

Rozhovor

PODIVNÝ PŘÍPAD NOËLA CARROLLA

Rozhovor s kontroverzním filosofem filmu

Ray Privett – James Kreul

Noël Carroll je filmový teoretik, který nejenže strávil většinu svého profesionálního života v otevřeném souboji proti převládajícím trendům ve filmové teorii – jako ve svém pojednání *Mystifying Movies* a jako spoluvydavatel sborníku *Post-Theory* –, ale on sám strávil spoustu času koukáním na filmy a přemýšlením o věcech jako: Má kritik právo hodnotit film, založený na „režisérské osobnosti“, kterou zkonstruoval? Může být dokument objektivní? Jsou politické diskuse o filmu obhajitelné? Co mají společného hororové filmy? Proč lidé emocionálně reagují na filmy, o nichž vědí, že jsou fiktivní? Existuje způsob, jak vytvořit film, který je ze své vnitřní podstaty „filmový“ (*cinematic*)? Jaký je rozdíl mezi avantgardním filmem jako takovým a „movies“? Ve svých textech širokého záběru se Noël Carroll dotýká mnoha z těch nejzákladnějších témat, s nimiž se setkává každý, kdo je nějak angažován ve filmové kultuře.

Význam Carrollových textů pro aktivity filmového světa pramení zčásti z jeho vlastní zkušenosti. Neboť jako filmoví teoretici uplynulé éry – včetně postav kanonizovaných v angloamerickém filmovém světě jako jsou André Bazin, Siegfried Kracauer a Hans Richter, ale stejně tak i současníků, například Waltera Murche a množství přehlížených autorů Latinské Ameriky jako jsou Jorge Luis Borges, Octavio Getino či Fernando Solanas – i Carroll pracoval ve světě filmu na takových pozicích jako kritik v denním tisku, editor časopisu a scenárista dokumentů, a jeho teoretizování prostupují témata, s nimiž se na těchto pozicích setkal. To lze zjistit i při letmém nahlédnutí do dvou souborů jeho textů *Theorizing the Moving Image* a *Interpreting the Moving Image*. Eseje první knihy se pokoušejí dát odpověď v jistém smyslu „čistě teoretickou“ na otázky uvedené v předchozím odstavci. Nicméně Carroll zde čtenáři přibližuje ohromný záběr příkladů z historie „pohyblivých obrazů“ (*moving images*) – termín, jenž zahrnuje i díla z oblasti videa a nových médií jako relevantní pro toto teoretizování –, včetně podmínek pro jejich přijetí, s nimiž se setkal v kruzích avantgardního filmu. Eseje druhé knihy naproti tomu zkoumají do hloubky specifická díla, hnutí a okamžiky z filmové historie, počítaje v to i mnoho těch, jež se odehrávaly ještě v době, kdy svou knihu psal. Nicméně Carroll v nich přibližuje nesmírný záběr filosofické literatury.

V rozhovoru, který následuje, probírá Carroll široký rámec svého díla, některé spory, které se okolo něj objevily, a vztahy mezi kritikou a teorií. V průběhu rozhovoru je naznačeno určité biografické pozadí, jež stopuje Carrollův vývoj od zlobivého hochy z katolické střední školy přes pozici guru avantgardního filmu a redaktora *Millennium Film Journal* až po dnešního profesora filosofie umění na University of Wisconsin v Madisonu a presidenta American Society for Aesthetics, který surfuje na internetu. Jako obvykle jsou Carrollova slova okořeněna strašlivě kousavými vtipy, jež jsou specialitou tohoto autora knihy *The Philosophy of Horror* (což je z nových Carrollových knih patrně ta nejlepší, se kterou lze začít) a bezpočtu esejů o filosofii humoru, stejně jako

disertace a množství článků o komikovi němého filmu Busteru Keatonovi. Tento humor napomáhá k tomu, že čtení Carrollových knih je nejen podněcující, ale i příjemné.

(Ray Privett je koordinátorem Video Collection ve Facets Multimedia v Chicagu; James Kreul je doktorandem Department of Communication Arts-Film na University of Wisconsin v Madisonu.)

* * *

Mládí: katolické školy a filmové společnosti

Ray Privett: Začneme s tím, jak jste začínal.

Noël Carroll: Narodil jsem se v roce 1947 ve Far Rockaway, Queens v New York City. To je tam, kde se vysílají Radio Days. Celou střední školu jsem chodil do katolických škol. Tam se ve mně vyvinul intenzivní, až pudový odpor k dogmatismu. Možná jsem na některé názory filmového světa, speciálně na některé, které vytvořili Francouzi, reagoval stejně jako na ortodoxní katolicismus.

Ray Privett: To byly francouzské katolické školy?

Noël Carroll: Ačkoli jsem si to spojení nikdy neuvědomil, byly: byli to Mariánští bratři. Pak jsem chodil na Hofstra University, na bakalářské studium. Začal jsem tam psát o filmu, o divadle a o umění do školního časopisu, The Hofstra Chronicle. Mým šéfredaktorem byl Richard Koszarski, nyní redaktor Film History a profesor na Rutgers University. Spolu jsme také založili filmový klub. On byl jeho president, já vicepresident, což znamenalo, že já jsem nosil promítačku. Totéž se stalo, když jsem studoval na University of Pittsburgh magisterský stupeň. George Wilson a já jsme založili filmový klub. George byl mým učitelem; byl v té době docentem. Byl presidentem a já vicepresidentem, což znamenalo, že já jsem nosil promítačku.

Titul „master in philosophy“ jsem získal v Pittsburghu v roce 1970. Byl to velmi špatný rok pro hledání práce v oblasti filosofie. Končila populační exploze a příležitosti mizely. Pochopil jsem, že když má filosofie v této době tak malé uplatnění na trhu práce, měl bych mnohem větší šanci získat nějakou akademickou pozici ve filmu, který byl něčím, co mě opravdu zajímalo a u něhož pracovní trh zrovna expandoval.

A tak, protože byl rok 1970, jsem si myslel, že když se zajímám o filosofii a o film, mohl bych dělat oboje dohromady. Byla to doba Godarda, který, jak se říkalo, dělal svou filosofii ve filmu. Postupně jsem se naučil, že pro mě je to asi nemožné. Čím víc jsem byl vtačován do studia filmu, tím víc jsem zjišťoval, že Godard nejsem. Začal jsem být rovněž podezřívavý vůči „filosofování skrze film“, protože se mi zdálo, že mnoho lidí užívalo film, a speciálně v té době, jako příležitost mluvit o něčem jiném, než o co se skutečně zajímali. Jako příklad tu mohu uvést strukturalismus a psychoanalytický marxismus. Film se stal pro lidi nástrojem, jak sumarizovat rozmanité zamilované filosofické a sociologické názory. Filmy samotné vyjadřovaly jen skromně to, co si Althusser myslel. Asi jsem měl původně podobného bláznivého koníčka, když jsem se přesunul od filosofie k filmu, čili

když jsem se domníval, že film a filosofie by mohly jít dohromady jako šunka a sýr v sendviči. Stále víc jsem si však uvědomoval, že pokud se chcete zaměřit na film, musíte vytvořit různé rámce pro diskutování o filmu, a ačkoli by tyto rámce mohly mít něco společného s filosofií, nemělo by se předem předpokládat, že opravdu něco společného s filosofií mít budou.

Vstup na filmová studia

Ray Privett: Potom jste se tedy zapsal do magisterského programu Cinema Studies na New York University.

Noël Carroll: Na NYU jsem začal studovat v roce 1970 a myslel jsem si, jak jsme tehdy my, studenti Annette Michelsonové, měli sklon si myslet, že základní jednotkou studia filmu je individuální dílo. Vyvinuli jsme jistý způsob kritiky, kterou jsme nazývali deskriptivní kritika a která byla domněle spjata s fenomenologií, ačkoli to byl velice nekonvenční typ fenomenologie. Čtením Merleau-Pontyho byste nepřišli na to, co jsme my dělali automaticky. Klíčovou ideou bylo, že důležitá je zkušenost filmu jako takového. Za tohoto předpokladu jste se pokoušel odhalit znaky díla, jež daly vzniknout takové zkušenosti. Byla tu silná tendence pracovat s individuálním dílem, ačkoli tato práce byla spíše deskriptivní než interpretativní. Ačkoli jsem jako student toho programu přijal svůj díl účasti na deskriptivní kritice, nebyl jsem nikdy příliš horlivým stoupencem tohoto projektu, protože jsem cítil, že musíte také uvést nějaké důvody, proč věci popisujete. V hloubi duše připouštím, že to je důvod, proč jsem byl vždy kritikem interpretativním. Deskriptivní kritika byla počátkem sedmdesátých let velmi populární také v divadle a v tanci. Nedomníval jsem se ale, že by pro to lidé od filmu měli stejné oprávnění, jaké měli lidé z jiných forem umění, neboť v těchto jiných uměleckých formách je dílo věc efemérní. Takže jeden z důvodů hodnoty popisu tance či divadelního představení byl ten, že zajišťoval, aby vzpomínky na tato díla vešly do historie. Ale protože filmy byly na celuloidu, nepodléhali jsme stejnému tlaku. A samozřejmě když se filmy dostaly na videokazety a začaly být široce přístupné na DVD a pomocí všech těch rozmanitých systémů kabelových televizí a optických vláken, potřeba deskriptivní kritiky se ještě více snížila. Ale deskriptivní kritika mne přivedla k tomu, že jsem prvotním ohniskem činil vždy individuální dílo, tak jako mne k tomu vedl i způsob literárního vzdělání, kterého se mi dostalo, totiž Nová kritika (*New Criticism*), jež se samozřejmě zaměřuje na obecný zážitek z jednotlivé básně.

Je zajímavé, že mnohoznačnost byla v té době chápána jako významný znak básní a literárních děl vůbec, přičemž ve filmovém světě hrály svou roli překlady knih André Bazina, který rovněž vyzdvihoval mnohoznačnost dlouhých záběrů, a tím dále podněcoval přechod od literárněkritické metodologie k metodologii filmové kritiky, kde opět forma privilegovala zážitek z individuálního díla. A také protože obecný rytmus třídění filmů byl jedna třída = jeden film, tento strukturální znak nás vedl ke zdůrazňování jednotlivých filmů. Toto jsou některé z klíčových skutečností, jež mě na počátku sedmdesátých let přivedly k přesvědčení, že bychom se měli starat hlavně o díla a jednotlivé filmy,

a o zkušenost, kterou přinášejí. Dnes již tomu tak striktně nevěřím, ačkoli si stále ještě myslím, že je to důležité.

