

FILMOVÁ ZKUŠENOST

Francesco Casetti

Uvažujme o kinematografii nikoliv z perspektivy technologie, která se v rámci ní vyvinula, ani z hlediska výrobních systémů, které ji charakterizovaly, ani z hlediska filmů, které se v rámci ní objevily, ani z hlediska jejích účinků. Pokusme se místo toho znovu přemýšlet o zkušenosti, kterou diváci prožívají před filmovým plátnem. Tato zkušenost se začala definovat večer 28. prosince 1895 při projekcích bratří Lumièrů v Indickém salónu Grand Café a následně se vyvíjela a zdokonalovala prostřednictvím kin, zvuku, barvy, širokoúhlého formátu a tak dále. Dnes prochází radikální změnou v souvislosti s koncem dvou nejtypičtějších znaků kinematografie: statusem fotografického média a identitou kolektivní zábavy.

Pojem *zkušenost* zde má specifický (a závazný) význam. Na jednu stranu je to akt, při němž se vystavujeme něčemu, co nás překvapuje a poutá naši pozornost (ve smyslu „zakoušet“). Na druhou stranu je to také akt, v rámci něhož toto vystavení se zpracováváme do vědění a kompetence, což nás obohacuje ve vztahu k věci, protože jsme schopni je ovládnout („mít zkušenost“). Lze tvrdit, že *filmová zkušenost* je současně okamžik, v němž obrazy (a zvuky) na plátně z pozice moci zaměstnávají naše smysly, a také okamžik, kdy iniciují reflexivní porozumění vztahující se k tomu, co sledujeme, a k samotnému faktu, že něco sledujeme. Naše pozornost se tedy rozšiřuje, čelíme něčemu, co nás zasahuje, a zároveň získáváme povědomí o tom, jak se dívat, a že se díváme, díky čemuž se stáváme protagonisty toho, co se nám děje. Z této perspektivy je filmová zkušenost něčím víc než jen recepcí filmu – nejde o pouhou interpretaci nebo konzumpci. Je to situace, která přetváří smyslový nebo kognitivní „exces“ (excess) (je zde něco, co se nás dotýká nebo nás oslovuje, mimo oblast samozřejmého) v „rozpoznání“ (recognition) toho, čemu jsme vystaveni, a toho, že jsme tomu vystaveni (rozpoznání, jehož vlivem předefinujeme sami sebe a své okolí). Exces a rozpoznání: díky těmto dvěma prvkům „žijeme“ situaci, znovu získáváme kontakt s tím, co sledujeme, a současně to rámuje, dáváme tomu význam. Díky těmto dvěma prvkům čelíme věci a obohacujeme naše životy do té míry, že můžeme být konfrontováni s novými událostmi.¹⁾

Proč upřednostňovat filmovou zkušenost? Proč ji považovat za ústřední problém filmových studií nebo tvrdit, že o ní lze debatovat z hlediska historické typologie? Lze uvést přinejmenším tři argumenty. Zaprvé, studium filmové zkušenosti nám umožňuje lépe porozumět roli filmu v kultuře 20. století. Kinematografie nabízela prostor, v němž mohla

1) Filmovou zkušeností se v posledních letech zabývali mimo jiné Miriam Hansenová, Vivian Sobchacková, Janet Staigerová a Annette Khunová. Můj přístup je sice odlišný, přesto jsem jejich práci zavázán.

řada nových, nečekaných a dokonce šokujících prvků (nové formy percepce, aspekty reality, otázky a dilemata) sehrát roli na společenské scéně, najít uznání a legitimizaci. Kinematografie znamenala v tomto smyslu vyvrcholení dynamiky excesu a rozpoznání. Současně zpochybnila sám pojem zkušenosti. Na jednu stranu už nešlo o svět, který se poddával našim smyslům, ale o obraz světa, filtrovaný technologií a jejím prostřednictvím. Jak připomíná Walter Benjamin: „bezprostřední realita [se stala] modrou květinou na území techniky“.²⁾ Na druhou stranu se zdá, že kinematografie nám vrací svět tak, jako to nedokáže nic jiného: nejenže nám umožňuje „vidět nově“, ale také vidět, „jako by to bylo poprvé“, – znovu nalézá náš vztah ke skutečnosti. „Člověk se vrátí k viditelnosti,“ poznamenal v roce 1924 Béla Balász.³⁾ Schopnost propojit exces a rozpoznání a dialektika mezi bezprostředností (immediacy) a zprostředkovaností (mediation) dělají z filmu jedno z měřítek modernity.⁴⁾ Přítomná debata se musí odehrávat v této perspektivě. Zadruhé, filmová zkušenost nám umožňuje lépe vyjádřit dějiny kinematografie. Pomáhá nám pochopit historický význam sledování filmu a způsoby, jimiž bylo vidění v rámci dějin strukturováno. Co znamenalo sledování filmu? Kdy lze říci, že sledujeme film? A proč tak činíme? Vyjdeme-li z těchto otázek – otázek týkajících se zkušenosti – můžeme načrtnout částečně nový běh událostí, založený na důvodech a způsobech, jimiž se diváci vyrovnávali s „excesem“ a „rozpoznáním“. V následujícím textu vyzdvihnu to, jak raná kinematografie přijala provokativní prvky moderny a začlenila je do nové populární kultury, jak klasická kinematografie nabídla divákovi pocit svobody, ale kontrolovala tuto svobodu prostřednictvím své instituce, jak takzvaná moderní kinematografie zničila „bezpečnou“ pozici diváka, a získala tak otevřenější význam subjektivity a reality, a jak současná kinematografie reaguje na výzvy prostředí zaplaveného médií, a umožňuje nám „nově estetizovat“ (re-aestheticize) naše životy.

