹³ Zatímco útoky proti nežádoucím textům a názorům byly často zuřivé ze strany převládajících či módních trendů, sebekritika téměř neexistovala.¹⁴ Jestliže intelektuální rozpory a sporné teze odhalily trhliny v převládající ortodoxii, spornému bodu se zřídka dostalo pečlivé analýzy a diskuse; místo toho byl text odložen stranou, jako by jeho problémy byly tím vyřešeny a bylo na čase změnit téma. Konstruktivní úkoly výstavby oboru a jeho jazyka v poněkud skeptickém akademickém prostředí poskytovaly málo prostoru pro to, aby vyvolávaly sebereflexi.

13) Pokud jde o zmíněné časopisy, srov. Virginia Wright Wexman, *Editor's Introduction*. „Cinema Journal“ 25, 1986, č. 3, s. 3–4; a odpověď Petera Lehmana v „Cinema Journal“ 25, 1986, č. 4, s. 59–60.

14) Vzácná diskuse o teoretických problémech byla otištěna v monografickém přehledu Stephena Heatha *Questions of Cinema* (od Noëla Carrola, *Address to the Heathen*. October 23 (zima 1982), s. 89–163. Heathovou odpovědí bylo *Le Père Noël*. October 26 (podzim 1983), s. 63–115. Carrol řekl své poslední slovo v *A Reply to Heath*. October 27 (zima 1983), s. 81–102.

Tyto podmínky se však neustále mění. Jeden spolehlivý příznak transformace je dramatické vzepětí, odrážené filmovými publikacemi z poslední doby, které vydal, ať už jako své či cizí příspěvky, univerzitní tisk; tedy nejen revidované disertace, které všeobecně vykazovaly stále výraznější zlepšení, tak jak obor vyžíval, ale také posthabilitační monografie renomovaných badatelů. Píší se často eseje jako pokusy, první zkoušky, první prověření sil na určitém tématu; jsou často příliš krátké na to, aby důsledně demonstrovaly problém. Na knihy jsou všeobecně kladena vyšší měřítka, pokud jde o strukturu a úplnost argumentace. Historické texty tradičně projevovaly tendenci preferovat knihu jako efektivnější fórum pro oborový důraz na extenzivní dokumentaci a narativní prezentaci. Převaha esejů v začátcích filmového bádání tak postavila filmovou historii do určitého nevýhodného postavení v rozvoji disciplíny – byl to handicap, který se projevil jen tehdy, když teoretický text aplikoval althusseriánské názory na historii jako takovou.

Dominující texty filmové teorie oddělily samy sebe od existujících filmově historických postupů: pohybovaly se v království „vědy“, zatímco filmová historie zůstávala v zajetí „ideologie“.¹⁵ Filmová historiografie, tak, jak se dosud konstituovala, byla nazírána často stejným způsobem, který vyvolal hněv E. P. Thompsona. V nejhorším případě vyvolávala ideologické omyly empirismu a pozitivismu; v nejlepším případě však byla sotva schopna udělat více než shromáždit syrová empirická data, jež teoretici vyžadovali, aby mohli na historických tématech uplatnit své analytické schopnosti. Teorie nosila doktorský bílý plášť; historie posedávala po čekárnách a nedostávalo se jí ani diagnózy ani léčby.

Filmoví teoretikové nikdy nezašli tak daleko, jako althusseriáni v jiných oborech včetně historie, která testovala hodnověrnost či relevanci empirických dat vůbec. Přesto v oněch letech bylo stejně nepravděpodobné nalézt teoretiky v archivech, jako ateisty v krytech. V letech následujících po CUNY konferenci v roce 1975 hrála filmová historie rozhodně podřízenou roli v rozvoji filmového bádání. Filmoví historici dále odsunovali světlo a náradí ze svého zorného úhlu a oddávali se své pokorné empirické práci. Ale je možné, ve zpětném pohledu, vidět jasněji koncepční a psychologické změny, ke kterým se uchýlili ve svém úsilí etablovat filmovou historii z tradičního akademického historiografického rámce na pevný základ primárního výzkumu.

Již pouhý objem práce, kterou bylo třeba vykonat, jak při sledování filmů, tak při využívání dokumentárních zdrojů, byl obrovský. Poprvé byla zpřístupňována široká báze dat, včetně hollywoodského filmového archivu a kartotéky produkce. Inovativní historikové začínali demonstrovat hodnotu vyhledávání dosud neprozkoumaného materiálu, jako byly právníkové záznamy v kartotékách a dobové noviny, které Charles Musser prozkoumal ve své rekonstrukci rané americké filmové historie.¹⁶ Byla to nejen příležitost udržovat krok a sblížit se s dominujícími teoretickými diskursy, ale také příležitost k vybojování místa pro historiografické postupy, obsahující něco na způsob Thompsonovy „historické logiky“.

15) Althusser, *Lenin and Philosophy*. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, s. 23–70.

16) Viz Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley, University of California Press 1991.

Po nějakou dobu ponechávala kombinace hyperaktivní teorie a nedonošené historie málo prostoru pro dialog mezi oběma obory. Bylo málo příležitostí, kde by oba diskursy sdílely společnou platformu či esejistický text. A formulace sporných bodů téměř pravidelně dostávala monologickou formu. Jednou z hlavních akcí, kde se historii dostalo významného místa, byla konference nazvaná „Dějiny filmu, praxe filmu“, konaná v Kalifornii v roce 1981. Na pořadu byla filmová historie spolu s dalšími tématy, jejíž „teoretický rámec (často pod vágní nálepkou ‚strukturalistů‘ či ‚post-strukturalistů‘)... byl odvozen z velké části ze spisů Saussura, Peirce, Freuda, Lévi-Strausse, Lacana, Althussera, Derridy, Barthesa či Foucaulta“ – což je teoretický rámec, jehož synchronní struktury, možno říci, bylo třeba (a stále je třeba) zkoumat ve vztahu k diachronním tropům historického diskursu, spíše než je jen aplikovat.¹⁷ Prověřování teorie z historické perspektivy nebylo na programu konference, byl tam jen výzkum historie z teoretických aspektů. Patrně jediným výsledkem bylo, že byl v rubrice „Filmová historie“ nakonec publikován pouze jeden ze čtyř referátů, a to článek Thomase Elsaessera *Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film*, který vstoupil významně do začínající filmové historiografické teorie; ostatní, ať už byly jejich zásluhy jakékoliv, se ukázaly tak či onak být příliš předběžnými či výlučně teoretickými či příliš krátkými a specifickými.¹⁸

