

Rozhovor

VIRTUÁLNÍ ŽIVOT FILMU

Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem

Petr Szczepanik – Jakub Kučera

Filmový teoretik a estetik **David Norman Rodowick** patří k nejlepším současným znalcům filmové teorie a estetiky. Všechny jeho knihy mají charakter kritických komentářů k filmově-teoretickým koncepcím nebo ke vztahům mezi filosoficko-estetickými teoriemi a filmem či médií. Svůj odborný vývoj chápe jako postupné vykračování od filmu směrem k filosofii.

Rodowick získal titul M.A. v oboru komunikace na University of Texas v Austinu a roku 1983 na katedře Dudleyho Andrewa při University of Iowa obhájil svou disertaci o „modernistické filmové teorii“ sedmdesátých let. Během studií a přípravy doktorské práce opakovaně navštěvoval francouzská a britská centra filmových studií, což mu umožnilo osobně se spřátelit s Christianem Metzem, Raymondem Bellourem, Laurou Mulveyovou, Peterem Wollenem a dalšími předními teoretiky té doby. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let natáčel experimentální filmy a videa, z nichž některé získaly prestižní ocenění na nezávislých festivalech. Do roku 1991 vedl na Yale University program filmových studií, který sám založil, pak po deset let řídil filmová studia na University of Rochester a v současné době působí jako vedoucí ústavu filmových studií na King's College, University of London. Žije ve francouzském Rennes a má francouzské občanství. K jeho hlavním výzkumným zájmům patří dějiny filmových teorií, psychoanalýza a sexuální difference ve filmové teorii, filosofické přístupy k médiím a audiovizuální kultuře, estetika nových médií. Svůj současný výzkumný projekt pracovně nazývá *Virtuální život filmu* a k jeho financování obdržel zvláštní cenu Americké filmové akademie.

Rodowickovými hlavními knižními publikacemi jsou: *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (University of Illinois Press, 1989; 2. vydání University of California Press, Berkeley 1994), *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference, and Film Theory* (Routledge, New York 1991), *Gilles Deleuze's Time Machine* (Duke University Press, Durham – London 1997)¹⁾ a *Reading the Figural, or, Philosophy after New Media* (Duke University Press, Durham – London 2001).

Na konci dubna 2003 prof. Rodowick přednesl sérii přednášek na Masarykově universitě v Brně.²⁾ Při této příležitosti byl zaznamenán následující rozhovor.

* * *

- 1) V ročnících 2000, 2001 a 2002 slovenského časopisu Kino-ikon vycházely na pokračování překlady vybraných kapitol této Rodowickovy knihy (část z nich byla přeložena do češtiny).
- 2) Rodowickovy přednášky a semináře byly součástí grantového projektu Centrum audiovizuální kultury při Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU; tento projekt je financován Vzdělávací nadací Jana Husa. Kompletní text brněnských přednášek lze nalézt na internetové adrese www.kcl.ac.uk/humanities/cch/filmstudies/courses/Brno/BrnoLectures.htm

Zdá se, že v kontextu západních film studies poslední dobou hrajete roli nejznámějšího „meta-teoretika“, všechny vaše knihy se zabývají myšlením o filmu a důvěrně znáte situaci oboru ve třech různých zemích.³⁾ Mohl byste načrtnout mapu universitních center film studies – která jsou pro vývoj oboru klíčová, která z nich mají nějakou zřetelnou badatelskou identitu, jaké je mezi nimi rozložení sil a jaké tendence mají alespoň potenciálně sjednocující charakter?

Nezdá se mi, že by universitní katedry filmových studií v USA bylo možné charakterizovat specifickými výzkumnými profily. Ale existují výjimky. Ještě předtím, než odtamtud odešel Dudley Andrew, měla velmi zajímavé vědecké zaměření katedra filmu na University of Iowa, kam svého času odjíždělo studovat hodně dnes známých lidí. Film zde byl propojen s literární komparatistikou a skrze ni také s estetikou a filosofií.

Dnes má jasně určenou identitu program filmových studií na University of Wisconsin v Madisonu, který je součástí katedry komunikace a zásadní vliv na něj má David Bordwell. V zaměření pracoviště se odrážejí Bordwellovy zájmy – kognitivismus, naratologie, historická poetika –, ale také práce vynikajících filmových historiků Tina Balia a Bena Brewstera a přítomnost velmi důležitého filmového archivu. Takže celkovou identitu pracoviště tvoří spojení poetiky se silným proudem historického výzkumu. Nicméně situace v Madisonu je mnohem komplexnější, než by se zdálo, a tato komplexnost může být chápána jako určitý model pro pochopení pozice filmových studií na západních univerzitách obecně. Na stejné katedře komunikace funguje také program televizních studií vedený Johnem Fiskem, který svým zaměřením spadá do kategorie kulturních studií. A Fiske s Bordwellem nemluví, protože filmová studia v Bordwellově pojetí jsou z pochopitelných důvodů vůči kulturním studiím a jejich přístupu k televizi dosti nepřátelská. Katedra komunikace mimo to zahrnuje také program praktické filmové a televizní tvorby. Takže filmová studia jako jedna z mnoha částí katedry sice mají silnou identitu, ale současně jsou determinována konstelací řady dalších studijních programů.

Podobný soubor komplikací lze nalézt i na jiných amerických univerzitách. Jedním z důvodů je to, že programy filmových studií fungují na odlišných typech kateder. Například na University of Rochester, kde jsem sám po léta působil, vznikla filmová studia na katedře anglického jazyka a literatury. Komické je, že když zde absolvujete doktorandské studium, obdržíte diplom z anglistiky, ačkoli jste psali disertaci o filmu. Jinde jsou to katedry romanistiky, komunikačních studií, někdy jsou filmová studia integrována s divadelními studii. Nicméně i v případě samostatných programů jako na University of Southern California, kde můžete najít mnoho významných osobností, je výzkumné zaměření značně rozmanité – od teorie až po dějiny národních kinematografií – a postrádá přesněji vymezený badatelský profil.

Obecně tedy lze říci, že neexistují pracoviště s užší specializací. Celý obor je vlastně již nějakou dobu ve stavu neustálé změny, rozštěpen do mnoha, většinou historických a někdy také teoretických přístupů, bez jednotícího výzkumného zaměření. Přejmenovala se i klíčová americká organizace: Společnost pro filmová studia se dnes jmenuje Společnost

3) Míněny jsou USA, Francie a Velká Británie.

ILUMINACE

Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem



David N. Rodowick při své brněnské přednášce (duben 2003)
Foto Jiří Chloupek

pro filmová a mediální studia,⁴⁾ protože obor dnes zahrnuje také problematiku televize a dalších elektronických médií.

Pro mě je nicméně zajímavé, že tomu tak nebylo vždy. Když jsem psal svou první knihu *Krise politického modernismu*, mohl jsem charakterizovat britskou a francouzskou filmovou teorii sedmdesátých let určitými společnými východisky, foucaultovsky řečeno, stejnými enunciativními modalitami. Ačkoli šlo o různé přístupy s mnoha vzájemnými rozpory, byly strukturovány stejným souborem otázek a způsobem jejich zodpovídání. Dnes již takový jednotící soubor otázek nenacházím. V osmdesátých letech modernistická *screen theory*⁵⁾ uvolnila cestu historickým přístupům, zvláště pak výzkumům raného filmu. Koncem osmdesátých let začala být, hlavně ve Velké Británii, velmi důležitým předmětem zájmu televize. Přibližně v letech 1985 až 1995 převzala roli zastřešujícího zaměření kulturní studia, především nejrůznějšími výzkumy kulturních identit a diváctví (afroamerického, ženského, homosexuálního atd.)... ke zděšení lidí jako je Bordwell.