Třetí bod je důležitý. Kinematografie dnes rozšiřuje své hranice, ale také riskuje ztrátu identity. Když sledujeme film – nebo něco filmu podobného – na YouTube nebo v mobilním telefonu, pohybujeme se stále na území kinematografie, nebo jsme se přesunuli jinde? Na tuto otázku můžeme odpovědět pouze tehdy, když definujeme, co znamená filmová zkušenost – a naopak co znamená mediální zkušenost nebo ne-zkušenost. Tomuto bodu se budu věnovat v závěru.

Raná kinematografie charakterizovala filmovou zkušenost především z perspektivy modernity a popularity. Na jednu stranu se zdá, že filmová zkušenost obsahuje všechny typické vlastnosti své doby: dávala konkrétní podobu potřebě úspornosti, touze po rychlosti, úsilí o postupnou mechanizaci života a rostoucím významu nahodilých jevů, tok filmové zkušenosti mohl být srovnáván s jinými plynoucími formami, například s prou-

2) Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 32.

3) Béla Balász, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Vienna/ Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924; zde cit. dle: *Schriften zum Film, 1922–1926*, Vol. I. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, s. 51–53.

4) Miriam Hansenová zdůrazňuje obě témata v *Babel in Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press 1991 a Benjamin, cinema and experience: „The blue flower in the land of technology.“ *New German Critique*, 1987, č. 40, s. 179–224. Stejně pole se zdůrazněním vyjednávání, které oba procesy implikují, je zkoumáno v Francesco Casetti, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008.

dem vědomí.⁵⁾ Na druhou stranu byla filmová zkušenost přístupná všem: spojovala veřejnost z různých zemí a kultur snadno přístupným jazykem, nabízela témata zajímavá pro všechny a vyjadřovala společné hodnoty.⁶⁾ Stručně řečeno, kinematografie reflektovala svou dobu, a přitom se obracela k širokému publiku. Dnes je zřejmé, že film „přepsal“ (re-transcribed) moderní zkušenost, která byla reálně žitá v továrnách, metropolích a dokonce i v zákopech první světové války. Kinematografie v tomto kontextu „znovu vynalezla“ modernost a populárnost. Je zajímavé, že se tyto dvě „znovu vynalezené“ oblasti překrývají. Kinematografie na jednu stranu propojila modernitu se sférou zábavy či s prostorem kolektivní hry a každý film tuto modernitu popularizoval.⁷⁾ Na druhou stranu však kinematografie spojila popularitu s přítomností komunikačního zařízení schopného zasáhnout velké množství lidí: kinematografie transformovala popularitu v „mediální“ a v „masovou“, a tím ji modernizovala.

Máme zde tedy popularizaci modernity a modernizaci popularity. Tvrdím dále, že pokud měla kinematografie v prvních dvaceti letech svého života strategickou funkci, pak spočívala ve schopnosti připomenout tyto dva pojmy a redefinovat jejich vzájemnost. Důsledek tohoto posunu je významný. Kvalita rané filmové zkušenosti není dána tím, že zapojuje pohled, ale tím, že nabízí nový druh smyslového vjemu a současně buduje nový typ kolektivity. A obdobně: charakteristický rys rodičího se kinematografického diváka není dána tím, že je konstituován jako pozorovatel, ale tím, že se jeho tělo zapojuje do bohatší vnímavosti, a díky tomu se dostává do těsnějšího kontaktu a sounáležitosti s ostatními. Mezi soudobými kritiky tento aspekt filmové zkušenosti nejlépe zformuloval Ricciotto Canudo. Ve svých textech se opakovaně věnuje způsobům, jimiž kinematografie otevírá nové formy citění a nové možnosti společenského seskupování, které si diváci mohou „zkoušet“ a „experimentovat“ s nimi.⁸⁾ Tento nový horizont zkušeností není ovšem vyjadřován jen v teoretických studiích. Několik amerických filmů – *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW*, *MABEL'S DRAMATIC CAREER* a *A MOVIE STAR* – toto téma ilustruje prostřednictvím drobných příběhů. Tyto filmy zobrazují publikum, které je systematicky naplňováno úžasem a zapojujováno do toho, co se objevuje na plátně a co se děje v kině.

