

Články

**„KOLA SE OTÁČEJÍ,
LOŽISKA KLOUŽOU,
PÍSTY PRACUJÍ“***Kinetika a vizualita modernity jakožto průvodci raného filmu*

Petra Hanáková

Tato stať je fragmentem širšího přehledu zařazujícího počátky filmu do půdorysu modernity, především ve vztahu k proměnám pozorovatelské zkušenosti a umisťování diváka. Nemá za cíl představit nové objevy primárního výzkumu, ani objevovat novátorské souvislosti v současném uvažování o modernitě a „jejím“ filmu. Pracuji zde převážně s výzkumy představitelů nové filmové historie zaměřených na zkoumání raného filmu (Gunning, Elsaesser, Hansenová...) a pokouším se vztáhnout jejich výzkumy k problematice diváctví. Tento text nechť je tedy čten jako přehled základních souvislostí či katalog několika motivů, které propojují raný film a modernitu.

**A. Moderní vidění – rozchod s perspektivními kódy,
nebo nový příklon k realismu?**

Pokoušíme-li se zasadit film zpětně do doby, která formovala jeho úplné počátky, vyjeví se nám již při ohledávání tohoto prostoru pozoruhodně dvojlomný obraz modernity. Ten odpovídá protimluvnému, na dvě linie rozštěpenému modelu vidění přisuzovanému 19. století. Na jedné straně v této době skupina moderních umělců prosazuje zcela nový způsob vidění i zobrazování a primárně určuje toto období jako místo revoluce ve vizuální reprezentaci. Tyto umělecké výzvy je možné vidět jako zásadní přelom, přinášející konec perspektivního prostoru a univerzality mimetických kódů. Na druhé straně je ovšem tento přístup paralelně doplněn dalším modelem, který definuje modernitu jako období opětovného přibližování se realismu s pomocí aparátů pro stále přesnější a dokonalejší zobrazování v limitách perspektivní tradice.

Zatímco tedy elitnímu prostoru moderního „umění“ vládne reprezentační zlom a zásadní rozchod s perspektivismem, na straně každodennosti (respektive populární, ale i vědecké kultury) jako by byl zrak stále přesvědčivěji svazován omezeními realismu a pozitivismu, které jej organizují již od renesance. Moderní dobu ovšem každopádně charakterizuje obojí – umělecké antiperspektivní explorační stejně jako (polo)vědecké aparáty zkoumající pohyb a čas, předjímané již „novým“ zážitkem pohledu z okna vlaku na ubíhající

krajinu a následně představované různými stroboskopickými hračkami, zdokonalujícími se až ve filmový aparát. Modernita zásadně ovlivňuje vývoj diváckých pozic, a to nejen proto, že se jí vlastní a zároveň pro ni symptomatická snaha o záznam časoprostorových experimentů určitým způsobem završuje právě v médiu filmu. Již samotné „bytí v modernitě“ s sebou nese podmínky pro změnu organizace divácké (pozorovatelské) subjektivity a zkušenosti.

Od počátku 19. století se v mnohém proměňuje pozice pozorovatele v širokém okruhu společenských praxí a znalostí – městský divák se musí vypořádat s nezvyklým množstvím cirkulujících znaků a objektů charakterizovaných svou na odiv dávanou vizualitou, učí se pohybu v „od sebe odtržených a neznámých místech ve městech“ a nově zvládá „percepční a časové dislokace způsobené železniční dopravou, telegrafii, průmyslovou výrobou a záplavou typografických a vizuálních informací“. ¹⁾ Filmové diváctví je proto třeba chápat jako produkt doby, v níž je vizuální režim významně aktivován, rozpořehován, ale také vztažen k novým modelům moci a kontroly rozvíjeným v architektuře modernity; v tomto smyslu se pak film jeví jako fenomén bytostně moderní.

Jonathan Crary ukazuje, že v této době nelze proti sobě stavět sféru vědecké, masové či umělecké kultury (a přidejme zde, pro modernitu neméně příznačnou, sféru mystiky), naopak je zde třeba uchopit všechny tyto vrstvy jako překrývající se složky prostoru modernizace vidění. ²⁾ Historie vidění podle Craryho závisí na mnohem širším historickém a společenském poli, než jaké zasahují změny reprezentačních zvyklostí – zrak a jeho účinky nelze oddělovat od „možností pozorujícího subjektu, který je zároveň dílem historie a místem jistých praktik, technik, institucí a postupů subjektivace“. ³⁾ Základem pro pochopení jak předklasického, tak i poklasického režimu vidění je tedy podle něj zodpovězení otázky, jak se tělo stává součástí „nových strojů, ekonomii, aparátů, ať již společenských, libidinózních, či technologických“. ⁴⁾ Pokusím se v tomto textu naznačit, jak se film integruje do prostoru modernity (jako doby nově rozpořehované a vizuálně přístupné), jak navazuje na aparáty přibližující zobrazení realismu a současně může být řazen i na stranu modernistických výzev, které se od realismu distancují.

B. Komprese moderního časoprostoru a nové mody „flâneurského“ diváctví

Vycházím-li z teze, že prostor a čas modernity zásadně napájí raný film, nebude patrně nadbytečné nejdříve v hrubých obrysech naznačit šíři proměny moderního světa, vymezit kontury společenské transformace vytvářející podhoubí pro modulaci obecných modů vidění a dívání se. Traduje se, že společenská a estetická praxe modernity s sebou

1) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press 1999, s. 11.

2) Crary navíc podotýká, že je třeba pojmy „realismus“ a „objektivita“ ve vztahu k moderním aparátům přehodnotit – protože jimi vytvořené obrazy jsou spíše výsledkem radikální abstrakce a rekonstrukce optické zkušenosti než přiblížením k nezprostředkovanému, reálnému vnímání. J. Crary, c. d., s. 9.

3) Tamtéž, s. 5.

4) Tamtéž, s. 2.

nese vědomí konce celé jedné epochy počínající renesancí a vyčerpávající se ke konci 19. století.⁵⁾ Fakticky se ale již od poloviny 19. století objevují radikální zlomy a změny v organizaci společnosti, která se najednou začíná odlišovat od všech dosud žitých typů společenských řádů. Intenzivní sociální transformace probíhá v poměrně krátkém časovém údobí, zasahuje vztah subjektu k prostoru a času, v návaznosti na to také vytváří nové způsoby zmocňování se nově členěného světa pohledem.⁶⁾

David Harvey v knize *The Condition of Postmodernity* obecněji vztahuje nástup modernity k hospodářské depresi okolo roku 1848, která podle něj zásadně otřásla vnímáním času a prostoru v ekonomickém, politickém a kulturním životě, a způsobila tak i všeobecnou krizi tradičních reprezentačních modelů.⁷⁾ Časoprostorová komprese, započatá již renesančním mapováním, je v tomto období zrychlena a zintenzivněna dobýváním prostoru novými formami dopravy a komunikace. Fotografie zemského povrchu z balonů mění představu o povrchu země, nové technologie šíření zpráv relativizují vzdálenosti a zároveň vytvářejí pocit, že je možné informačně obsáhnout radikálně širší prostor, než tomu bylo doposud. Vzdálenost se relativizuje, svět je nově členěný politickými zájmy. Změna vnímání prostoru souvisí i se změněným prožíváním času – nejen proto, že se transformuje čas osobního prožívání, např. s novými způsoby pohybu v prostoru. Se standardizací času na konci 19. století se dosavadní chaos místního časování (tradiční definování času jako důsledku rytmizování denního běhu určitého místa a jeho proměn v přírodním cyklu) postupně proměňuje v planetární časovou totalitu, nezávislou na dění v konkrétním místě.⁸⁾

Teoretici modernity mluví o těchto změnách především v kontextu radikální přeměny městské krajiny ke konci 19. století, která v podstatě vede k vytvoření městského prostředí v dnešním slova smyslu.⁹⁾ V úvahu zde musíme vzít jak vznik moderního urbanistického

5) V tomto stručném úvodu do teorie modernity vycházím především z následujících textů: Michael Levenson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press 1999; Anthony Giddens, *Důsledky modernity*. Praha : Sociologické nakladatelství 2003; David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, MA – Oxford : Blackwell Publishers 1989; Martin Hilský, *Modernisté. Eliot. Joyce. Woolfová. Lawrence*. Praha : Torst 1995.

6) Jde tedy o jistou technologii prožívání. Dále mimo jiné i viz A. Giddens, *Důsledky modernity*, s. 13.