Co se týče současného bádání v USA, je pro mě obtížné přesněji je charakterizovat, protože žiji ve Francii a ztratil jsem perspektivu insidera. Když David Bordwell a Noël Carroll vydali programovou antologii *Post-theory*, každý z nich do knihy zařadil svou úvodní studii o současném stavu filmové teorie.⁶⁾ Bordwell vyjádřil přesvědčení, že pokud mají být film studies koherentním výzkumným oborem, musejí být sjednocena koherentním výzkumným programem. Myslím, že mu ale nešlo ani tak o to, aby všem ostatním vnutil svůj přístup. Byla to spíše jeho reakce na silnou decentralizaci oboru, kdy se kříží nejrůznější, často vzájemně protichůdné perspektivy a kdy film sám ztrácí své centrální postavení, protože výzkumy se zaměřují na otázky diváctví a jiných médií. Když jsem se kolem roku 1979 stal členem Společnosti pro filmová studia, bylo hlavním cílem oněch tří stovek tehdejších členů studovat film ve formálním a textuálním smyslu, ale s expanzí oboru ztratil film jako estetický objekt svou ústřední pozici. Pro mě samotného tento pluralismus není zneklidňující, ale Bordwell má velmi konkrétní filosofickou představu o tom, co lze počítat za skutečné poznání a výzkum, a proto společně s Carrollem nabízejí silné argumenty za přesměrování oboru.

Jiná situace nastala v posledních letech v Anglii. Na místě, kde v sedmdesátých letech vznikla *screen theory*, došlo k silnému přeorientování na kulturní studia, která z větší části mají co do činění se sociologickým empirickým výzkumem obecně. Samozřejmě je to přístup, který má nepopiratelné hodnoty, ale kdyby filmová studia byla jenom

4) Society for Cinema and Media Studies.

5) Jako tzv. *screen theory* jsou označovány práce filmologů spjatých s britským časopisem *Screen*, které byly publikovány v letech 1971 – 1979. *Screen theory* se vyznačovala programovým odklonem od auteurismu jako do té doby dominantního paradigmatu psaní o filmu směrem ke kontinentální levicové teorii a filosofii. Programový rámec autorů *Screenu* v sobě spojoval tradici sémiologie, neomarxistické teorie ideologie Louise Althussera, brechtovské estetiky, jež poskytla nástroje pro kritiku konvencí filmového realismu, avantgardní a modernistické filmové tvorby a nakonec lacanovské psychoanalýzy. *Screenu* se podařilo uvést do Británie především francouzskou sémiologii a psychoanalýzu a učinit z nich teoretické základy filmových studií. Svými odpůrci byl *Screen* v 70. letech kritizován za údajný únik do čisté a hermetické teorie a za politicky radikální rétoriku.

6) První část sborníku *Post-theory. Reconstructing Film Studies* (Madison, Wisc. 1996) se jmenuje „State of the Art“ a obsahuje Bordwellovu stať *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory* (s. 3 – 36) a Carrollovu *Prospects for Film Theory: A Personal Assessment* (s. 37 – 68).

tímto, obor by se velmi zúžil. Následkem empiricistního přístupu bylo, že se ze studijních programů vytratila filmověteoretická a zčásti také historická témata – nikdo je během posledních deseti či patnácti let jednoduše neučil! Jenže když nemáte teorii, chybí vám nástroje pro konceptualizaci poznatků. Empirický výzkum zkoumal, co si lidé myslí o filmech, ale sám nenabízel modely konceptualizace a explanace. Dnes v Anglii dochází k obnovení zájmu o teorii, byť díky zcela nahodilým okolnostem. Na University of London, rozštěpené do řady relativně autonomních universit, ve stejnou dobu, na různých katedrách a nezávisle na sobě získala úvazky skupina lidí zabývajících se filmovou teorií. Patří mezi ně mj. Laura Mulveyová, David Forgacs, Mandy Merck a já. Nemáme společnou koncepci výzkumu, ale všichni uvažujeme o teorii z historické perspektivy a všímáme si proměny filmu vlivem nových médií.

Myslím, že každý pokus o zobecňující popis stavu oboru riskuje, že se stane karikaturou sebe sama. Bordwell s Carrollem se sice o sjednocující pohled pokusili, ale udělali to s natolik vysokým stupněm zobecnění, že jim unikla specifická a různorodost jednotlivých přístupů. To nicméně neznamená, že by obor upadal. Naopak, jeho výsledky v oblasti výzkumných projektů, publikací a počtu absolvujících studentů jsou neobyčejně bohaté a jeho vnitřní rozmanitost je pro další vývoj zdravá. Přeci jen bych ale zmínil jeden inovativní trend, jenž se uplatňuje v doktorandských studijních programech, a sice příklon k tzv. vizuálním studiím (visual studies), která v sobě spojují mediální a filmová studia, dějiny a teorii umění, studia nových médií a digitální kultury, ale také výuku praktické umělecké tvorby. Vizuální studia jako obor je sice obtížné definovat, ale filmovým studiím mohou nabídnout určitý rámec interdisciplinarity, který je efektivní a prospěšný. Takovéto přesměrování jsem prosazoval za svého působení na University of Rochester společně s Lisou Cartwrightovou. V programu se scházeli studenti s diplomou z oblasti filmu a kunsthistorie s fotografií a malířem a všechny spojoval velmi společný, byť volně vymezený přístup k teorii, ovlivněný teorií a historií výtvarných umění. Podobný model propojení filmových studií s dějinami umění se kromě Rochesteru uplatňuje také například na University of California v Irvine, kde působí Anne Friedbergová. V Rochesteru jsme také rozšířili zaměření magisterského programu filmových studií, a sice o digitální média. Vzápětí se počet uchazečů začal rapidně zvyšovat. Velkou část z nich tvořili lidé, kteří se dobře vyznali v počítačích, byli velmi kreativní, ale intenzivně se zajímali také o estetické, sociologické a kulturní kontexty internetu, digitálního filmu či designu počítačových her. Zajímavé je, že film pro ně zůstal hlavním poznávacím modelem, zcela v duchu Manovichova tvrzení, že film je kulturním interfejsem 20. století a nových médií.⁷⁾ Takže podle mého názoru filmová studia zůstanou navzdory veškeré interdisciplinarity zásadním modelem i poté, co celuloidový film jako estetický objekt zanikne: pomohou lidem pochopit povahu jiných mediálních objektů.

Ve svých přednáškách jste hovořil o tom, že s nástupem digitálních médií a blížícím se zánikem filmu v tradiční mediální formě paradoxně nastává moment, kdy bychom se měli vrátit ke klasické filmové teorii a způsobu, jakým řeší otázku mediální specifčnosti, zvláště v souvislosti s indexovostí fotografického obrazu. Říkal jste, že klasická teorie nám může

7) Srov. Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge, MA 2001.

pomoci zodpovědět klíčovou otázku „co byl – nikoli již, co je – film?“ Jaké konkrétní výzvy staví digitální technologie před filmovou teorií?