V 10. letech 20. století a zejména na konci první světové války se začínají postupně objevovat „regulace“, které byly uvalovány na formy zobrazování, na chování, které bylo od diváků očekáváno, a na vlastní prostor kin. Kino muselo nabízet odpovídající obsah

-
- 5) V tomto světle je zajímavé číst série italských příspěvků z prvních 15ti let 20. století, například Giovanni P a p i n i, *La filosofia del cinematographo*. *La Stampa*, 18. 5. 1907; Enrico T h o v e z *L'arte di celuloide*. *La Stampa*, 29. 7. 1908; Lucio D ' A m b r a, *Il museo dell'attimo fuggente*. *La Tribuna Illustrata* 22, 18–24. 5. 1914, 4. 20. Luigi P i r a n d e l l o, *Si gira*. *Nuova Antologia*, červen–srpen 1915.
- 6) K tomuto tématu zejména viz Louis D e l l u c, *Le cinéma, art populaire*. In: *Ecrits cinématographique, 11/2: Le cinéma au quotidien*. Paris: Cinémathèque Française 1990, s. 279–288.
- 7) Miriam Hansenová zdůraznila tuto povahu hry ve své studii *Room-for-play: Benjamin's gamble with cinema*. *October*, 2004, 4. 109, s. 3–45.
- 8) Viz zejména Ricciotto C a n u d o, *Lettere d'arte. Trionfo del cinematographo*. *Nuovo Giomale*. (25. 11. 1908), citováno z *Filmcritica* 28, 1977, č. 278, s. 296–302. Ze současných příspěvků, které se snaží vystopovat toto období, poskytnul přínosný vhled Tom Gunning, *An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator*. In: Linda W i l l i a m s (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press 1995, s. 114–133.

na plátně, mělo v divácích iniciovat správné chování a zajistit podmínky, které neohrožovaly zdraví a bezpečnost veřejnosti. Stručně řečeno, filmy musely odpovídat morálním, etickým a hygienickým normám.⁹⁾ Tyto „regulace“ maskují hlubší proces: kinematografie se „institucionalizovala“ – to znamená, že se stabilizovaly způsoby jejího existence a fungování – a současně se stává „sociální institucí“, v tom smyslu, že je nyní koordinovaným komplexem objektů, chování a očekávání.¹⁰⁾

Je zde patrný nový strategický cíl. Filmová zkušenost musí po přepracování významu modernity a popularity prokázat, že je „dobrou zkušeností“. Jít do kina, vidět film musí být legitimní a legitimizující akt. Nepřátelské dělení na „cinefily“ a „cinefoby“, které bylo příznačné pro debatu v 10. a 20. letech 20. století (dobrým příkladem je spor mezi Paulem Soudayem a Emilem Vuillermozem na stránkách francouzských novin *Le Temps*),¹¹⁾ tento cíl jasně podtrhuje. Obě strany sporu, bez ohledu na odlišné perspektivy, vlastně vykreslují „ideální“ kinematografii. Zatímco pro jednu skupinu ještě film nedosáhl ideálu, pro druhou už v tomto směru nabízí dobré příklady, obě strany se však shodují na tom, co by se mohlo a mělo udělat.

K tomu lze poznamenat dvě věci. Zaprvé, institucionalizaci kinematografie napomáhá nová potřeba vyprávění a uměleckého vyjádření. Vyprávění si žádá široká veřejnost, a díky tomu postupně vzkvétá celovečerní fikční film. Umělecké vyjádření si žádá intelektuální třída, a díky této potřebě jsou kinematografická díla postupně „posvěcována“ (toto „posvěcování“ začalo ve 20. letech 20. století a vrcholilo ve 30. letech na přehlídkách v newyorském Museum of Modern Art, organizovaných Iris Barryovou). Uspokojení těchto dvou potřeb vedlo na jedné straně ke „standardizaci“ filmového produktu, na straně druhé však i k tomu, že kinematografie dostala cejch „kvality“. Filmová zkušenost se tudíž stává „bezpečnou“ a „ušlechtilou“.¹²⁾ Zadruhé, institucionalizace kinematografie s sebou přinesla pocit rovnováhy mezi různými silami. Sledování filmu kupříkladu může být velmi intenzivní, přesto obrazy a zvuky diváka nezdrť. Film noří diváka do reprezentace na plátně, ale zároveň ho udržuje v bezpečných duševních i fyzických mezích. I když má navíc kinematografie tendenci zachycovat svět ve fragmentech, zachovává dojem jednoty vzhledem k tomu, co je ukazováno. A nakonec, i když je sledování filmu závislé na stroji, pohled subjektu si zachovává určitou „přirozenost“. Filmová

9) Rekonstrukce těchto regulačních procesů na úrovni morálky, etikety a hygieny v italském kontextu viz Francesco Casetti – Silvio Alvosio, *Lo spettatore disciplinato: Regole di etichetta, di morale e di igiene nella fruizione filmica dei primi tempi*. In: *Storia del cinema Italiano*. Vol 2. Venice: Marsilio (v tisku). Typický výzkum cenzury viz Annette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925*. London: Routledge 1988. O procesech rané cenzury v kinematografii viz Lee Grieson, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press 2004. O schopnosti Hollywoodu uspět v procesu normalizace konzumpce viz Melvyn S t o i k e s (ed.), *American Movie Audiences: from the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute 1999; Richard K o s z a r s k i, *An Evening's Entertainment: the Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. Berkeley: University of California Press 1994.

10) Je zajímavé, že Noël Burch pojmenovává jako „institucionální formu reprezentace“ to, co ostatní klasifikují jako klasickou kinematografii, mainstreamovou kinematografii nebo kinematografii diegetické absorpce.

11) Srov. P. M. H e u, *Le Temps du cinéma: Emile Vuillermoz Père de la critique cinématographique*. Paris: L'Harmattan 2003.

12) Zajímavé postřehy k tomuto tématu viz Janet H a r b o r d, *Film Cultures*. London: Sage 2002.

zkušenost se díky této sérii „kompromisů“ stává současně konstantnější a snadněji realizovatelnou. Kinematografie je moderní a populární, činí modernitu a popularitu přístupnějšími životu.