7) D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 261.

8) Standardizací času způsobila i nutnost sladit jízdní řády na železnici a časy telegrafické komunikace. Viz Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge : Harvard University Press 2002, s. 5. Stejně tak Doaneová, Hilský i další připomínají, že 1. 7. 1913 byl příznačně z Eiffelovy věže vyslán první časový signál, který obletěl zemi. Harvey se soustředí spíše na proměnu vnímání času – popisuje, jak se čas, do té doby osvícenecky nahlížený jako „ženoucí se vpřed“, mění v čas cyklický (čas konjunktury a krize), explozivní (čas revolty) nebo „kolísavý“ (čas třídního zápasu). Viz D. Harvey, c. d., s. 261. Foucault dále mluví o finální desakralizaci času v 19. stol. (Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*, Praha : Herrmann & synové 1996, s. 74). Čas je v té době také stále častěji vnímán jako imperativ – např. v roce 1890 byly zavedeny první „píchačky“, symptomatické je i rozšíření „kapesního“ času, tedy hodinek (viz M. A. Doane, c. d., s. 4–5).

9) Následně se výrazně zintenzivňuje prožívání města – viz např. Benjaminovu představu „vnitřního města“ a touhu zmapovat prostor života: „Dlouho, už vlastně léta si pohrávám s představou, že prostor života – bios – rozčlením graficky do mapy. Dříve mi tanul na mysli plán Faru, dnes bych se přikláníl k mapě, jakou používají generální štáby, kdyby existovala taková mapa nitra měst. Ale ta zřejmě chybí,

systému, velmi odlišného od tradičních venkovských sídel, tak i významnou změnu v prožívání a obývání tohoto prostoru – tedy vytvoření nového životního stylu souvisejícího právě se vzájemným rozpojením a abstrahováním (zmechanizováním) času a prostoru, způsobeným vyvázáním z tradičních místních a časových svazků.¹⁰⁾ Čas se odpoutává od místa a tradice, od svázanosti s rutinou denních úkonů určitého místa, také prostor se podobně totalizuje, stává se abstraktnějším (už to není důvěrně známé místo, ale velmi často jen obecná, „mapová“ představa o něm, popř. vztah mezi geometrickými body komunikační trasy). Tak dochází k novému zónování sociálního života, k radikálnímu vyvázání z tradičních struktur a neustálému pohybu a pře-uspořádávání struktur nových.¹¹⁾

Zrychlený vývoj měst, jejich vstřícnost k osvobozeným pohledům a pohybům, stejně jako moderní způsoby cestování jednak učí novým modům percepce, ale jsou zároveň i zdrojem nově nabyté nedůvěry vůči vnímanému – především proto, že zrychlování, technizování, stimulace, otevírání prostoru pohledu a další transformace percepčních dispozic přinášejí nestálé a neosobní veřejné kontakty a zároveň šok z dosud nezažité fyzické blízkosti jak doslova, tak i v širším slova smyslu, tedy blízkosti způsobené postupným odstraněním některých tradičních bariér mezi společenskými vrstvami.¹²⁾ Nutnost vyrovnat se s proměnami prostoru, všeobecným zprostředkováním veřejné sféry, pocit homogenizace a zvyšující se inkluzivity světa i bytnosti nových sociálních vazeb tak zároveň provází strach z přílišné blízkosti a s ním související podezřívavost a obezřetnost.¹³⁾

Jak tato specifická zkušenost modernity radikálně re-konstituuje veřejný prostor, dává zároveň vzniknout veřejnému člověku zasazenému do prostoru práce, politiky a městského života (tento „nový člověk“ ovšem své vržení do demokratizovaného prostoru a osvobození z tradičních struktur zároveň může vnímat jako bezmocnost vůči/v davu).¹⁴⁾ V literatuře

ve zneuznání budoucích bojišť.“ Benjamin vidí město jako sakrální prostor, do nějž je nutné být iniciován – zásadní úlohu ve své iniciaci do města pak přisuzuje několika průvodcům – guvernantkám, radikálním přátelům z mládežnického hnutí a prostitutkám, ale také samotné Paříži (která jej naučila „umění bloudit“). Viz Walter Benjamin, *Berlínská kronika*. In: W. B., *Angesilais Santander*. Praha: Herrmann a synové 1999, s. 174–180.

10) A. Giddens, *Důsledky modernity*, s. 23–33.

11) Od poloviny 19. stol. dochází také k historicky unikátním přestavbám měst – především pak viz Haussmannova radikální proměna Paříže ze středověkého „nezdravého města“ v čistou, vzdušnou a vizuálně zpřehledněnou moderní metropoli. Paříž se tak ve druhé polovině 19. století stává městem adaptovaným pro svoji epochu – tedy městem regulovaným, hygienizovaným, v němž jsou pohledy korzujících usměřovány (staré centrum je zachováno a učiněno vizuálně přístupnějším, nicméně tato přístupnost je řízená). Haussmannova „konstruktivní destrukce“ není vlastně než jistým disciplinováním města, jeho uspořádáním, otevřením pro rychlou komunikaci, ale také vnějškovou demokratizací a gestem utopické inkluzivity. Dále také ustanovuje moderní režim vidění, kontroly a disciplíny (nejen disciplíny vizuální, ale také ve smyslu vyčištění a hygienizace).

12) Vlak nám zde poslouží jako metafora pro fungování prostoru modernity – počítá sice s několika třídami, ale jednoznačně se zde prolamují sociální bariéry, střetávají se osudy a příběhy cestujících při společném pohybu prostorem. Ale také je tu i vědomí povrchnosti a nedůvěryhodnosti kontaktu – klamavost příběhů, které se nabízejí, prostor, kde zjevování a zdání nemusí být pravdivé. Viz Vladimír Mačura, *Český sen*. Praha: NLN 1998, s. 164–165.

13) D. Harvey, c. d., s. 270.

14) O modernitě jako době osvobození jedince a zároveň období krize mužské identity Patrice Petro, *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1989, s. 3–25.

se začíná odrážet prožitek pozorovatele, který objevuje kouzlo prchavého, pomíjivého a neosobního setkání v prostoru města,¹⁵⁾ stejně jako proměna intenzity a typu podnětů provázená touhou po nových výhledech. Vytváří se tak figura *flâneura*, tuláka skrytého v davu, přebývajícího v centru dění a zároveň krytého masou. Prostorem *flâneura* je místo zaručující veřejný, svobodný průhled a pohled, který skýtaly nejen pařížský bulvár a pasáž, ale i film. *Flâneurství*, zmocňování se městských vjemů v pulzujících obrazech, předjímající zkušenost poutníka v hypertextech a klipové trhavosti, může být vnímáno jako předchůdce filmového diváctví.¹⁶⁾

Flâneura charakterizuje touha vidět víc a dál, ale zároveň si chce zachovat jistou nezúčastněnost, svůj vlastní pohyb mimo moc obrazu. To mu umožňuje nově organizovaný veřejný prostor, který přímo vyzývá k nezávažným způsobům zmocňování se pohledem – k letmému, pomíjivému střetu s rychlými obrazy světa, které zároveň vzbuzují touhu po normálně neviděných či neviditelných obrazech. Kino se tak jeví jako typický moderní prostor, poskytující ideální výhled, jako jakýsi imaginární bulvár či pasáž. Zároveň se zdůrazňuje dualita a ambivalence dívání se – akcentuje se jak možnost dívat se, tak i riziko, že přihlížející bude viděn, vystaven pohledu. Modernita tak zrodila nezúčastněného pozorovatele, poutníka v okolo plynoucích obrazech vládnoucího osvobozeným pohledem, svobodným pohybem a možností pozorování – ale zároveň jej učinila i objektem vystaveným okolí ve volném, otevřeném prostoru.¹⁷⁾

Pocitem diváka modernity tak není jen tísnivý pocit „osamění v davu“, nedůvěra v letné vjemy, vědomí možného ohrožení, ale také a především opojení z volnosti pohybu a možnosti se vizuálně, z bezpečné vzdálenosti a především nezávažně zmocňovat okolního světa. Homogenní davovost (masovost) městského obyvatelstva je samozřejmě do jisté míry jen iluzorní – na jedné straně sice dochází k homogenizujícímu vytržení ze svázanosti s místním časoprostorem (které již samo o sobě bude velmi důležité pro vytváření

15) Janet Wolff, Neviditelná flâneuse. In: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha : One Woman Press 2002, s. 92.