Tato náklonnost mě uvedla poněkud do sporu s teorií *auteura*, která směřovala k tomu dívat se spíš na celý korpus než na jednotlivá díla. Také proto, jak byla teorie *auteura* praktikována, měli její stoupenci tendenci identifikovat nejvýznamnější dílo nějakého režiséra s tím dílem, v němž jsou jeho stálá témata nejvíce nápadná. To se mi však zdálo špatně, protože tato témata mohla být nejoslnivější v určitých filmech prostě proto, že to byly náměty, kterých se režisér v těchto filmech výslovně dovolával. Někdy tu zase byl sklon ty nejméně zajímavé filmy hodnotit nejvýše, protože režisérova charakteristická témata v nich byla křiklavě vystavena. Tak se vám může zdát, že slabý film, který režíroval Fritz Lang v padesátých letech, vypadá lépe než VRAH MEZI NÁMI (1931), protože jsou v něm tak jasně vyslovena témata paranoie a klaustrofobie. Jako by tu byla tendence téměř zapomenout na dílo, které se před vámi odehrává, jakmile jej jednou zasadíte do tohoto systému, se všemi typy důsledků působících proti intuici.

Ray Privett: Teorie *auteura*, která je stále ještě poměrně rozšířena, bývá obvykle úzce spjata s oddaností, pokud jde o formu dějin kinematografie, s vehementním odmítáním „sociologické“ kritiky, aluzionismu a teorie specifčnosti médií.

Noël Carroll: Také to byla velice mdlá teorie. V jistém smyslu to vůbec nebyla teorie, nýbrž mýtus, víra v génia. V první řadě to byl mýtus, že tito režiséři se pokoušeli ustanovit své vidění v opozici proti systému Hollywoodu. Kdyby se jim to podařilo, byl by to výkon, byla by to téměř záležitost svobody projevu. Existovali mučedníci jako Stroheim a Welles a, ačkoli to nebyl Američan, Dreyer. To byli znamenití lidé, kteří měli ony velké sny a trpěli všemi druhy ústrků. Neboť tak to lícila *auteurská* story. Byla to dobrá story, dobrá hollywoodská story, podepíraná silným mýtem. Ale neobstojí ani před teoretickým, ani před empirickým přezkoumáním. Neobstojí před empirickým přezkoumáním, protože existovalo nehorázné množství vysoce úspěšných režisérů, kteří nebyli se systémem ve sporu. Komu odporoval Frank Capra? Takže pokud o tom přemýšlíte jako o globální myšlence, tedy že máte *auteury* všude, poněvadž vždy existuje ona hra mezi penězi a kamerou, stejně to nefunguje. Ozu byl velice úspěšný. Čili teorie *auteura* byla vždy empiricky velmi slabá a ještě slabší byla teoreticky či filosoficky. To proto, že bylo dle předpokladů založena na romantickém pojetí toho, co konstituuje uměleckého génia, avšak uvažovala tak o všech obdobích, v nichž již umělci nejsou romantičtí. Máte pravdu v tom, že toto pojetí nepřestává mít vliv, zejména mezi novináři. Existuje pro to několik důvodů. Poskytuje návod, jak být v kontaktu s obrovským množstvím materiálu, jak je evidentní v Sarrisově *American Cinema*, kde i pouhý seznam dovoluje držet krok s velkým počtem filmů prostřednictvím určitých identifikačních značek. Teorie *auteura* dovoluje zvládnout a zdánlivě systematizovat ohromný objem látky a novinář samozřejmě potřebuje zvládnout takovou ohromnou masu materiálu.

Jiným faktorem, ovlivňujícím přetrvávání teorie *auteura*, je kupodivu fakt, že je v dokonalé synchronizaci s tím, co bylo nazváno postmodernismus, ačkoli se dostala do popředí již patnáct či dokonce dvacet let před postmodernismem. Pokud je vůbec něčím, tak aluzionistickou formou kritiky. Stoupenci teorie *auteura* v podstatě kladou film

do kamerových hledáček jiných filmů v rámci srovnávacího systému, jenž je orientován na režiséry.

Ray Privett: Mnoho příznivců teorie *auteura* také říká, že to, co dělají, je estetická kritika a ta že je nutně oddělena od „politické“ či „sociologické“ kritiky.

Noël Carroll: Myšlenka, že stoupenci teorie *auteura* nejsou sociálními kritiky, je poněkud komplikovanější, než oni sami předstírají. Sarris sestavil antologii nazvanou *Politics and the Cinema*. Byla doba, kdy se Peter Wollen sám identifikoval jako *auteur*-strukturalista. Pokud totiž nemluvíte o osobitosti, a mluvíte o místech nebo o čemkoli, tak je to určitě přístupné politické kritice. A podíváte-li se na texty publikované začátkem sedmdesátých let v *Screenu*, najdete tam pokus přehodnotit Douglase Sirka jakožto politického filmaře. Myslím, že si musíte dát víc práce s pochopením toho, co má Sarris na mysli slovy jako „sociologický“, protože v jistém smyslu byli teoretici *auteura* velice političtí.

Umění a politika existují vždy v určitém vztahu. Někdy jsou tyto vztahy komplikované a někdy nejsou relevantní vzhledem k otázkám, jež jsou jim kladeny. Další podivná věc je to, že jsem ve filmovém světě označován za „formalistu“, zatímco množství mých prací ve filosofické estetice se týká toho, že musíme být v rámci filosofických soustav citliví k morálním a politickým otázkám. Cítím také, že ve svých kritikách jsem nikdy nebyl „formalistou“, protože filmy, o kterých píšu, vyžadují velmi často porozumění sociálnímu či politickému kontextu. Část práce, kterou musí člověk jako teoretik vykonat, spočívá ve vyvíjení teoretického rámce, a já jsem se ve velkém rozsahu zabýval vyvíjením teoretických soustav pro diskusi o politice, ideologii a morálce ve vztahu k umění obecně a k filmu zvlášť.

Ve svém psaní se však stavím skepticky k možnosti objevení hrstky fundamentálních tvrzení, jež elegantně zodpoví všechny otázky. Když už se domníváte, že jste taková tvrzení našli, obvykle se jedná o omyl. Přestanete se soustředit na to, o čem hovoříte, a přehlídíte anomálie toho, co analyzujete, abyste udrželi ničím nedotčený teoretický rámec. To je soustavný problém filmové estetiky. Je to tak trochu jako ve filmu MUŽ, KTERÝ ZASTŘELIL LIBERTY VALANCE. Systém se stává legendou a vy šíříte legendu bez ohledu na to, jaká jsou fakta. A ona určitá legenda, která kralovala po dlouhou dobu na místech jako Society for Cinema Studies, je hrubě dezinformovaná legenda.

Millennium Film Journal: filmová kritika a filmová teorie

James Kreul: Řekněte nám něco o založení Millennium Film Journal a o tom, čeho jste se zde snažili dosáhnout.

Noël Carroll: Millennium Film Journal byl založen roku 1976, i když je možné k tomu dodat, že diskuse začaly již dříve. Původními redaktory byli Vicki Peterson, Alistair Standerson a David Shapiro. Potom, po jednom či dvou číslech, Standerson odstoupil a já jsem byl přijat jako třetí redaktor. Bylo to založeno přibližně v téže době jako *October*. Nevím, jestli mezi nimi byla nějaká příčinná spojitost. A je samozřejmě těžké čelit

podezření, že když měli v Anthology Film Archives svou Film Culture, tak v Millennium Film Workshop si mysleli, že musejí mít také svůj vlastní filmový časopis.

Začal jsem jako docent na NYU v roce 1976 a byl jsem si vědom, že má předchůdkyně Annette Michelsonová působila nějakou dobu v Artforu. Publikovala dvě speciální filmová čísla, do nichž přispěli studenti mojí generace – Fred Camper, Paul Arthur, Lois Mendelson, Elena Simonová, Bill Simon, Stuart Liebman, já sám a další. Měl jsem představu, že v Millennium bychom to mohli dělat efektivněji. Ne že by to Michelsonová dělala neefektivně, ale byla schopná vydat jen dvě speciální čísla. Millennium měl být původně čtvrtletník a my jsme si mysleli, že budeme schopni vydávat ročně čtyři čísla o filmové avantgardě. To se však ukázalo být neuvěřitelně obtížné, nejen kvůli nedostatku peněz, nýbrž možná ještě více kvůli nedostatku textů. Byl jsem tehdy docentem, jenž měl přístup k celé skupině studentů vyšších ročníků, kteří byli právě na Manhattanu, kde se promítala většina filmových novinek. Domníval jsem se, že bychom mohli dosáhnout dokonalé symbiózy, z níž budou mít obě strany prospěch. Studenti potřebovali příležitost k psaní. Proto tu byl časopis, pro nějž by mohli psát o materiálu, o kterém bylo třeba diskutovat, ale o němž se v novinách příliš nepsalo. Studenti byli v té nejlepší možné pozici. Žili v centru a filmy se také promítaly v centru.

Představoval jsem si, že jsem v dokonalém postavení, abych mohl vykonávat tuto práci. Byl jsem však příliš arogantní. Nefungovalo to. Částečně ale svou roli hrálo i to, že v té době pozornost studentů přitahovalo víc paradigma, jež nabízely časopisy jako Screen a Camera Obscura, než avantgardní film. Poststrukturalismus, feminismus, lacanovská psychoanalýza aplikovány na populární filmy – o tom chtěli psát ambiciózní studenti vyšších ročníků. Nechtěli psát o avantgardě. A ačkoli já sám jsem také psal o populárních filmech, jako redaktoři jsme si to nemohli v Millennium Film Journalu dovolit, protože jsme byli očividně spjatí s Millennium Film Workshopem. Byli jsme jim zavázáni a jejich práce si zasluhovala pozornost. Stálo mě obrovské úsilí shánět příspěvky. Když jsem někoho požádal, zda by nenapsal recenzi na tu a tu projekci, odmítl, a namísto toho se mě zeptal, jestli bych neměl zájem o dekonstrukci Dorothy Arznerové. Takže časopis nevycházel tak, jak jsem doufal, že bude vycházet. V minulosti vycházela nepravidelně Film Culture. Speciální čísla Artfora a Studio Arts International byla dobrá, ale nebyla připravena pokrýt regulérně celou avantgardu. Cítil jsem, že jsme najednou měli tenhle Rolls Royce, ale nikdo se v něm nechtěl svézt.

Ray Privett: A jaký jste měl pocit z příspěvků, jež jste dal dohromady?

Noël Carroll: Mnoho prací bylo deskriptivních. Ve zpětném pohledu ale není zřejmé, zda byla deskriptivní kritika tím správným způsobem, jak pracovat s avantgardním filmem. Onen druh entuziastického přístupu Jónase Mekase lépe odpovídal potřebám informovat o díle než deskriptivní kritika. Jedním problémem deskriptivní kritiky je, že je-li vedena ve svém nejupjatějším stylu, je velice obtížná ke čtení a obzvlášť těžké je jí porozumět, pokud ještě neznáte dané dílo. Takže funkci informovat o dílech tento typ deskriptivní kritiky, kterou jsme publikovali v MFJ, patrně příliš nevyhovoval. Pokud neznáte dané dílo a čtete takový jemnozrný popis, je velmi snadné se ztratit. To je další z důvodů, proč jsem se domníval, že deskripce by měla vždy postupovat

společně s interpretací. Interpretace vám ukazuje les a deskriptivní kritika jednotlivé stromy.