V důsledku tohoto procesu můžeme vymezit formu zkušenosti, kterou lze příhodně označit jako *účast* (attendance).¹³⁾ Regulace (prostředí, kde dochází ke sledování,¹⁴⁾ sledování jako takového i sledovaného objektu¹⁵⁾ se šíří a na jejím základě vyvstávají tři klíčové prvky.

Zprv je tu *zkušenost prostoru*. Kino je vymezený, ale nikoliv uzavřený prostor. Není to ústup do soukromí domova, ani otevřený svět metropole, ale něco mezi tím: prostor, kde se jedinci shromažďují a sdílejí emocionální zkušenosti. Z této perspektivy nabízí zvláštní formu habitátu: člověk zde může být mobilní, může být *flâneurem* a současně prožívat sounáležitost. Je to tedy fyzický prostor, trochu podobným pasážím a obchodním domům 19. století. Je to také místo naplněné sdílenou množinou symbolů, které plní v heideggerovském smyslu stejnou funkci jako jazyk vůči lidskému společenství. Zadruhé je tu *zkušenost situace*, která je současně reálná a nereálná. Divák žije nadále v každodenním světě a současně žije také ve zvláštním světě. V prvním se setkává s dalšími diváky, v druhém se setkává s filmem. V kině tedy nacházíme interfejs mezi dvěma světy, a filmová zkušenost zde (i díky silné regulaci) projevuje svůj rituální charakter. Zatřetí je zde *zkušenost s diegetickým světem*, který je sestaven z obrazů (a zvuků), ale který může mít i svou vlastní konzistenci a hloubku. Divák při sledování filmu opravdu vidí obrazy, ale zároveň vidí „za“ ně, vidí reprezentovanou skutečnost.¹⁶⁾ To znamená, že interpretuje filmovou realitu jako něco, do čeho se může ponořit díky vyrovnané hře projekce a identifikace s děním na plátně. V těchto obrazech současně rozpoznává ukázkovou ilustraci, která mu může pomoci při interpretaci světa, v němž ve skutečnosti žije. Sledování filmu se tak stává aktem, který spojuje potěšení s produktivitou: film stimuluje a přitahuje, ale také učí a vzdělává. Divák se stává subjektem participujícím ve světě, který se nabízí jako dar, ale současně i subjektem, který na kognitivní rovině uchopuje svět jako kořist.

Je zde tedy zkušenost místa, situace a světa. Při *účasti* se první dva aspekty sbíhají do třetího: když jdeme do kina a setkáme se s dalšími diváky, aktivuje se pohled (a také schopnost naslouchat), který umožňuje, aby byly události současně uchopeny a žity jako zkušenost. Podstatné je, že se člověk odhaluje filmu, soustřeďuje se na něj a sleduje jeho

13) Charakteristika „účasti“ byla předmětem mnoha debat. Celá debata byla rekonstruována v Janet S t e i - g e r, *Perverse Spectatorship: the Practices of Film Reception*. New York: New York University Press 2000, s. 11–27.

14) Zejména jde o to, že prostředí určená ke sledování jsou postavena tak, aby bylo možno kontrolovat dav a současně zaměřovat pozornost na plátno. Vytvářejí také ozvěny světa reprezentovaného ve filmu. K tomuto tématu viz Giuliana B r u n o, *Atlas of Emotions: Journey in Art, Architecture and Film*. New York: Verso 2002.

15) Odkazují zde zejména k intervenci „filmové gramatiky“, která zahazuje jakoukoliv distanci mezi pozorovatelem a pozorovaným. Texty teoretiků typu Pudovkina, Arnheima nebo Spottiswoodea přispívají k této gramatice. Vsevolod I. P u d o v k i n, *Film Technique: Five Essays and Two Addresses*. London: G. Newnes 1933; Rudolf A r n h e i m, *Film*. London: Faber and Faber 1933; Raymond S p o t - t i s w o o d e, *Grammar of the Film: an Analysis of Film Technique*. London: Faber and Faber 1935.

16) K pojmu „dívání se na“ a „dívání se skrz“ v médiích viz David B o t l e r – Victor G r u s i n, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 1999.

běh. Co je také důležité, film naplňuje oči diváka světem přetvořeným v podívanou, díky čemuž se stáváme privilegovanými pozorovateli.¹⁷⁾ Nejlepší popis této formy zkušenosti zřejmě nenabízí psaný text, ale film. Tento film – FRIGO JAKO SHERLOCK HOLMES Bustera Keatona – není o nic méně teoretickou prací než jiné, psané texty.¹⁸⁾ Hlavní postava – promítač – zde opouští promítací kabinu a vstupuje na plátno. Zpočátku je zmatený z toho, s čím se setkává: zde sledujeme tropus raného filmového diváka překvapeného nepředvídatelnou „moderní“ zkušeností. Postava hraná Keatonem se však přizpůsobuje filmovému světu a účastní se ho, přijímá lekci a po návratu do projekční kabiny okamžitě aplikuje na svůj vlastní život to, co bylo reprezentováno na plátně. Lepší popis procesu, který se snažím vysvětlit, nenajdeme: při účasti lze vidět skutečnost a současně si divák může přivlastnit, co sleduje.