16) Není dnes neobvyklé vztahovat moderního diváka v analogii k současnému „aktivnímu“ divákovi nových médií. Ovšem – neobjevuje se zde riskantní tendence konstruovat nepřerušené linie vývoje a teleologie, tedy „aktualizovat“, „promítat“ diváka modernity až do současnosti? Je možné chápat, jak se to v poslední době často činí, „osvobozeného“ poutníka hledajícího v modernitě nové průhledy a čerstvé vizuální impulsy jako přímého předchůdce možností „aktivního“ postmoderního diváctví? A můžeme skutečně pojímat dějiny diváctví jako dějiny prostupného (inter-)aktivizování a osvobozování diváka? Například Crary naznačuje opačnou kontinuitu mezi kinetoskopem a počítačovou obrazovkou jako aparáty režimu „disciplinování“ a pasivního umisťování diváka (příčemž aktivita a kyberprostorová „všudypřítomnost“ počítačového uživatele je zde chápána jako do velké míry iluzorní – ve vztahu k možnostem počítače zůstáváme poměrně pasivními uživateli, navíc jsme zcela svázáni svou jasnou pozicí ve vztahu k tomuto aparátu). Viz Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge : The MIT Press 1999, s. 31–35.

17) Tuto souvislost podrobně rozebírá Anne Friedbergová ve své knize *Window Shopping. Cinema and the Postmodern* (Berkeley – Los Angeles – Oxford : University of California Press 1993). Friedbergová vztahuje vizuální zkušenosti spojené s 19. stoletím (bloumání městem, oblíba panoramat atd.) nejen s raným filmovým divákem, ale i se současným divákem „pozdního kina“ a technologiemi virtuální reality.

jednotlivého filmového publika¹⁸⁾, ale zároveň také vznikají paralelní prostory a časy, jejichž zabydlování homogenitu narušuje.¹⁹⁾ Odtud zrod a zvýšený význam heterotopií charakteristický pro modernitu, kde se homogenita prostoru dostává do ostrého kontrastu k lokálnosti místa a minulost mizí v explozivní přítomnosti.²⁰⁾

I přes „nové zabydlení“ heterotopií samozřejmě moderní subjekt zakouší v důsledku časoprostorových transformací a fragmentací známého světa pocit krize svého prožívání a umisťování – Henri Lefebvre v *La production de l'espace* upozorňuje:

Okolo roku 1910 se určitý prostor roztříštil. Byl to prostor selského rozumu, znalostí, společenské praxe, politické moci, prostor do té doby uchovaný v každodenním diskursu, ale také v abstraktním myšlení jako komunikační prostředí a kanál. [...] Euklidovský a perspektivní prostor zmizel stejně jako systémy reference společně s dřívějšími „obvyklými místy“, jako byla vesnice, historie, paternita, tonální systém v hudbě, tradiční morálka atd.²¹⁾

Takovéto radikální rozbití „známého světa“ nesporně vedlo k fragmentaci zkušenosti a nejistotám identity (tradičně analyzované jako moderní krize mužské subjektivity). Nestálá časovost, vědomí synchronicity vzdálených prostorů, prchavost, tékavost a nedůvěryhodnost vjemů, ale podle Harveyho také např. radikální abstrahování finančního systému a s ním související abstrahování hodnoty způsobuje ovšem nejen krizi identity, ale také vede k výše zmíněné krizi reprezentace – umění začíná zpochybňovat hranice perspektivismu a přehodnocovat horizont tradičních časů a prostorů (Manet, Baudelaire, Flaubert...).²²⁾

C. Zkoumání času jako moderní i modernistické téma

S pluralitou míst existujících v homogenitě a univerzálnosti veřejného času se logicky začíná jako jediná skutečná lokace zkušenosti jevit přítomnost – zde můžeme najít původ kubistického zobrazování času fragmentací prostoru obrazu (jistě radikálně „kubistické“ gesto ovšem bylo ztělesněné již ve Fordově výrobní lince, zavedené v roce 1913, či přesnějším, vědeckým propočítáváním maximálně efektivního pohybu dělníka u Taylora a jeho pokračovatelů), ale také jeden z impulzů k rozložení pohybu v sériích „přítomných“

18) Vytržení z tradice bude naprosto zásadní pro ženy, imigranty a další marginalizované sociální skupiny. Viz Miriam Hansen, *Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism and Public Life*. *Camera Obscura* 22, 1990.

19) A. Giddens, c. d., s. 23.

20) D. Harvey, c. d., s. 273. Heterotopie jsou definovány jako místa mající potenciál zpochybňovat, neutralizovat nebo převracet soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují všechna ostatní místa. Obvykle bývají složeny z několika prostorů, jako je tomu např. v kině (oddělení hlediště a plátna), jsou spojeny s časovými řezy, tedy otevřeny „heterochronií“ a je možné tvrdit, že fungují jen při absolutní roztržce s tradičním časem. Viz Michel Foucault, *O jiných prostorech*. In: *Myšlení vnějšku*, s. 75–81.

21) Lefebvre citován in D. Harvey, *The Postmodern Condition*, s. 266.

22) D. Harvey, c. d., s. 264.

okamžiků, tedy analytické gesto okamžikové fotografie Muybridge a Mareyho.²³⁾ Přednostní ukotvení zkušenosti v přítomnosti doprovází i změna v chápání prostoru – na straně reprezentace ustupuje newtonovský, absolutní a homogenní prostor na počátku 20. století prostoru chápanému heterogenně, výsadní postavení euklidovské geometrie je po dvou tisíciletích zpochybněno a umělá perspektiva nahrazována zmnožením úhlů pohledu a perspektiv, často zároveň syntetizovaných do kompozitního obrazu, jako právě např. u kubistů.²⁴⁾ Na straně zkušenosti/prožívání pak zónování a abstrahování (racionalizace) prostoru navíc dále zdůrazňuje propast mezi místem žitým a prostorem objektivně existujícím (a reprezentovaným). Taktéž s možností (a postupně i nutností) měřit, „zpřesňovat“ a tím vlastně objektivizovat čas dochází k zjitření rozporu mezi časem obecně daným a vnímáním času subjektivně prožívaného. „Osobní“ čas a prostor se pak často dostávají do přímého kontrastu k času a prostoru objektivizovanému – a zde můžeme hledat původ modernistického zkoumání časoprostoru, velmi podstatné pro umění, příznakově pak pro modernistickou prózu a později v poněkud proměněném kontextu i pro filmovou avantgardu.²⁵⁾

Film se tak již před vzepjetím avantgardy stává jedním z charakteristických vernakulárně modernistických objektů – právě proto, že je ve svých raných formách jednou z výsadních technologií zkoumání pohybu, času a prostoru. Např. když Tom Gunning cituje reakci modernistického architekta Thea van Doesberga na blíže neidentifikovatelnou grotesku („Nepřetržité umírání a ožívání v tom samém okamžiku! Zrušení gravitace! Tajemství čtyřdimenzionálního pohybu.“), zachycuje zároveň i údiv z „bezděčného“

23) Není ostatně výrobní linka z jistého pohledu ztělesněním tehdy populárních debat o čtvrté dimenzi prostoru? Mluví-li se kubistické malbě, popř. Mareyho a Muybridgeových experimentech jako o reprezentaci směřující k normálnímu pohledu skryté čtvrté dimenzi, k jejímu umisťování na straně diváka, tedy o čtvrté dimenzi nejen jako funkci času, ale i jako funkci interpretace či percepce, je možné tvrdit, že linka tuto zkušenost prostorového rozevření v linii času nabízí svému účastníkovi k přímému prožití. Čtvrtá dimenze, byť se na přelomu století stává tématem jak vědy a filozofie, tak esoteriky a umění, nicméně zůstává především v rozměru „optického cvičení“ – tedy jako zóna na rozhraní reality, která se teprve musí zjevit připravenému, vytrénovanému, zasvěcenému oku. Na podobném principu funguje i idea, že Duchampův „Akt sestupující ze schodů“ je silně ovlivněn okamžikovou fotografií, tedy je zhuštěním Muybridgeho záznamů a dotažením Mareyho syntézy. V „Nevěstě svlékané svými mládenci“, která bývá často označována za nejjasnější přiblížení čtvrté dimenzi, se pak ukazuje, že tato může být zaznamenána pouze jako svůj „odraz“, stín. Viz např. James Van Cleave, *Right, Left and the Fourth Dimension. The Philosophical Review* 96, 1987, s. 33–68; a Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. New Jersey : Princeton University Press 1983.