Pracovní podtitul mé chystané knihy *Virtuální život filmu* zní „Smrt filmu a renesance filmových studií“. Nejde o to, že bych prosazoval návrat ke klasické filmové teorii jako nový výzkumný program pro filmová studia. Paradox vyplývá z povahy samotného přechodného momentu. Dnes je velmi důležité rozlišení pojmů „film“ a „cinema“, s nímž pracují i samy technologické inovace: je čím dál tím méně filmu v doslovném smyslu, ale stále mnoho „cinema“. ⁸⁾ Musíme tedy pochopit, co to znamená produkovat narativní „cinema“ bez „filmu“. Uvedu jeden konkrétní příklad. Poté, co jsem viděl poprvé *MATRIX*, jsem o tomto filmu vedl rozhovor se svým přítelem Davidem Bordwellem. David jím byl extrémně nadšen a prohlásil, že je to první příklad postklasického filmu, že je tam nový typ střihu bez ustavujících záběrů atd. Ale když se na *MATRIX* podíváte pozorněji, můžete s pomocí Bordwellovy vlastní práce o klasickém filmu zjistit, že je to ve skutečnosti zcela klasický film s klasickou narativní architekturou: drží se kanonického modelu vyprávění, rozkládá se do tří aktů, má segmentovanou strukturu, v určitém momentě nastoluje částečné rozuzlení. To, o čem David hovořil, se ve skutečnosti objevuje jen v prvním aktu, dokud Neo ještě neví, že je v *matrix*. Ale jakmile se probudí, přestává jakákoli mnohoznačnost v prostorových vztazích. Film působí zcela digitálně, obsahuje inovativní speciální efekty, ale ty jsou navrstveny na extrémně konvenční narativní strukturu, rámování, úhly kamery a střihovou skladbu. Nechci říci, že se David mýlil – jde mi spíše o to ukázat, jak rozdíl v našich pohledech osvětluje rozdíl mezi „filmem“ a „cinema“: film sám může zmizet, ale narativní struktura, kterou rozpoznáváme jako klasický narativní film, přetrvává.

V tomto smyslu tedy nástup nových médií nemění nic. Vše, co bylo napsáno o národních kinematografiích nebo žánrech, stále platí. Všechny výzkumy, které se týkaly problémů „cinema“, mohou pokračovat dále. Na druhé straně jsem sám v Rochesteru prosazoval

8) Rozlišení mezi „filmem“ a „cinema“ naráží na absenci odpovídajícího termínu v českém jazyce, a proto si žádá podrobnější vysvětlení. Rodowick touto pojmovou dichotomií odkazuje na Gilberta Cohena-Séata a Christiana Metze. Cohen-Séat rozlišoval mezi „cinematickými fakty“ a „filmickými fakty“ a „cinema“ definoval jako sumu fenoménů, které obklopují film, ale zůstávají vůči němu vnější (srov. G. C o h e n - S é a t, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris 1958, s. 54). Metz jeho definici rozvinul a vymezil „film“ jako izolovatelnou diskursivní jednotku vzhledem k jejím institucionálním kontextům („cinema“). „Film“ je sice vzhledem k širšímu kontextu „cinematických“ fenoménů, jež jej obklopují, vnější, ale nelze jej od nich oddělit: „Cinema“ je chápáno jako suma filmů samotných nebo lépe suma rysů, které jsou v samotných filmech brány za charakteristické pro to, co je pocíťováno jako určitý „jazyk“ [...]. Mezi cinema a filmem je stejný vztah jako mezi literaturou a knihou, malířstvím a malbou, sochařstvím a sochou atd.“ (Ch. M e t z, *Language and Cinema*. The Hague 1974, s. 22). Film je jako konkrétní promluva, která aktualizuje virtuální jazyk „cinema“, jenž nabízí možnosti pro soubor všech možných filmů a filmových postupů. Rodowick ve svých textech z tohoto rozlišení odvozuje definici filmu jako aktuálního objektu a „cinema“ jako ideálního, virtuálního uspořádání, jež nezávisí na materiální specifičnosti média, a může tudíž přežít zánik fotografického filmu (srov. Rodowickovu inaugurační přednášku pronesenou 4. února 2002 na King's College v Londýně: *Dr. Strange Media, or How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory*. Internetová verze: www.kcl.ac.uk/humanities/cch/filmstudies/digital-culture/StrangeMedia/)

pohled, že pokud chtějí filmová studia přežít, musejí se integrovat do mediálních studií, jejichž modelem by se pak měl stát film. Pořád tomu ještě hodně věřím, ale v souvislosti se svými teoretickými zájmy mě upoutala otázka temporality života filmu. Již ve svých přednáškách jsem hovořil o tom, jak důležité bylo pro mou koncepci vidět film Jeana Eustacha NUMÉRO ZÉRO, který vznikl v roce 1971, ale v kinech byl uveden až po třiceti letech, a tudíž ve zcela jiném kontextu, který si Eustache vůbec nemohl představovat. Začala mě pronásledovat otázka, proč je tento druh filmu dnes tak důležitý a zajímavý a proč by jej dnes již nikdo nenatočil, i kdyby byl Eustache ještě naživu.⁹⁾

Jde mi o to, jaké estetické a filosofické otázky může vyvolat koncept filmu a jeho fotografické specifičnosti. Otázkou specifičnosti se příliš nezabývala moderní ani současná filmová teorie.¹⁰⁾ Moderní teorie, kterou datuji od doby francouzské „filmologie“ po Metz, se zabývala otázkami filmového znaku a vyprávění a poměrně rychle se zbavila pojmu filmické specifičnosti ve prospěch narativního kódování. Rozdíl mezi klasickou a moderní teorií spočívá v tom, že moderní teorie se přestala zabývat filmickou specifičností. Například Metz ve svých raných esejích usiloval o definici filmového znaku a zjistil, že to není možné. Metz i Barthes došli k závěru, že nelze hovořit o filmových nebo fotografických znacích v lingvistickém smyslu, ale že přesto ve filmu existuje kódování, zvláště pak narativní kódování. Můžeme rozlišit specifické a nespecifické cinematické kódy a jejich spletné kombinace, nicméně ontologická, fenomenologická a formální otázka specifičnosti byla smetena ze stolu. Současná filmová teorie se zase více než specifičností zabývala vztahem filmu k ideologii a diváctví.

Z toho, co jsem řekl, vyplývá odpověď na vaši otázku: pokud se chci zabývat problémem, co s sebou přináší zmizení filmu jako estetického objektu, musím se zákonitě vrátit ke klasické filmové teorii, kde otázka specifičnosti stála na prvním místě. Návrat ke klasické teorii má ale také dodatečnou hodnotu, protože samy dějiny filmové teorie se ukazují být velmi důležité. Osobně mám toto fascinující období dějin teorie velmi rád a rád o něm přednáším. V jistém smyslu je klasická teorie studiem filmu ještě předtím, než mohl být studován, a přináší hluboké myšlenky praktiků o estetické povaze média. Neměli bychom klasickou teorii brát jako něco překonaného, jako historickou kuriozitu, protože každá teorie je vlastně zčásti správná a zčásti chybná. Klasická teorie nám může pomoci zodpovědět otázku, čím se film stal dnes. Přitom je poměrně vzácné, aby se dějiny estetického a teoretického myšlení o filmu stávaly součástí historických výzkumů a dějiny teorií se jen zřídka vyučují na univerzitách – s jistotou mohu zmínit jen New York University, kde působí Robert Stam a Richard Allen, a Brown University, kde přednáší Philip Rosen. Pro mě je navíc důležité, aby dějiny myšlení o filmu byly náležitě kontextualizovány, zasazovány do interdisciplinárních vztahů

9) NUMÉRO ZÉRO je 110 minut dlouhým nepřerušovaným záznamem autobiografického vyprávění Eustachovy babičky Odette. Film byl restaurován a veřejně uveden až po třiceti letech od svého vzniku a Rodowickovi posloužil jako metaforická definice toho, „čím byl film“: médiem hluboce inklinujícím k historické dokumentaci a svědectví, což jsou atributy, jež u digitálních médií chybí. Podrobnější výklad k tomuto problému lze nalézt v internetové verzi Rodowickových brněnských přednášek (viz výše).