Model účasti má přesto slepou skvrnu. Přivlastnění světa na plátně téměř zakrývá dva aspekty. Zaprvé, přivlastnění je umožněno faktem, že divák obývá prostor (kino) a účastní se kolektivního rituálu (dívání se). Riziko spočívá v tom, že může ovládnout skutečnost jen tehdy, pokud se přizpůsobí pobytu a kolektivitě. Zadruhé, přivlastnění je doprovázeno silným dojmem účasti na pozorovaném: je spíše otázkou „žít“ s věcmi, než jejich „uchopení“. Riziko spočívá v tom, že když člověk uchopí svět, naruší jeho dostupnost a možnost se mu skutečně „otevřít“.

Takzvaný „moderní film“ po 2. světové válce tato omezení účasti zdůraznil. Vynořuje se zde poddajnější a artikulovanější zkušenost, při níž pozorovatel a pozorované už nejsou ve vzájemné konfrontaci, ale spíše se spolu v určitém subtilním smyslu spolčují. K tomu dochází ve dvou krocích: rodí se vědomí filmu jako politického aktu (toto vědomí oživuje italský neorealismus) a pojetí filmu jako autorského a tvůrčího aktu (iniciované Alexandrem Astrucem¹⁹⁾ a následně převzaté novými vlnami). V obou případech se už od diváka nevyžaduje, aby se „účastnil“ show: místo toho musí „reagovat“ na film a „sladit se“ s jeho autorem. Divák se má zapojit do pevně daného dialogu s tím, co vidí. Je třeba filmem proniknout, abychom ho mohli interpretovat – jde tu o otevřený význam i o to, co je skryto. Divák se má současně zapojit do dialogu – přímého nebo zprostředkovaného – s jinými diváky. Význam filmu a autorské myšlení jsou přístupné jen pro „interpretační komunitu“.

Dialog s filmem a jeho autorem při hledání významu, dialog s ostatními diváky při hledání komunity: je to situace, v níž divák ztrácí svá privilegia a exkluzivitu pozorovatele a musí čelit – a odhaluje se – světu a ostatním. Výsledkem je hluboká restrukturalizace divácké subjektivity (už nejde o „ovládnutí“, ale o to zůstat věcem „otevřený“). Výsledkem je však také to, že se zvyšuje role perlokučních účinků, to znamená schopnosti konat a přimět ostatní k činnosti. Rozšíření „cinefilního“ typu konzumenta, který skvěle

17) V centru účasti je to, co Laura Mulveyová označuje jako „to-be-looked-at-ness“. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press 1989. V tomto aspektu se teorie „pozice subjektu“ ze 70. a 80. let 20. století mění na teorie účasti.

18) K tomuto filmu viz Andrew N o r t o n (ed.), *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge: Cambridge University Press 1997; zejména Henry J e n k i n s, „This yellow Keaton seems to be the whole show“: Buster Keaton, interrupted performance, and the vaudeville aesthetic, s. 29–66.

19) Alexandre A s t r u c, Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. *L'Écran français*, 1948, č. 144.

zparodoval Jean-Luc Godard ve filmu *MASCULIN FÉMININ: 15 FAITS PRÉCIS*, tento trend postupně zviditelnilo.

Od 80. let 20. století jsou změny zřetelnější. Zrodil se nový typ specializovaných kin, například pornokina a multikina.²⁰⁾ Ve stejnou dobu se začínají objevovat alternativy k tradičnímu kinu: televize uvádí filmy pravidelně a dokonce je v některých případech vyrábí. A nakonec přichází rozvoj videa – nejdřív Betamax, uvedený společností Sony v roce 1975, a pak VHS, což byl nakonec úspěšnější formát, uvedený o rok později společností JVC. Film mohl být nahráván, opakovaně sledován v obývacím pokoji, ale také zakoupen v obchodě ve formě videokazety. Objevily se tak nové formy přístupu k filmové zkušenosti i nová prostředí, v nichž se může tato zkušenost realizovat.

Nové formy přístupu: při sledování filmu už člověk není vázán zakoupením vstupenky, která umožňuje vstup do určitého prostoru. Místo toho může zaplatit televizní poplatky (nebo si předplatit televizní kanál či balík televizních kanálů). Na komerčních stanicích lze současně sledovat filmy a reklamy. A člověk si také může kupovat filmy na videu. Nové prostředí: ke kinu se připojuje obývací pokoj, který je prostorově odlišně strukturován. Kinematografie se tedy začíná oddělovat od exkluzivity média (film – projektor – plátno) a od toho, co bylo dlouho jejím privilegovaným prostorem (kino).

Jinými slovy, filmová zkušenost se začíná *přesouvat (relokovat)*: nachází nová média, nová prostředí. Přesun je rozhodující vlastností kinematografie. Funguje na hlubší úrovni než proces remediace, jímž kinematografie prochází také.²¹⁾ Ve skutečnosti se díky novým fyzickým nosičům objevují nové prostorové systémy a, společně s nimi, nové podmínky sledování. Tato místa jsou uspořádána velmi odlišně od předchozích míst: zachovávají si například vlastnosti domácího prostředí. Mohou se také chlubit různými typy technologií, například malá obrazovka vyzařující světlo namísto velké obrazové plochy odrážející světlo. Navíc jde o místa, která mohou zařazovat nebo rozpouštět filmovou konzumpci do toku každodenního života (sledování filmu v obývacím pokoji se střídá s dalšími aktivitami). A co je nejdůležitější, konzumpce filmu se spojuje s dalšími „mediálními“ aktivitami (kromě sledování filmu se používá telefon, poslouchá rozhlas, čtou se noviny atd.). A právě tato relokační řídí a nadále bude řídit proces transformace filmové zkušenosti.