Elsaesserův esej je elegantní a široce založenou teoretickou meditací o německém filmu před rokem 1933, která se zaměřuje na kritiku klasické studie Siegfrieda Kracauera *Od Caligariho k Hitlerovi: Psychologická historie německého filmu*.¹⁹ Eсей nově postuluje historickou problematiku ve třech základních liniích: za prvé problém filmového diváctví; za druhé problém specifické filmové instituce (tj. filmový průmysl a jeho postupy uvnitř širšího rámce kulturního diskursu a reprezentace); a za třetí, v jazyce lacanovské psychoanalytické teorie, problém filmového „imaginárna“ (což je, zhruba řečeno, způsob, jak filmová reprezentace usiluje o konstrukci unifikovaného kompletního diskursivního systému, který konzument může obsáhnout). Hlavní tezí je, že výmarský film byl „umělecký“ či „avantgardní“ film založený na potřebě německého filmového průmyslu „odlišení produktů“ od dominujícího hollywoodského importu, na postavení filmu v ideologických diskusích o umění v německé kultuře dvacátých let a na sociálních pohybech a technologických trendech, jež byly přednostně vizuálně uchopitelné.²⁰ Eсей představuje snad nejlepší příspěvek k filmové historii od doby teoretických diskursů v dekadě po roce 1975, ale nebyl chráněn před revizionistickými impulsy v rychle se rozvíjejícím oboru. V nedávné době napadl Patrice Petro ve své

17) Patricia Mellencamp and Philip Rosen, editoři *Cinema Histories, Cinema Practices*. Frederick, Md., University Publications of America 1984, ix.

18) Thomas Elsaesser, *Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema*, s. 47–84; ostatní přednášky v oboru „Cinema Histories“ jsou od Edwarda Buscomba, *Bread and Circuses: Economics and the Cinema*, s. 3–16; Philip Rosen, *Securing the Historical: Historiography and the Classical Cinema*, s. 17–34; Michael Silverman, *Italian Film and American Capital, 1947–1951*, s. 35–46. Dodatečné přednášky z konference s feministickým zaměřením byly publikovány v separátním tisku, *Re-Vision. Essays in feminist Film Criticism*. Ed. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp a Linda Williams. Frederick, Md., University Publications of America 1984.

19) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, Princeton University Press 1947.

20) Elsaesser, *Film History*, s. 71, 77, 78.

knize Elsaesserovu perspektivu německého němého filmu (v této a jiných esejích), neboť tato selhává, pokud jde o vztah k historickému publiku a zejména ženskému divákovi.²¹

Filmové historii jako historiografickému postupu se poprvé dostalo knižního pojednání v roce 1985 publikací učebnice původně určené studentům, *Filmová historie. Teorie a praxe* od Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho, čelných historiků třetí generace filmového bádání.²² Získali si jméno jako revizionisté a důrazní kritikové dřívější filmové historiografie; jsou ztělesněním mikro-historické ztuhlosti, kterou sami shledávali neuspokojivou takřka v celé minulosti filmově-historického bádání, ba i v poslední době (některé z Allenových názorů budou probrány detailněji později). Nejneobvyklejší část knihy – což je možná překvapivé u učebnice – je hned vstupní kapitola, „Filmová historie jako historie“, kde se autoři snaží lokalizovat své téma uvnitř silně teoretizovaného diskursu filmových studií jako celku.

Tento krátký úvod vyvolává dvě otázky. První je, jak málo autoři uspěli, pokud jde o lokalizaci svého úsilí v rámci kteréhokoli významného současného historiografického diskursu – žádná škola Annales, žádná britská kulturní historie, žádný Foucault, žádný Hayden White; vskutku žádné dílo tradiční akademické historiografie jakéhokoli druhu, publikované v posledních 15 letech. Jediní nefilmoví historikové, kteří jsou zde zmíněni, jsou E. H. Carr, Carl Becker a David Hackett Fischer.²³ Druhým sporným bodem je míra jejich kritičnosti, pokud jde o teoretický rámec filmových studií – kritičnost, která nicméně vyznívá až na výjimky velmi matně, a to pro extrémní stručnost a pro vlastní volání po jiném teoretickém východisku.

Jejich břímě je uchránit empirický výzkum, který utváří základnu pro jimi preferované mikro-historické studie, před kritikou empirismu ze strany dominantní filmové teoretické orientace oboru. O toto usilují – ačkoli neuznávají nic a pravděpodobně si toho ani nejsou vědomi – tím, že obrazejí althusserianismus vzhůru nohama: tam, kde althusseriánské hledisko považuje teorii za součást „vědy“ a historii vykazuje do říše „ideologie“, tam oni objevují historii jako vědu a kritizují teorii za to, že je ideologická. Jejich argument ve prospěch vědecké báze historického empirismu je odvozen z eseje filosofa Carla G. Hempela ze čtyřicátých let o „všeobecných zákonech“ v historii. V protikladu k tomu nazývají současný teoretický rámec *konvencionalismem*, protože pojednává formy poznání jako konvence, což považují za extrémní formu relativismu. Jejich cílem je nicméně nabídnout jakési zprostředkující patro mezi empirickým a teoretickým, založené na filosofickém konceptu Realismu, který podle nich nabízí deskriptivní modely mechanismů, které vyvolávají pozorovatelné jevy. Z perspektivy

21) Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton, Princeton University Press 1989. Zejm. kap. I. Ostatní Elsaesserovy eseje o výmarském filmu jsou *Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema*. „Wilde Angle“ 5, 1982, č. 2, s. 14–25 a *Lulu and the Meter Man: Pabst's Pandora's Box*. In: *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*. Ed. Eric Rentschler. New York, Methuen 1986, s. 40–59.

22) Robert C. Allen a Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York, Alfred A. Knopf 1985.

23) Citovanými pracemi jsou E. H. Carr, *What Is History?* London, Macmillan 1961; Carl Becker, *Historical Relativism*. In: *The Varieties of History: From Voltaire to the Present*. Ed. Fritz Stern. New York, Vintage 1972. A dále David Hackett Fischer, *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*. New York, Harper & Row 1970.

Realismu, píší: „je to frustrující, ale vzrušující úkol filmového historika: popsat činnost generativních mechanismů ve filmové historii všeobecně a specifické spojení těchto mechanismů v kterémkoli daném filmově historickém projevu.“²⁴

Kniha konečně předkládá Realistický pojem „generativních mechanismů“ jako metodu pro studium filmové historie. Toto je snad záslužné v učebnici určené novicům historického studia, neboť studenty vyzývá k tomu, aby se dívali za události a určili si multifaktoriální determinanty. Ale čím to prospívá vyspělým historiografickým a teoretickým diskusím v oboru? Nespokojení s tím, co možná oprávněně považují za bezdůvodné znevažování historických postupů v teorii filmových studií, odhalují svou neseznámenost se současnými historiografickými diskursy, aby skončili u tahání stébel filosofie při svém hledání metody. Paul Veyne si provokativně stěžuje v *Writing History*, že „historie nemá žádnou metodu“, že je složená z malých políček.²⁵ Když už se jednou vytvořily deskriptivní modely generativních mechanismů filmové historie, otázka zní, k čemu je vztahovat, jak je hierarchizovat, jakou jim přidělovat hodnotu, jak oceňovat jejich determinativní schopnost? Je zapotřebí systému hodnot, perspektivního cíle směřujícího k završení *explanačních* modelů. *Filmová historie. Teorie a praxe* vyznívá nicméně více relativisticky, než na co si autoři u současné teorie sami stěžují, ale postrádá takové kvality, které sami nazývají konvencionalismem, tedy další rozvíjení teorií o tom, jak společnosti a kultury jsou utvořeny a jak fungují.²⁶