Je mnoho článků, které bych tu mohl citovat jako prvotřídní ukázky deskriptivní kritiky – příspěvky Grahama Weinbrena a Freda Campera například, v *Millennium* i jinde. Když ale chcete přitáhnout pozornost lidí, není to ta správná metoda. Někdo jako P. Adams Sitney nebo Gary Doberman by řekl, že to byl falešný scholastický přístup. Přinejmenším jednu věc je ale třeba připustit. Deskriptivní kritika rozhodně není ten nejlepší přístup pro stimulaci zájmu.

Nepomohlo ani to, že jsem byl mladý akademik s akademickým „nadjá“. Mnoho dalších lidí se zajímalo o filmovou historii a psali z historické perspektivy. Také oni měli svá akademická nadjá a užívali metodologie k tomu, aby se podívali na umění spíš zpětným pohledem, než na to, co se právě děje. Tak tedy díky těmto metodám jsme nevyvinuli kritický přístup, jenž by byl vhodným způsobem pokryl současnou, živou, ačkoli marginalizovanou avantgardní filmovou praxi.

Ray Privett: Vaše kritiky byly velmi současné, velice zaujaté procesem objevování a vysvětlování. To kontrastuje s typem kritiky, kterou popisujete v článku *The Future of Allusion*, nyní zařazeném v knize *Interpreting the Moving Image*. V něm kritizujete, jak aluzionismus převrací dialektiku kritika, jenž jde a objevuje věci a teprve potom se pokouší je vyložit. Aluzionistický kritik je závislý na podnětech z aluzí, vtělených v rámci filmu.

Noël Carroll: To není jen záležitost filmu. Jak se čím dál víc lidí stává umělci, existuje víc a víc uměleckých škol, a obvykle to nejsou konzervatoře, ale jsou přičleněny k universitě. Pravděpodobně proto, že rodiče, kteří platí za studium, v určité chvíli říkají: podívej, můžeš být umělcem, ale potřebuješ mít bakalářský titul, protože když máš bakalářský titul, můžeš přinejmenším dostat nějakou úřednickou práci. Nežijeme v renesančním městském státě či v monarchii, kdy si panovníci a aristokraté objednávali množství obrazů, portrétů a veřejných staveb a byli patrony spisovatelů. Nedělá to už ani církve a v této zemi to nedělá ani vláda. Ale lidé stále chtějí být umělci a umělci si stále musejí vydělávat na živobytí. Tak jsou čím dál víc spojeni se systémem vzdělávání. Universita, ačkoli nepřímě, se stává hlavním patronem umění.

A tímto podivným způsobem se systém vzdělávání otiskl ve světě umění. Umělci jsou ve skutečnosti pod patronátem university a tito umělci potom stavějí na mínění university, které získali v kurzech, jež museli absolvovat, aby získali titul bakaláře. Takže namísto toho, abyste pracovali pro papeže Julia a ztělesňovali svým uměním osvojenou teologii, absolvujete kurzy o teorii *auteura*, o Rolandu Barthesovi a o postkolonialismu, dostanete bakalářský titul a pak vložíte tyto doktríny zpět do svého umění, čímž usnadníte akademicky vzdělaným kritikům, aby je z nich hermeneuticky extrahovali. V tomto smyslu je struktura uměleckého světa, speciálně těch nejvíce marginalizovaných částí avantgardy, závislá na universitě. Umělci mluví řečí kritiků, protože umělci jsou trénováni v řeči kritiků. Aluzionismus byl pouze špičkou ledovce. John Carpenter předělá *RIO BRAVO* na *PŘEPADENÍ OKRSKU 13* a tak dále, ale, jak víte, v nekomerční oblasti existují věci jako „new talkies“, kde jsou celé velké porce

schváleného teoretického materiálu zužitkovány v rámci filmu a poté opět vykopány exegety.

James Kreul: To se vztahuje k vašemu eseji *Avant-Garde Film and Film Theory*, nyní zařazenému do knihy *Theorizing the Moving Image*. Ten byl inspirován tím, že jste řekl, že v časopisech by mělo být více filmové teorie, a někdo na to odpověděl: vždyť mluvíme o filmové avantgardě a to je přece veškerá filmová teorie.

Noël Carroll: Howard Guttenplan, ředitel Millennium Film Workshop mi to řekl. Ale citace, se kterou jsem chtěl původně začít, pochází z rozhovoru Amy Taubinové s P. Adamsem Sitneyem v *Soho Weekly News*. Sitney říká něco v tom smyslu, že každý film je jakousi teorií nebo že každý film je teoretický. S tím jsem chtěl původně začít. Ukázal jsem mu ten článek, aby jej komentoval, a on řekl, že jej nemohu citovat, protože to byl prostě jen novinářský rozhovor. Domníval se, že dělá něco, co dělal Jonas Mekas – že říká něco, co je možná nadsazené, ale co vyvolá zájem čtenářů.

Řekl jsem si, v pořádku, neměl bych tedy použít tento citát. Ale měl jsem uši nastražené a další člověk, který řekl něco podobného, byl Howard Guttenplan. A samozřejmě existují lidé, kteří stále ještě říkají takové věci, jako například Ed Small ve své knize *Direct Theory*. Jednu dobu byla tato myšlenka všude kolem. Například ve formě dotazů z publika a přednášek s ukázkami, které jsem vyslechl v Millennium Film Workshopu, nebo ve Filmmakers' Cooperative, kde umělci často prezentovali svůj film jako součást teorie. Někdy to dodává myšlence experimentu v „experimentálním filmu“ punc skutečnosti. Avantgardní filmy byly často prezentovány tak, jako kdyby to byly psychologické experimenty.

Byl jsem s tímto způsobem mluvení nespokojen. Když jsem chodil na University of Pittsburgh, abych získal titul magistra ve filosofii, myslel jsem si, že se stanu filosofem vědy. Měl jsem tedy určité představy o tom, co je to teorie a věda. Takže myšlenka, že avantgardní filmy vytvářejí teorii, mi byla proti mysli. Jistě, mojí filosofické citlivosti bylo také proti mysli, když se na scéně objevila sémiotika a dokonce ještě více proti srsti mi šel poststrukturalismus. Mám za to, že moje články, které se trápily tím, zda avantgardní filmy či jiná umělecká díla vytvářejí teorie, byly zčásti motivovány mým filosofickým školením. Měl jsem trvalé podezření, jež jsem asi mohl reflektovat kritičtěji, že ani kritika, ani vlastní umění by neměly být pouhými ilustracemi teorií.

Ray Privett: Nicméně jste považoval filosofické teorie za relevantní pro film.

Noël Carroll: Když máte úspěšnou filosofickou teorii, pak jste objevili koncept, který obsáhne všechna odpovídající data. To je cíl filosofické teorie. Takto by měla fungovat. Je však třeba poznamenat, že věci, jež mají v tomto ohledu tu největší šanci uspět, bývají obvykle velmi slabými teoriemi. A to kompromituje jejich použitelnost ve filmové kritice. Není to tak, že bych měl podezření, že filosofické teorie jsou nedosažitelné, ale velmi často jsou buď příliš slabé na to, aby mohly dělat tu práci, kterou po nich jako kritik žádáte, nebo jsou příliš silné na to, aby byly přijatelné. To znamená, v tom druhém případě, že nedokážou zahrnout všechna data.

Mé podezření vůči uchylování se k teorii při vysvětlování uměleckých děl pochází patrně z mého zázemí ve filosofii vědy. Když filosof zaslechne obecné tvrzení, první věc, kterou udělá, je to, že ho zkoumá. Když zaslechne obecné tvrzení vědec, první věc, kterou udělá, je to, že ho testuje. Když však lidé od filmu uvádějí obecné filosofické soustavy ve svých kritikách, je tu patrný určitý rozdíl. Lidé od filmu, stejně jako literární lidé, používají často tyto obecné rámce jako premisy své interpretace. Prostě se chopí generalizace a poté pozorují, jakou práci za ně udělá. Mají tendenci argumentovat takto: tato generalizace je pravdivá a dílo, které tu zkoumáme, a jeho struktury odpovídají teorii; proto, jak říkají, je teorie pravdivá. Můj postoj k teorii spočívá v tom, že když se jednou podíváte na teoretické premisy kriticky, je mnohem pravděpodobnější, že budete mít spíš problémy s obecnými premisami než s konkrétními popisy. Ale filmoví kritici a teoretici zřídka kdy prozkoumávají obecné teoretické předpoklady svého díla tak, jako to dělají filosofové či vědci.

Ray Privett: Vy ovšem tyto předpoklady prověřujete. A to vám přináší množství problémů.

Noël Carroll: To je pravda. Moje kritizování obvyklých teorií musí velmi brzy dospět k tomu, že se podívám na základní premisy, jimž lidé od filmu ve skutečnosti nevěnovali příliš pozornosti. Právě proto si stěžuji na to, na co si stěžuji, ohledně dokumentů například, a zvláště v mém eseji ve sborníku *Post-Theory*. Když chcete dělat ten druh kritické práce, jaká se obvykle dělá u filmů Errola Morrisa, proč se přitom musíte oddat přesvědčení, že neexistuje žádná pravda ani objektivita v dokumentu? Může se ukázat, že některé dokumenty jsou pravdivé a/nebo objektivní, a přece o nich můžete říci něco velmi zajímavého. Někteří lidé dělají v tomto ohledu velice užitečnou práci. Proč musíte za každou cenu začínat s těmi nejnehoráznějšími předpoklady? Vždycky jsem si myslel, že bychom měli své obecné přesvědčení udržovat na uzdě a snažit se dělat naše pozorování tak, aby byla slučitelná s mnoha různými obecnými rámci. Nezapívejte se tím, jak probíhají různé mentální procesy. To nemusí být v tomto případě relevantní. Snažte se prostě dělat svou práci na té úrovni, aby jestliže se ukáže – abychom použili trochu divoký příklad –, že „connectionism“ je oproti jiným teoriím myslí pravdivý, byly vaše závěry schopné být s ním kompatibilní. Cokoli, co se na nejobecnější mapě těchto otázek objeví, je tou nejlepší teorií. Proč se lidé od filmu tak angažují ve zkoumání metafyziky a podstaty identity? Ze všech těch tvrzení, na nichž lze postavit hodnocení, jsou k tomu tato nejméně vhodná.

Dokument, politika a pravda

James Kreul: Obvyklá reakce na vaši pozici vůči dokumentaristice působí tak, jako že nechcete mluvit o ideologii a že odmítáte ideologickou kritiku. Může tu snadno dojít k záměně mezi útokem na tento druh kritiky a útokem na něčí konkrétní politiku. Někteří kritici chtějí mluvit o politice reprezentace a lidé předpokládají, že vy útočíte na ideu politické kritiky. Lidé prostě tyto dvě věci zaměňují.

Noël Carroll: Nemusíte věřit, že je zcela nemožné být objektivní nebo předložit jakoukoli pravdivou výpověď, abyste mohli kritizovat politiku TRIUMFU VŮLE. Lidé to byli schopní dělat desítky let. Řečeno bez obalu, politická kritika po nás nevyžaduje, abychom opustili pojmy pravdy a objektivity. A to je dobře, protože existují objektivní a pravdivé dokumenty.