Proč jde však o relokační? A jaké jsou její důsledky? Na konci 90. let 20. století se relokační kinematografie prudce „rozšíří“ do jiných médií a jiných prostorových situací. Bude možné sledovat film na řadě jiných míst než doma na videu: na počítači, v iPodech, mobilních telefonech, v čekárnách, galeriích a letadlech. Stručně řečeno, filmy mohou být sledovány na různých platformách a v různých situacích. K tomu dochází nejen v důsledku tlaku technologické revoluce, která napomáhá novému šíření kinematografie, ale také proto, že je tu nové dějiště kultury, do nějž se musí kinematografie zapojit. Toto dějiště charakterizuje nástup dvou významných potřeb. Na jednu stranu je zde potřeba *ex-*

20) K nástupu multiplexů a nových forem dívání se viz Barbara K l i n g e r, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley: University of California Press 2006; Charles R. A c l a n d, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes and Global Culture*. Durham: Duke University Press, 2003. Vztah mezi digitálními technologiemi (zejména internetem) a diváckými postoji je zkoumán v Michele W h i t e, *The Body and the Screen*. Cambridge: MIT Press 2006.

21) K remediaci viz D. B o l t e r – V. G r u s i n, c. d.

presivity: identita sociální subjektů závisí stále více na způsobu, jímž mohou být zapojeny do hry. Kinematografie určitě představuje příležitost k návštěvě show, ale může nabídnout maximálně možnost stát se virtuální postavou. Jiná média to, zdá se, dělají lépe, a kinematografie se proto musí aktualizovat.²²⁾ Na druhou stranu je zde potřeba *vztahování se* (relationality): sociální subjekty jsou stále méně součástí předem ustanovených sociálních sítí, a musí si tedy budovat vlastní sítě. Kinematografie tradičně nabízela reprezentaci světa, mnohem méně byla využívána jako prostor společenské interakce (společenské setkání před a po představení, virtuální dialog s režisérem, debaty ve filmových klubech atd.). Jiná média odpověděla na tuto potřebu společenské interakce mnohem lépe. Pokud si chce kinematografie uchovat význam v rámci médií, musí sebrat síly a spoléhat se na jiná média.²³⁾ Nutnost čelit těmto dvěma potřebám (potřebě expresivity a vztahování se) a konkurence jiných médií přinutily kinematografii, aby hledala nové možnosti. Pokud se přemístila, činí tak v odpovědi na tuto novou situaci.

Dobývání nových prostorů a nových platform – počínaje domácím prostředím a video-rekordérem – postupně otevírá nové formy filmové zkušenosti. Již jsem poznamenal, že je filmová zkušenost se tím, jak se propojuje s jinými médii, stále více stává součástí každodenního života. Lze dodat, že filmová zkušenost se stává stále více otázkou volby: vychází z konkrétních voleb a není již závislá na zvyklostech. Sice se opakuje, ale jde spíš o hobby než o zvyk. Zkušenost filmu je navíc stále více individuální a interindividuální. Akt vidění přináší konstrukci malých „společností“, jejichž členové mohou být v přímém kontaktu i komunikovat na dálku. A nakonec, filmová zkušenost se stává stále více soukromou: odehrává se v „uzavřeném“ prostoru (například doma) nebo v izolaci (a to dokonce přesto, že se bariéry kolem nás změnily ve skleněné stěny). Stručně řečeno, filmová zkušenost se stává stále více a více personalizovanou. A na druhé straně také stále více aktivní. Divák už není jen konzumentem show a začíná zasahovat do aktu konzumpce: požaduje se po něm nejen, aby viděl, ale také aby konal.²⁴⁾ Proto lze tento typ zkušenosti charakterizovat jako *performanci*.²⁵⁾

Performance, do nichž se divák zapojuje, jsou vícenásobné a dále se násobí s tím, jak sledování filmu nachází nové prostory a nové způsoby artikulace sebe sama. Je zde kognitivní „konání“ spojené s různými interpretacemi a různými použitími symbolických zdrojů filmu.²⁶⁾ Vidět film znamená čím dál více mluvit jím a vypravovat ho.²⁷⁾ Je zde

22) Médii, které nejrychleji odpovídá na tuto potřebu expresivity, je zřejmě móda: kinematografie může poskytovat pouze symbolickou identifikaci: čistě abstraktní či psychologické „oděvy“.

23) Televize se této rostoucí potřebě přizpůsobuje lépe: od počátků, kdy byla šířitelem programů, se v 80. letech 20. století stala médiem kontaktu s diváky díky tomu, že diváci mohli během pořadů telefonovat a nechat tyto telefonní hovory živě vysílat.

24) Régis Debray zkoumal cestu k „videosféře“ a hovoří přitom o konci „show“, přičemž ji také spojuje s obecným oslabením role zraku. Viz Régis D e b r a y, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard 1992, s. 228.

25) Slovo „performance“ bylo poprvé použito v Timothy C o r r i g a n, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press 1991. V přítomné studii má termín specifitější význam.

26) K tomu viz Maria Grazia F a n c h i, *Spettatori*. Milano: Il Castoro 2006.