24) M. Hilský, *Modernisté*, s. 28. Nově nabyté vědomí existence mnoha prostorových hledisek a názor, že je tolik prostorů jako perspektiv, pak samozřejmě inspiruje umění ke snaze zahrnout jich co nejvíce – viz např. D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 267.

25) Obecněji o zaobírání se časem v literárním modernismu viz M. Hilský, *Modernisté*. „Ať jsou již tyto modernistické představy času jakkoli vzájemně odlišné a nesouměřitelné, jedno mají společné: štěpí a relativizují lidský čas, kouskují jej, zmnožují, zkracují, natahují, zastavují, a je-li to třeba, přetáčejí jej zpět. [Modernisté] radikálně proměnili vnímání času a prostoru ve dvou ohledech: totalizující, objektivně měřitelný a standardizovaný čas veřejný nahradili soukromým časem pluralitním a relativizovaným a newtonovskou představu atomizovaného času nahradili časem fluidním, nepřetržitě plynoucím a věčně proměnlivým“ (M. Hilský, c. d., s. 19).

zpřítomnění témat, kterými se zaobírá „vysoký“ modernismus, v populární, masové zábavě.²⁶⁾ Kino jako by spontánně zachytilo odraz znenadání vytvořené „trhliny“ v čase a prostoru, která vzbuzuje touhu modernistických umělců po prozkoumání – není náhodou, že Virginie Woolfová v roce 1922 píše: „Cítím, že čas utíká jako film,“ a okamžitě dodává, v gestu svrchovaně modernistickém: „Snažím se ho zastavit. Nastavuji mu své pero.“²⁷⁾ Zde se samozřejmě projevuje i dvojlomnost vztahů mezi modernistickou literaturou a filmem – despekt, který modernisté obecně vůči formám populární zábavy projevovali, se jeví jako paradoxní, uvažíme-li, do jaké míry byly jejich literární experimenty ovlivněny filmovou formou.²⁸⁾

Raný film tedy i díky době svého vzniku tendoval k reflexivnímu zkoumání svého umělého času a podnítil experimenty v ostatních uměních. Na počátku století byl ještě silně pociťován charakter „věčné mladosti“ filmu, tedy časovost a zároveň i zdánlivé bezčasí filmového záznamu – např. Thomas Elsaesser opakovaně mluví o věčnosti záznamu, ve které vidí „skandálnost, skoro obscénnost filmu, jeho draculovskou stránku, tedy stav zdánlivé smrti, nemrtvosti“, také se zmiňuje o tom, že film nám prostřednictvím pohybu neustále dává iluzi přítomnosti (na rozdíl od fotografie, jako zmrtvujícího okamžiku, je zde oživení).²⁹⁾ Právě tuto ambivalenci pohybu/nehybnoty, časovosti/bezčasí využívají i rané experimenty se zachycením a prozkoumáváním času pohybů těl, např. pokusy Muybridge a Mareyho.

Na prožitku této protikladnosti obrazu statického a obrazu v pohybu ovšem stavěla i raná představení – jak upozorňuje Gunning (v kontextu debaty o „realismu“ raných projekcí), filmová promítání tehdy často začínala prezentací nehybného, zmraženého obrázku, tedy vlastně jakoby projekcí fotografie. Až po nějaké době (obvykle vyplněné vysvětlujícím, přípravným předlovem uvaděče) se projektor dal do pohybu a obraz se rozpohyboval. Podle Gunninga tento způsob prezentace narušil iluzi reality daného obrazu, vytvořil v divákovi očekávajícím „pohyblivé obrazy“ napětí a zároveň přitáhl pozornost k okamžiku rozpohybování. Divák pak nebyl udiven ani tak realističností zobrazeného, jako především uvedením v pohyb, tedy samotnou mocí aparátu, magickou

26) Viz Tom Gunning, Vienna Avantgarde and Early Cinema. Příspěvek přednesený na konferenci „Early Cinema“ ve Vídni na podzim roku 2002. Text přednášky je přístupný online na adrese http://www.t0.or.at/~sixpack/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_gunning.html#1. Můžeme jistě mluvit o modernistické potencialitě filmu (kterou obdivují mnohé rané filmové kritické texty – např. právě Virginie Woolfová atd.). Zároveň ovšem přes své modernistické zakotvení vykazuje film výraznou tendenci se postupně přiklonit ke klasickým, tradičním způsobům vyprávění a reprezentace. Viz např. Michael Wood: „Je lákavé tvrdit, že všechny filmy jsou modernistické, že kino jako takové je zrychleným obrazem modernity, jako železnice a telefon. [...] Některé filmy jsou modernistické, i mimo období, které spojujeme s modernismem; ale tím nejjobecnějším rysem filmu za století od jeho vzniku je uklidňující přijetí prastarých konvencí realismu a narativní koherence.“ Michael Wood, *Modernism and Film*. In: Michael Levenson (ed.), *Cambridge Companion to Modernism*, s. 217.

27) Dopis z 22. I. 1922, citováno u M. Hilského, c. d., s. 147.

28) O debatě mezi vysokým uměním a filmem viz Anton Kaeß, *The Debate about Cinema: Charting a Controversy*. *New German Critique* 40, 1987, s. 7–33.

29) Viz Christa Blümlingerová, *Filmy kina dějiny archivy výzkumy*. Rozhovor s Thomasem Elsaessem. *Iluminace* 2, 2000, s. 105.

metamorfózou v tradicích magického divadla.³⁰⁾ Pohyblivost filmu se tak stávala jednou z jeho hlavní atrakcí.³¹⁾

D. Modernita jako prostor hyperstimulace a touhy po panoramatickém vnímání

O přelomu století tak můžeme v konkrétnějších konturách mluvit jako o době opojené svou nově nabytou kinetikou a snažící se o maximální exhibici své vizuality (spektakulárnosti). Je to ovšem také doba ohromného uvolnění energie a přemíry impulzů a vjemů, které se na městského obyvatele valí ze všech stran (např. Gunning mluví doslova o apokalyptické energii uvolněné společenskými změnami, která přetváří vnímání prostoru a času a chápání lidského těla vzdorujícího novým, nebezpečným výzvám).³²⁾ V dobových ohlasech se zmiňují nervy napnuté k prasknutí, pocit „bombardování impulzy“, neustálé, až nesnesitelné zrychlování života (novinové ilustrace a karikatury velmi často zachycují městské chodce prchající před tramvajemi, či poukazují na nebezpečí v nových typech bydlení atp.). K tomu se samozřejmě jako průvodci městské existence přidávají i nová rizika skrytá v každodenním životě (veřejný životní prostor se najednou jeví jako určité „bojiště“, protože nové technologie vnášejí rozměr nebezpečí do tak všedních činností, jako je chůze městem či zaměstnání).³³⁾

V těchto souvislostech je třeba odhlédnout od kanonické představy filmu jako média od počátků „nebezpečně blízkého“ tradici divadla a literatury. Specifika raného filmu lze nalézt spíše v kontinuitě a paralelité právě s prostory, místy a fenomény, které napomáhají zrychlování a zintenzivňování stimulace v městském prostoru, ale zároveň učí subjekt hyperstimulaci lépe zvládat – tedy místy a „atrakcemi“, jako jsou vlaky, světové výstavy, muzea voskových figurín, obchodní domy, zábavní parky, cirkusy, varieté, vystavování mrtvých v pařížské márnici atd.³⁴⁾ Film se do nového kulturního pole modernity vřazuje na straně nových technologií, šokujících zábav a vizuálních atrakcí (mnohem spíše než v tradici vysokého divadla a literatury, ale i klasické narace obecně). Nejenže

30) Tom G u n n i n g, Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr S z c z e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 153–154. Podle Gunninga byl tento způsob předvádění filmů charakteristický jak pro představení Lumièrů, tak i např. na druhé straně oceánu, u putovního kina zakladatelů společnosti Vitagraph J. Stuarta Blacktona a Alberta E. Smithe (s. 154–155).