Vezměme si velmi triviální příklad. Řekněme instruktážní film o tom, jak se v mlékárně stáčí mléko do lahví. Nezdá se mi, že by tu byl jakýkoli důvod myslet si, že pravda o tom, jak tento mechanismus funguje, nemůže být přenášena naprosto objektivním dokumentárním filmem. Jediný způsob, jímž to můžete popřít, spočívá v zaujetí extrémní pozice filosofické skepse a v tvrzení, že žádná pravda ani objektivita neexistuje. Ale použijeme-li jakýkoli druh běžně, každodenně užívaného pojmu pravdy, v čem je problém? Žádný problém tu není.

Chcete-li dělat politickou kritiku, prosím. Domnívám se, že politická kritika je vhodná pro množství práce; vlastně jsem ji dělal i já sám. Ale k tomu, aby člověk mohl dělat politickou kritiku nebo točit politické filmy, není potřeba být přesvědčen, že neexistuje pravda ani objektivita.

Od šedesátých let lidé problematizují pojmy pravdy a objektivity se zdůvodněním, že ve skutečnosti je vše politické. Co lze říci o tomto zpochybnění? Dvě věci. Nezdá se, na jedné straně, že by to byla pravda. Navíc je to potenciálně politicky škodlivé pohlízet na všechno jako na politické, protože to ubírá sílu těm věcem, které skutečně politické jsou. Na druhé straně však na chvíli předpokládejme, že vše skutečně je politické. Pak ale jistě mají pravda a objektivita také něco společného s politikou. Koneckonců, stanovit politický plán na základě toho, že učiním X, neboť se domnívám, že reakce budou Y a Z, zahrnuje tvoření předpovědí. Znamená to, dát jistou důvěru pravděpodobnosti, že se stane spíš jedna věc než druhá. A to závisí na tom, zda budou některá hypoteticky pravdivá tvrzení dokázána, či ne. Neboť jestliže politicky odsoudím nespravedlnost otroctví, pak předpokládám, že věci, o nichž mluvím ve vztahu k otroctví, jsou pravdivé. Takže ani z hlediska kritika dokumentárních filmů, ani z hlediska politického aktivisty nespátřuji jediný důvod, proč zastávat nějakou z těchto nehorázných premis o pomíjivosti pravdy a objektivity. Ani Marx je nezastával. Proč bychom je měli zastávat my?

Filosofie hororu

Ray Privett: *The Philosophy of Horror* byla první vaší knihou, kterou jsem četl. Je to velmi přístupná kniha.

Noël Carroll: To ano. Ale zjevně nebyla tak přístupná, jak jsem si přál, aby byla. Myslel jsem si, že si s ní vydělám na penzi, že to bude mnohem větší bestseller, než ve skutečnosti byl. Dokonce jsem si myslel, že by mohla být recenzována na hlavních stránkách populárního tisku. Ale nebyla. Asi jsem nenapravitelně akademický.

Ray Privett: Kniha má kultovní příznivce.

Noël Carroll: Kultovní příznivce má. Domníval jsem se ale, že vzbudí zájem středního rozsahu. Stále se velmi dobře prodává. Měl jsem s ní docela úspěch. Je stará už deset let a stále se čte poměrně dobře.

Ray Privett: Proč jste napsal tuto knihu?

Noël Carroll: No, dám vám na to jednoduchou odpověď a potom se budeme bavit o důležitějších věcech. V nakladatelství Routledge měli knižní edici nazvanou British Authors. Pro ni jsem Williamu Germanovi napsal návrh na malou knížku – tak okolo 100 až 120 stran – o Johnu Wyndhamovi, který napsal *The Midwich Cuckoo*, podle níž byl adaptován film *VILLAGE OF THE DAMNED*. A Germano, newyorský redaktor Routledge, mi řekl, že edice vychází v Londýně a dodal: „Mezi námi, oni chtějí, aby tam psali Britové o britských autorech.“ Nicméně věděl, že jsem měl pár přednášek o filosofii a o hororu. Proto mi navrhl: „Líbila by se mi kniha o filosofii hororu.“ Bez tohoto návrhu bych asi o takové knize nepřemýšlel a nenapsal bych ji v tomto okamžiku své akademické kariéry, protože bych se obával, že pro ni nebudu moci najít nakladatele. Kdybych ji byl poslal vydavateli filosofie, podíval by se na titul a řekl by mi: „My nevydáváme takové knihy.“ Ale vydavatel, který po mně takový text žádal, mi dal dostatečné povzbuzení.

Existovalo několik důvodů, proč mě tento projekt, jistým způsobem spojený s jinou mojí prací, přitahoval. Koneckonců o kognitivismu, za jehož předního představitele bývám považován, se vždy říkalo, že nevěnuje dostatek pozornosti emocím. Doufal jsem, že si lidé povšimnou, že model, který jsem nabídl v knize *The Philosophy of Horror*, je skutečně lepší než to, co bylo o emocích napsáno kdekoli jinde. Takže nepřímou byla tato kniha argumentací ve prospěch kognitivismu. Byl to rovněž nepřímý spor s psychoanalytickou filmovou teorií. Pravděpodobně to nejlepší odůvodnění, které může najít psychoanalýza ve vztahu k filmu, je horor. V tomtéž duchu lze říci, že jedním z nejlepších příkladů mentálních fenoménů, vhodných pro využití psychoanalýzy ve vztahu k filmovému žánru, bylo to, co se nazývá identifikace, protože jestliže taková věc existuje, pak se zdá, že je velice blízká mentálnímu stavu, jež vyžaduje psychoanalytické vysvětlení. Strávil jsem dlouhou dobu tím, že jsem v knize *Mystifying Movies* pátral po teorii iluze, ale nestrávil jsem moc času s identifikační teorií. Někteří lidé, dokonce i po publikování *Mystifying Movies*, přijdou a říkají: „Podívejte, musíte použít psychoanalýzu, protože jí lze vyjádřit intenzitu lidských reakcí, speciálně emocionálních reakcí. A zčásti to můžete dělat díky pojmu identifikace, v tom smyslu, že můžete mít tyto emocionální reakce jen tehdy, když se identifikujete s něčím v obraze nebo když s tím nějak splynete.“ V *The Philosophy of Horror* jsem bojoval nejen proti identifikaci, ale nabízel jsem rovněž alternativní přístup, čímž jsem opět nepřímou argumentoval pro kognitivismus. Takže pustit se současně jak do hororu, tak do identifikace znamenalo, abych tak řekl, vstoupit na nepřátelské území. Cítil jsem, že kdybych mohl ukázat, že kognitivismus je skutečným protivníkem vzhledem k takovým psychoanalytickým tématům, pak by bylo nutné brát ho vážně.

Nechci ovšem, aby to vypadalo, že hororový projekt byl takto vykalkulovaný. Nebylo to tak, že bych měl rád muzikály, ale rozhodl se dělat horor jen z důvodů, jež jsem právě uvedl. Mělo by to být jasné i ze stylu psaní, že jsem měl hororový žánr v oblibě už od doby dospívání. Nebyl jsem pod nějakým tlakem, jak by tomu bylo, kdybych byl požádán,

abych například analyzoval ruritaniánské operety z třicátých let. Podařilo se mi ale pomocí teoretického zpracování hororu to, že jsem odrazil konkurenční teorie v privilegovaném poli mých tradičních nepřátel.

Ray Privett: Řekněte nám něco o teoriích, jež jste předložil.

Noël Carroll: V knize *The Philosophy of Horror* je rozvinuta obecná teorie hororu tak, že nevyžaduje psychoanalytické koncepce. Tato teorie nepopírá, že k některým hororovým dílům je nejlépe přistupovat pomocí psychoanalýzy, avšak aktuální rámec, který jsem zkonstruoval, není psychoanalytický. Je to model formovaný výdobytky kognitivní psychologie a analytické filosofie. Ne všechny emocionální reakce vyžadují psychoanalýzu, ačkoli, jak jsem sám několikrát poznamenal, mnoho lidí z filmových studií a jiných humanitních oborů se k ní obvykle okamžitě uchyluje, a to, jak bych mohl dokázat, bez patřičného zdůvodnění. Paradoxně jsem se v dřívějších dílech pokoušel o psychoanalytickou teorii hororu. Takže v jistém smyslu je tato kniha i reakcí na mé dřívější pokusy charakterizovat horor s použitím psychoanalytických pojmů, speciálně těch odvozených z díla Ernsta Jonese.

Došlo mi, že určité žánry jako dobrodružný film, detektivka, komedie, melodrama a horor jsou ve skutečnosti identifikovány podle jejich vztahu k určitým emocím. Jako příkladnou studii jsem zvolil analýzu hororu. Začal jsem s tím, že jsem sledoval, jaký druh hrůzy očekáváme od hororového příběhu. V té době byla přední teorií emocí teorie, které se říká kognitivní teorie emocí. Ta se pokouší identifikovat emoce podle jejich objektu – tedy podle kritéria, jež určuje, zda určitý stav je, či není tou nebo onou emocí. Například pokud jde o strach, tak aby se člověk bál, musí se bát určité věci, a speciálně něčeho, co splňuje kritérium hrozivosti. Dokazoval jsem, že horor byl sestaven ze dvou emocí, jež jsou pro nás běžné: ze strachu a znechucení. Tak jsem vytvořil teorii o povaze hororu tím, že jsem tvrdil, že horor je definován podle toho, jak vyvolává strach a znechucení. Poté jsem ještě musel říci, co je objektem těchto dvou komponent emocionálních stavů. V případě strachu tu byla dlouhá historie analýzy formálního kritéria hrozivého a já jsem v ní pokračoval. Pro znechucení jsem jako hypotézu zvolil kritérium nečistoty.¹⁾

Ray Privett: Tvrdíte, že v hororovém příběhu jsou těmito věcmi, jež jsou hrozné a nečisté, příšery.

Noël Carroll: Ano, přičemž příšery jsou definovány jako věci, jejichž existence není uznána v oblasti vědy. Takže emoce hrůzy je vyvolávána bytostmi, jejichž existence není vědou uznávána a které jsou jak hrozné, tak nečisté.

Ray Privett: Zabýval jste se rovněž obecněji tím, proč lidé reagují emocionálně na věci, o nichž vědí, že neexistují, jak s ohledem na hororové příběhy, tak i na jiné.

1) K tomu viz Noël Carroll, *Podstata hororu*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 53 – 63 (pozn. red.).

