

Šlahouny filmové kritiky

Huw Walmsley-Evans, *Film Criticism as a Cultural Institution*. London: Routledge 2018.

Po knihách Mattias Freye¹⁾ a Andrewa McWhirtera²⁾ a sborníku *Film Criticism in the Digital Age*³⁾ představuje publikace Huwa Walmsleyho-Evanse *Film Criticism as a Cultural Institution* v krátké době čtvrtou anglickojazyčnou monografii o současné filmové kritice. Jmenované autory spojuje, že ke kritice nepřistupují preskriptivně a programově, neptají se po smyslu či ideálech kritiky umění ani nerozkrývají konkrétní argumentační a rétorické strategie přítomné v kritických textech. Místo toho zkoumají filmovou kritiku jako praxi zakořeněnou ve společenských, kulturních či ekonomických souvislostech — jako praxi, která má svoji historii, psaná i nepsaná pravidla a ustavené zvyklosti. Vzhledem k tomu, že jde o typ uvažování, který v oblasti filmové kritiky donedávna zcela absentoval, je pozoruhodné, že zmínění autoři svůj výzkum prováděli více méně paralelně. Jak k tomu došlo?

Určujícím impulzem se v tomto případě stala vzrušená oborová debata o krizi, či dokonce blížícím se zániku filmové kritiky, jež vyvrcholila koncem minulé dekády. V té době došlo k souběhu několika jevů, které — jak se alespoň zdálo — hrozily zásadním způsobem destabilizovat filmovou kritiku coby profesi a její postavení ve veřejném diskursu. Z jedné strany se kritici ocitli pod existenčním tlakem. Dopady hospodářské recese urychlily úsporná opatření, jež západní média soustavně prováděla již od nástupu neoliberalních reforem z osmdesátých let minulého století. Mnozí kritici, zejména ti z velkých mediálních domů, tak v krátké době přišli o svůj stálý pracovní úvazek. Z druhé strany filmovou kritiku začali ohrožovat laičtí diváci a amatérští nadšenci, jejichž hlas — do té doby omezený na rubriku čtenářských dopisů nebo limitovaně distribuované fanziny — ve zdánlivě zrovnoprávňujícím, demokratizovaném prostředí internetu zazníval silněji než dřív. S rozvojem digitálních médií, sociálních sítí, blogů a komunitních platform jako by se kritikem mohl stát v podstatě kdokoli. A když je takřka každý člověk kritikem, jaký má význam stále ještě být kritikem-profesionálem?

Proti těmto přehnaně dramatickým, až apokalyptickým zvoláním o úpadku či zániku filmové kritiky se Frey, McWhirter a Walmsley-Evans společně, byť každý maličko jinak, vymezují. Alarmující sloupková prohlášení o krizi tito autoři mírní, nuancují, vyvrací a vsazují do dějinného kontextu. Jak ukazuje z historického hlediska nejkomplexnější Freyova kniha *The Permanent Crisis of Film Criticism*, tato utkvělá představa o krizi filmové kritiky zdaleka není něčím, co by se prvně objevilo teprve počátkem jednadvacátého století. Ve skutečnosti se spíše jedná o setrvalý stav profesní úzkosti, který filmo-

1) Mattias Frey, *The Permanent Crisis of Film Criticism*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2015.

2) Andrew McWhirter, *Film Criticism and Digital Cultures*. London: I. B. Tauris 2016.

3) Mattias Frey – Cecilia Sayad (eds.), *Film Criticism in the Digital Age*. London: Rutgers University Press 2015.

vou kritiku v různých obměnách a intervalech provází od jejího vzniku, a to napříč různými geograficky vzdálenými krajinami (Spojené státy, Německo či Francie). Ústředním argumentem všech tří autorů přitom je, že mnohé obavy z krizového stavu dnešní filmové kritiky nejsou zcela opodstatněné. Kritika v digitalizovaném, prekarizaci zasaženém mediálním prostředí podle nich neprochází natolik zásadní transformací či úpadkem, naopak i v těchto nových podmínkách do značné míry operuje podle dříve vytyčených hierarchií a bariér. Jestliže tedy všechny zmíněné publikace vstupují do téže debaty a přichází s téměř identickými závěry, nabízí se další podstatná otázka, tentokrát už konkrétně spojená s recenzovanou monografií. Čím se monografie Walmsleyho-Evanse od těchto předešlých publikací o kritice odlišuje a jaký je její přínos?