31) Kino se tak jeví jako extenze modernistické vizuality – „film, který předvádí svou viditelnost a přeje si vystoupit ze světa fikce uzavřeného do sebe“, přímo se „dožaduje“ diváka. Viz Tom G u n n i n g, Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 2, 2001, s. 52. Příznačný je v tomto směru např. i Gunningem zmiňovaný film NEVĚSTA JDE SPÁT (1902), kde hra s divákem spočívá v tom, že ve scéně v ložnici se nevěsta svléká okatě pro diváka, zatímco manžela zažene „stydlivě“ za paraván (T. G u n n i n g, c. d., s. 53).

32) T. G u n n i n g, Vienna Avantgarde.

33) Podrobněji viz Ben S i n g e r, Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti. In: P. S z c z e p a n i k, c. d., s. 190–205.

34) Viz Vanessa R. S c h w a r z, Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in *Fin-de-Siècle* Paris. In: L. C h a r n e y – V. R. S w a r t z, c. d., s. 298–304.

kino v této době odráží společenskou transformaci (je charakterizováno právě mobilitou a vizualitou), ale také se na ní podílí, vstřebává a dále rozpracovává moderní dynamiku. Zároveň totiž funguje jako jeden z aparátů významně se podílejících na snaze zpracovat výzvy senzorickému aparátu, vstřebat je a transformovat v obranný mechanismus. Pomáhá tedy subjektu vyrovnat se s přetížením senzorického aparátu, typickým pro modernitu.³⁵⁾

Příznačná pro změny vizuálního „zpracovávání“ prostoru je již zmiňovaná funkce vlaku jako jednoho z konstitutivních a zároveň emblematických fenoménů modernity.³⁶⁾ Jak upozorňuje Lynne Kirbyová, rázná reorganizace časoprostoru způsobená železniční dopravou měla na moderní vnímání podstatný dopad, a to nejen proto, že byla často prožívána jako narušení času a prostoru:

Rychlost cestování vlakem vedla k časovému a prostorovému smrštění a percepční dezorientaci, vytrhla cestujícího z tradičního časoprostorového kontinua a vrhla jej do světa rychlosti, chvatu a ubíhajících intervalů mezi geografickými body.³⁷⁾

Zážitek pohybu a tušení časoprostorového smrskávání dále konkrétněji doplňuje nová zkušenost ostrého rámování skutečnosti za oknem, fyzický prožitek mobilní percepce využívající dynamiky a zároveň staticnosti cestovatele/diváka, ale i uvědomění si nestálosti mizející, ubíhající krajiny. To vše učí cestujícího specifickému nakládání s obrazem, jistému „panoramatickému vnímání“ a naladění, které má specifická pravidla: „v protikladu k tradiční percepci již dále [cestující] nepatří k tomu samému prostoru jako vnímaný objekt: viděl předměty, krajinu atd. skrze aparát, který jím pohyboval světem.“³⁸⁾ Všeobecná popularita *panoramatických zážitků* i mimo sféru cestování ostatně je pro období konce 19. století typická (příznačně v roce 1881 pařížské periodikum *Le Voltaire*

35) Tato myšlenka se samozřejmě objevuje již u Benjamina, viz neznámější jeho esej Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 17–47.

36) Obecná představa o 19. století se příznačně vtěluje do krajiny, ve které se nově objevuje tovární komín a projíždí jí vlak. Lynne Kirbyová ve studii „Mužská hysterie a raný film“ připomíná, že se film zrodil ve „zlatém věku“ cestování po železnici a v emblému jízdy vlakem našel jednu z nejčastějších metafor pro fungování svého aparátu. Vlak podle Kirbyové „jakožto mechanický dvojník filmového aparátu nabízí prototypický zážitek dívání se na zarámovaný, pohyblivý obraz. Obojí jsou prostředky dopravující pasážery do naprosto odlišného místa, obojí jsou vysoce zatížené prostředky narativních událostí, příběhů, křížení cest cizích lidí, v obou případech jsou založeny na zásadním paradoxu: současně tu jde o pohyb i nehybnost“. Kirbyová také zmiňuje vlak a film jako dva „stroje na vidění“, které zásadně formují módy percepce a dávají tvar trávení volného času masové společnosti. Viz Lynne Kirby, *Male Hysteria and Early Cinema. Camera Obscura* 17, 1988, s. 113. Železnice ostatně v pozdější době mnohokrát funguje i jako pronikavá metafora filmové vizuality a agresivity obecně – např. když Benjamin popisuje film jako optické „nádraží města“. Ostatně obecně „dopravní“ metafory nalézáme nejen u Benjamina často – např. „Teprve filmu se otevírají optické příjezdové cesty do bytnosti města, jaké vedou automobilistu do nové City.“ W. Benjamin, *Berlínská kronika*, s. 181.

37) Viz L. Kirby, c. d., s. 114.

38) Wolfgang Schivelbush, *The Railway Journey*. New York: Urizen Press 1979, s. 136 (také L. Kirby, c. d., s. 114; i T. Gunning, *Estetika úžasu*, s. 163).

píše: „vstupujeme do panoramáníe“³⁹⁾. Konkrétněji jsou osmdesátá a devadesátá léta 19. století dobou renesance a zdokonalování panoramat, která byla v Paříži populární již na konci 18. století. Panoramata pozdního 19. století směřovala ke stále většímu realismu především díky fotografiím či promítaným snímkům, které sloužily jako vzor pro jejich malování (přičemž samozřejmě „dojem skutečnosti“ pak ještě zintenzivňovalo doplnění plátna trojrozměrnými objekty). Nicméně nepohyblivá panoramata měla podle Schwartzové k realitě a realističnosti komplikovaný vztah – nešlo totiž ani tak o její technologickou evokaci, jako spíše o zhmotnění „předvědomí“ o zachycené scéně, se kterým již přihlížející k atrakci přicházel. Často totiž byly předváděny „strašlivé události“, tedy nedávno, všeobecně známé drastické historické momenty, o kterých se obvykle psalo i v novinách. V roce 1881 tak např. panorama *Les Cuirassiers de Reichshoffen* zobrazovalo porážku Francie ve francouzsko-pruské válce, podobně jako panorama bitvy u Champigny zobrazovalo scény obléhání Paříže. Podle Schwartzové tak panoramata, stejně jako muzea voskových figurín, fungovala jako vizuální doplněk populárního tisku.⁴⁰⁾

Zajímavou pozici v rámci statických výjevů mělo panorama *Le Tout Paris* umístěné na esplanádě u Invalidovny. Tento výjev „koncentroval“ portréty korzujících celebrit (především umělců a politiků své doby) v známých, oblíbených místech Paříže, které zde byly vizuálně „nahuštěné“ okolo Opery. Panorama bylo pouze malované, bez prostorových objektů, navíc přiznaně nereálné, přesto bylo překvapivě vnímáno jako „živější“ a „opravdovější“ než kombinované, realistické typy vizuálních atrakcí (působilo prý jako „znehynělý filmový výjev“).⁴¹⁾ Intenzivní dojem realismu je v tomto případě překvapivý i proto, že se zde prezentuje radikálně utopický pohled – zatímco klasická panoramata zaváděla své návštěvníky do reálně existujících exotických míst nebo jim umožňovala účastnit se historických událostí, *Le Tout Paris* nabízelo nerealistický a nereálný pohled na shluk výjimečných osobností zasazených do Paříže zhuštěné okolo vizuálních os. Zdá se, že touha po extenzi pohledu, tedy možnosti vidět něco normálně neviditelného, byla v mnoha případech silnější než touha po realističnosti.⁴²⁾

39) Vanessa R. Schwartz, *Cinematic Spectatorship Before the Apparatus: The Public Taste For Reality in Fin-de-Siècle Paris*. In: Leo Charney – Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press 1995, s. 297–319, zde s. 311.

40) Podobně i extrémně populární vystavování mrtvých v „galerii“ pařížské márnice podle Schwartzové především sloužilo jako vizuální doplnění „příběhů“, které návštěvníci již znali z „černé kroniky“ tehdejších novin, viz s. 300.

41) Viz V. R. Schwartz, c. d., s. 313. O popularitě této atrakce svědčí fakt, že ji navštívilo přes 300 tisíc návštěvníků.