Další vývoj filmových studií vedl mezitím k novému ocenění postavení, které zaujímá historie uvnitř oboru, ocenění z jiných perspektiv. Filmoví teoretikové začali uznávat, že mnoho jejich témat a zájmových oblastí je třeba prověřit v komplexněji historizovaném a historiografickém rámci. Jedním takovým příkladem je článek z roku 1984, který nově přehodnocuje klasický text francouzské teorie a kritiky po roce 1968, ovlivněný althusseriánskými ideami o vztahu umění k ideologii, který usiluje o to identifikovat „progresivní“ či „subverzivní“ filmy vytvořené uvnitř dominantního proudu kulturní produkce. Teoreticko-kritické úsilí „potlačuje jakýkoli smysl systémového kontextu“, tvrdí se v článku a pokračuje se, „zdá se být zcela nezbytné zvážit atributy diachronních systémů, které jsou obývány mikrosystémy.“²⁷ (Tento citát může vyvolávat dojem jistých rétorických standardů, jichž filmové studie často užívají.)

24) Allen a Gomery, *Film History*, s. 17. Celá diskuse zahrnuje s. 3–17. Citované práce Carla G. Hempela jsou *The function of General Laws in History*, „Journal of Philosophy“ 39, 1942; *Explanation in Science and History a Reasons and Covering Laws in Historical Explanation*. Obě in: *Philosophical Analysis and History*. Ed. William H. Dray. New York, Harper & Row 1966. Základním citovaným Realistickým textem je Roy Bhaskar, *A Realist Theory of Science*. Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press 1978.

25) Paul Veyne, *Writing History: Essay on epistemology*, přel. M. Moore-Rinvolucri. Middletown, Conn., Wesleyan University Press 1984, francouzské vydání 1971, s. 105 a jinde.

26) Thomas Elsaesser píše o knize Allena a Gomeryho v eseji, *The New Film History*. „Sight and Sound“ 55, 1984, č. 4, s. 248: „možný pocit nepohodlí pramení pravděpodobně z faktu, že jen reflektují to, proč se vůbec věnují filmovým studiím, když by mohli nasměrovat svůj velký talent na analýzu automobilového průmyslu nebo obchodu s tabákovými výrobky.“

27) Barbara Klinger, *Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Text*. „Screen“ 25, 1984, č. 1, s. 41–42. Je to komentář k práci Jeana-Luca Comolliho a Jeana Narboniho, *Cinema/Ideology/Criticism. Part I*. „Screen“ 12, 1971, č. 1. Pokud jde o přístup filmových teoretiků k historiografii, srov. „Iris“ 2, 1984, č. 2, které obsahuje skoro deset článků o teorii filmové historie.

V posledních letech se přesto produkce filmové historie rozhojnila a obohatila. Několik badatelů třetí generace, dříve spojovaných s teoretickými či formalistními přístupy, vytvořilo vsutku závažné práce, které v sobě spojují historickou a textuální analýzu, jako *Klasický hollywoodský film. Filmový styl a způsob produkce do r. 1960*, od Davida Bordwella, Janet Staigerové a Kristiny Thompsonové.²⁸ V takových oblastech jako italský film fašistické éry, kterému věnovali dříve američtí badatelé málo pozornosti, vyvolaly tyto důležité monografie nové diskuse.²⁹ Předvoj čtvrté generace, čerství absolventi, jejichž průprava zahrnuje jak historii, tak teorii, a kteří využívají a dokonce se snaží syntetizovat diskursy oproštěné od distinkcí a hierarchií minulých dob, již počíná vyrývat svou brázdu.³⁰

Bude užitečné zaostřit pozornost na některé z perspektiv a transformací filmové historiografie tím, že se prozkoumá historická problematika detailně. Jedno takové téma – etnikum, třída a rodová charakteristika raného amerického filmového publika – si podržuje význam, který se neomezuje na filmovou historii, ale je též předmětem zájmu filmové teorie a, všeobecněji, sociální a kulturní historie. Přísluší mu také zásluhy za to, že přivedlo badatele od filmových studií a radikální sociální historie k vzájemnému pohledu jednoho na druhého.

Podobně jako mnoho opravdu důležitých historických témat je toto nadto víc než jen pouhým akademickým tématem. Otázky do diskuse – do jaké míry dělnická třída a imigranti mezi muži a ženami (a dětmi) vytvářeli ono typické publikum raného filmu; k jakým kulturním transakcím v něm docházelo; zdali konstituovalo autonomní veřejnou sféru dělnické třídy, či zdali bylo platformou pro absorpci hegemonní nadvlády a do jaké míry; k jakému účelu byly, v odpovědi tomuto publiku, filmové formy, žánry a témata konstruovány – modifikují naše širší porozumění kulturním formacím a transformacím, porozumění tomu, co kulturní reprezentace znamenají, porozumění vztahu mezi módy kulturní produkce a recepce. Ačkoliv nás Foucault varuje, abychom se vyvarovali přehnaného důrazu na původ, přesto konflikt raného filmu nevyhnutelně do jisté míry vytvořil dominantní ideologie a diskursy ve vztahu k médiím, třídám a kultuře, a to pro převážnou část 20. století.

Tento autor by měl objasnit svůj vlastní zájem na tématu. Ačkoliv psát o třídě, etniku a rodové charakteristice filmového diváka je skoro tak staré jako film sám, jeho *Amerika filmem stvořená. Kulturní historie amerického filmu* (1975), spolu s prací *Film. Demokratické umění* (1976) Gartha Jowetta – díla historiků, kteří se později stali členy

28) David Bordwell, Janet Staiger a Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press 1985. Viz též Dana Polan, *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York, Columbia University Press 1986.

29) Viz Marcia Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931–1943*. Princeton, Princeton University Press 1986. James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Bloomington, Indiana University Press 1987.

30) Sborník historických studií od mladších badatelů bez úvazku, jak historických, tak teoretických, obsahuje práce Jonathana Buschbauma, *Cinema Engagé: Film in the Popular Front*. Urbana, University of Illinois Press 1988; Ella Shohatová, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Austin, University of Texas Press 1989; Antonia Lantová, *Blackout: Women and British Cinema in World War Two*. Princeton, Princeton University Press, (stále vychází); a Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana, University of Illinois Press, (stále vychází).

druhé generace bádání o filmu a masmédiích — prý znovu nastolila diskusi uprostřed sedmdesátých let.³¹ Krátká retrospektiva autorových záměrů v tomto projektu, ať už pro své porozumění nachází jakýkoli výraz, může poskytnout výchozí bod pro ideologické, stejně tak jako historiografické kontroverze v diskusi.