Noël Carroll: Existuje široce rozšířené přesvědčení, že lidé se mohou bát pouze toho, o čem vědí, že to existuje. Ale současně s tím lidé čtou romány a vědí, že čtou fiktivní příběhy. Jestliže to dáte dohromady, měli byste vyvodit závěr, že se lidé nemohou bát při hororových příbězích. Ale oni se bojí. Takže teoretik musí přijít s nějakým vysvětlením. Vládnoucí teorie ve filmové vědě samozřejmě připouští, že je v tom rozpor, a že to od nás vyžaduje, abychom podstupovali nějaký druh psychoanalytického stavu, jenž to způsobí, třeba něco jako popření. Postulování tohoto stavu nás vede k domněnce, že když tato operace popření vehementně zaujímá místo, divák musí podléhat iluzi, že to, co vidí ve fiktivním filmu, je skutečná věc. To nás přivádí k teorii iluze při reakci na fikci. Abych na tuto teorii zaútočil ze záporné stránky, poukázal jsem na to, že přesvědčení mají důsledky v chování. Kdyby si lidé skutečně mysleli, že v kině jsou příšery, když se dívají na hororové filmy, pokusili by se z kina uniknout, nebo s nimi bojovat. Byla by to reakce podle strategie boj, nebo únik. Ale ta tu nenastává. To je jeden z důvodů, proč nevěřit tomu souboru předpokladů, který jsem atakoval také v *Mystifying Movies*, ačkoli ne v takovém do důsledků dovedeném případě jako je tento. To byla záporná stránka útoku.

Kladná stránka vyžadovala, abych přišel s nějakou teorií toho, co se děje, když se pokusíme interpretovat nekontradiktory to, že jsme v situaci strachu, když sledujeme hororové filmy, a současně nevěříme iracionálně ve fikci. Pokusil jsem se o to v teorii, kterou jsem nazval teorie myšlení. Tvrdil jsem, že se můžeme nalézt v emočních stavech díky tomu, že si jednoduše představujeme určité věci, jako by se staly. Z mého hlediska v něco věřit znamená, podržovat něco výslovně v mysli. Ale předpokládám rovněž, že můžeme některá tvrzení uvažovat i nevýslovně. Dále jsem argumentoval, že když uvažujeme nějaké tvrzení nevýslovně, můžeme se nicméně ocitnout v emocionálním stavu. Vzpomeňte si například, když jste na nějakém vyvýšeném místě, jako je třeba vyhlídka na Grand Canyon. Hledíte na okraj propasti a představujete si, jak jej překračujete. Víte, že to neuděláte, nicméně stejně vám při tom přeběhne mráz po zádech. Takže je možné, že pouhé uvažování o nějaké myšlence vás může uvést do emocionálního stavu jako je strach. Když se potom vrátíme k našemu problému fikce, zdá se, že se tu před námi otevírá řešení. Filmový tvůrce či romanopisec dělá to, že před nás staví obsah tvrzení, o němž my nevýslovně uvažujeme. To nás přivádí do bodu, kdy můžeme bez obav říci, že se bojíme fiktivních věcí, i když víme, že to, o čem fikce vypovídá, neexistuje a nemůže nás to ohrozit.

Ray Privett: Také jste tvrdil, že v rámci fikce často existují postavy, které napovídají, jak bychom měli na fiktivní záležitosti, včetně příšer v hororech, reagovat. Kanonickým příkladem může být postava hraná Jamie Lee Curtisovou v *HALLOWEENU*. Říkáte však, že spíš než že bychom se s těmito postavami identifikovali, přizpůsobujeme se jejich pozici.

Noël Carroll: Mnoho lidí by řeklo, že kdybychom se zeptali diváků, jak reagují na hororové filmy, jejich reakce by byly příliš subjektivní, než abychom z nich mohli odvodit nějakou teorii. Potřebujeme tedy něco objektivního. Předpokládal jsem, že to můžeme získat pozorováním reakcí takových postav, protože horor, jako některé jiné žánry, se zdá

být často charakterizován konvergencí reakcí publika a postav. Netvrdím nicméně, že vždy nutně potřebujeme tyto postavy, aby nás vedly. Existují například hororové příběhy, kde taková postava může být z nějakých příčin pro nás nepřijatelná či zbytečná. Příšera může být zobrazena dostatečně účinně, takže nepotřebujeme, aby nám někdo něco napovídal. Když vidíte, jak se blíží devět stop velký slintající pavouk, nepotřebujete někoho, kdo vám napoví, že to je hrůzné a odporné.

Nicméně je tu otázka, jaký je náš vztah k těmto postavám, zejména k jejich emočním stavům. V oblasti filmových studií se velmi často mluví o tom, že emoční stav vzhledem k postavě je identifikací, že se stáváte identickým s touto postavou. Domníval jsem se, a stále ještě si to myslím, že to není ten nejlepší model tohoto vztahu. Pokud budete zkoumat fiktivní příběhy velmi pečlivě, pak zjistíte, že po většinu času je psychologický stav diváka jiný než psychologický stav postavy. Vezměme si případy tragédie a komedie. Litujeme tragickou postavu na konci tragédie. Tragická postava je poražena, ale obvykle nad sebou sama nepociťuje lítost. Velmi často se cítí vinna či zahanbena nebo pociťuje z něčeho, co udělala, výčitky svědomí. My se však necítíme vinni, ani zahanbeni, ani nemáme výčitky svědomí. A nebo uvažujeme-li o komedii, když si komická postava natluče kokos, jsme pobaveni, tato postava však obvykle nikoli. Můj názor je, že identifikace není dobrá teorie našeho vztahu k postavám, protože velice často se náš emoční stav ve vztahu k postavám nevyznačuje sdílením emocí. Přesto ale musíme mít nějaký pojem o jejich perspektivě, abychom nad nimi mohli pociťovat lítost. Právě to nazýváme přizpůsobením. Cítíme smutek spolu s postavou částečně proto, že vidíme, jak se takový hrdina, řekněme Oidipus, cítí podle toho, co dělá, tedy jako provinilý či zahanbený. Ale neztotožňujeme se s ním nebo nestáváme se jím samým, ačkoli potřebujeme získat nějaký přístup k jeho hledisku. Přizpůsobení je přístup k tomuto hledisku bez sdílení téhož psychologického stavu, jaký pociťuje postava.

Ray Privett: Kniha zkoumá mnoho dalších problémů, včetně charakteristik hororové zápletky a toho, proč se lidé skutečně chtějí vystavovat filmům, které v nich vzbuzují hrůzu. A potom končíte fascinujícím srovnáním postmodernismu se současným hororovým cyklem.

Noël Carroll: Řekl bych, že postmodernisté a příznivci hororu sdílejí některé stejné úzkosti, nebo to alespoň předpokládám. Postmodernisté je sdílejí z esoterického stanoviska, zatímco v hororových filmech jsou manifestovány exotericky či otevřeně. Zdá se mi například, že v hororovém filmu se objevuje úzkostný strach o stabilitu světa, a tatáž úzkost podle mne patrně zakládá postmodernistické odmítnutí jakéhokoli fundamentu, který by zakládal naše vědění.

Ray Privett: Povězte nám něco o tom, jak byla kniha přijata. Máte nějaké informace o tom, že by ji četli tvůrci hororových filmů? Dovedu si představit, že někomu jako je Wes Craven, režisér VŘÍSKOTU, by se líbila a byla by mu blízká.

Noël Carroll: Zatím žádné takové informace nemám. Myslel jsem si, že jsem napsal knihu takovým způsobem, že ačkoli já jsem to udělat nemohl, psychologové by ji mohli

ověřit. A další způsob, jak ji ověřit, by mohli, jak navrhuje, poskytnout filmaři, kteří by ji použili k vytváření hororové poetiky a zápletek. Kniha je stará teprve něco málo přes deset let. Vím o tom, že byla mnohokrát používána jako učebnice. Takže možná jednoho dne z nějakého studenta, který nechtěl číst knihy, ale chtěl sledovat filmy, nicméně musel číst knihy, aby získal titul na filmových studiích, vyroste filmový režisér, který knihu začne používat. To je asi moje bláhová naděje. Kdyby to někdo takto udělal a vystoupil s tím, bylo by to dobré potvrzení teorie. Možná se ale režisér pokusí podkopat některé moje generalizace. Myslím, že to bude správné; jde o součást diskuse o teorii.

Vlastně doufám, že se to stane, protože se domnívám, že filmová teorie by se měla přiblížit praxi vytváření filmů a obecně tvoření fikce. Neměly by tu existovat dvě kultury. Řekl bych, že teoretici nějak způsobili, že tyto dvě kultury existují, protože se nezabývali problémy tvorby. *The Philosophy of Horror* se hodně zabývá problémy tvorby. Je to filosofie hororu, ale stejným způsobem jako je Aristotelova *Poetika* filosofií tragédie. Aristoteles napsal filosofii tragédie, ale nazval ji *Poetika*, přičemž poetika je pojem, odvozený od řeckého „poesis“, což znamená tvořit. Takže poetika je o tvorbě. Jeho filosofie tragédie je filosofií tvoření tragédie, a já jsem doufal, že moje filosofie hororu by mohla být do značné míry podobně filosofií tvoření hororu.

Definice kinematografie – specifická média, ontologie a svět umění

Ray Privett: Řekněte nám něco o vašich textech týkajících se specifickosti filmového média, z nichž většina je zahrnuta do prvního oddílu knihy *Theorizing the Moving Image*.

Noël Carroll: Předpokládám, že idea specifickosti média byla populárnější v době před sémiotikou a poststrukturalismem. Ačkoli si myslím, že podíváte-li se na Metzovy texty – i když na to jeho následovníci zapomněli – uvidíte, že on sám se ve skutečnosti pokoušel uplatnit teorii o specifickosti filmového média. A stejně tak většina populárních kritiků tuto specifickost akceptuje. Také s tím, jak se naše kultura stává čím dál tím poslednější digitálními médii a počítači, ukazuje se, že lidé se vracejí k tomu, že hovoří o specifickosti médií. Nedávno vyšla kniha o interaktivním počítačovém psaní nazvaná *Hamlet on the Holodeck* a autor se dovolává pojetí specifickosti média, aby podpořil určité stylistické volby s ohledem na interaktivní vyprávění. Domnívám se, že speciálně v případech, kdy jsou zaváděny nové technologie, je odvolávání se na specifickost médií jistým druhem přirozeného rétorického kroku, který je třeba učinit. Někdo tvrdí, že nové médium vyplňuje jistou potřebu či mezeru a že existují určité způsoby jeho užití, které jsou správné, protože to odpovídá povaze média.

Ray Privett: Jaký je rozdíl mezi teorií specifickosti média a ontologií?

Noël Carroll: Jak já jim rozumím, teorie o specifickosti médií, jež se objevily ve filmové teorii a s nimiž se často můžeme setkat v teorii výtvarných umění, jako je řekněme greenbergovský modernismus, jsou pokusem identifikovat povahu média za tím účelem,

aby potom bylo možné předepisovat doporučení, co by se mělo, či nemělo s oním médiem dělat. Říkají nám, jaké jsou legitimní možnosti využití daného média.

Ray Privett: To může být velmi elitářská záležitost. Lidé řeknou, že některé věci nejsou filmové povahy a odmítnou je jako nehodné pozornosti.