42) Ostatně tradiční představa o „hladu raných diváků po realismu“ se v mnohém jeví jako mylná. Raný film, definovaný Gunningem jako kinematografie atrakcí, byl především sérií vizuálních šoků, a v historické perspektivě vyvstává jako završení období rozvoje vizuální zábavy, kdy byl realismus oceňován především v kontextu zobrazitelnosti tajuplného, nereálného či nemožného (T. Gunning, *Estetika úžasu*, s. 151–152). Významná je zde i tradice magického divadla (samozřejmě Méliès, ale nabízí se i náš Ponrepo a jeho projekce „duchů“), které ke konci 19. století vyžívalo nejnovější technologie pro vyvolávání „zázraků“ a logicky zařadilo mezi využívané aparáty i filmový projektor. Ten dokázal velmi přesvědčivě zviditelnit, zpřítomnit něco, co nemohlo existovat, zmást logiku i zkušenost. Diváci těchto show také nepatřili mezi naivní a nepřipravené – naopak, často šlo o náročné publikum, sofistikované městské „lovce požitků“, kteří si užívali novinky jevištní techniky. Viz T. Gunning, c. d., s. 152.

Extenze smyslů se u panoramat ovšem týká nejen pohledu, ale směřuje až k synestetickému zážitku. Statická panoramata se totiž postupně rozvíjela ve vynalézavé mechanismy simulující pohyb prostorem a zážitek vizuální doplňovala intenzivním prožitkem tělesným. Mezi prvními pohyblivými panoramaty bylo panorama flotily *Compagnie Générale Transatlantique* z roku 1889, zachycující výjezd nejnovějšího parníku této společnosti z přístavu Le Havre. Diváci zde nastoupili na palubu realisticky vyvedeného modelu lodi ve skutečné velikosti, kde je čekaly jak voskové figury posádky, tak i skutečný „lodní“ personál. Bylo zde možno zhlédnout až 11 verzí představení, tedy pláten s různým „pobřežím“. Schwartzová zmiňuje sociální rozmanitost návštěvníků této atrakce, kteří se rekrutovali jak z nejhudších vrstev, tak i např. z řad buržoazie a diplomatů.⁴³⁾ V roce 1892 pak bylo zavedeno další, ještě dokonalejší panorama téhož autora, malíře Poilpota – potopení lodi *Le Venguer* v roce 1794 pozorovali diváci z paluby „vedlejší“ lodi, zároveň byli obklopeni nepřátelskými plavidly, takže se ocitali doslova uprostřed bitvy. Paluba se houpala, realismus představení byl dále umocněn i dodáním jistého soundtracku – střídalo se zde z děla, sbor zpíval Marseillaisu a herci recitovali oslavnou báseň o potápějící se lodi.⁴⁴⁾

Následně logicky dochází k postupnému míšení panoramat s filmovou projekcí. V roce 1898 předvádí Louis Régnault své *Mareorama* – obrazy pobřeží se opět nabízejí k pozorování z paluby lodi, navíc je zážitek podbarvený iluzí větru a vln. Publikum již nepozoruje krajinu na odvíjejících se malovaných plátnech, ale jsou mu promítány filmy snímávané ze skutečných lodí (takto bylo možné spatřit výjevy z Korsiky, afrického pobřeží, italských jezer a nakonec Marseille). Ovšem filmové projekce podle Schwartzové zdaleka nenahradily mechanická panoramata a zároveň nebyly nutně chápány jako záruka většího příklonu k realismu – návštěvníci panoramat podle ní toužili spíše zažívat „verze reality přetvořené v atrakce – ať již jejich senzačnost vycházela z narativního napětí, nebo stimulace těla“.⁴⁵⁾

Gunning v souvislosti s panoramaty mluví o „lačnosti“ moderního diváka po panoramatických výjevech a touze mobilizovat vidění v „turistické pozorování“, aniž by bylo třeba skutečně cestovat – právě tyto aspekty podle něj řadily vizuální cestování mezi hlavní atrakce světových výstav. Také on zmiňuje jednu z verzí *Mareoramaty*,⁴⁶⁾ která vytvářela iluzi plavby po Středozezemním moři z Nice do Konstantinopole (v tomto případě bylo užito pohyblivé malované plátno o kilometrové délce, přičemž pozorovatelské místo na maketě paluby a simulace houpání lodi byly podobné). Podobně pak tzv. *Panorama Transsibiřské dráhy* mapovalo 63 tisíc mil z Moskvy do Pekingy a diváky umísťovalo

43) Mezi diváky/návštěvníky byli tedy jak ti, kteří se už na podobné lodi plavili, tak i ti, jimž skutečnou plavbu ekonomická situace nedovolovala. Demokratičnost atrakce tak skrývala poměrně heterogenní zážitky (podle Schwartzové mohla být pro některé skupiny byla využívána jako propagace skutečné námořní dopravy). Viz V. R. S c h w a r t z, c. d., s. 314–315, pozn. 72.

44) Tamtéž, s. 315.

45) Tamtéž, s. 315. Zdá se sice, že zde jde o posedlost realismem, ale je to realita „zkonstruovaná“ a „přepřaná“.

46) Régnault předvedl podle Schwartzové představení podobné své původní *Mareoramaty* na světové výstavě v roce 1900, tam ovšem usadil své diváky do lanovky, podle Gunninga pak zase na této výstavě bylo prezentované *Mareorama* malované. Buď tedy nešlo o jednu a tutéž atrakci, nebo se některý z teoretiků mýlí.

do replik vagonů („cesta“ trvala 45 minut, atrakce byla složena ze čtyř oddělených vrstev pohyblivých panoramat, které se navíc pohybovaly různou rychlostí, aby se divák co nejvíce přiblížil zdání skutečné cesty vlakem). Podobně měl fungovat i nerealizovaný projekt *Cineoramy*, která měla navozovat iluzi vzletu balónem nad evropskými městy.⁴⁷⁾

Důležitým pokračovatelem panoramat na počátku 20. století byly filmové travelogy – nejznámější pak *Hale's Tours and Scenes of the World*. Projekce scén z blízkých i vzdálených míst zde byly umístěny do odstavených vagonů, iluzi skutečného cestování opět dokreslovala fyzická stimulace diváků (ve vagonu byly simulovány otřesy a zvuky při jízdě). Travelogy skýtal divákovi jakoby převrácený zážitek tradičních hybných atrakcí zábavních parků (jako byly např. horské dráhy atd.), jimž často v prostoru zábavního parku konkurovaly. Pouťové atrakce vymršťují tělo svých účastníků do prostoru, osvobozují je od zemské přitažlivosti a naprosto si je podrobí – filmové „cesty“ naopak tělo nechávají více méně statické (podle typu atrakce) a do prostoru „uvolňují“ a uvrhují samotné vidění. Samy sebe pak vedle tradičních horských drah prezentovaly jako pokročilejší, ale také jednodušší a bezpečnější.⁴⁸⁾

E. Světové výstavy, zábavní parky a nový režim hybnosti a spektakularity

Není náhodou, že rané panoramatické atrakce bývaly zasazené do prostoru světových výstav – ty tvoří v takto naznačené kontinuitě jeden z dalších heterotopických prostorů formujících vizuální zkušenost modernity. Symbolický je pak význam Eiffelovy věže navržené pro Pařížskou světovou výstavu pořádanou roku 1889 – už samotné odhalení její konstrukce se často nahlíží jako moderní gesto, součást nového vizuálního režimu, kdy již technologie a „strojovost“ začíná být chápána jako svébytné představení. Gunning zmiňuje v tomto kontextu krátký film natočený Lumièry pro následující pařížskou výstavu v roce 1900, který zachycuje pohled na město z Eiffelovky (což byl ostatně podle něj typický výjev modernity zachycený a kolující po světě na mnoha pohlednicích a fotografiích), tentokrát ovšem snímáný z výtahu vyjíždějícího na věž. Tento film v sobě podle Gunninga jedinečně koncentruje mobilní vidění městské krajiny, jejíž obraz je navíc rytmicky přetínaný a rámovaný nosníky věže – vyvolává pocit kinestetického prožitku. Tedy ne pouze vizuální ale, byť zprostředkovaně, viscerální zkušenost (přestože tento zážitek předpokládá statického diváka – tedy diváka, který momentálně necestuje výtahem). Jde o zážitek směřující a odkazující za vidění, zprostředkovávající kinestetickou cestu neznámým prostorem.

V prostorách a atrakcích tohoto typu můžeme hledat počátky nové vizuální kultury. Výstavy byly přímo koncipovány tak, aby diváka ohromily a vzbudily v něm údiv nad silou technologie a kapitálu prostřednictvím extrémní stimulace smyslů.⁴⁹⁾ Je možné tvrdit, že

47) T. G u n n i n g, Vienna Avantgarde.