10) V Rodowickově periodizaci dějin filmových teorií trvá klasická teorie do roku 1945, moderní teorie je vymezena lety 1945 až 1968, zatímco doba současné teorie začíná roku 1969. Politický modernismus v teorii Rodowick ohraničuje přibližně lety 1968 až 1984.

s myšlením o ostatních uměleckých druzích a s dějinami estetiky, zvláště pak vizuální estetiky.

Mohl byste upřesnit, jaké konkrétní koncepty klasické filmové teorie je možné použít pro zkoumání současného stavu filmu jako estetického objektu a co konkrétně nás může klasická teorie naučit?

Klasická filmová teorie nemůže být užitečná odpověďmi, jež dává, ale spíše otázkami, které klade. Dnes je znovu zajímavé ptát se „co je to fotografie?“ Po dlouhou dobu jsme brali jako samozřejmé, že fotografie je indexová. Jaká je ale povaha této indexovosti a jak mění pojem indexovosti digitální média? I digitální média totiž mohou být indexová, ale v jiném smyslu, než je tomu v případě fotografie. Indexovost je založena na kauzalitě. Ale kauzalita indexovosti digitální fotografie má jinou povahu než kauzalita indexovosti klasické fotografie. Dva různé druhy kauzality korespondují se dvěma různými procesy záznamu obrazu: v případě klasické fotografie jde o záznam v užším smyslu, v případě digitální fotografie o konvertování. Analogová média zaznamenávají přímým způsobem, ale digitální média transformují a transkódují analogické podněty do numerické formy. Jde o konverzi jednoho druhu informace do jiného druhu informace, jež ale nakonec, aby byl výsledný digitální obraz vnímatelný a rozpoznatelný, musí být provedena znovu opačným směrem: z numerické formy do formy analogové. Vstup a výstup jsou v případě digitální fotografie odlišné, protože dochází k transformaci povahy informace, zatímco v klasické fotografii jsou vstup a výstup kontinuální, kauzalita zde má povahu přímé transformace v isomorfní relaci.

Klasická teorie nám také může pomoci posoudit proměnu médií z hlediska našeho kulturního smyslu pro obrazy. Je triviální říci, že fotografie byly vždy schopné lhát, že vždy byly falzifikovatelné. Postupy této falzifikace jsou obtížné a pro cvičené oko je poměrně snadné je odhalit, protože fotografie se vždy materializují v homogenní substanci, a nikoli v mřížce manipulovatelných pixelů. Z kulturního hlediska lidé od poloviny 19. století až do druhé půli 20. století měli tendenci chápat fotografii jako dosti spolehlivý historický záznam, dokument, což se potvrzuje i tím, že fotografie je používána jako soudní důkaz. Tato kulturní konotace doprovází fotografii dodnes a vyvolává to, co Philip Rosen nazývá historickou percepcí.¹¹⁾ Jestliže fotografie může být falzifikována, ale klade manipulaci odpor díky své substancialitě, pak síla digitální fotografie je v tom, že transformace přímo podněcuje. Kreativní síla digitálních médií spočívá ve skutečnosti, že si můžeme říci: naskenoval jsem fotografii do formy digitálního kódu a teď ji mohu přehrát jako hudbu. Narážím tím na programy typu text→midi, které umožňují přehrát kousek textu uloženého v počítači jako hudbu. Můžete měnit barvy nebo odstranit efekt červených očí pomocí předpřipraveného algoritmu; jakmile je něco naskenováno, je možné obraz jakkoli deformovat a transformovat v něco zcela jiného, měnit jeho estetické kvality, obrazy mohou být staženy z internetu a rekontextualizovány atd. Téměř každý, kdo má přístup k počítači, může tyto operace provádět jako své hobby, protože jsou uživatelsky velmi jednoduché.

11) Srov. Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis 2001.



David N. Rodowick při své brněnské přednášce (duben 2003)

Foto Jiří Chloupek

Dnes tedy existují již dvě generace lidí, kteří dobře vědí, že fotografie jsou snadno manipulovatelné, a proto se změnil kulturní přístup k novinovým obrázkům a veřejnému zobrazování vůbec. Víme, že od pozdních osmdesátých let byla většina novinových fotografií digitálně editována. Ale chceme-li pochopit kulturní rozměr transformace fotografie, musíme mít srovnávací pozadí a teoretický kontext, abychom řekli, čím byla a čím se stala potom, a klasická teorie filmu a fotografie – například Siegfried Kracauer a André Bazin – nám takovéto pozadí pro hodnocení proměn vyvolaných digitálním zobrazováním poskytuje. Fotografie a film jako kulturní interfejsy nám pomohou pochopit, co je nového na nových médiích. Když se nová média vynořují, vždy nejprve nastane přechodná fáze, kdy hledají svou identitu ve starých médiích. Digitální média se obracejí k filmu jako ke svému modelu, ale podobně tomu bylo i s kinematografií: bratři Lumièrové nemohli předvídat, jakou formu médium brzy dostane například s Griffithovou *INTOLERANCÍ*. Já jsem zvědavý, jestli ještě v budoucích třiceti letech zažijí další emergenci nového média...

Přejdeme nyní ke konkrétnějším tématům týkajícím se vaší poslední knihy Reading the Figural. Tato publikace je složena ze sedmi relativně autonomních a různě starých textů, v nichž se různým způsobem řeší otázka, co je to „figurálno“ ve filosofickém smyslu a jakým způsobem se figurálno vynořuje v digitální kultuře. Pro čtenáře je obtížné dospět k jednoznačné

definici tohoto pojmu, protože kniha nabízí řadu vzájemně se překrývajících vysvětlení. Když jsem se pokoušel nalézt pro sebe co nejužší odpověď, upoutal mě pojem chiasmatu, jenž se v knize často vrací. V eseji nazvané stejně jako celá kniha například píšete: „Toto je formule pro chiasma figurálna: diskurs, který proniká formou věcí a vnáší do nich svou mnohoznačnou sílu negovat a dělit či diferovat; nezávislá váha věcí naopak tuhne do znaků, jež se anonymně šíří napříč každodenním životem jednotlivců.“¹²⁾ Co to konkrétně znamená, že vypověditelný diskurs proniká do viditelných věcí a viditelné věci naopak do vypověditelného diskursu? Vy ono chiasma viditelného a vypověditelného nacházíte v různých oblastech a rovinách kultury: ve vysokém modernistickém umění v návaznosti na Lyotarda, Foucaulta a Deleuze, ale také v digitálních médiích a dokonce v masové kultuře digitální éry.¹³⁾ Co to pro vás znamená, že vezmete tyto koncepty z knih zmíněných filosofů a přenesete je na odlišné pole?

Lyotard ve své knize *Discours, figure*¹⁴⁾ nedává příklady pouze z modernistického umění, ale z celých dějin umění. Podstatou Lyotardovy knihy je snaha nalézt jiný způsob definice estetické zkušenosti a podobně jako u Deleuze či Foucaulta se v ní projevuje tendence držet se umění s velkým U. Pro mě otázka, co je to figurálno, nemá specifickou odpověď. Ve své knize jsem si ji položil sedmkrát, ale nešlo mi o to zkonstruovat pevně vymezený pojem, použitelnou definici. Hledal jsem spíše nový způsob myšlení ve vztahu k prostoru, pohybu a času. Myslím si, že právě o to šlo také Deleuzovi v jeho knihách o filmu a ve *Foucaultovi*.¹⁵⁾ Figurálno se tedy týká toho, jak lze nakládat s pohybem a časem ve vztahu k prostoru. Poprvé jsem o figurálnu začal přemýšlet v souvislosti s mou kritikou sémiologické ideje filmového znaku, představy, že pokud má mít prostorový obraz význam, musí být redukovatelný na význam lingvistický – což samozřejmě není pravda. Nejprve jsem zkoumal opozici výtvarných a lingvistických reprezentací, která je silně zakořeněna v dějinách estetiky a bránila uvažování o vztazích mezi obrazem a slovem, protože nedovolovala pochopit chiasmatické relace, ať už šlo o text začleněný do obrazu nebo o spacializovaný text, jenž se tak stává figurálním ve výtvarném smyslu. S Deleuzem se mi problém rozšířil, protože mi jeho knihy umožnily pochopit, jak statický je v saussurovské sémiologii koncept významu. Signifikace je totiž vždy v pohybu. Figurálno se mi stalo způsobem, jak hovořit o transformativnosti a proměnlivosti pohybu v souvislosti s filmem a elektronickými médii, jež uvádějí prostor do pohybu a různými způsoby jej temporalizují.