27) Konzumpční praxe fanoušků je v tomto smyslu dobrým příkladem. K fanouškovství viz Henry J e n - k i n s, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 1992.

emocionální „konání“ právě proto, že se k aktu sledování filmu připojují čím dál více emocionální prvky.²⁸⁾ Sledování filmu čím dál více znamená, že se divák uvede do stavu, v němž je uváděn v úžas a pohnutí (zřejmě i díky přítomnosti „speciálních efektů“ a „speciálních afektů“).

„Konání“ je stále praktičtější a spojené s různými způsoby chování iniciovanými procesem konzumpce. Člověk si vyjednává specifická časoprostorová omezení a možnou skladbu „menu“ toho, co si přeje sledovat.²⁹⁾ Sledovat film je čím dál více o tom, že se člověk nastaví na dívání se. Je zde však také nový vztahový aspekt „konání“, protože člověk si musí vybudovat sociální síť ke sdílení a výměně – což lze provést i virtuálně. Existuje i nové expresivní „konání“, spojené s faktem, že sledování „tohoto“ filmu „tímto“ způsobem je vztaženo ke konstrukci identity. Volba filmu čím dál více znamená deklaraci sounáležitosti. A nakonec je zde textuální „konání“ dané skutečností, že divák může čím dál více manipulovat s textem, který konzumuje. Nejen že si může „přizpůsobit“ podmínky sledování (změna formátu, volba rozlišení atd.), ale také do něj může zasahovat (jak je tomu u klipů, přestřihaných filmů a nových zvukových stop na YouTube). Filmová zkušenost je tedy performancí založenou spíše na jednání než na momentu účasti. Situuje do centra pozornosti jedince, nikoliv skupinu. Umožňuje volbu vztahu, nikoliv obecně přístupné setkání. Rozvíjí schopnosti i zájmy. Zahrnuje kontinuální řízení, nikoliv přizpůsobení se předem daným podmínkám. A nakonec, filmová zkušenost se může chlubit osvobozujícími hodnotami, nikoliv oslavou disciplíny. Takto se tedy filmová zkušenost přizpůsobuje účinku nové historické a kulturní situace a odpovídá na něj.

Zmínil jsem, že od konce 90. let 20. století kinematografie zdokonalovala proces své relokace. Sledování filmu se odehrává v jednosálových kinech, v multiplexech, doma u televize, ale také na DVD v domácím kině, na nádražích a stanicích metra, v autobusech, letadlech, galeriích, na počítači, při surfování na internetu, ve virtuálních prostředích typu YouTube a Second Life, osobní výměnou prostřednictvím internetu (peer-to-peer), na mobilních telefonech. Kinematografie je nyní rozptýlená v sociálním prostoru a proniká do prostoru virtuálního. A multiplikuje své produkty: hrané filmy, dokumenty, dokudramata, režisérské sestřihy, klipy, nové sestřihy videa, dodatečné úpravy zvukové stopy, vyprávění převzaté z videoher. To vše ústí do multiplicity *oken* (windows), která otevírají i rámuji naši diváckou zkušenost. Rozsáhlá relokace filmu, která iniciuje a radikalizuje formu filmové zkušenosti založené na performanci, vede minimálně ke třem otázkám.

Zprv, v čem spočívá míra svobody diváka v době, kdy se zdá být „aktivnějším“? Co se stane s „disciplinačními“ omezeními přítomnými v *účasti*: rozpustí se prostřednictvím performance nebo se jednoduše změní v nová omezení? Je zřejmé, že subjekty prostřednictvím nových *oken* často „vynalézají“ tvorbu své „vlastní“ zkušenosti. Toto vynalézá-

28) K emoční dimenzi viz Carl P l a n t i n g a – Greg M. S m i t h (eds), *Passionate Views*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999; a z jiné perspektivy Matthias B r ü t s c h et al. (eds), *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005.

29) K tomuto typu jednání viz Francesco C a s e t t i – Maria Grazia F a n c h i (eds.), *Terre incognite*. Florence: Carocci 2006.

ní může být chápáno jako negativní akt (když se vzdávají lineárního sledování filmu a jednoduše setrvávají u privilegovaných klipů) nebo jako pozitivně vnímaná proaktivita diváků (když užívají své domácí video, aby obnovili určitou posvátnost aktu sledování filmu). Tato kreativita je však nejednoznačná. Často jde jen o vykonání předem stanovených pravidel (DVD umožňují – a vlastně předpokládají – sledování „po kouscích“). Kreativita je často diktována nostalgií („posvátná“ hodnota sledování už není na programu dne). A dále, kreativita je často směřována do vedlejších aktivit, nikoliv do samotného sledování filmu (projevuje se spíš například v psaní blogů než ve vlastních způsobech konzumpce). Svoboda neo-diváka zde vyjevuje svá omezení. Je to spíše jako vybírat si hru než jako možnost ji skutečně hrát. Můžou se však objevit dialektičtější chvíle v méně regulovaných situacích. Nejzajímavější *okna* z této perspektivy nejsou ta spojená s ne-místy (například s letišti nebo autobusy), v nichž je zapojení do filmu příliš nahodilé, ani umělecká prostředí (například instalace v galeriích), protože divák v nich nemá na výběr a musí „hrát podle pravidel“ stanovených umělcem. Nejzajímavější okna jsou spíše ta, která umožňují a podporují výměnu peer-to-peer, představují tedy praxi dívání se, která se rozšiřuje až k přepsání textu, a ta okna, která jsou spojena s prostředím domova, kde tvorba „vlastního“ dívání se vyžaduje neustálé vyjednávání s dalšími členy domácnosti. Filmová zkušenost v těchto případech ilustruje, jak je disciplinace v současné společnosti stále méně aplikací předchozích pravidel a stále více sebe-konstrukcí kontextuálních a nahodilých pravidel.