48) L. K i r b y, Male Hysteria, s. 81.

49) Gunning cituje téměř „neverbální“ text pohlednice zaslaný jakousi dívkou své matce a vyjadřující dojmy z návštěvy Americké světové výstavy ve Philadelphii v roce 1873. Text zní: „Dear mother, Oh! Oh! OOOOOOOO.“ Stejně tak se zmiňuje o neurologovi, který radil svým pacientům vyhnout se výstavě, protože by mohli riskovat naprostý mentální i fyzický kolaps. Viz T. G u n n i n g, Vienna Avantgarde.

výstavy zprostředkovávají v koncentrované podobě zkušenost modernity masám lidí – na jedné straně sice „jen“ demonstrují technologický a průmyslový pokrok, na straně druhé ovšem jsou v jejich kontextu stroje i zboží zbaveny své původní výrobní a tržní hodnoty a formuje se okolo nich nová, specifická *vystavovací hodnota* (*display value*). Tedy jde o stroje, které nevyrábějí, ale předvádějí se pro publikum (doslova vyrábějí své diváky), a o zboží, které je vystaveno, ne však ke koupi či dokonce k použití, je zde čistě předkládáno k posouzení pohledem. Tato proměna ze stroje či zboží na exponát nebo atrakci samu o sobě stojí v samých základech konzumní společnosti – utváří význam předvádění, představení a nastoluje otázku funkce údivu a touhy ve vztahu ke zboží. Stojí tedy vlastně u zrodu publika schopného nalézt uspokojení ve vizuální konzumaci světa.⁵⁰⁾ Tento nový režim předvádění pak v sobě spojuje jak „útok na zrak“, ale také útok na spotřebitelské touhy, ať již saturovatelné skutečným nakupováním, nebo jen „flâneurským“ bloumáním v obchodech.

Lauren Rabinovitzová poukazuje na úlohu podobných atrakcí fungujících v prostoru zábavních parků (příčemž lunaparky a světové výstavy sdílejí na přelomu století mnohé podobné rysy a analogické mechanismy fungování). Na příkladu parku Riverview u Chicaga Rabinovitzová ukazuje, jak se celá architektura tohoto prostoru „obracela ke zraku návštěvníka, nabízela mu vizuální nadbytek a předváděla rychlý pohyb svých částí“. Zábavní parky kladly zásadní důraz na zaangažování zraku a vzbuzování touhy. Rabinovitzová cituje Ceceliu Tichiovou, kulturní historičku, jejíž popis městského prostředí na přelomu století dělá ze zábavního parku symbol své doby:

Lidé se najednou nacházeli ve světě „Montera“. [...] pozoruhodném [svou] vizuální přístupností. [...] Přihlížející měli bezprostřední přístup ke konstrukci, k projektovým rozhodnutím inženýrů a architektů. Svět traverz a soukolí otevřený pro pohled, navržený pro svou jasnou viditelnost, zve diváky, aby nahlédli jeho vnitřní chod, jeho jednotlivé součástky. [...] kola se otáčejí, ložiska kloužou [...], píсты pracují, nosníky podpírají. Základními rysy tohoto světa jsou jeho vizualita a jeho kinetika.⁵¹⁾

Nová kulturní autorita městské krajiny „zvala k poznávání – vystavovala pro pohled, lákala rychlostí a pohyblivostí a vábila smysly“,⁵²⁾ ale také nově form(ul)ovala vztah těla a technologie. Industrializace znamenala zavedení technologií, vůči nimž člověk sice figuruje jako tvůrce, ale zároveň je jim v mnoha případech naprosto vydán na pospas; tedy technologií, které přinášejí nebezpečí a způsobují trauma z „bezmocnosti vůči stroji“. Nové zábavní atrakce tak často stavěly na slasti z toho, že je obvyklý vztah mezi tělem a strojem/aparátem převrácen. „Výrobní“ vztah, kdy člověk ovládá, podrobuje si stroj, ale přitom vždy tuší možnost jeho vzpoury, se zde mění na situaci, ve které se člověk dobrovolně zcela vydává na pospas stroji. Atrakce zábavního parku tak nejen oslovují tělo, ale dokonce na něj i útočí, na čas ruší fyzické zákony, které omezují jeho pohyb,

50) T. Gunning, Vienna Avantgarde.

51) Cecelia Tichi, *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*. Chapel Hill : University of North Carolina Press 1987, s. 4–5. Citováno in L. Rabinovitz, c. d., s. 76.

52) L. Rabinovitz, c. d., s. 76.

ale také často zmrazí i sociální kódy, které obvykle regulují jeho chování.⁵³⁾ Především pro dělníky, kteří se s mechanizovaným aparátem továrny setkávali při každodenní práci,⁵⁴⁾ představovalo převrácení jejich obvyklého vztahu ke strojům obzvláště „slastné“ vytržení – zároveň totiž vyjadřovalo/inscenovalo i zmírňovalo jejich *obavy* z toho, že je stroje ovládnou, že na ně zaútočí.⁵⁵⁾

Vyrovnaní se s přemírou impulzů a nových hrozeb a nebezpečí (ovšem také se změnou režimů vidění a oslovování) ovšem pro modernistický subjekt nebylo nijak snadné. Jako základní prožitek modernity (ať již při jízdě vlakem, návštěvě zábavního parku, nebo světové výstavy, ale i „obyčejné“ chůzi ulicí) můžeme označit pocit *šoku* či *traumatu*. Tento pocit navozují mnohé výše zmíněné fenomény moderní společnosti, v základní podobě jde o šok z přemíry impulzů v urbánní zkušenosti obecně (a do tohoto paradigmatu se samozřejmě zařazuje i zážitek diváka ve střetu s filmem).⁵⁶⁾ Šokovou hypotézu specifikuje Kirbyová na případu kodifikování paradigmatu „traumatické neurózy“ oběti železničního neštěstí (přičemž jde o poruchu vyvolanou již samotnou přítomností nebezpečí) a dále vztahuje typ hysterického, traumatizovaného cestujícího k traumatizovanému, jistým způsobem vlastně hysterickému divákovi.⁵⁷⁾

Kirbyová upomíná, že v prožitku cestujícího na železnici se šok z extrémního pohybu a děs z možnosti katastrofy mísí se vzrušením a požitkem z rychlosti. Takto rozporné pocity vyvolávají nutkání zážitek opakovat, protože opakování pomáhá zvládat trauma, které s sebou nese. Snaha „zpracovat“ vědomí rizik se objevuje v mnohých projevech – např. ve velmi populárních inscenovaných kolizích vlaků (od roku 1890), v oblibě fotografií z míst železničních katastrof nebo v mnohých zábavních atrakcích.⁵⁸⁾ Například dráha *Leap Frog Railway* na Coney Islandu (zmiňovaná Gunningem) předváděla dva elektrické vagonky jedoucí rychle proti sobě, aby se na poslední chvíli jedna z drah zvedla a jeden vagon „přeskočil“ přes druhý.⁵⁹⁾ Jan Christopher Horak pak upozorňuje na oblibu tzv. „kolizních filmů“ na začátku století, které zachycovaly představy o nebezpečí ve spojení s vlaky, drožkami, auty (srážky mezi sebou i s chodci).⁶⁰⁾

53) Tamtéž, s. 77. Viz např. vystavování ženských těl „nemístným“ pohledům na některých horských dráhách, klouzačkách i jiných atrakcích, tedy příznačná optika „nahlížení pod sukně“, často využívaná i v raném filmu.

54) Ať již to byla práce např. na moderních šicích strojích, montážní lince nebo v nákladištích, jak to zmiňuje Rabinovitzová, s. 77. Zajímavá je genderová univerzálnost zážitku šoku, viz dále L. Kirby, c. d., s. 122–131.

55) L. Rabinovitz, c. d., s. 77.

56) L. Kirby, c. d., s. 115.

57) Tamtéž, s. 116.

58) Tamtéž, s. 118–121.

59) T. Gunning, *Estetika úžasu*, s. 156–157.

60) Jan Christopher Horak, *Autos, Züge and Städte: Modernisierung, das frühe Kino und die Avantgarde* (http://www.i0.or.at/~sixpack/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_horak.html). Horak cituje např. filmy: *THE EFFECTS OF A TROLLEY CAR COLLISION* (Sigmund Lubin, 1903), *RAILWAY SMASH-UP* (Edison, 1904), *HOW TO STOP A MOTORCAR* (William Paul, 1902), *AN EXTRAORDINARY CAB ACCIDENT* (Paul, 1903), *HOW IT FEELS TO BE RUN OVER* (Cecil Hepworth, 1900), stejně jako Mélièsův snímek *LE RAID PARIS – MONTE CARLO EN DEUX HEURES* (1905), kde se počet přejetých rapidně zvyšuje, a Lumièrův *L'ACCIDENT D'UN AUTOMOBILE* (1903).