Takže nejde jen o vztah mezi figurou a textem, o to, jak se text stává figurabilní a figura získává textuální kvality. To je jen jedna dimenze. Další spočívá v otázce, co je to diskurs. Již Lyotard vedl ve své knize *Discourse, figure* velkou debatu o sémiologickém předpokladu, že diskurs je výhradně lingvistickým artefaktem, a kladl si otázku, zda lze

12) *Reading the Figural*, s. 69.

13) Rodowick uvádí příklady děl Paula Kleea, Reného Magritta, Andyho Warhola, Jeana-Luca Godarda, Jeana-Marie Strauba, ale také populárních obrázkových časopisů, televizních reklam a znělek MTV.

14) Jean-François Lyotard, *Discours, figure*. Paris 1971.

15) Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris 1983 (český překlad *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000); *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris 1985; *Foucault*. Paris 1986 (český překlad: *Foucault*. Praha 1996).

hovořit také o výtvarných uměních jako o diskursivních. Pro Lyotarda to byl problém různých způsobů jak charakterizovat prostor, protože prostor je podle něj vždy součástí textu a prostorové objekty naopak mohou být textualizovány. Ponaučení plynoucí z Deleuzovy knihy o Foucaultovi je v tom, že chápe všechny tyto otázky jako otázky moci čili nejen jako otázky diskursu, ale také vztahu vnímatele k různým druhům diskursivních artefaktů, ať už mají formu výtvarných nebo lingvistických reprezentací. Otázka tedy zní, jak je skrze diskurs uplatňována moc ve vztahu k tělům – to vše vzhledem k různým charakterizacím prostoru, prostoru jako exprese. A jakmile hovoříte o prostoru jako expresi, jste ve sféře figurálna, protože většina filosofických přístupů říká, že prostor není expresivní.

Figurálno chápané ve spojení s mocí mi umožnilo vzájemně propojit estetické, sémiotické a sociální otázky. Před osmnácti lety pro mě vše začalo jako diskursivní otázka: jak musíme transformovat pojem diskursu, aby již nespočíval na opozici mezi slovem a obrazem? Pak se z toho stala širší estetická otázka týkající se toho, jak se vlivem určitých estetických objektů prostor mění v pohyb a čas. A nakonec otázka sociální čili moci. Z jiné perspektivy je možné říci, že figurálno pro mě bylo nejprve problémem spaciality a expresivity a později pohybu a času. S Lyotardem a Foucaultem to byla otázka prostorová: jak se prostor může stát expresivním? Na Deleuzovi – počínaje jeho knihou *Différence et répétition*¹⁶⁾ a konče knihami o filmu – je pro mě revoluční a problematické to, že se figurálno dotýká prostřednictvím temporálního aspektu.

Nikdy mi nešlo o vytvoření systematické teorie figurálna, ale o změnu myšlení a perspektivy. Vraťme se ale k vaší otázce, jaký je rozdíl mezi způsobem, jak používám pojem figurálna já a jak to dělal Lyotard, Deleuze či Foucault, kteří skutečně hledali příklady hlavně ve vysokém modernismu. Mým prvním poznatkem bylo, že jestliže existuje cosi, co lze nazvat figurální média, pak jde o zcela banální a všední záležitost. Figurálno jako sémiotický fenomén je všude a bylo všude již dlouhou dobu – Lyotard píše o rébusech publikovaných v novinách z devatenáctého století, já figurálno nacházím například v logu MTV z osmdesátých let.

Figurálno ale souvisí i s kinematografií, pokud ji pochopíme jako kulturní interfejs. Estetika 18. a 19. století je založena na kontemplaci knih, maleb a soch. Pokud vezmete její slovník a aplikujete jej na film, televizi či video, vznikne mnoho komplikací, protože na kinematografii jakožto novém médiu – a kinematografie byla v jistém smyslu prvním novým médiem – je nové to, že prostor je zde transformován skrze pohyb a čas. A to vytváří explicitní konfrontaci s estetickou teorií 19. století, ale také se saussurovskou sémiologií, jež rovněž vychází z 19. století. Proto jsou pro myšlení o filmu tak dobrými filosofickými modely Bergson s Peircem. Takže distinkce mezi vysokou a nízkou kulturou není pro otázky figurálna nutně relevantní, protože příklady můžete najít všude. Dominantním kulturním interfejsem 20. století jsou kinematografické artefakty, které uvádějí prostor do pohybu a transformují jej temporálně.

Ve svých úvahách o figurálnu v rámci digitálních médiích nabízíte určitou koncepci artikulace obrazu. Digitální obraz je složen z manipulovatelných diskrétních jednotek a tato

16) G. Deleuze, *Différence et répétition*. Paris 1968.

jeho artikulace podle vás může být srovnávána s artikulací lingvistického diskursu. Dudley Andrew a Raymond Bellour se v souvislosti s Deleuzovými knihami o filmu a současně ve vztahu k elektronickým médiím zmínili o možnosti emergence nového typu obrazu, jenž by tvořil další kategorii vedle obrazu-pohybu a obrazu-času. Podobné závěry je možné učinit i na základě poslední kapitoly druhé Deleuzovy knihy o filmu.¹⁷⁾ Může figurálno ve smyslu manipulovatelného digitálního obrazu znamenat podnět pro vytvoření nějakého třetího konceptu obrazu v rámci deleuzovské taxonomie?

V poslední kapitole knihy *Cinéma 2. L'Image-temps* sám Deleuze skutečně naznačuje, že po obrazu-pohybu a obrazu-času by mohlo přijít cosi jako „silikonový obraz“. Mluvil o tom i v některých interview, v nichž vyjadřoval svou spíše instinktivní reakci na obrazy nových médií. A někteří lidé pak opravdu psali o ideji virtuálního obrazu, například Jean-Clet Martin¹⁸⁾ a v jistém smyslu i Pierre Lévy.¹⁹⁾ Nicméně sám jsem v poslední době dospěl k závěru, že v širším kontextu audiovizuální kultury a konceptu figurálna, v souvislosti s problémem indexovosti ve fotografii a digitálním obraze, o němž jsme již hovořili, je otázka této posloupnosti od obrazu-pohybu přes obraz-čas k digitálnímu obrazu chybná. Můžeme se zbavit všech ontologických definic a stále mluvit o specifických kvalitách různých typů obrazu: fotografie či filmu vzhledem k logice obrazu-pohybu a obrazu-času. Ale pokud použijete termín virtuální obraz v souvislosti s informačními technologiemi, musíte být opatrnější, protože zde taková specifičnost chybí. Proč? Protože počítače jsou nesespecifickou technologií, nic nesespecifikují – jediné, co mohou činit, je simulovat. Mohou simulovat všechny druhy strojů. Řečeno v návaznosti na Turinga: vše, co může být konvertováno do numerické formy, lze simulovat na počítači.²⁰⁾ Počítač je simulační stroj – můžete simulovat kamery, videorekordéry nebo třeba hudební syntezátory. Vzhledem k počítači a digitalitě v hrubé formě nelze hovořit ani o distinkci mezi prostorovým a časovým, viditelným a vypověditelným (v návaznosti na Deleuze