Amerika filmem stvořená je v tomto světle prací nové levicové historiografie. Podílela se na radikální vědecké snaze z konce šedesátých let znovu prozkoumat a interpretovat americkou minulost. Její snahy v kulturní historii byly spojeny prací radikálních, sociálních a profesních historiků a spolu s nimi s britskými kulturalisty jako Thompson a Raymond Williams. Cílem bylo rekonstruovat minulost, ve které obyčejní lidé bojovali o to, aby mohli rozhodovat o svých životech a statcích.

V úvodním odstavci knihy se tvrdí, že film „vyplaval ze dna až na povrch kulturního povědomí“ — což je typický výraz oněch let — „tím, že byl podporován nejnižšími a nejneviditelnějšími třídami americké společnosti.“³² Dále pak pokračuje v interpretaci zjevu filmu jako kulturního fenoménu v kontextu městského života raného 20. století jakožto zdroje poznání a hodnot pro imigranty a pracující v protikladu s tradičně dominantními silami americké společnosti. Po valnou část své historie, od cenzurních bojů až po černou listinu, film byl vždy místem bojů o kulturní nadvládu — bojů zesilovaných faktem, na který se nezapomíná, že mnoho vůdčích osobností tohoto průmyslu pocházelo z imigrantských židovských kořenů z východní Evropy a že jako cizí vetřelci získali kontrolu nad médiem, které přetváří americkou kulturu. Z těchto a jiných důvodů film často napadal sociální kód střední vrstvy, „vyjadřoval rub amerických hodnot a chování, představoval groteskní přehánění, ... extravaganci, násilí a sexuální nevázanost“ (104).

I z takto rozvětveného přehledu je možno poznat, jak je tento názor snadno otevřen kritice z althusseriánské perspektivy — formálně se podobá kritikám britského kulturalismu, které vzbudily Thompsonův hněv. Film je jedním z nejmocnějších ideologických aparátů státu v buržoazní kapitalistické společnosti 20. století — tento argument by mohl uspět. Filmové sály jsou prvořadým místem, kde „ideologie oslovuje nebo interpeľuje konkrétní individua jako konkrétní subjekty“.³³ Zatímco filosof sám usiloval o to, aby objasnil, v dodatku ke svému článku *Ideologie a ideologické státní aparáty*, že třídní boj pokračuje uvnitř i mezi těmito institucemi, althusseriánský impuls filmovému bádání směřoval k ignorování této výstrahy ve prospěch takových výroků jako „Ideologie vždy existuje v aparátu a v jeho praktice či praktikách. Tato existence je materiální.“³⁴ Tak filmoví teoretikové našli ideologii ve formě „buržoazního módu reprezentace“ jak ve filmovém aparátu (kamera, objektiv atd.), tak v takových postupech jako je konstrukce fiktivních příběhů.³⁵ Byla to bezvýhradně buržoazní ideologie z oka

31) Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York, Random House 1975; Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*. Boston, Little, Brown 1976.

32) Sklar, *Movie-Made America*, s. 3. Další citace budou uvedeny v textu.

33) Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, s. 173.

34) Tamtéž, s. 166. Dodatek je uveden na s. 183–186.

35) Viz Jean-Louis Baudry, *Ideological effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, přel. A. Williams, „Film Quarterly“ 28, 1974–1975, č. 2, s. 39–47, francouzské vydání 1970. Jean-Louis Comolli, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field*, přel. D. Matias, „Film Reader“ 2, 1977, francouzské vydání, 1971.

kamery přímo se vinoucí do oka diváka. A tato teorie měla dost zneklidňujících aspektů — např. zda bylo možné vytvářet opoziční praktiky či dokonce socialistický film při užívání filmového výraziva tak do hloubi propojeného s buržoazní ideologií — takže zmínka o filmovém publiku jako o terénu pro třídní či jakýkoli jiný boj stěží zasluhovala pozornosti.

I když revizionistický protiargument k důrazu na dělnickou třídu a imigrantské publikum se objevil, pokud jde o raný americký film, takřka okamžitě, přesto nepocházel z althusseriánské teorie; mnoho revizionistických textů bylo nicméně později infiltrováno tímto světovým názorem. Je důležité zdůraznit, že argumenty ohledně filmového publika nebyly obsaženy v marxistické či marxiánsky orientované sociální a kulturní analýze tak, jako britské konflikty mezi strukturalisty a kulturalisty. Na první pohled skutečně není snadné zařadit revizionisty do nějakého ideologického rámce. Jejich úsilí se zdá být prvotně historiografické a metodologické ve službě onomu domněle nejneideologičtějšímu účelu, zdokonalení poznání.

Revizionistické texty, které jsou zkoumány, jsou esej Russella Merritta z roku 1976 *Pěticentová kina 1905–1914: Vytváření filmového publika* a článek Roberta C. Allena z roku 1979 *Výstava filmových obrazů v Manhattanu. Za hranice pěticentového kina*.³⁶ Oba články se zaměřují na mikrostudii určitých měst (Merritt na Boston, Allen na New York), v kontrastu k makropřístupům uplatněným v předchozích knižních pracích. Oba vyjadřují varování, že jedno město nemůže reprezentovat celek, oba eseje usilují o transformaci všeobecné interpretace jejich tématu — a oba definují z metodologického hlediska své důkazy takovým způsobem, aby vytvořili implicitní, „naturalizovaný“ ideologický výsledek. Navzdory příležitostným snahám skloubit revizionismus filmové historie s althusseriánstvím či jinými formami marxismu, které bylo vedeno ze strany praktiků či ostatních, jsou to fundamentálnější svazky, jež jej spojují ve skutečnosti se „školou konsenzu“ americké historiografie před rokem 1960, která na rozdíl od marxistického historického modelu, založeného na třídním boji, nazírala sociální historii Spojených států jako jednotnou a převážně bezkonfliktní.

Merritt a Allen oba umísťují středostavovské publikum do biografu dříve, než tak podle jejich názoru činili předešlí; důsledkem toho je, že pěticentová éra byla o mnoho kratší než se předpokládalo a že obraz nevkusných „store-front“ biografů (ve skladištních halách) v imigrantských a dělnických čtvrtích je třeba poopravit ve prospěch mnohem těsnější integrace mezi filmem a zavedenými formami a oblastmi zábavy. Merrittův článek nicméně podává jen stručné črty sociální a ekonomické skladby svého města, jako základny pro narýsování interferencí mezi biografií a publikem. Z poznámek o nehoštinosti bostonského South Endu a Roxbury, pokud jde o rozvoj biografů, se dovíme jen málo o tom, kde dělnická třída žila, nakupovala a pracovala. Je-li jedinečná geografie Bostonu podána jako poloostrov, pak bychom se asi rádi dověděli

36) Russell Merritt, *Nickelodeon Theaters, 1905–1914: Building an Audience for the Movies*. In: *The American Film Industry*. Ed. Tino Balio. Madison, University of Wisconsin Press 1976, s. 59–82; Robert C. Allen, *Motion Picture Exhibition in Manhattan: Beyond the Nickelodeon*. „Cinema Journal“ 18, 1979, č. 2, s. 2–15. Viz též Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895–1915: A study in Media Interaction*. Ph.D. dissertation, University of Iowa 1977.

více o jeho „Pohotovostní zóně“, jak to nazývají Robert A. Woods a Albert J. Kennedy: vzdálení imigranti a takové komunity dělnické třídy jako byly Cambridgeport, East Cambridge, Charlestown, East Boston a South Boston.³⁷ Tím, že si vymezil téma na samotný Boston, je možné, že Merritt zde našel střední vrstvu, protože dělnická třída byla někde jinde.

