

zda lpět na zachování původního materiálu navzdory potížím s nedostatkem adekvátní promítací techniky, nebo se spolehnout na nové, z hlediska dlouhodobé archivace ještě ne zcela prověřené nosiče.

Závěrečné příspěvky se zabývají tematikou organizovaného amatérského hnutí jednak na příkladu existence filmového klubu v San Diegu,¹¹⁾ jednak popisem historie založení Amateur Cinema League, svazu sdružujícího americké amatérské filmaře, následovaným výčtem každoroční desítky nejlepších titulů za období 1930 – 1994.¹²⁾

Skutečně prozíravým počinem je zařazení rozsáhlé bibliografie týkající se úzkého a amatérského filmu, která zahrnuje časopiseckou a knižní produkci v Evropě a v Americe od počátku dvacátého století po současnost. Pro zájemce o amatérskou a filmovou kinematografii tak představuje užitečné vodítko při hledání dalšího studijního materiálu.

Různorodost příspěvků jak v okruhu zvolených témat, tak i ve způsobu reflexe a vlastního zpracování výchozího materiálu dokazuje, že při sestavení tohoto čísla „Film History“ šlo spíše o co nejširší postižení problematiky zkoumání amatérského a rodinného filmu než o jasně definovanou tematickou linii či koncepci badatelského přístupu. Ve srovnání s jinými podobně orientovanými publikacemi, např. se speciálním číslem francouzského časopisu „Communications“ (č. 68), ze kterého jsou dva příspěvky zařazeny i v Iluminaci, se zdá, že hlavně u textů amerických autorů chybí snaha o větší zobecnění nashromážděných faktů. Navzdory těmto výhradám druhé číslo „Film History“ z roku 2003 přináší mnoho zajímavých informací z dosud ještě nepříliš probádaných oblastí kinematografie a v bibliografii prací o úzkém filmu mu náleží významné postavení.

Jiří Horníček

11) Melinda Stone, „If it moves, we'll shoot it”: the San Diego Amateur Movie Club, s. 220 – 237.

12) Alan D. Kattelle, *The Amateur Cinema League and Its Films*, s. 238 – 251.

Konvergence médií aneb bujení intimistického prostoru

Roger Odin mluví o splynutí nezávislého filmu a rodinného filmu v jediném intimistickém televizním prostoru.¹⁾ Ignacio Ramonet poukazuje na konvergenci médií (zejména tisku) k televiznímu modelu a zároveň popisuje fázi posttelevize, kdy „veřejnost (reprezentovaná dobrovolnými vězni) přímo vstupuje nikoli už do obyčejného, jediného a pomíjivého pořadu, nýbrž do televizního seriálu.“²⁾ Mám za to, že jsme zde svědky hlubšího fenoménu, že se zde dotýkáme symptomů dlouhodobé tendence kultury, nebo spíše kulturně-technického konglomerátu jako celku.

Pokusím se zde v hrubých rysech zachytit tuto tendenci a také některé technicko-kulturní fenomény, které napomohly jejímu bujení. Tento popis by měl také dát vyvstat bližším charakteristikám

1) Viz jeho článek v tomto čísle.

2) Ignacio Ramonet, *Tyránie médií*, Mladá Fronta, Praha 2003, s. 210.

onoho trochu záhadného „intimistického prostoru“. Všichni totiž zakoušíme jeho každodenní přítomnost a intuitivně cítíme, oč se vlastně jedná, podíváme-li se však na něj blíž, začne se jeho jednota rozpadat.

Předobraz v literatuře

Nelze přehlédnout dlouhodobou tendenci jistého proudu moderní literatury *klást se stále hlouběji do nitra subjektu*. Tato tendence zažila svůj hlavní rozpuk ve dvacátých letech 20. století.³⁾ Mluví se o snaze „zachytit proud vědomí“, o snaze zachytit hlubinné procesy odehrávající se v nás pomocí „automatického psaní“ nebo později o „dekonstrukci subjektu“. Spisovatel přestal být tvůrcem fiktivních světů, aby se sám vydal všanc a vystavil své já nesmírné erozivní síle diskursu. Jednalo se ovšem především o literární, elitistickou tendenci.