Noël Carroll: Určitě je to odmítavá teorie, zejména je-li použita tímto způsobem. Těžko říci, zda je, či není elitářská. Někdy je třeba přihlídnout ke kontextu. Určitě v šedesátých letech, když lidé mluvili o něčem jako o filmovém, tak prohlašovali Hitchcocka za nejfilmovějšího režiséra a Bergmana za nejméně filmového. Ale bylo v tom něco velmi populistického. Teorie specifičnosti médií se stala způsobem, jak osvobodit díla, jimiž vůdcové uměleckého a literárního světa pohrdli.

Je to komplikovaná otázka. Lze říci, že teoretizování o specifičnosti médií je elitářské v každé době, nebo je třeba oddělit tento pojem od jeho použití v různých kontextech? Přívrženci ruské montáže se zasazovali za specifičnost médií, ale přinejmenším v určitých obdobích tvrdili, že prostřednictvím montáže jsou schopni tvořit spojení s mentálními pochody obyčejného lidu vysoce nezprostředkovaným způsobem. Domnívám se, že otázka, zda specifičnost médií je, či není elitářská, závisí na tom, jak je rozvinuta a do jakého kontextu je zapojena. Lidé jako Miriam Hansenová říkají, že Kracauerova filmová teorie se ukázala být elitářská, protože to byl jeho způsob, jak reagovat proti hollywoodským komerčním filmům a ocenit italský neorealismus a další realistické tendence. Nevím, zda jsou taková obvinění správná, či nikoli. Našly by se ovšem příklady, které by obvinění z elitářství podporovaly. Nicméně když užil Robin Wood v šedesátých letech specifičnost médií k tomu, aby osvobodil Hitchcocka, byla tato teorie míněna jako osvobozující.

Ray Privett: Určitě věci osvobodila, ale jak upozorňuje Jonathan Rosenbaum v textu *Guilty By Omission*, tato svoboda stála určitou cenu.²⁾ Pro někoho to znamenalo vehementní odmítnutí filmů určitého stylu a s určitou politickou angažovaností jako „nefilmových“ či „neuměleckých“. Domnívám se, že něco podobného se stalo v Evropě s Truffautovým esejem *Jistá tendence francouzského filmu* a spolu s tím také s jeho rozhovory s Hitchcockem a s Godardovými texty o Nicolasu Rayovi, které sloužily jako zbraně na obou kontinentech. Když se kritici ovlivnění těmito teoriemi o specifičnosti médií setkali s nějakým filmem, který nepoužíval mimoobrazový komentář při pohyblivých záběrech a měl chvílemi dráždivý střih, pak byl odmítán jako nefilmový a tedy takový, který ani nestojí za diskusí. Ačkoli tento film mohl mít velký význam pro dějiny filmu, včetně dějin filmové stylistiky, z nějakých jiných důvodů. Neboť je-li nějaký „politický“ či „etnický“ film uznán jako „filmový“, je považován za významný pouze do té míry, do jaké se mu podařilo rozejít se se svým politickým či etnickým kontextem.

Noël Carroll: Dobře, ale podívejte se na Brakhage. Stan Brakhage věří ve „filmovost“: jednou někde prohlásil, že film je ve své podstatě vizuální médium. Nevím, jestli to tvrdí

2) Jonathan Rosenbaum, *Guilty By Omission*. In: T ý ž, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. University of California Press, Berkeley 1995, s. 281 – 294.

ještě dnes, ale v různých okamžicích své kariéry zastával názor, že zvuk je v tomto médiu lživý. Vytvořil jen velmi málo zvukových filmů, jako například BLUE MOSES. Používal teorii o specifičnosti médií jako zbraň, jak jste řekl. Avšak Brakhage si samozřejmě myslel, že je David a tento klacek bere na Goliáše. Takže když mluvíte o tom, zda teorie o specifičnosti médií je, či není elitářská, mám dojem, že přitom musíte zohlednit kontext. Ačkoli uznávám, že mi můžete odpovédět v tom smyslu, že Brakhage je vydědělec, že on sám je také elitář. To může být pravda a možná právě o to vám jde: že teorie specifičnosti médií, pokud je zkoumáte do detailu, mají tendenci být zavázány určitým stylistickým postupům a tyto závazky mohou být spjaté s uměleckým soupeřením ve specifických kontextech.

Na druhé straně je tu ontologie, což je masivní teorie nutných znaků, jež se často objevuje v debatách mezi teoretiky. Řekl bych, že mnoho lidí si bude myslet, že je to naivní, ale já věřím, že je možné mít ontologii něčeho bez toho, abychom měli stylistické předsudky a abychom tím zaujímalí pozici v jakémkoli stylistickém soupeření. Neberte však za příklad mou teorii pohyblivého obrazu, protože pak byste mohli říci, že jsem zde na tom měl nezpochybnitelný zájem. Vezměme si místo toho teorii umění Arthura Danta, kterou jsem kritizoval jinde, o níž si však stále myslím, že je zajímavá. Danto říká, že uměním může být jakákoli věc. To nevypadá jako nějaký stylistický závazek. Má-li to nějaké důsledky pro kritiku, pak například ten, že kritici jako sám Danto by měli být pluralisté. Měli by být připraveni hledat nějaký druh hodnoty, kterou lze najít ve zkoumaném díle. Danto má jakousi ontologickou teorii, teorii nutných znaků, které musí mít každé umění, ale tato teorie se nezdá být, alespoň na povrchu, stylisticky předpojatá.

Možná že by někdo řekl, že Dantova teorie je předpojatá, protože podle něj se veškeré umění musí týkat něčeho. To se však sotva týká stylistické předpojatosti. Uvažujme o rozdílu mezi Dantovou teorií a greenbergovským modernismem, který jistě odděluje zrno od plev mnohem jemnějším způsobem. Dantova teorie umožňuje kritikům, jako je on, být otevření jakémukoli druhu uměleckého projektu. Žádný specifický projekt z této teorie nevyplývá. Specifičnost média, tak jak jsem tento termín používal, tvrdí něco o tom, které projekty jsou vzhledem k danému médiu korektní a které korektní nejsou. Navíc podle teoretiků specifičnosti médií jsou tyto projekty určeny povahou média. Naproti tomu ontologové pozorují, že médium může mít jistou povahu, i když z ní neplynou žádná stylistická pověření.

V některých textech jsem nabídl pojem, jež jsem nazval „pohyblivý obraz“ (*moving image*). Pokusím se nyní přesněji vysvětlit, o co jsem se snažil v eseji *Definování pohyblivého obrazu*,³⁾ který je nyní součástí prvního oddílu knihy *Theorizing the Moving Image*. Je-li konceptualizace výstižná, bude ji možno použít na pohyblivé obrazy, jež vzniknou za sto let, tedy které nikdy neuvidím a nikdy jim neporozumím. Na druhou stranu však v mém pojetí pohyblivého obrazu toho není mnoho, co by se dalo vybrat a mělo nějakou hodnotu pro kritiky. Tento koncept klasifikuje určitou podstatnou část díla, ale klasifikuje ji způsobem, který na rozdíl od klasické filmové teorie není nijak zjevně zavázán tomu či onomu stylu. Možná někdy v budoucnu se někdo na mé návrhy podívá a řekne: myslel si, že to není ničemu poplatné, protože se nacházel v určitém

3) Noël Carroll, *Definování pohyblivého obrazu*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 2, s. 5 – 32 (pozn. red.).

bodě historického vývoje, ale dnes díky některým zjištěním vidíme, že Carroll byl tomu a tomu poplatný. Ovšem dovolte mi říci na svou obranu alespoň toto: Kracauer, Arnheim, Bazin a Ejzeštejn již vyložili karty. Věděli, co byly jejich stylistické závazky. Byli si přinejmenším vědomi sami sebe. Jestliže se moje teorie dostává do vleku stylistických požadavků, je to proto, že jsem ignorant, a nikoli proto, že jsem polemik.

Rád bych k tomu dodal ještě několik slov. Někdy, když člověk jako já oponuje teorii specifičnosti médií, lidé to chápou tak, že tvrdím, že umělec nemusí věnovat pozornost svému médiu. To ale vůbec říci nechci. Mám za to, že umělci by měli pracovat s médiem, které využívají, a poznat různé možnosti, které jim nabízí. Jsou v tom do jisté míry objeviteli a učí se zručnosti ovládat toto médium. Moje pozice je v zásadě taková, že médium vám neříká, co byste s ním měli dělat. V některých případech, když něco uděláte více „teatrální“, méně stříhané či méně tvarované, tak to může být skutečně významné v rámci umělecké tradice nebo to může být pozoruhodná inovace. Být „nefilmový“ může být umělecky důležité, dokonce i když to narušuje pojem specifičnosti média. Ale můj záměr vyvolat rozpory v „zákonech“ specifičnosti médií není totožný s popíráním toho, že umělci by měli mít důvěrnou znalost média, s nímž pracují.

Jiná věc, kterou jsem vždy v diskusích týkajících se specifičnosti médií tvrdil, je to, že jistým způsobem je tato tradice triviální. Jestliže v daném médiu není možné něco udělat, pak to prostě nebude uděláno. Potom však není otázkou, zda to, co jste udělal je, či není možné udělat, nýbrž zda je to zajímavé. Je zajímavé, že Straub vytvořil určité typy filmu se statickými kamerami v obdobích, kdy je dělal. Je zajímavé, že CALIGARI je tak statický, jak je. Ale musíte se na dílo podívat v rámci kontextu, aby bylo možné tato určení provést. Není to zkrátka záležitost aplikování takzvaných zákonů média.

James Kreul: Zdá se, že to, co říkáte, je věc rozdílu mezi preskriptivními a deskriptivními projekty. Podobně se zdá, že jádro knihy *A Philosophy of Mass Art* je více deskriptivní, předkládající ontologii masového umění bez předepisování či zakazování.

Noël Carroll: Nazývám to klasifikační teorie. Domnívám se, že mnoho předcházejících teorií masového umění bylo doporučujících či, jak vy říkáte, zakazujících. Určitě teorie Marshalla McLuhana a do jisté míry i Waltera Benjamina mají tendenci být doporučující. Jiní – Theodor W. Adorno, R. G. Collingwood – zdá se, zakazují či hodnotí. Určitě nepřepisují nějaké konkrétní druhy masového umění, všechny je více či méně odsuzují. V tomto ohledu jsou tyto teorie hodnotící. Tvrdím, že moje teorie je deskriptivní. Dokázal bych si ovšem představit některé umělce, kteří si stěžují, že deskriptivní nejsem.

Mohli by se ptát, proč když považuji za masové umění věci, jež produkují masová média a když oni produkují pouze jednorázová umělecká díla, proč vylučuji jejich dílo z řádu masového umění? Nemyslím si, že by to byl skutečný problém. Neříkám přece, že dílo je špatné, když tvrdím, že nepatří mezi masové umění. Takže na jedné straně, pokud se toho umělec obává, neměl by se toho bát. Rád bych také věděl, proč si nějaký umělec myslí, že jednorázově produkovaná umělecká díla by se měla počítat mezi masové umění.

Ray Privett: V průběhu definování masového umění jste provedl paralelní srovnání mezi avantgardním uměním a výtvarným uměním. Měl jsem pocit, že tu bojujete v některých

velmi starých bitvách uměleckého světa, například jako obhájce avantgardy, zápasící s novinami, časopisy a s muzei establišmentu, která zřídka vystavovala avantgardní umění, zatímco pravidelně uváděla výtvarná umění a často i masové umění.