Takováto přemíra „imaginace katastrofy“ v modernistické krajině odkazovala k vizi techniky, která se vymknula kontrole. Zpětné zpracování této obavy v modus „zábavy pod kontrolou“ umožňovalo šok postupně zpracovávat, převážet v očekávané překvapení – „v naprogramovaný blok masové konzumace, princip moderní percepce.“⁶¹⁾ Také zábavní atrakce tak sloužily jako jedny z mechanismů, které pomáhají „obyvateli“ modernity vyrovnat se s novými pocity ohrožení, jsou to nástroje umožňující naučit se zvládat šok, tedy vytvořit si psychický štít. Strach se tu kombinuje se slastnými pocity a komickou úlevou – návštěvníci mohou získávat uspokojení z atrakce, která se tvářila nebezpečně, protože zároveň věří v její bezpečnost.⁶²⁾ Nutkání k opakování zážitku je pak výsledkem této ambivalence slasti a strachu, ale také snahy o posilování obraného štítu, zakoušení „programovatelnosti“ nebezpečí.

Do tohoto režimu, tedy logiky fungování atrakcí patří i šoky způsobené divákům raného filmu, tedy hypotéza o nepřipraveném divákovi. Například Gunning se ve svých textech opakovaně snaží narušit mýtus o jednoduše „naivním“ divákovi prvních filmových představení (který podle některých historiků reagoval na filmy s úděsem, fyzicky, třeba v případě tradované přehnané reakce na PŘÍJEZD VLAKU) a naproti tomu mluví o divákovi připraveném, „naladěném“ na agresivitu, šokovost nové atrakce – o publiku, jehož přístup „byl pravým opakem primitivní reakce: bylo to setkání s modernitou“.⁶³⁾ Takový divák chodil do kina jako na horskou dráhu, navštěvoval márnici jako denní obrazové zpravodajství a vyhledával stále agresivnější atrakce, které by ukojily jeho touhu po „curiositas – žádostech oči“.⁶⁴⁾

Situaci moderního subjektu pak nová filmová historie analyzuje jednak v kontextu zmnožení stimulů a impulzů, tedy zážitků fragmentace, šoku a rozptýlení; obecněji se pak mluví o představě radikálně nového typu percepce ve stavu *rozptýlenosti*, definované v protikladu k řízené kontemplaci, soustředěnosti na vnímání jedinečného uměleckého („auratického“) díla.⁶⁵⁾ Percepční krize, vyvolaná nutností vytvořit si adaptační vzorce pro nové technologické vztahy, společenské konfigurace a ekonomické imperativy, ovšem na druhé straně volá po novém „režimu pozornosti“. Nepozornost, roztržitost či rozptýlenost se stává v novém tvaru města nebezpečnou, nicméně na druhé straně je jedinec vystavován tlaku „distrakce“ (nové produkty, zvyšování míry informovanosti). Pozornost je tak chápána jako důsledek disciplíny, jako obrana proti přemíře impulzů

61) L. Kirby, c. d., s. 121.

62) Podobně Gunning zmiňuje význam pohodlného čalounění ve vlacích, které mělo do jisté míry vyvážit pocit nebezpečí, kterému se cestující vydává napospas, doslova jej „opolštářovat“ (*cushion*). Ostatně i funkcí buržoazního interiéru je vytvořit ochrannou oázu v chaosu města. Viz T. Gunning, Vienna Avantgarde.

63) T. Gunning, Estetika úžasu, s. 164.

64) Guilian Bruno, Spectatorial Embodiments: Anatomies of the Visible and the Female Bodyscape. *Camera Obscura* 28, 1992, s. 238.

65) Německý výraz pro rozptýlenost, *Zerstreuung*, je tradičně převáděný do angličtiny jako *distraction* (ve smyslu rozptýlení, roztěkanost, rozrušení), méně častěji pak jako *diversion* (s větším důrazem na ambivalenci rozptýlení-zábava/kratochvíle). Viz např. Sabine Hake, Girls and Crisis – The Other Side of Diversion. *New German Critique* 40, 1987, s. 147. Hakeová vymezuje jako kontrastní termíny k *Zerstreuung* pojmy *concentration*, *composure*, *knowledge*. Crary zase v *Suspensions of Perception* zkoumá tradiční opozitum k anglickému *distraction*, tedy pojem *attention*.

a možnost vytvořit si percepční zónu *necitlivosti* (*zone of anesthesia*). Jak upozorňuje Crary, moderní pocit roztěkanosti je nutné posuzovat obecně nejen ve vztahu k rychlosti a nové vizualitě, ale především je nutné jej vztáhnout k novým formám společenské disciplíny, tedy k normám a praxím vyvolávání pozornosti.⁶⁶⁾ Desintegrace vnímání je přitom vnímána jako patologická (odtud schizofrenie jako emblematické onemocnění), režim pozornosti a rozptýlenosti pak přímo odkazuje k modulaci disciplíny, kontroly a společenského ovládání těl. Přemíra viděného/ukazovaného v modernitě nezabraňuje tomu, aby pomocí nových „strojů na vidění“ nepokračovaly snahy vidět ještě více, přesáhnout za obvyklé možnosti lidského oka. Velmi často se tato tendence k extenzi zraku, ke snaze nazřít, a tak poznat a rozanalyzovat více, spojovala se zkoumáním těla a jeho funkčnosti.⁶⁷⁾

Mgr. Petra Hanáková (1974)

Přednáší na katedře filmových studií FF UK. Zabývá se poststrukturalistickými teoriemi filmu a vztahy mezi filmem a modernitou.

(Adresa: phanakova@volny.cz)

Citované filmy:

L'accident d'un automobile (Louis Lumière, 1903), *The Effects of a Trolley Car Collision* (Sigmund Lubin, 1903), *An Extraordinary Cab Accident* (Robert William Paul, 1903), *How It Feels to Be Run Over* (Cecil Hepworth, 1900), *How to Stop a Motorcar* (William Paul, 1902), *Nevěsta jde spát* (*La Mariée se couche*, 1902), *Příjezd vlaku* (*L'arrivée d'un train en gare*; bratři Lumièreové, 1895), *Le raid Paris – Monte Carlo en deux heures* (Georges Méliès, 1905), *Railway Smash-Up* (Thomas Edison, 1904).

66) Viz J. Crary, *Suspensions of Perception*.

67) O tom již dále můj článek *Fantazmatizace těla v protofilmu*. *Cinepur* 2004, č. 34, s. 22–25.

S U M M A R Y

“GEARS GO ROUND, BEARINGS ROLL, PISTONS PUSH”

Kinetics and Visuality of Modernity as the Attendants of Early Cinema

Petra Hanáková

This text introduces main correspondences between early cinema and the fundamental traits of the urban environment of modernity, especially in relation to its newly established and flaunted visuality and kinetics. Starting with what is analyzed as the compression of space-time continuum of the modern world, this essay traces the transformation of the observer positions in this newly constructed world, and basically deals with the new medium of film as a borderline phenomenon standing between the highbrow culture of modernist art and the more quotidian mass culture, putatively tending to exhibit the medium's grounding in the realist tradition of perspectival illusion.

Considering modernity as the time of global transformation in relation to the categories of time and space, mainly pertaining to the modernist subject's settling in this newly restructured milieu, we can find new regimes of visual and visceral stimulation offered for the inhabitant of modernity. Being instructed by the newly formed emblematic heterotopias how to relate to the new visual regime, the modern subject longs for even more intense incentives that will help him or her adapt to the new world.

Primarily the apparatuses of moving panoramas, the new thrills of the roller coasters in amusement parks, but also the overwhelming industrial displays of international exhibitions help to tune the onlooker to the hyper-stimulation of modernity, and turn him or her into an observer of the world that uses these new modes of amusement to form a stimulus shield for countering the challenge of visually and kinetically demanding world. In this respect, the early spectator comes to cinema well prepared, adjusted to the shocks of modernity and ready to read cinema as the index of modern times.

Translated by Petra Hanáková