17) Dudley Andrew píše o tom, že Deleuzův koncept obrazu-času byl stavěn na míru modernistickému filmu auteurů, který je ale dnes již za svým zenitem. Elektronická média podle Andrewa částečně přenášejí kontrolu nad temporalitou obrazu z tvůrce na recipienta a vytvářejí tak potenciál pro další zlom v dějinách kinematografie: „Proč bychom ve filmu neměli vyznačit další proměnu, stejně úplnou jako ta, jež se objevila po druhé světové válce, ale tentokrát ve vztahu k úpadku autorského modernismu a nadvládě nových podmínek předvádění a distribuce?“ Viz D. A n d r e w, *The Roots of the Nomadic. Gilles Deleuze and the Cinema of West Africa*. In: Gregory F l a x m a n (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis 2000, s. 216. Raymond Bellour v jednom rozhovoru řekl, že Deleuze v závěru života pracoval na knize o virtuálních obrazech, jež mohla v jistém smyslu tvořit pokračování jeho knih o filmu. Viz Anette W. B a l k e m a – Henk S l a g e r, *Výzva filmu. Rozhovor s Raymondem Bellourem*. „Iluminace“ 14, 2002, č. 4, s. 98. A nakonec sám Deleuze v závěru knihy *Cinéma 2. L'Image-temps* naznačuje některé zásadní proměny obrazu, které přicházejí s elektronickými médii.

18) Srov. Jean-Clet M a r t i n, *Image virtuelle*. Paris 1996.

19) Srov. např. P. L e v y, *Cyberculture*. Paris 1997 (český překlad: *Kyberkultura*. Praha 2000).

20) Matematik a logik Alan Turing ve svém slavném článku *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem* (In: *Proceedings of the London Mathematics Society*, 2nd series, 42. London 1936, s. 230 – 265) definoval podstatu a teoretické meze logických strojů. V době před zkonstruováním prvního počítače představil symbolický popis jejich logické struktury, bez zřetele k fyzické realizaci, ale přesto se mu podařilo vystihnout model, který nepřekonal ani počítače dnešní.

a Foucaulta): je to pouhý binární kód, komputace, matematika, abstraktní symbolizace, bez specifičnosti, jež by určila příslušnost k textualitě, nebo spacialitě.

Ačkoli počítačové obrazy mohou být simulacemi jakýchkoli jiných typů obrazu, které si lze představit, a nastolují nový typ manipulace obrazu, nemyslím, že by představovaly další specifickou podobu obrazu. Přinášejí novou formu manipulace, nové speciální efekty transformující prostorové vztahy, inovace v rámci existujících médií, ale nikoli nový druh obrazu. Tyto nové postupy manipulace dosud nezískaly ani status média ve smyslu Cavellových kreativních automatismů,²¹⁾ status nových forem, žánrů, způsobů konceptualizace toho, jak je prostor činěn expresivním. Důvodem je povaha samotných počítačů: nemají identitu, jež by mohla něco činit specifickým, protože jakmile je něco binárním kódem, přestává to být specifické. Na druhé straně digitální technologie mohou přinášet nová média ve smyslu nových druhů estetické zkušenosti a estetických interakcí, nových interakcí starých médií a interaktivity uživatele.

Pro Deleuze vlastně rozdíl mezi obrazem-pohybem a obrazem-časem nebyl historickou distinkcí, nebyla to otázka periodizace, a to i přesto, že sám situoval přechod mezi oběma typy do poválečného období a že mnoho lidí to jako periodizační problém pochopilo. Můj vlastní závěr je, že v Deleuzových knihách o filmu sice je přítomná historická dimenze, ale nemá co do činění s periodizací dějin filmu. Obraz-pohyb a obraz-čas jsou dvěma radikálně odlišnými konceptualizacemi času. Obraz-pohyb lze charakterizovat jako hegelovskou a dialektickou koncepci historie, zatímco obraz-čas jako nietzscheovskou koncepci dějin. Obraz-pohyb má lineární a teleologický vývoj a stále přetrvává jako abstraktní totalita a jako model pro definici filmu. Pokud bychom si mysleli, že obraz-čas se jednoduše vyvinul z obrazu-pohybu, nikdy bychom nepochopili jeho podstatu. Obraz-čas se nevyvinul z ničeho, je to odlišná potencialita času ve vztahu k historii. Jestliže obraz-pohyb může být charakterizován jako periodizace, a on skutečně procházel ve své lineární a teleologické evoluci určitými periodami, obraz-čas nemůže být tímto způsobem uchopen, protože není lineární, je potencialitou, jež byla v dějinách filmu přítomna od počátku. Tato potencialita sice dospěla v poválečném období k silnému sebevyjádření, ale pak znovu mizela a opět se vracela. Obraz-pohyb je stále převládající jako abstraktní totalita a obraz-čas je vždy extrémně vzácný.

Ať už na sebe nová média berou jakkoli rozmanité a pluralitní formy, nepovažuji za produktivní otázku, zda se vynoří nový virtuální či silikonový obraz, jenž by překonal obraz-čas, ale zda budeme muset objevit novou logiku obrazů a znaků, novou logiku časové a prostorové organizace, kterou by bylo možné doplnit k obrazu-pohybu a obrazu-času, nikoli jako něco, co jde za ně a transcenduje je, ale jako něco, co vychází z imanentní logiky forem, jež nová média dostávají. To je zajímavá otázka. Pokud je pro nás při

21) Rodowick naráží na Cavellovu dvouúrovňovou definici uměleckých médií v knize Stanley C a v e l l, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York 1971. Médium umění podle Cavella není dáno *a priori*, svým základním mechanismem, nýbrž je definováno až skrze konkrétní uměleckou tvorbu a tradici – skládá se z primárních automatismů (fyzický základ umění: v případě filmu fotografický záznam a projekce světa) a sekundárních automatismů (umělecké topoi, postupy, styly, formy a žánry; v jejich rámci mohou umělci sami vytvářet „nové médium“ netradičním použitím primárních automatismů a transformací tradičních sekundárních automatismů). Srov. kapitulu „Automatism“ (s. 101 – 108).

zkoumání forem nových médií Deleuze stále užitečný, pak proto, že nám pomáhá představit si logickou kompozici v prostoru a čase na základě určitých konceptů, jež sám vynalezl, ale tyto koncepty musejí především vyrůstat ze samotné logiky nových médií. Se vši úctou, kterou k Deleuzovi chovám, se mi zdá, že v těch několika málo textech o nových médiích neuvažoval správným způsobem. Možná k tomuto tématu ani neměl žádné silné myšlenky. Ale jeho filosofie nám může problém pomoci řešit.

V současném myšlení o filmu a médiích dnes stále cirkulují dva problematické a různě definované pojmy, který mají kořeny v psychoanalytické filmové teorii sedmdesátých let, ale současně hrály – v poněkud jiné podobě – klíčovou roli v knihách Foucaulta a Deleuze: aparát a dispozitiv. Vy sám oba pojmy používáte také. Myslíte, že je užitečné s jejich pomocí konceptualizovat ani ne tak domněle ahistorické podmínky kinematografické percepce, jak to dělal Jean-Louis Baudry, ale spíše dějiny médií? Jak definovat rozdílné dispozitivy a ruptury, jež je oddělují, v dějinách kinematografie a dalších médií?