Zadruhé, jde uvnitř těchto nových oken stále ještě o filmovou zkušenost, nebo o obecnější „mediální“ zkušenosti? Je jisté, že kinematografie rozšiřováním své definice riskuje ztrátu specifčnosti. S relokací se zároveň problematizuje její identita. Filmová zkušenost přesto zůstává specifickou přinejmenším ve dvou velmi odlišných případech. Zprv jde o případ, kdy nové technologické platformy fungují jednoduše jako nástroj dodání filmu: vytvářejí kinematografickou situaci pouze tehdy, pokud nabízejí film. K tomu dochází například, když použijeme počítač ve vlaku, abychom si pustili DVD nebo film stažený z internetu: filmové diváky z nás nedělá prostředí, v němž film sledujeme, ale sledovaný objekt. Zadruhé jde o případ, kdy se nově přizpůsobí prostředí: přetrvávání filmu je zajištěno znovunastolením podmínek filmového sledování. K tomu dochází v obývacím pokoji, když vypneme světla, pohodlně se posadíme a sledujeme vysílání, čímž kopírujeme staré rituály kina (i když se nemusíme dívat na film, ale televizní seriál nebo fotbalové utkání). Charakterizace okna jako více či méně „kinematografického“ se odehrává mezi těmito krajními body.

A zatřetí, proč bychom měli zachraňovat filmovou zkušenost? Neměla by se odložit, abychom tak řekli, na půdu nebo do muzea? Je jasné, že kinematografie není médiem současnosti: požívá vážnosti, nadále slaví tradiční rituály (nakonec stará kina s projektory a plátny pořád ještě existují), ale duch doby v nich neprodlívá. Jedna věc je však z hlediska přetrvávání kinematografického v ohromné mediální krajině nadále jistá: estetická dimenze, v původním významu slova, může soupeřit s generalizovanou a šířící se anestézií. Filmová zkušenost se vlastně nadále prezentuje jako moment, který „oživuje“ naše smysly a sytí naší vnímavost. To se týká zejména performativní varianty kinematografického. Díky ní divák film jednoduše nekonzumuje, ale ujímá se kontroly své vlastní situace. Zároveň se reflexivně zapojuje do viděného, vytváří a artikuluje význam. Per-

formance nám pomáhá uniknout „usměrňování“ zkušenosti, o něž se snaží modernost média, a přichází tak s možností nových zkušenostních základů.³⁰⁾ Po redefinici modernosti a populárnosti, po ustanovení legitimní a legitimizující zkušenosti, po otevření dimenze působivějšího vyjadřování může být poslední strategickou povinností filmu nová estetizace komunikace. A to je důvod, proč tvrdím, že filmová zkušenost stále žije: aby umožnila recipientovi médií skutečně objevovat, aby přinutila oči a uši otevřít se více, než kdekoli jinde. Stručně řečeno, filmová zkušenost nadále obhájí nejen prosté ovládnutí „opravdového života“, ale žádá, aby mu divák dal význam a vnímavost.

P ř e l o ž i l J a n H a n z l í k

Přeloženo z anglického originálu: Francesco Casetti, *Filmic Experience*. *Screen* 50, 2009, č. 1, s. 56–66.

Citované filmy:

A Movie Star (Fred Hibbard, 1916), *Frigo jako Sherlock Holmes* (Sherlock Jr; Buster Keaton, 1924), *Mabel's Dramatic Career* (Mack Sennett, 1913), *Masculin, Féminin: 15 faits précis* (Jean-Luc Godard, 1966), *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902).

Poznámka o autorovi:

Francesco Casetti (nar. 1947, Trento) je italský teoretik filmu a v současné době vyučuje na Univerzitě Yale. V minulosti vedl katedru mediálních studií na Katolické univerzitě v Miláně, působil na italské univerzitě ve švýcarském Luganu a hostoval na univerzitách Paříž III, Berkeley či University of Iowa. Věnuje se především televizi a filmu a jejich komunikačním strategiím a společenskému dopadu. Je členem redakčních rad časopisů *Comunicazioni Sociali* (Milano), *Cinema&Cie* (Udine a Milano), *La Valle dell'Eden* (Turín) a *Cinémas* (Montreal). K jeho nejvýznamnějším publikacím patří *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore* (Milano: Bompiani 1986; přeloženo do španělštiny, francouzštiny a angličtiny), *Teorie del cinema. 1945–1990* (Milano: Bompiani 1993; přeloženo do několika jazyků, česky jako *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: AMU 2009), *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca* (Milano: Bompiani 1998), *Communicative Negotiation in Cinema and Television* (Milano: Vita e Pensiero 2002) a nejnovější *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità* (Milano: Bompiani 2005; anglicky jako *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008).

30) K tomuto tématu viz Pietro M o n t a n i, *Bioestetica*. Florence: Carrocci, 2007.