Allen klade větší důraz na etnikum a třídní charakteristiku Manhattanu a okolí a pokouší se ve stručnosti rozlišit etnické skupiny ve filmovém publiku. Jeho analýza je založena na datech o kinosálech, čerpaných z *Trowova obchodního seznamu Velkého New Yorku*, zvláště pro rok 1908, kde je uvedeno 123 sálů. „Je samozřejmě možné, že tyto seznamy nejsou úplné“, připouští Allen v poznámce.³⁸ Jedna skupina důkazů, která vyvolává Allenovu skepsi a která si zaslouží víc než jen průběžnou zmínku, je výnos starosty města New Yorku z prosince 1908, kterým odebírá koncese na biograf. Většina těchto biografů, zdá se, usilovala o koncesi na veřejné představení za 25 dolarů, raději, než aby zaplatila 500 dolarů, které se žádaly za vaudeville a divadelní scény; dobové zmínky v tisku ukazují, že tímto výnosem bylo postiženo více než 600 biografů.³⁹ I když všechny nebyly z Manhattanu, existence takovýchto dat možná přiměje historika pátrat po tom, zda některé z těchto veřejných představení nemohou být v *Trowově obchodním seznamu* a podle toho revidovat svou tezi.⁴⁰

Cílem těchto revizionistických esejů nebylo ani tak potvrdit prvotnost „bužoazní ideologie“, jako se dělo v althusseriánském modelu, jako spíše zmenšit význam imigrantského a dělnického publika a možnosti třídního boje v raně filmových formacích. Spíše než analýzami buržoazní ideologie jsou jejími reprezentanty. Merrittovy a Allenovy argumenty byly bez velkých diskusí pohlceny diskursy filmových studií, které tehdy převládaly, neboť podporovaly dominující teoretický názor, ať už se ideologické základy těch projektů jakkoli lišily.

V raných osmdesátých letech, když feministické diskursy nabývaly ve filmovém oboru na vlivu, otevřely dva eseje badatelek znovu otázku publika z raného období filmu, ne specificky z hlediska rodu, ale jednoznačně se zaměřením na ženského diváka. Jedním byl článek Judithy Mayneové z roku 1982 *Imigranti a diváci*, druhý článek Miriam Hansenové z roku 1983 *Raný němý film. Komu patří veřejná sféra?*⁴¹ Význam

37) Robert A. Woods a Albert J. Kennedy, *The Zone of Emergence*. Zkráceno a vydáno s předmluvou od Sama B. Warnera, Jr., Cambridge, Harvard University Press 1962. Originální rukopis vznikl v letech 1907–1914.

38) Allen, *Motion Picture Exhibition*, s. 14.

39) Zmínky v tisku s bližšími detaily jsou v New York Times, 13., 21., 24., 25., 26. a 28. prosince 1908. Zahraniční tisk z New Yorku je neprobádaným zdrojem pro další studium těchto zajímavých případů.

40) Charles Musser také zpochybnil Allenovo tvrzení, že italská přistěhovalecká dělnická třída pravděpodobně nechodila často do kina, namítaje, že navštěvovala právě ty biografy, které podle Allena byly podporovány diváky střední třídy; viz Allen, *Motion Picture Exhibition*, s. 9 a Musser, *Before the Nickelodeon*, s. 425. Pokud jde o rozsáhlejší kritiku Allenovy historiografie srov. Musser, *Another Look at the 'Chaser Theory'*; Allen, *Looking at Another Look at the 'Chaser Theory'* a Musser's *Reply to Allen*. „Studies in Visual Communication“ 10, 1984, č. 4, s. 24–52.

41) Judith Mayne, *Immigrants and Spectators*. „Wide Angle“ 5, 1982, č. 2, s. 32–40; Miriam Hansen, *Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?* „New German Critique“ 29, 1983, s. 147–184; esej od Noela Burcha, *Porter, or Ambivalence*. „Screen“ 19, 1978–1979, č. 4, s. 91–105, měl také velký význam při oživení zájmu o dělnickou třídu v teorii filmových studií.

práce Mayneové spočívá v tom, že zavedla do diskursu filmových studií pojem potenciality působení dělnické třídy; Hansenová vytýčila podobné otázky ve více propracovaném teoretickém a komparativním rámci.

I přes svou stručnost – je to spíše jen několik poznámek než propracovaná studie (což je obecný problém filmových studií) – článek Mayneové nicméně nastoluje několik významných perspektiv. Začíná tím, že zkoumá vrstvu rané historiografie, která, v jejím podání, mytologizovala biografy raného filmu jako místa, která umožňovala imigrantům snadněji se naturalizovat a pro dělníky byla únikem z denní práce.⁴² Zkoumá, jak tato domněle benigní amerikanizace byla konstituována konec konců jako sociální proces. Vycházejíc z radikálních sociálních teorií Eliho Zaretského, Paula Barana a Paula Sweezyho, postuluje vznik konzumní kultury, v níž se elementy tradiční soukromé sféry přesunovaly vůči sobě navzájem tak, že jedna vnikala do druhé, či se z ní naopak vyvíjela.⁴³

Podle Mayneové se zkušenost s návštěvou kin stala pro imigranty klíčovým bodem pro tuto transformaci sfér, místem vzájemné komunikace. Kinosály dávaly pocit sounáležitosti, podobně jako podívaná na plátně pocit konzumní soukromé sféry. „Zatímco kino se stalo činitelem nové konzumní kultury,“ píše Mayneová, „reakce imigrantů na film naznačuje, že biograf udržuje při životě představu odporu k této kultuře... Fantazijní složka filmů dává jedinečný imaginární tvar soukromé a veřejné sféře... Fantazírování může znamenat ‚útěk‘, ale je to také forma odporu, imaginární odmítnutí reálných podmínek existence.“⁴⁴

Uvědomovala si Mayneová, jak blízko se tato poslední věta přiblížila Althusserově definici ideologie jako „imaginárního vztahu individuí k jejich reálným podmínkám existence“?⁴⁵ Delší esej by snad mohl prozkoumat důkladněji toto možná náhodné rétorické spojení mezi fantazií a ideologií a posoudit dopad nerovnosti – což je zcela základní otázka – mezi vědeckým pojmem odmítnutí a filosofickým pojmem interpelace. Bohužel Mayneová odvozuje v daných souvislostech svůj koncept odporu z analogie s nástupem buržoazního románu v 18. století, což je poněkud mlhavá argumentace. Její stanovisko není ani tolik historické (či dostatečně teoretické) jako heuristické, což je v rozporu s modelem imigrantského a dělnického diváka jako pasivního konzumenta. Nabízí alespoň možnost přehodnotit takového diváka jako někoho, kdo je schopen usilovat o to, aby si vytvořil a chránil svůj autonomní kulturní prostor, a to v imaginativní i kolektivní aktivitě.