Souběžně se do centra zájmu dostává deníková literatura a jistý druh autobiograficko-psychanalytické literatury. Provozuje se honba za skrytými zákoutími duše, spisovatel se snaží „říci vše“. Při četbě však nejsme konfrontováni s vulgárními výlevy, spisovatel se pohybuje spíše v sousedství šílenství.

Součástí postupujícího hledání budou na jedné straně různé formální postupy, které mají fungovat jako klíč do třinácté komnaty, a na druhé straně vytváření dispozitivu *pasti na subjekt*. Může se jednat o past v doslovném slova smyslu: subjekt je uzavřen v nějakém dispozitivu, který má za úkol vytvořit extrémní podmínky prožívání-vypovídání. Nejlepším příkladem tvůrce takových pastí je Beckett. Nebo se může jednat o past v symbolickém smyslu: spisovatel sám na sebe (nebo projekcí na některou ze svých postav) uvalí vnitřní postoj číhání na psychické stavy, a za tímto účelem se může vystavovat extrémním zkušenostem.

Tento typ literatury dnes nachází novou, svým způsobem „intermediální“ odnož. Ta se ve své krajní, nejupřímnější podobě snaží dále rozvíjet výše zmíněné tendence, nicméně však s jistými rozdíly. Ve svých upadlejších podobách se potom stává jakousi psychologickou pornografií, kdy obnažování vlastní duše už nemá rysy hledačství, ale stává se čirým exhibicionismem, ne-li přímo vypočítaným komerčním tahem. Bývalá výsostná a vznešená elitistická produkce prožívá renesanci v prasečím rouše.

Posuny a rozdíly se pokusím ukázat na příkladu Christine Angotové, která reprezentuje literární, upřímný pól této tendence. U Angotové takřka *mizí veškerá literární stylizace*, všechny postavy jejích knih mají skutečné předobrazy a vystupují pod svými skutečnými jmény. Otevřeme-li nějakou její knihu, vstupujeme do jejího „skutečného“ světa a do jejího myšlení. Její styl připomíná myšlení v čistém stavu, myšlení, tak jak skutečně probíhá, když je prožíváno. Nicméně výběr témat a způsob jejich pojednání svědčí nejen o snaze šokovat (to už tu bylo), ale přímo o *senzacechtivosti*. Kniha je produktem, který čtenáři podlézá. Zároveň se snaží co nejvíce *narušit/zrušit vzdálenost mezi čtenářem a spisovatelem*. Angotová na čtenáře apeluje, dovolává se jich, do knih vstupují dopisy čtenářů, výpovědi přátel o jejích knihách. Svět knihy splývá se světem kolem ní.

Televizní model a snížení „technického prahu“ ke vstupu do kulturního prostoru

„Technickým prahem“ rozumím zvládnutí nějaké techniky umožňující člověku-autorovi jejím prostřednictvím vstoupit do kulturního prostoru. Například zvládnutí psaní, filmové techniky,

3) Existovala už samozřejmě dávno předtím, mohli bychom mluvit o předělu romantismu, o deníkové literatuře, která existovala už dlouho (rozhodně se však proměnila funkce deníku), o spisovatelích jako byli Lautréamont, Rimbaud, či Kierkegaard. Zde mi však jde především o uchopení rysů a znaků určité literární tendence, nikoli o vyčerpávající historický popis.

malířských technik atd. Překonání tohoto prahu dříve vyžadovalo nějaký talent, něco výjimečného. Kulturní produkce byla elitistickou záležitostí.

To se změnilo s příchodem televizního média a dispozitivů, které od osmdesátých let nastoluje. Pro vstup do televize není třeba překonávat žádný technický, ba ani diskursivní práh. Ramonet ukazuje, jakým způsobem dominantní postavení televizního dispozitivu tlačí jiná média k jeho napodobování.⁴⁾ Technický práh se v důsledku tohoto tlaku snižuje i v jiných oblastech.