Aparát a dispozitiv jsou dvěma odlišnými pojmy a oba stále zůstávají důležité. Je také pravda, že o nich lze uvažovat vně psychoanalytického kontextu, byť i ten může být pořád zajímavý. Problém je v tom, že tyto pojmy byly mnohými nespravedlivě odvrženy společně s určitým typem psychoanalytického přístupu, což znamenalo vylít vaničku i s dítětem. Pojem aparátu se týká aktuální technologie záznamu a projekce filmu, technického zařízení v doslovnějším smyslu. Baudry si kladl otázku, zda samotná tato technologie produkuje ideologické efekty. Dnes je pomocí tohoto pojmu stále možné z užítkem hovořit o specifčnosti estetických a percepčních podmínek vytvářených souborem konceptů nastolených s danou technologií. Dispozitiv se naproti tomu týká toho, v jaké situaci se nachází tělo a percepce vzhledem k předmětu vnímání. Metzovy i Baudryho argumenty odkazují k psychologickým podmínkám vyplývajícím z toho, že sedíme v kině a díváme se na film, přičemž aparát, který vrhá světlo na plátno, máme situován za zády. Tělo je zde chyceno do určitého většího mechanismu, nikoli pouze ve smyslu technického zařízení. Dispozitiv je způsob, jak se tělo stává součástí většího strojového uspořádání v deleuzovském smyslu.

Ve vztahu k dějinám médií může být pojem aparátu podle mého názoru velice užitečný. Jedna cesta, jak odlišit různé aparáty odpovídající různým médiím mechanické a elektronické reprodukce, je podívat se na způsoby, jak se v dějinách mění interfejs. Na rozdíl od maleb či soch, vzhledem k nimž byl divák fyzicky přítomen ve sdíleném a sjednoceném časoprostoru (v auratické situaci, jak by řekl Walter Benjamin), v případě fotografie a fonografie dochází k efektu uncanny²²⁾, protože tato média činí nepřítomné věci přítomnými. Dříve byla percepce uměleckého díla založena na vzájemné přítomnosti vnímatele a objektu, ale fotografie převádí věci do stavů absence. Fonograf musel v 19. století působit ještě více uncanny, protože zde nešlo jen o zpřítomnění hlasu nepřítomného člověka, ale také o to, že mechanismus záznamu byl přímo vnímatelný – na jeho mosazném

22) *Uncanny*, v němčině *unheimlich* – psychoanalytický termín vycházející ze stejnojmenné Freudovy eseje z roku 1919; ambivalentní účinek něčeho, co je současně podivné, hrozné, záhadné (*unheimlich*) i milé a dobře známé (*heimlich*).

válečku jste mohli vidět samotnou notaci zvuku, mohli jste vidět materiální povahu záznamu zvuku, který ale nebyl slyšitelný, dokud jej nepřeložil aparát. Podobně stereoskopie vyžadovala speciální aparát, aby bylo možné vidět trojrozměrné obrazy. Kinematografie se zrodila jako kombinace fotografie a fonografie. Na film se také nedíváte jako na rozložený pás s okénky, protože je třeba aparátu, aby rekonstruoval pohyb projektovaný ve formě světla.

Dříve byla estetická zkušenost chápána v termínech přítomnosti, ve vztahu k substantiálním objektům položeným přímo před vás. Ale s fotografií se najednou aktuální předmět změnil ve virtuální, protože je založena na aktualizaci minulé události. V případě fonografu je virtuální zase hudba. Estetický objekt zmizel a musí být rekonstruován interfejsem, přičemž povaha interfejsu se v historii mění. Tento způsob výkladu dějin médií je zcela v duchu aparátové teorie. Různým médiím od fotografie přes film po digitální média je společné to, že jsou součástí genealogie interfejsu, procesu proměny technologického interfejsu a nárůstu jeho komplexity. Tělesný vztah uživatele k počítači a internetu je systémem s nesmírnou technologickou komplexností.

Pokud chcete hledat rozdíly mezi médii, bude vám velmi užitečný pojem dispozitivu, který bych ve volné parafrázi Foucaulta definoval jako dělení v prostoru, organizování v čase a sestavování v časoprostoru, skrze něž je uplatňována moc, čili jako situování těla ve vztahu k architektonickému prostředí, ať už v doslovném nebo metaforickém smyslu. O dispozitivu začneme hovořit tehdy, když si všimneme, jaké místo je přiděleno tělu v technologickém uspořádání, jak toto uspořádání mění náš tělesný vztah k estetickému vnímání. Fotografie si obvykle prohlížíme individuálně, ale kinematografie je zajímavá tím, že vytváří percepční zkušenost, jež sjednocuje kolektiv v prostoru a čase: diváci jsou fyzicky shromážděni v hledišti kina a temporálně je jejich percepce řízena lineárním, dopředu směřujícím pohybem filmového pásu. Rozhlas a televize přináší zcela jiný typ dispozitivu, který vytváří atomizovanou, v prostoru oddělenou percepci, jež je sjednocena v čase. Můžete mít milion diváků rozptýlených v prostoru, kteří všichni v tutéž dobu sledují totéž televizní vysílání. S internetem se prostor stává irelevantním a čas komplexnějším. Už nejde jako při televizním vysílání o médium typu jeden ku mnoha, ale mnoho ku mnohým. Uživatelé mohou komunikovat decentralizovaným způsobem.

Skrze pojem dispozitivu se do uvažování o médiích také vnáší otázka moci. Moc ve Foucaultově pojetí není jen problémem represe, protože vždy pracuje dvěma cestami, vždy současně dává možnost osvobození i donucuje. V boji proti omezením moci se někdy vynořují nové potenciality zplnomocnění. Takže pojem dispozitivu je skutečně užitečný pro pochopení rozdílů a podobností mezi fotografií, filmem, elektronickými a digitálními médii a pro porozumění jejich sociálnímu fungování. Vlastně jsem dost překvapen, že není v rámci oboru rozšířenější, protože by mohl být zapojen do řady vědeckých kontextů včetně kognitivismu. Filmová a mediální studia jsou totiž zaujatější otázkami diváctví. Na Foucaultovi je naproti tomu zajímavé, že nám umožňuje hovořit o sociálním fungování médií bez vztahu k mnohoznačným pojmům ideologie a vědomí. Na tom je cosi skutečně fyzického, hmatatelného – proto je Panoptikon současně pojmem i fyzickým modelem pro stavbu věznic, je to koncept, jenž byl učiněn fyzickým.

Pokud jde o model historického uvažování o přechodech mezi dispozitivy, nehovořil bych o rupturách v tom smyslu, že se ráno probudíte a jste v novém uspořádání. Změny

estetické zkušenosti nepociťujeme jako rychlý zlom, protože si je uvědomujeme teprve retrospektivně. Potřebujete tedy historický model, který ukáže proměňující se estetickou zkušenost jako komplex rozmanitých fenoménů, jež se nevyvíjejí lineárně – povahy obrazu, projekce, architektury, chození do kina, modů dívání se na filmy, to vše v relaci k vývoji samotné technologie. Estetická zkušenost má mnoho dimenzí, které se v čase vyvíjejí různými rychlostmi. Například příchod domácích videokazet, k němuž došlo neuvěřitelně rychle mezi lety 1983 a 1985, paradoxně nakonec neměl za následek snížení zájmu o kina, ačkoli zpočátku vyvolal paniku. Ve skutečnosti krátkodobě zvýšil chuť lidí chodit na filmy do kina a v jistém smyslu to video dělá dodnes. Chcete-li pochopit, jak se změnilo médium filmu po nástupu synchronního zvuku, musíte mít temporálně sofistikované historické modely, abyste ukázali, k jakým změnám došlo ve vztazích k dramaturgii, montáži, architektuře kin, propouštění hudebníků apod. A zvuk skutečně médium filmu změnil, protože do něj vnesl nové automatismy v Cavellově smyslu – například díky začlenění dramatické řeči se film změnil v nový typ dramatického média.