Noël Carroll: No, podívejte, samozřejmě existuje boj uvnitř uměleckého světa týkající se masového umění. Není to moje teze, že avantgarda historicky vnímala masové umění jako svou jinakost, jako svého protivníka. A avantgarda také učinila rozmanité pokusy, jak zbavit masové umění jeho výsad – teda ne všichni avantgardisté, ale rozhodně mnoho z nich. Pokusil jsem se v knize *A Philosophy of Mass Art* naznačit, že podíváte-li se na současné výtky proti masovému umění, i když někdy mohou být pronášeny v rámci žádosti o státní subvenci a využívány lidmi, kteří určitě nejsou avantgardními umělci, téměř vždy je v nich možné vystopovat lidi nějak spjaté s avantgardou. Když lidé namítají ohledně masového umění: „Ale není to vlastně pseudoumění?“, obvykle jsou to lidé, kteří jsou silně svázáni s avantgardou jako Adorno, Greenberg, Collingwood či Ortega y Gasset. Tím nechci říci, že by neexistovali avantgardní umělci, kteří nějakým způsobem sympatizovali s populárním uměním. Když si však avantgardisté přivlastní populární umění, téměř vždy to dělají tak, že je přeloží do vlastního jazyka. Například v KŘIŽNÍKU POTĚMKIN, když jsou lidé shazováni z boku lodi a provádějí trojitě akrobatické obraty ve vzduchu. Není to prosté přijetí lidové zábavy. Je to také gesto vzdoru vržené proti určitým kánonům realismu, tomu druhu realismu, který by lidé očekávali od obvyčejného filmu. A když si surrealisté přivlastnili lidové umění, učinili tak proto, aby zachovali jeho zvláštnost, jeho odcizenost. Aby toho docílili, vytrhávali surrealisté často populární obrazy z jejich narativního kontextu, a tím podtrhávali jejich cizost.

Ray Privett: To nás přivádí k tomu, jak se vaše dílo vztahuje přímo k praktikám uměleckého světa, dokonce i v rozšířených pojednáních. Kdyby si redaktori významných novin nebo kurátoři velkých muzeí přečetli *A Philosophy of Mass Art* a *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction* a vzali si to k srdci, neměli by z estetického hlediska žádný důvod, aby neposkytovali dílům bez jakékoli tradice, včetně avantgardy a masového umění, stejnou část prostoru, jakou nabízejí některým tvůrcům výtvarného umění či autorům „uměleckého filmu“. Byly by tu ale zjevně ekonomické důvody, podle toho, kdo je platí. Totéž lze říci o obchodních organizacích a vládních regulacích.

Noël Carroll: Mám pocit, že způsob, jakým jste otázku uvedl, se vztahuje ke skutečnosti, že k tomu přistupujete z filmového prostředí a speciálně ze světa filmové avantgardy. Nemůžete ale chtít na základě tohoto jednoho případu generalizovat, protože existuje něco velmi zvláštního, o čem bychom patrně měli mluvit. To, co považuji za zvláštní, je fakt, že většina výtvarného umění, o němž se referuje v The New York Times, je avantgardní umění. Možná se mýlím, pokud jde o statistiku, ale objevují se tam zásadní články o lidech, jako je třeba Ann Hamiltonová. Kdybyste se zabývali světem výtvarného umění, zjistili byste, že je mu věnováno mnoho pozornosti v tomto směru. Pravděpodobně také většina tance, o němž se referuje na stránkách The New York Times – a píše se o něm hodně –, bude tanec avantgardní, či přinejmenším moderní. A moderním nemyslím jenom obvyklé moderní tance, ale rovněž díla Balanchinova, jež donekonečna recenzují

a jež je docela dobře možné považovat za avantgardní. Ať udělá Merce Cunninghamová cokoli, bude se o tom psát. Také všem divadelním představením v Brooklyn Academy of Music, včetně velkých oper osmdesátých let 20. století, je věnována velká pozornost. Otázkou je, jak to, že tyto avantgardy ze všech těch uměleckých oblastí jsou schopné vzbudit tak velikou pozornost tisku, ale filmový svět toho nikdy schopen nebyl. Proč je tomu tak?

Existuje na to několik teorií. Jedna z nich, kterou nabízejí Annette Michelsonová a Paul Arthur, říká: protože film je lidové umění, modeluje očekávání, se kterými lidé k filmu přistupují. Očekávají, že film bude zábavný. Nikdy jsem však nebyl tímto argumentem plně přesvědčen, neboť v sedmdesátých a osmdesátých letech byly performativní umění a tanec schopné dosáhnout změny, a přitom zkušenost s tancem pravděpodobně u většiny lidí pocházela z lidových prostředí jako show ve stylu Las Vegas, jazzových tančírů a podobně. A performance považovali za dramatické divadlo. Takže si nemyslím, že jde prostě jen o to, že si lidé něco spojují s populárními formami. Je tady jiný problém a ten má co dělat s filmovou avantgardou jako takovou. Proč není filmová avantgarda schopná využít postmodernismus způsobem, jakým to jiné dokáží?

Ray Privett: Nemyslel jsem zrovna na avantgardu. Myslel jsem rovněž filmy, které se vůbec nedostanou do distribuce: filmy, jež jsou promítnuty jen jednou nebo dvakrát a jejichž tvůrci by rádi udělali tisíckrát víc kopií a videokazet.

Noël Carroll: Nemluvíte prostě jen o zahraničních filmech, nicméně mluvíte o tom, co se nazývá umělecký film (*art cinema*).

Ray Privett: Ne, mluvím o zahraničních filmech nebo o jakýchkoli filmech mimo oblast „uměleckého filmu“. Pokud se skutečně zajímáte o filmové umění, potom v souladu s vaší prací o teorii specifičnosti médií, s tezí v knize *A Philosophy of Mass Art*, že masové umění, avantgardní umění a výtvarné umění si všechny zasluhují stejnou pozornost, a s vaší tezí z knihy *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, že umění je definováno historicky pomocí konverzace, každé kritikovo zdůvodnění, že nebude něco recenzovat, protože to není umění nebo to není za umění obecně považováno, selhává. Musí tu být jiné důvody, ekonomické, možná osobní nebo politické, nebo nějaká jejich kombinace. Dokonce i „umělecký film“, pojem založený na teorii o specifičnosti filmového média, jež sjednocuje určité styly a podmínky recepce se samotnou uměleckou formou, je pouze zkušebním výběrem z filmového umění jako celku. Ale možná, že něco projektují na vaše dílo.

Noël Carroll: Chápu, kam míříte, ale nejde o to, že kritik jako David Denby je něčím zavázán distributorům; je zavázán svým redaktorům.

Ray Privett: A jeho redaktoři zase vydavatelům, kteří jsou placeni distributory, protože ti u nich inzerují.

Noël Carroll: Jeden z důvodů, proč nebyly v novinách recenzovány avantgardní filmy v době, když jsem působil jako kritik, souvisel se světem filmové avantgardy. Noviny

nepovažovaly za novinku nic, co jim člověk neukázal předtím, než to bylo veřejně promítáno. Pokud šlo o film, který byl promítán pouze jednou nebo dvakrát, redaktoři se domnívali, ať už právem, nebo neprávem, že lidé si nebudou chtít číst tři dny poté o filmu, který již nebudou moci vidět. Ale problém byl v tom, že, jak dobře víte, mnozí autoři často nepovažují své dílo za hotové, dokud není promítáno. Někdy jej dokonce stříhají ještě při projekci. Navíc většina avantgardních promítacích sálů je k tomu velmi tolerantní. Sály, které to netolerovaly – Whitney Museum a Karen Cooper's Film Forum, tedy místa, která nabízela předběžné promítání pro všechny kritiky, podle modelu komerčních kin –, měly vždy více prostoru v tisku, protože byly ochotné přizpůsobit se tomu, jak jsou noviny redigovány. To byl vždy ten skutečný problém: že totiž avantgardní sály nechtěly hrát hru, kterou jim noviny diktovaly.

Jiná věc je, že noviny chtěly publikovat věci, u nichž předpokládaly, že budou vzbuzovat široký ohlas. Neříkali: „Davide Denby, nepište o tom, protože to není umění.“ Říkali: „Nepište o tom, protože naše čtenáře bude patrně mnohem víc zajímat něco úplně jiného.“ Ale i když se s nimi přel o to, aby dostal svolení referovat čas od času o něčem neobvyklém, stejně to musel napsat jako předběžnou recenzi na film, který teprve bude uváděn, aby byli uspokojeni, že píše o něčem, co čtenáři budou moci vidět; neboť když to měla být recenze, pak se musela týkat něčeho, co ještě bude promítáno, jinak by to nebylo považováno za informaci.

Nechci se tu ani jednoho z vás nijak dotknout, ale jste pravděpodobně velice tolerantní ke slabostem avantgardních filmařů. Víme, co se taky může stát: tvůrce sedí v koupelně a stříhá film nebo promítání nezačne dříve než tři čtvrtě hodiny po předpokládaném zahájení, protože autor šmejdí před čočkami projektoru se sklenicí piva a podobně. A existují lidé, kteří jsou v těchto věcech skutečně legendární, jako Jack Smith nebo Ken Jacobs. Vede to k mnoha půvabným anekdotám. Ale novináři se svými uzávěrkami tím nejsou okouzleni. Prostě takovou událost ignorují.

Tím se vracíme k otázce, proč tanec či performativní umění byly schopné samy se prosadit do hlavního proudu, přinejmenším o něco víc než film. Spalding Gray předvádí své performance v televizi, je to kabelová televize, ale to je také televize. Mnoho avantgardních filmových tvůrců v televizi hned tak neuvidíte. Proč nebyla filmová avantgarda schopná vykročit stejným směrem?

Ve světě avantgardního filmu existuje, jak si myslím, touha po vyrovnání: to, že svět avantgardního filmu by měl mít právo na stejné publikum jako má Steven Spielberg. Protože to se nestává, převládá tu pocit, že jde o nějakou nespravedlnost. Na druhé straně lidé z avantgardní komunity nejsou jen hermetici, oni jsou skutečně sami hrdí na svůj hermetismus. Jsou hrdí na svou obtížnost. Tento druh excentrického, „geniálního“ chování je pozitivně posilován v newyorském filmovém světě: „Ano, ten a ten či ta a ta se chová výstředně, ale je to génus.“ Vynořuje se tu napětí: nemůžete očekávat, že na jedné straně budete mít tolik diváků jako Spielberg, a současně budete urputně oddáni svému hermetismu. Já nejsem někdo, kdo by lidem říkal, ať nejsou hermetičtí. Ale říkám: žijte s tím a neseďte jenom na zadku a neptejte se: „Co se mi to přihodilo?“ Mám za to, že institucionální pozice filmové avantgardy a její mýtus o sobě samé posiluje její oddanost nepřístupnosti. A to je v pořádku, pokud neočekáváte větší návštěvnost. Samozřejmě, když chcete větší publikum, musíte mu něco dát.