Dalším faktorem je hojnost levných a snadno ovladatelných přístrojů (fotoaparátů a videokamer), které umožňují každému snadno produkovat obrazy a překonat tak technický práh. Jiným prvkem zeslabujícím technický práh je internet s jeho nezávislostí na publikačním systému (blogy, webové stránky).

Paradigma přímého přenosu

Přímý přenos, magie toho být zároveň tady i jinde. Iluze reálného rozšíření prostoru, ve kterém žijeme. Chtěli bychom, aby oko kamery bylo naším okem, aby kamera zmizela. Rozkoš z voyeurismu, pocit vševědouceho.⁵⁾

Dispozitiv přímého přenosu představuje ideální past na subjekt. Není třeba se namáhat, pro zkoumání temných míst už není třeba diskursivního zprostředkování, myšlení bylo tímto technickým dispozitivem úspěšně vynecháno. K číhání už není třeba duševní práce a televize a internet nám je rádi zprostředkují. Vzrušující objevování tak už není výsadou spisovatelů-dobrodruhů, taktéž nebezpečné sousedství šílenství bylo eliminováno.

Těmito novým pastem na subjekt nejsou vystaveni jenom exhibicionističtí dobrovolníci. Množí se prostory, které jsou tímto technickým dispozitivem vybavovány automaticky (banky, obchody, křižovatky atd.) Roste také popularita bulvárních médií, která z pasti na subjekt-celebritu udělala princip svého fungování. Pasti na subjekt se staly součástí naší každodennosti.

Přímý přenos má také jinou vlastnost: vytváří efekt autentičnosti a přirozené „pravdivosti“, který vytlačuje kritické myšlení a reflexi na okraj jako něco nadbytečného.⁶⁾ Jsme tam, v jádru dění, jakou lepší informaci bychom si mohli přát?

Logice přímého přenosu tak v televizi čím dál tím víc podléhá nejen sportovní dění, ale také zpravodajství, čím dál tím více i oblast zábavy a dokonce i dokumentární pořady! V přírodopisném filmu se stále častěji místo zvířat objevují nekonečné pasáže „přímého přenosu“ číhání na ně. Místo přírody jako apriori očekávaného objektu zájmu pořadu sledujeme psychické stavy autorů.

Voyeurismus se prostřednictvím přímého přenosu stává branou projekce a zprostředkovaného prožívání. Jako divák (čtenář) prožívám něco, co bych sám možná chtěl prožít, a nemusím nést reálné důsledky této zkušenosti. Přírodopisný film tak ukazuje aktéry (lovce, cestovatele) místo přírody, aby se do nich divák mohl vžít a prožít si své setkání se lvem.

Dvojitý kořen videokamery

Nejčastějším použitím videokamery je jistě již výše zmíněné vytváření dispozitivů dohledu či pasti na subjekty. Na rozdíl od klasické kamery tak silně převažuje funkce oka nad funkcí natáčení filmu, funkce dispozitivu nad tvorbou.

4) „Centrální médium – televize – má na veřejnost tak silný dopad, že ostatní média cítí povinnost dopravit, udržovat a prodlužovat tento účinek.“ I. Ramonet, c. d., s. 37.

5) Vztahy mezi mocí a okem-kamerou byly osvětleny už mnohokrát, srov. zejména Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Český filmový ústav, Praha 1991.

6) I. Ramonet, c. d., s. 86 – 90.

Vzdálenost mezi aktem natáčení a aktem sledování se snížila natolik, že místo o kameře jakožto nástroji k natáčení bychom mohli mluvit o kameře-dalekohledu. Videokamera slouží k tomu, abychom viděli tam, kam bychom se chtěli dívat, ale nemůžeme nebo si netroufáme (to někdy vede až k takovým komickým extrémům, jakého jsem byl svědkem v jedné galérii, kde si jistý Japonec prohlížel obrazy zásadně na displeji své kamery).