Hansenové esej *Raný němý film* se zabývá americkými filmovými institucemi a teoriemi – včetně těch, které zde až dosud byly probrány – které jí poskytují protikladné srovnání s jejím původním tématem, raným německým filmem. Její koncept „veřejné sféry“ byl odvozen zvláště z nejnovějších západoněmeckých teoretických disku-

42) Citované práce obsahují: Russel Nye, *The Unembarrassed Muse: The Popular Arts in America*. New York, The Dial Press 1970; Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York, Harcourt, Brace 1939; a Jowett, *Film*.

43) Eli Zaretsky, *Capitalism, The Family, and Personal Life*. New York, Harper & Row 1976; Paul Baran a Paul Sweezy, *Monopoly Capital: An Essay on the American Economic and Social Order*. New York, Monthly Review Press 1966.

44) Mayne, *Immigrants and Spectators*, s. 38, 39.

45) Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, s. 162.

sí o „proletářské veřejné sféře“, pojmu, který se objevuje v textech Oscara Negta a Alexandra Klugeho.⁴⁶ Tato formulace má v podání Hansenové vysoce abstraktní kvalitu, nicméně Negt a Kluge podle ní dovozují, že teoretická kategorie „proletářské veřejné sféry“ může být rozvinuta i při absenci pozitivního důkazu její existence v životě dělnické třídy. Její potencialitu lze odvodit z její „negativní determinace“, z „hegemonických snah potlačovat, stíhat, ničit, izolovat, štěpit či asimilovat jakoukoli formaci potenciální proletářské veřejné sféry a přivlastnit si její materiální substanci a zkušenost v zájmu maximalizace soukromého zisku.“⁴⁷

Z tohoto pohledu Hansenová poněkud problematicky dovozuje možnost, že raný americký němý film do jisté míry konstituoval „proletářskou veřejnou sféru“. Raný film se prezentuje jako činitel, píše Hansenová, „který má, byť i jen ze snahy o přístupnost... tuto instituci zbavit specifického stigmatu její třídy.“ Přesto „proměna filmu z anarchistického dřevního průmyslu na monopolní odvětví amerického byznysu“ nebyla zcela jednotným procesem; „nerovnoměrný vývoj výrobních vztahů divácké vrstvy a individuální autorské vrstvy zanechával stopy rezistence v samotných filmech.“ (Ačkoli neuvádí žádný specifický důkaz, má pravděpodobně na mysli pozůstatky narativního stylu a obrazů proletářského života přežívajících z dřívějšího období, kdy film byl domněle více třídně-specifický.)⁴⁸

„Striktně vzato,“ pokračuje Hansenová, „jako prostředek zásadně odlišné organizace zkušenosti publika, potenciál rezistence filmu krouží kolem formální organizace vrstvy diváků,“ ve vzájemném působení filmů a psychiky diváka.⁴⁹ Analýza Hansenové se velmi přibližuje k Mayneové, ale vyznívá pesimističtěji. „Doufám, že se mi podařilo vysvětlit vratkost pojmu raný film jako sféra proletářské veřejnosti,“ uzavírá a připojuje varování, že „tento pojem jako teoretický konstrukt, je užitečný, jen pokud respektuje protikladnou dynamiku své historické referenčnosti.“⁵⁰

Existují tu tedy dvě teorie. Dříve zmiňovaná mezera či distinkce mezi dvěma disciplínami, filmovým bádáním a akademickou historií, se možná na závěr tohoto přehledu bude jevit jako propast. Na jedné straně se práce revizionistických filmových historiků zdají být poháněny spodními ideologickými účely, které způsobují četné mezery a významná zkomolení v jejich argumentaci; na druhé straně se v perspektivní akademické historii budou možná objevovat také teoretické přístupy k tématu, které budou vyspělejší a ideologicky kontroverznější, zmatené a abstraktní v terminologii a žalostně neúplné v dokumentaci. Tento příklad snad ozřejmuje, že filmová historie se musí ještě mnoho učit od akademické historie, pokud jde o standardní postupy v argumentaci a heuristice. Zbývá se jen tázat, zda a co se akademičtí historikové mohou přiučit od praktiků filmových studií. Raný americký němý film a jeho

46) Oscar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt, Suhrkamp 1972; viz též Eberhard Knodler-Bunte, *The Proletarian Public Sphere and Political Organization*. „New German Critique“ 21, 1975, č. 4, s. 51–75.

47) Hansen, *Early Silent Cinema*, s. 157.

48) Tamtéž.

49) Tamtéž, s. 158.

50) Tamtéž, s. 159.

publikum jsou patrně jediným tématem, jemuž věnují hlubší pozornost jak filmoví, tak radikální sociální historikové. Obrat od prvního k druhému předpokládá okamžitě rozeznat základní rozdíly v přístupu.

Filmoví historikové měli sklon akcentovat instituce a procesy, zatímco radikální sociální historici, i když je ne vždy zanedbávali, kladli nicméně důraz na prožitou zkušenost lidí. Ti radikální sociální historikové, kteří dosud psali o raném filmu, z něj všeobecně neučinili centrum svého výzkumu, ale považovali to za součást životních aktivit imigrantů a dělníků, jako jedno z mnoha zábavních míst, kde se uskutečňuje kolektivní život – jako jsou tanečnírny, bary, zábavní parky a jiné soukromé a obchodní formy zábavy, na které se zaměřovaly znovu vzkříšené historické studie posledního desetiletí, zabývající se životem dělnické třídy a lidovou kulturou.

S tímto cílem se zaměřují na široké rozpětí sahající od pramenů sociální historie, které nejsou často využívány filmovými historiky, přes souhrnný výzkum prováděný sociology a sociálními pracovníky, až k populární periodické literatuře. „Sekundární pramenný materiál z doby, na niž se výzkum zaměřuje, je často užitečnější pro analýzu historických trendů, než současné filmové bádání, které si klade různé otázky,“ tvrdí Elisabeth Ewenová ve svém článku z roku 1980 *Světla velkoměsta. Imigrantky a počátky filmu*.⁵¹ I když Ewenová nespecifikuje, co míní „různými otázkami“, její poznámku lze považovat za implicitní repliku na revizionistické texty filmové historie a na filmovou teorii, zřejmě odhodlanou více kritizovat buržoazní hegemonii nad filmem, než zkoumat doklady o zkušenosti dělnické třídy, pokud jde o film. „Neschopnost pochopit stanoviska minulosti,“ připojuje Ewenová, „produkuje jednorozměrnou zahleděnost do přítomnosti“ (S51).