Tanečníci a performativní umělci se dělají, částečně pod vlajkou postmodernismu, mnohem přístupnějšími. Dávají do svého umění něco, co můžou lidi přijmout, i když nemluví právě hermetickým jazykem dotyčné umělecké formy.

James Kreul: Myslíte si, že když tu máme zboží, spojované s performativním uměním, také to charakterizuje jeho úspěch, jímž se liší od méně viditelného avantgardního filmu? Filmová avantgarda by ve své většině nenabídla své filmy snadno dostupné na videu. Ale Spalding Gray je na kabelové televizi a natočil dva divadelní filmy, Eric Bogosian nabízí videokazety se svými performancemi, Karen Finleyová má své monology ve formě knihy a Philipp Glass prodává CD, a to vše je více či méně dostupné v jakémkoli řetězci knižních obchodů. Kdokoli může odkudkoli tyto umělce zkoumat. A abychom se ještě vrátili k vašim poznámkám o publicitě; je pochopitelné, že tanečníci a performativní umělci chápou hodnotu dobré propagační fotografie, nikoli ve smyslu obrázků na plakátech, nýbrž, což je mnohem důležitější, ve smyslu fotografií dostupných v novinách a časopisech. V případě avantgardních filmů to ale většinou tímto způsobem nefunguje, nejen proto, že filmaři neposkytují vždy propagační fotografie, ale také proto, že zvětšeniny okének avantgardních filmů často nevyhovují redaktorům uměleckých rubrik či redakčním fotografům. Často také neilustrují to, o čem je film, tak jak to dělají snímky z narativních filmů.

Noël Carroll: Teď jste to přesně trefil a řekl bych, že to plyne z toho, co jsem již řekl, totiž z toho, že nejde jen o to, že avantgardisté nepředvádějí své filmy v předstihu kritikům, ale i o to, že neposkytují standardní informační materiály pro tisk. I když nemůžete udělat pro novináře použitelné zvětšeniny filmových okének, můžete přinejmenším udělat použitelné fotografie umělce. To je cesta, jak získat prostor v novinách: mít ten nejlepší obrázek. Ale avantgardní prostředí často nedbá ani i na to.

Avantgardní filmoví tvůrci pracující s formátem 8mm nebo 16mm filmu nechtějí samozřejmě v mnoha případech přejít na video, protože to cítí jako zradu média. Ovšem, do jisté míry tomu rozumím. Na druhé straně Ridley Scottovi nevadilo přepsat VETŘELCE na videokazetu, ačkoli tak můžete vidět jen polovinu filmu, protože je to příliš tmavé.

James Kreul: Ale pro potřeby vzniku diskuse a možnosti pro více lidí mluvit o avantgardních filmových praktikách...

Noël Carroll: To by nebylo špatné. Jako kluk jsem četl klasické komiksy – *Olivera Twista*, *Velká očekávání* (*Great Expectations*) a další knihy komiksů. To mne přivedlo ke čtení knih. Nemyslím si, že by bylo něco špatného na tom, učinit některé filmy přístupné na videokazetách, aby tak byli lidé přivedeni k zájmu o avantgardu. Jsou určité věci, které by na videu opravdu nevypadaly až tak špatně, speciálně filmy *found footage*. Problém je však v tom, že mentalita světa avantgardního filmu nejenže nechce dělat ústupky, ale chová obzvláštní obdiv k lidem, kteří mají co nejméně vůle k ústupkům. A potom, nejde tu o jistou míru podvádění sebe sama, když se otočím zády a řeknu: „Proč na mne není svět připraven?“

Ray Privett: Pokud jde o odmítání přípravy propagačních materiálů pro tisk, s tím souvisí i vysoké oceňování zážitku ze sledování filmu v kině. Můžete to rovněž spatřovat ve významu filmu jako originálu, na nějž řekněme Brakhage škrábe nebo maluje. Překvapivě to vytváří něco, co exponenti *third cinema* nazývají „filmový čin“, v němž zkušenost z kinosálu je naprosto konstitutivní pro to, co je avantgardní film. Je to zcela v protikladu k představě, že vyrobíte film, předvedete ho několika lidem a doufáte, že někdo zařídí jeho distribuci a potom nadělá tisíce filmových kopií a videokazet.

Noël Carroll: Ano. Takhle se z toho dělá spíš něco jako divadelní hra nebo performance. To je také slavnostní záležitost, jako jít v neděli do kostela. A na tom není nic špatného, pokud tomu ovšem odpovídají vaše očekávání a necítíte se potom poraženi, když se vám nedostává pozornosti novin a tak dále. Možná že jedním ze způsobů, jak vyřešit problém konce avantgardy, je opustit toto očekávání. Tak lze dosáhnout toho, že problémem zmizí.

Na druhé straně je možné, že historie sama tyto problémy utopí v jejich vlastním blátě, protože další zajímavá scéna, na níž se avantgarda pravděpodobně objeví, nebude v kině, ale bude digitální. Velmi brzy se video emaily stanou obchodní záležitostí. To bude mít okamžité následky. Ve vzdělané společnosti má téměř každý základní schopnosti být spisovatelem – napsat povídku nebo román. Dnes v době internetu se dostáváme do kulturní fáze, kdy každý, kdo má počítačové vzdělání, bude mít možnost stát se filmařem a používat systémy počítačového střihu. Většina lidí bude líná a bude dělat emaily, jež budou vypadat jako konvenční filmy. Ale když se budou miliony lidí zabývat tvorbou pohyblivých obrazů, pak možnost, že se objeví více a více výstředníků, kteří myslí jinak a mají jiné představy, se prostě znásobuje. Tady můžeme s mnohem větší pravděpodobností očekávat dění v budoucnosti.

James Kreul: Zdá se ale, že příliš mnoho lidí se nechává přesvědčit utopickou vizí internetu, že kdokoli se stane tvůrcem obrazů, a tak budou všechny problémy vyřešeny. Budou tu však přece existovat rozdíly v distribuci. I když bude mnoho lidí schopných tvořit obrazy a učiní je dostupnými ve smyslu vytváření nějaké avantgardní praxe, to samo o sobě nestačí. Je tu potřeba víc než jen přístup k vybavení a možnost posílat tyto obrazy komukoli.

Noël Carroll: Ano, v tom máte pravdu, samo vás to nikam nedostane. Ale to, co se skrývá v těchto dvou prvcích – v přístupnosti a možnosti distribuce přes internet –, jsou miliony a miliony lidí. Má předpověď zní, že když tu máte tolik lidí produkujících pohyblivé obrazy, pravděpodobnost existence malé podmnožiny, která se rozhodne dělat něco zajímavého, vysoce vzroste. Jakmile budou lidé mít tyto video emaily, někteří z nich začnou využívat archivní zdroje a použijí *found footage* k tomu, aby si digitálně zablbluli, tak jako si dnes lidé hrají se záznamníky. Spousta tohoto materiálu bude velmi kýčovitá. Ale potom tu budou také někteří lidé, kteří se chopí těchto zdrojů a přijdou na to, jak je používat, a využijí je k novým cílům. Takže těmi, co se stanou novými tvůrci, nebudou prostě jen lidé, kteří navštěvují filmové či video školy. Budou jimi všichni.

To, co mě vede k této předpovědi, jsou čísla. Není to tak, že bych už viděl nějaké zajímavé dílo. Dokonce můžu říci, že většina počítačových prací, které jsem dosud viděl, byla zajímavá pouze tím, že zajímavě využívala technologii. Například jsem viděl performance, jakési „video přes oceán“, kde jsou lidé, kteří spolu komunikují na obrazovce, s jedním počítačem v Anglii a jedním v USA. Ačkoli jsou od sebe vzdáleni tisíce mil, dělají před vámi něco společně. Celkem vzato, obraz jako takový je celkem nezajímavý. Pouze když se naučíte něco málo o používané technologii, stává se zajímavým. Ale jak víte, v raných dobách filmu tam bylo pekelné množství veteše. Rozhodně to nebylo tak, že by každý z těch raných filmů byl klenotem. Ve skutečnosti to bylo jen pár filmů. Ale když pominula doba technologické novoty, stalo se něco esteticky zajímavého. Řekl bych, že stejný proces se odehraje v digitálních uměních. Doufám, že budu poblíž, abych to viděl.

(duben 2001)

Přeložil Čestmír Pelikán

Přeloženo z anglického originálu:

The Strange Case of Noël Carroll: A Conversation with the Controversial Film Philosopher
by Ray Privett and James Kreul. In: „Senses of Cinema“ No. 13, April – May 2001
(www.sensesofcinema.com).

Citované filmy:

Blue Moses (Stan Brakhage, 1962), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919 – 1920), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštein, 1925), *Muž, který zastřelil Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance; John Ford, 1962), *Přepadení okrsku 13* (Assault on Precinct Thirteen; John Carpenter, 1976), *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959), *Vetřelec* (Alien, Ridley Scott, 1979), *Village of the Damned* (John Carpenter, 1995), *Vřís kot* (Scream; Wes Craven, 1996).

Bibliografie hlavních děl Noëla Carolla:

Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory. Columbia University Press, New York 1988.

Systematický rozbor téměř veškeré angloamerické akademické filmové teorie sedmdesátých a osmdesátých let spolu s alternativními návrhy, jak by měla filmová teorie fungovat. Nejpolemičtější a nejkontroverznější kniha, kterou Carroll kdy napsal.

The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. Routledge, New York 1990.

Zkoumání podstaty, historie a charakteristických struktur hororových filmů, a také otázek jak a proč lidé emocionálně reagují na hororová a fiktivní díla obecně.

Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell – Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* University of Wisconsin Press, Madison 1996, s. 283 – 306.

Drsná a polemická analýza téměř všech teoretických prací o dokumentárním filmu sedmdesátých a osmdesátých let a počátku let devadesátých.

Theorizing the Moving Image. Cambridge University Press, New York 1996.

Soubor esejů z filmové teorie, které se zabývají takovými náměty jako implikace povahy média ve způsobu, jakým jsou tato média používána, vizuální gagy, avantgardní a dokumentární film, a rozmanité postavy a hnutí z historie filmové teorie.

A Philosophy of Mass Art. Oxford University Press, New York 1998.

Polemika o důležitosti masového umění pro filosofickou estetiku s návrhy týkajícími se povahy masového umění vzhledem k výtvarnému a avantgardnímu umění a ve vztahu k emocím, morálce a ideologii.

Interpreting the Moving Image. Cambridge University Press, New York 1998.

Soubor esejů zkoumajících do hloubky specifická díla, momenty a hnutí v dějinách filmu, včetně filmů režírovaných a hraných Busterem Keatonem, přechod ke zvukovému filmu a hollywoodský film sedmdesátých let (a dále).

Philosophy of Art: A Contemporary Introduction. Routledge, New York 1999.

Příručka uvádějící do technik analytické filosofie ve vztahu k historii a praxi filosofie umění, spolu s Carrollovými inovacemi na tomto poli.