Ve svých přednáškách jste hovořil o proměně filmové zkušenosti, k níž dnes dochází. Jak se podle vás s příchodem digitální kultury změnil koncept cinefilie?

Ano, mění se povaha naší lásky k filmu. Ale možná velmi pozitivním způsobem. Je to nostalgický příběh zisků a ztrát, kde každému zisku odpovídá nějaká ztráta a naopak. Když Raymond Bellour psal o nedosažitelnosti, nezachytitelnosti filmového textu, *le texte introuvable*,²³⁾ bylo to ještě v době před nástupem videa, kdy si kritici museli dělat zápisky v kinech. Jediným nástrojem interaktivního sledování filmu byl tehdy stříhací stůl, kde jste mohli projekci filmu zastavovat. Celá Bellourova metodologie je založena na principu segmentace a on by nemohl své analýzy²⁴⁾ realizovat, kdyby neměl přístup ke stříhacímu stolu. Před nástupem videa dominovala filmová zkušenost, kdy jste byli odkázáni na milost dramaturgů kin, filmových muzeí a festivalů, ale také na dispozitiv kina. Byl to určitý druh smyslové zkušenosti, jež měla kolektivní charakter a organizovala váš sociální čas. Když jsem studoval v Paříži, cinemateka uváděla sérii pěti Hitchcockových filmů, jež v USA nemohly být z právních důvodů veřejně promítány, a já jsem kvůli nim nechodil na přednášky. Video to všechno změnilo – dnes nemohu bez videokazet vyučovat ani pracovat, protože mi umožňují interaktivnější zacházení s časem projekce, opakované sledování a detailní segmentaci. Tím se bellourovský nezachytitelný text změnil v text zachytitelný – prostřednictvím videa je možné jej doslova zachytit, držet v ruce, podobně jako držíte v rukou knihu. Ještě radikálněji se film stal zachytitelným na počítači, kde jej můžete analyzovat a manipulovat ve formátu Quicktime.

23) R. Bellour, *Le texte introuvable*. „Ca“, 1975, č. 7 – 8, s. 19 – 27. Bellour zde píše, že textualita filmu má paradoxní a prchavou povahu, protože díky jeho ukončenosti a nezadržitelné pohyblivosti může být zpřítomněna jen skrze textuální analýzu, ale tato analýza naráží na nepřekonatelný limit, neboť film nelze citovat (ve smyslu, v jakém lze citovat literární text). Psaná textuální analýza redukuje film na popis či reprodukce okének, aby ukázala jeho textuální kvality, ale současně jej jako text ztrácí, protože konstitutivním rysem filmového textu zůstává pohyb.

24) Srov. R. Bellour, *L'Analyse du film*. Paris 1979.

Tato nová interaktivita má ale za důsledek proměnu percepční zkušenosti. Místo abyste chodili do kinematéky, která je knihovnou filmů, budete si doma knihovnu videokazet. Místo abyste odjížděli na místa, kde můžete vidět vzácné filmy, koupíte si jejich nahrávky v internetovém obchodě Amazon.com. Takže se ztrácí ona touha vidět filmy. Lidé stále rádi chodí do kina a dívají se na filmy společně, ale jejich zkušenost již není založena na takovém puzení, jako tomu bylo dříve. Objekt touhy již přestal být tak vzácný a s přechodem do dispozitivu televize se změnil i jeho percepční kvality. Přibližně od počátku devadesátých let je zkušenost s filmem primárně zprostředkovávána videem a já při výuce kladu důraz na to, aby si studenti uvědomili, že percepční, kognitivní a estetická rovina filmové zkušenosti se při přechodu od projekce 35milimetrového filmu k videu hluboce změnila. Film jako film dnes již není dominantním médiem a kina přestala být dominantním kontextem jeho recepce. Nesouhlasím s Carrollovým tvrzením, že na tom nezáleží, protože všechno to jsou prý pořád „movies“, pohyblivé obrazy.²⁵⁾ Ve skutečnosti se ztrácí fenomenologická bezprostřednost původní filmové zkušenosti, což je filosoficky prokazatelné tvrzení. Paradoxně je to právě kognitivismus, jenž může vysvětlit, co je na obou typech zkušenosti percepčně specifické a odlišné.

Až film bude plně digitální a kina budou mít digitální projekční systémy, změní se filmová zkušenost i v těch případech, kdy promítaný film bude poskytovat zdánlivě stejné množství informací jako při projekci z 35milimetrového pásu. Projekce se stále bude lišit v oblasti kontrastů, světla, reprodukce pohybu, protože iluze pohybu zde vzniká zcela odlišným procesem. Vědecká analýza může oproti běžnému očekávání ukázat, že to jsou zásadní rozdíly. Já se pokouším tyto rozdíly hodnotit na základě vlastní subjektivní zkušenosti s novými systémy projekce ve speciálním centru pro testování nových technologií zábavního průmyslu v Los Angeles.

Tím se opět dostáváme k užitečnosti klasické filmové teorie. Většina klasických teoretiků filmu, od Epsteina po Balázse, od Benjamina po Kracauera, navzdory rozdílům v kladení a zodpovídání otázek, vychází z analýzy vlastní subjektivní a percepční zkušenosti. Dobře to lze ukázat na knize *Světlá komora* Rolanda Barthesa, která sice již nepatří do klasické teorie a týká se fotografie, ale v tomto ohledu je dobrým příkladem. Barthes zkoumá ontologii fotografie na základě analýzy vlastní subjektivní zkušenosti s fotografií. Já se také pokouším nalézt specifické filosofické způsoby, jak porozumět proměně percepční zkušenosti s filmem a Barthes nebo Kracauer mi slouží jako modely. Na jedné straně jsem fascinován novými možnostmi digitálních technologií, ale na druhé cítím nostalgii z toho, co tím ztrácím. Myslím, že tento postoj je společný mnoha filmařům i teoretikům.

Jaká je tedy budoucnost chození do kina? Myslím, že na jedné straně se změní v čistě muzeální záležitost, ale nezanikne, stejně jako nezanikly gramofonové desky. Na druhé straně půjde vývoj kinematografie podobnou cestou jako divadla na Broadwayi: z populárního média se změní v exkluzivní, elitní kulturní formu. Ještě počátkem 20. století bylo hudební divadlo v Americe populárním médiem, ale dnes za broadwayské představení v New Yorku zaplatíte 40, 50 i 100 dolarů. Za lístek do kina v New Yorku zaplatíte

25) Srov. např. Noël Carroll, *Theorizing Moving Image*. Cambridge 1996 (srov. též český překlad klíčové statě z této knihy *Definování pohyblivého obrazu*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 2, s. 5 – 32).

osm nebo devět dolarů a v Londýně dokonce devět nebo deset liber. Jsem dobře placeným universitním profesorem, ale skutečně váhám, než si v Londýně koupím lístek do kina. Paralelně probíhají fundamentální změny v ekonomické pozici kin v rámci zábavního průmyslu. Výnosy v oblastech kabelových televizí, trhu s videokazetami a počítačovými hrami již natolik převýšily výnosy z prodeje lístků do kin, že tradiční způsob uvádění filmů začíná být chápán jako reklamní nástroj pro propagaci dalších typů spřízněných výrobků.

Citované filmy:

Intolerance (David Wark Griffith, 1916), *Matrix* (The Matrix; Andy a Larry Wachowski, 1999), *Numéro zéro* (Jean Eustache, 1971).