Článek Ewenové byl prvním významným historickým textem, zabývajícím se raným americkým filmem, po knihách Jowetta a autora tohoto článku. Podobně jako v článcích Mayneové a Hansenové, které následovaly trochu později, feministické cíle Ewenové přesouvaly pozornost ke zkušenostem žen v kině a k otázkám ženského diváctví. Soustředí se na vztahy mezi imigrantskými matkami a jejich dcerami, ale klade důraz na všeobecnou skladbu filmového publika, bez explicitně třídního pozadí. Zatímco „na vnější svět americké kultury se většina imigrantských matek dívala s nepřátelstvím,“ píše Ewenová, film „se stal jednou americkou institucí, která má možnost sjednotit generace a jejíž výzva prochází generacemi napříč“ (S50). Ewenová skutečně ukazuje, že zkušenost návštěvy filmu byla „vyzařováním kolektivity“, ale předchozí citát naznačuje, že její záměr se soustřeďuje spíše na to, jak filmy „představovaly pro imigranty silný zážitek americké kultury, která jim byla často odepírána“ (S52, S51). I když ji lze těžko obviňovat z nekritického či idealizujícího pohledu na amerikanizaci, což Mayneová předhazuje dřívějším historikům, snaží se kronikářsky popsat nástup nové konzumní masové kultury. Proto se její pozornost rychle přesouvá z raného období do desátých a dvacátých let.

Ewenová konec konců pohlíží na imigrantský zážitek v kině jako na vícenásobnou mediaci „mezi historickým zakořeněním a neznámou a hrozivou městskou společností“ a „tradiční kulturou a vznikajícími formami moderního života“ (tento druhý aspekt

51) Elizabeth Ewen, *City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movies*. „Signs: Journal of Women in Culture and Society“ 5, 1980, č. 3, dodatky S51, č. 15. Další citace budou uvedeny v textu.

mediace rozvinula Mayneová o několik let později ve svém článku). Citujíc Waltera Benjamina, Ewenová nazírá film jako složku masové kultury, jež se účastní „likvidace tradičních hodnot kulturního dědictví“.⁵² Z hlediska feministické perspektivy uzavírá svůj esej ambivalentně: „Forma a obsah dominance se změnily, ale staré veličiny byly nahrazeny novými“ (S65). Domnívá se, že film, jako součást tohoto procesu, poskytoval elementy rozkoše a nového poznání.

Kniha Roye Rosenzweiga z roku 1983 *Osm hodin pro to, co chceme*, byla první historickou prací, která se zaměřila na (i když z jiné perspektivy a s jinou terminologií) problém existence „sféry proletářského publika“ v kontextu raného filmu, který téhož roku otevřela Hansenová.⁵³ Rosenzweigova monografie, která vychází z amerického a britského bádání o kultuře dělnické třídy 19. století, byla jednou ze seriózních studií, zabývajících se volným časem a zábavou dělníka, „sférou života, ve které se osvobodil od stresů vyvolávaných zaměstnavateli“ (52). Zabývá se městem Worcester ve státě Massachusetts, Rosenzweig zjistil, že vrstva publika v barech, zábavních místech, dále sváteční aktivity a konečně i bytová sféra dělníkovy života usilují o to, podržet si kontrolu nad jeho volným časem, a to oproti úsilí střední vrstvy reformovat jej a přetvářet.

Film zabírá jen jednu kapitolu z osmi v *Osmi hodinách*. Kapitoly jsou seřazeny podle chronologie Rosenzweigova vyprávění v kontextu, který umožňuje, aby historiografická problematika byla postulována zcela novým způsobem: co se stalo s dřívější proletářskou vrstvou publika, když její účastníci podstatně přesunuli své zábavní aktivity do časoprostoru kinosálu? Rosenzweigova odpověď možná vyhovuje jen pokud jde o Worcester, ale poskytuje model výzkumu a interpretace, proti němuž lze testovat kompetitivní teorie a výklady.

Počátky promítání filmu ve Worcesteru se zdají probíhat podle vzorce, jenž vyhovuje revizionistické tezi Merritta a Allena: film kombinovaný s živou zábavou ve vaudevillových centrálních divadlech, později přeměna několika takovýchto divadel na celodenní filmový provoz (i když není jasno, zda jejich vaudevillové či filmové publikum bylo „středostavovské“, ve smyslu, jak tento termín chápou Merritt a Allen). Ale následující vývoj se již odchyluje od revizionistického modelu: otevírají se „nové, laciné kinosály“ a vyvíjí se „dělnické filmové obecnstvo“ (193). „Ještě v roce 1914,“ podle *Osmi hodin* – tedy dobrou půldekádu potom, co buržoazie ovládla podle revizionistů film – „zdá se, že dělnická třída ve Worcesteru stále dominovala městským kinosálům“ (208).

Podle Rosenzweigova názoru biograf dokázal vyjít vstříc dělnické vrstvě publika, která se formovala v barech, v kostele a v podpurných spolcích. Stala se z něj „ústřední instituce dělnické třídy, která zahrnovala dělníky na soustavném, pravidelném zákla-

52) Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations*. Ed. Hannah Arendtová. New York, Harcourt, Brace and World 1968, s. 223.

53) Roy Rosenzweig, *Eight Hours for What We Will: Workers and Leisure in an Industrial City, 1870–1920*. Cambridge, Cambridge University Press 1983, s. 1. Další citace budou uvedeny v textu. Další historickou studií týkající se tématu raného filmu je Lary May, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. New York, Oxford University Press 1980. Také viz kapitolu *American Motion Pictures and the New Popular Culture*. Daniel J. Czitrom, *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 1982, s. 30–59.

dě“ (195). Spíše než úvahám o vztahu mezi reprezentací na plátně a odezvou diváka věnuje se Rosenzweig prostředí, ve kterém probíhá dívání se: „Ať už je stupeň ovládnutí filmu a jeho obsahu, kterým disponuje střední a vyšší třída jakýkoli, dělnická třída pravděpodobně určovala vzorce chování a interakce v biografu... Imigrantský dělnický filmový manažér společně s imigrantským dělnickým publikem založili styl toho, čemu říkáme „chodit do biografu“, který konvenoval a vycházel ze starších módů veřejné zábavy“ (199). Ty zahrnovaly nízké ceny a nestratifikované řady sedadel, „absenci strukturovaného časového harmonogramu“ a „neformální ovzduší a nenucenou socializaci“ (201).

Krátce shrnuto, podle Rosenzweigova názoru, „nejen že biograf přivodil přerůstání tradičního vzorce chování dělnického publika, založeného na sociabilitě, žoviálnosti, neformálnosti, kolektivnosti, ale podmínky biografu také vyhovovaly realitě života dělnické třídy“ (203). Cílem reformního úsilí střední třídy byla právě tato autonomie biografu jako jisté instituce dělnické třídy – dělnické vrstvy publika. Tato autonomie byla konec konců ztracena, když „národní trh, rozparcelovaný lokálními tlaky... pronikl do každodenního života dělníků“ a chození do kina se stalo mezitřídním jevem (219). Ale, dodává Rosenzweig, „v mnohých směrech to, že se vyvinul zvyk navštěvovat kino, představovalo větší průlom do kultury středostavovské než do kultury dělnické třídy (212).