Příslib autora objektivního pohledu na filmovou kritiku je skytý již v názvu knihy. V tomto případě se jedná o chápání filmové kritiky jako kulturní instituce. Teoreticko-metodologický oddíl, který by měl tento institucionální přístup objasnit, je ale pohříchu uspěchaný a vágní. Walmsley-Evans si dle svých slov uvědomuje, že termín „instituce“ je — podobně jako „diskurs“ — v humanitních vědách natolik všudypřítomný, až se z něj může při neopatrném použití snadno vytratit jakýkoli význam (s. 5). Úspěšně zdolat tuto překážku se ale ani jemu samotnému příliš nedaří. Místo aby termín instituce patřičně vymezoval a zpřesňoval, spíše kolem něj váhavě krouží a skládá za sebe několik velmi obecných konceptů: Foucaultův dispozitiv, Beckerův svět umění nebo Bourdieuhovo pole. Ze stručného metodologického přehledu je zřejmé, proč se Walmsley-Evans k těmto konceptům obrací a proč jsou pro něj inspirativní. Že chápe filmovou kritiku nepředpojatě a inkluzivně, jako široké, rozmanité a hustě provázané území, kde dochází ke sporům o to, co je a co už není kritikou a kde se jednotliví aktéři od sebe odlišují a soupeří o různé formy kapitálu. Než aby však tento výčet ústil v původní — či v jakémkoli ohledu zpřesněnou — představu o instituci filmové kritiky, působí jako sociologickými autoritami podpořené alibi k tomu, aby se věnoval celé řadě jevů, a přitom žádnému z nich příliš soustředěně.

Pro pochopení, jak mohou vypadat institucionální přístupy k filmové kritice, je užitečná především druhá kapitola. Ta jednak poskytuje historický přehled způsobů, jak filmovou kritiku v minulosti rozčleňovali a kategorizovali jiní autoři. A současně tímto připravuje půdu pro autorův vlastní výzkumný vklad, který na předešlé snahy navazuje, ale také je v několika směrech rozšiřuje. Zmíněný přehled na jednu stranu účinkuje jako rekapitulace alternativních, mnohdy však vzájemně se překrývajících přístupů. Takto například Walmsley-Evans svádí dohromady a kontrastuje různé pokusy vytyčit, jaké jsou vlastnosti kritiky coby svébytného typu uvažování a psaní. Nachází tak mimo jiné paralely mezi kategorií uznalého popisu (*appreciative description*) teoretika umění Rogera Seamona a tím, jak o smyslu evaluace ve filmové kritice uvažuje Noël Carroll. Širší shodu mezi Seamonem, Carrollem, Davidem Bordwellem a V. F. Perkinsem pak autor shledává v tom, jak tito teoretici s výhradami nahlíží na nadvládu interpretační kritiky a souběžný odklon od kritiky estetické (s. 54). Dějiny konceptuálního přemýšlení o filmové či obecněji umělecké kritice — jak si Walmsley-Evans všímá — charakterizují spory o to, co je a co by (ne)mělo být kritikou, zda jde spíše o umění či řemeslo nebo jaký by měl být její účel.

Polemiku, která zásadněji nalamuje dlouho jen zřídka zpochybňované institucionální podloží zmíněných úvah a sporů, pak autor načrtává skrze diskuzi mezi Davidem Bordwellem a Adrianem Martinem. Právě Martin coby filmový kritik a pedagog pocházející z Austrálie vidí mezery v tom, jak Bordwell ve své knize *Making Meaning*⁴⁾ líčí institucionální příběh filmové kritiky z dominantně euro-

4) David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1989.

americké perspektivy.⁵⁾ Zatímco Bordwell zkoumá kritiku na pozadí stabilizovaných profesních rituálů univerzit a tradičních filmových periodik, Martinova osobní zkušenost z australského prostředí zejména osmdesátých a počátku devadesátých let je naopak plná nejistot a nestability. Ať už vzhledem k (ne)možnosti získat v akademické sféře stálý pracovní úvazek v oboru film studies, nebo vzhledem k šanci žít se jako filmový kritik přispíváním do místních seriózních žurnálů. Ty podle Martina charakterizuje krátká životnost, nedostatek prostředků a především marginální pozice ve vztahu k nabýskaným žoviálním časopisům středněproudého ražení. Otázky prekarizace filmově-kritické práce a v obecnějším smyslu úvah, jak funguje kritika na periferii, mimo stálé institucionální zázemí, patří mezi problémy, jimiž se zabývá i Walmsley-Evans. Jsou to problémy, které už nelze obsáhnout analýzou hermeneutiky kritických textů, ale které vyžadují širší pohled na kritickou praxi jako takovou. A to včetně aspektů, jež se mohou zdát okrajové.