Druhým typickým použitím videokamery je natáčení rodinných filmů. Jejím přirozeným živlem je v tomto případě skutečně intimní prostředí. Odin přesvědčivě ukázal, že i v tomto případě kamera neslouží primárně jako nástroj k natočení filmu, a zdůraznil její roli v rámci rodinných vztahů a roli tvůrce mytické rodinné historie. Zároveň ukázal proměnu témat rodinných filmů související s poptávkou televize. Dodám jen, že tato proměna přesně zapadá do výše načrtnuté situace: snížil se technický práh vstupu do kulturního (mediálního) prostoru, oči videokamer jsou všudypřítomné, anonymní, už *nezáleží na tom, kdo videokameru drží či kdo ji nainstaloval* – mluvit o autorství by v tomto případě bylo absurdní: autorem je dispozitiv, jehož jsou tito amatéři pouhými aktéry.⁷⁾

Tyto dva základní způsoby použití si videokamera s sebou přenesla i do autorského filmu. Jak ukazuje Odin, hodí se videokamera daleko lépe než klasická kamera k zachycování intimity a k zachycování tvůrce. S neobyčejnou snadností se proto videokamera napojuje na onu tendenci dekonstrukce subjektu, kterou jsme odhalili v literatuře, avšak přináší si přitom svůj technický dispozitiv: scény se snaží o „autentičnost“ přímého přenosu, nenajdeme žádné prokomponované celkové záběry, kamera vstupuje na „zakázaná“, intimní místa (záchod, sprcha), privilegovaným tématem je intimita, emoce, pasti na subjekty. Krásným příkladem je Vinterbergův film *RODINNÁ SLAVNOST* (nebo jakýkoli film natočený v rámci Dogma). Tematika filmů sama o sobě není nová, nový je „intimistický“ způsob jejího pojednání.

Webové kamery, reality show, jejíž scénou je celý svět

Internet představuje nové médium s nekonečným počtem vstupních bran a s nekonečným počtem očí. Vstup do veřejného (či kulturního) prostoru se tak stává neuvěřitelně snadným. Webové kamery představují další „osvětlovače“, stačí se připojit a můžeme si posvítit na milióny míst po celém světě. Nejsme daleko od vize světa, ve kterém je každé místo potencionálně kontrolovatelné každým jiným místem. Svět jako jedna velká reality show.

Virilio mluví o univerzálním optickém udavačství,⁸⁾ připadá mi však, že se bude jednat spíše o všeobecné mlčení – čím dál vtíravější všudypřítomnost intimity bude dále prohlubovat všeobecnou paranoii a pocit viny. Čím dál rozsáhlejší prožívání vlastního života prostřednictvím cizích subjektů povede ke stále větší nezralosti a psychické invaliditě: všemocnost voyeurů ho totiž rozežírání zevnitř.

* * *

Intimistický prostor je nejzazším důsledkem osvícenské tendence proniknout nejen do každého intimního záhybu prostoru naší planety, ale i do nejintimnějších záhybů naší duše.⁹⁾ Vznešená touha po odhalování neznámého se zde stýká s obscénní voyeuristickou touhou. Tato tendence si hledala různé cesty svého vyjádření, pokusil jsem se ukázat jednu z nich, literární tendenci k pronikání do nitra subjektu. Setkání s novými technickými možnostmi a proměna mediálního prostoru této

7) Viz Flusserovy analýzy technických obrazů a možnosti jejich překročení.

8) Paul Virilio, *La bombe informatique*, Galilée, Paris 1998, VII. kapitola.

9) Paul Virilio, *Machine de vision*, Galilée, Paris 1988 a Youssef Ishagpour, *Televize. Reprezentovatelné: nástup světa jako obscénnosti*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 4, s. 41 – 50.

tendenci poskytla úrodnou půdu. Velmi silným hybatelem zde určitě byla televize se svým specifickým vztahem k divákovi a dispozitivem přímého přenosu. Dosah nového setkání s internetem bude třeba teprve přesně uchopit a zhodnotit.

Pokusil jsem se vytyčit několik bodů, které mají vymezit to, co jsem nazval konvergencí médií do intimistického prostoru. Je zřejmé, že se jedná jen o několik postřehů, že uchopit celý fenomén v jednotné perspektivě by si vyžadovalo další náhledy, další práci a více prostoru. Mám nicméně za to, že se zde setkáváme s klíčovým fenoménem, který je významný pro pochopení naší současnosti.

Michal Pacvoň