Rosenzweig v závěru zdůrazňuje, že kultura dělnické třídy Worcestru byla spíše „alternativní“ než „opoziční“ (223). Znamená tedy konec dělnické vrstvy publika 19. století, která přežila až do éry raných biografů, že publikum dělnické třídy bylo homogenizováno, až vyústilo v buržoazní hegemonii, v novou formu dominance, o které psala Ewenová? Rosenzweig se domnívá, že nikoli. Nová přání, očekávání a pocit nároku, pěstované v kině mohly, píše Rosenzweig, pokud byly blokovány ekonomickou nespravedlností či zneuznáním, vést k dalšímu nárůstu nároků. Cesta vedoucí z baru přes biograf mohla skončit v odborářské hale, v nové formě opozice.

Rosenzweigův utopismus má dlouhou tradici v levicové historiografii, ale je to dodatečná myšlenka, nikoli argument. Jeho ústřední teze zde postačuje. Ať už by byl worcesterský model jakkoli modifikován podobnými studiemi jiných měst, *Osm hodin* napadá revizionistickou verzi počátku biografu a rozvoje filmového publika. Kdyby ničím jiným než poznámkou, že vyšší třída náleží do jakékoli třídně založené analýzy fenoménu ovládnutí filmové produkce, Rosenzweig rozhodně komplikuje standardní pohled na úlohu a kulturní moc střední třídy, který ve filmových studiích převládá.⁵⁴

Těchto několik prací radikální sociální historie jistě potenciálně představuje nepostradatelný přínos filmové historii – a jejich ohlas již způsobil, že tato potencialita se naplňuje, zvláště tím, že znovu zavádějí prožitek dělnické třídy a třídního konfliktu do teorie o raném filmu, což jsou kategorie, které dominující teorie a revizionistická historiografie již škrty. A přece, kdyby teď začal dialog mezi sociálními a filmovými

54) Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia, Temple University Press 1986. Je zajímavou radikální historickou studií zkoumající místa heterosociální interakce jako byly tančírny a zábavní parky. Její pohled na film je široce a důkladně založen, ale otrásá trochu základy nového výzkumu.

historiky, měl by nepochybně svou vlastní dialektiku. Praktici filmových studií jsou snad nyní již poučeni, že nemůže být uspokojivá filmová historie bez adekvátní sociální historie, ale je možno se též tázat, jestli může existovat uspokojivá sociální historie bez adekvátní historie filmu.

„Boj o film,“ píše autor v práci *Amerika filmem stvořená*, „byla jistým aspektem boje mezi třídami“ (123). Miriam Hansenová píše v *Raném němém filmu*, když hovoří o cílech sociální historie Elisabeth Ewenové, „nebyl to jen ten pouhý prostor (určený k dívání), který ustavil vrstvu nového publika, vrstvu publika nového typu; byla to interakce mezi filmem na plátně a ‚filmem v hlavě diváka.‘“⁵⁵ Nazírány z různých stanovisek, tyto poznámky poukazují na těžkosti spojované se sociální historiografií, která limituje reflexi filmu na pouhé sociální interakce osob v prostoru biografu. Film je v tomto smyslu odlišný od baru a tančírny a ostatních kulturních akcí, zkoumaných v radikální sociální historiografii lidové kultury. Ať už byl film jako typ sociálního zážitku čímkoli, byl také masovým komunikačním médiem, s estetickou, ideologickou a psychologickou dimenzí. Jeho sociální kontroverze konec konců vznikla ve vztahu k filmovému diváctví jako *psychický* zážitek.

Vliv filmových studií na bázi althusseriánského marxismu a buržoazního filmově historického revizionismu již po více než jednu dekádu postuloval onen nexus mezi „filmem na plátně a ‚filmem v hlavě diváka‘“ jako jednosměrný proces hegemonické dominance. Radikální sociální historikové a radikální filmoví historikové v práci *Amerika filmem stvořená* zpochybnili ideologické základy, stejně jako historiografickou slabost filmově historického revizionismu a z pohledu autora znovu potvrdili a podstatně rozšířili argumentaci ohledně třídního a kulturního boje o film.

Novým úkolem je diskusi obnovit – pokud jde o Spojené státy, pak ji zde vůbec poprvé zavést – o althusseriánských konceptech, nejen pokud jde o ideologii jako reprezentaci, ale také pokud jde o její údajnou schopnost interpelovat různá témata. Jeden způsob, jak začít, je revidovat hodnotu projektu benjaminovské kategorie „masmédia 20. století“, která likviduje „tradiční hodnoty kulturního dědictví“. V této perspektivě je historie filmu nejen bočním světlem dávajícím kontury současné historiografii, ale zaujímá v ní centrální místo. Filmová historie představuje nutný a vhodný prostor pro dialog s marxistickou historiografií o kulturní reprezentaci a recepci.

Přeložil Ivan Žáček

Autor děkuje Adrienně Harrisové, Barbaře Meloshové, Charlesu Musserovi a Danielu Walkowitzovi za jejich kritické připomínky k předběžným verzím tohoto eseje.

Robert Sklar, *Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema studies*. In: *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Ed. Robert Sklar and Charles Musser. Philadelphia, Temple University Press 1990, s. 12–35.

55) Hansen, *Early Silent Cinema*, s. 158–159. Slova uvedená v rámci citátů pochází od Alexandra Klugeho.

Poznámka překladatele

Ústřední problém pro překladatele představuje hned výraz „Cinema Studies“ z názvu článku. V anglosaské oblasti se jako termíny označující základní výzkum ve filmové oblasti ustálily spíše výrazy jako „film scholarship“ (který implikuje jednoznačně vědeckost) nebo též „film studies“ (spíše pro směs vědy, esejistiky a publicistiky). Vyhýbá-li se autor právě těmto termínům jako čert kříži – v celém článku užívá na příslušných místech důsledně „cinema studies“ – něco to zračí, byť často jen mezi řádky. Chtěl jsem i v českém překladu zachovat tyto jemné konotace – určitou skepsi autora, projevující se v jeho zřejmé nechuti nazývat pestrý komplex filmové literatury nejružnější úrovně, vědou (scholarship). Anglické „studies“ je přece jen o určitý odstín skromnější, spíše pragmatickým označením jistého soustředěného, ale ne nutně a vždy vědecky fundovaného zájmu o danou věc. Zvolil jsem proto výraz „filmové bádání“, a to i přes jeho určitou kostrbatost (ovšem jen jazykovou, nikoli referenčně věcnou) a přes to, že v českém prostředí se na analogických místech užívá celkem bez rozpaků výrazů jako „filmová věda“ či „filmová teorie“.

Kromě toho je zde ještě sémantický posun od výrazu „film“ k více sociologizujícímu termínu „cinema“. Za Sklarovými „Cinema Studies“ je dobře cítit akcent na sociologický výzkum filmového publika, i biografu, jako určité situace, se všemi jejími psychologickými aspekty, a snad i akcent na výzkum technologicko-provozních stránek filmového života.

Ivan Žáček