Jestliže Walmsley-Evans přináší do existujícího výzkumu filmové kritiky nějakou vlastní specifickou perspektivu, pak je to zejména perspektiva regionální, australská. Ta na jednu stranu není od britsko-amerického filmově-kritického či obecněji akademického prostředí tak oddělená jako například ve skandinávských zemích, kde mívá tento druh výzkumu ještě výrazněji sociologický charakter a typicky zůstává u lokálních pozorování.⁶⁾ Na stranu druhou je však australská filmová kritika od té britsko-americké dostatečně separovaná, abychom o ní mohli potenciálně uvažovat jako o svébytné odchylce. V druhé části knihy, která prezentuje původní výzkumné poznatky, tak autor využívá příklady z australského prostředí a vždy je ve vyváženém poměru klade vedle příkladů zahraničních, převážně amerických. Oddíl věnovaný „dějístům filmové kritiky“ (*sites of film criticism*) — místům, které kritiku produkují — analyzuje dva australské magazíny *FILMINK* a *Metro* a dva americké magazíny *Variety* a *Cineaste*. Po čtyřech jménech na každé straně obsahuje následující kapitola o filmově-kritické profesi. Z australských kritiků autor zpovídal Richarda Kuiperse, Davida Strattona, Adriana Martina a Megan Spencerovou, z těch amerických jsou to David Edelstein, Gerald Peary, Andrew Sarris a Stephanie Zachareková. Tuto rovnoměrnost ale Walmsley-Evans nevyužívá k tomu, aby vybrané vzorky z obou zemí vzájemně kontrastoval. V rámci směřování k „ekologii“ filmové kritiky, jak autor svůj holistický pohled terminologicky vymezuje (s. 65), tvoří australské i americké tituly, osobnosti či asociace provázaný transnárodní okruh. V něm typově různorodí aktéři sdílejí obdobné strategie, čelí srovnatelným výzvám a reflektují svou pozici v širších souvislostech filmově-kritické praxe. Ačkoli tu navzdory těmto spojitostem na sebe často narážejí odlišné představy o kritice, tyto představy a nárazy podle autora — v kontrastu s dřívějšími Martinovými tvrzeními — nevycházejí z regionálních specifik. A přestože teze o globalizaci filmově-kritické praxe a souvisejícím stírání lokálních rozdílů v knize nikdy přímo nezazní, z uspořádání a koncepce kapitol nepřímou vyplývá. Jakékoli odlišnosti jsou zde nedílnou součástí inkluzivního, vzájemně propojeného, transnárodního ekosystému.

Ústředním cílem Walmsleyho-Evanse je tedy zaplňovat dosud nezaplněné mezery, rozšiřovat chápání filmově-kritické praxe i na jindy spíše ignorované aspekty a nalamovat utkvělé představy o krizi kritiky či limitované vidění toho, co vše pod kritiku spadá a nespadá. To platí i pro poslední dvě kapitoly jeho knihy, které zaměřují pozornost na tzv. filmově-kritické kruhy (*film critics circles*) — oficiální sdružení či spolky kritiků — a filmovou kritiku v prostředí internetu. Především na kapitole o internetu je patrné, jak autor — po Freyovi a McWhirterovi třetí v řadě — do značné míry opakuje, co již před

5) Adrian Martin, „S.O.S.“, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 5, 1992, č. 2, s. 6–14.

6) Nete Nørgaard Kristensen – Kristina Riegert (eds.), *Cultural Journalism in the Nordic Countries*. Göteborg: Nordicom 2017; Jan Fredrik Hovden – Karl Knapskog, *Doubly Dominated: Cultural journalists in the field of journalism and culture*. *Journalism Practice* 9, 2015, č. 6, s. 791–810.

ním řekli jiní, byť v lehce variovaném podání. V návaznosti na mediálního teoretika Graemea Turnera autor hovoří o demotickém, nikoli demokratickém vlivu digitálních médií, a tvrdí tak, že i na internetu „zůstávají jasně definované hranice mezi kritikou a diváky“ (s. 167). Tuto skutečnost pak dokazuje mimo jiné na příkladu agregátorového webu Rotten Tomatoes, který jako důkaz v témže argumentu dříve použil i Frey. Pokud jde naopak o originální přínos práce Walmsleyho-Evanse, ten nalezneme zejména v pasážích, jež se v žádný ucelený argument neskládají a v kapitolách se objevují jako osamocené výčňelky. Sem patří například nezvykle podrobné popisy kancelářů, v nichž úřadují redakce vybraných filmových periodik, pohledy do zákulisí filmově-kritických asociací nebo výpovědi zpovídárodních kritiků. Autorovo deklarované směřování k ekologii filmové kritiky tak místo šlechtěné bonsaje spíše dorůstá v samovolně se rozlézající břečtan, u nějž je nejzajímavější zkoumat, kam se zaplétají jeho šlahouny.

Kam se tyto šlahouny nezaplétají, je však souběžně se rozvíjející oblast videografické kritiky. Ta je dynamickým polem, v němž se realizují osobnosti jako zmíněný Adrian Martin a jeho partnerka Cristina Álvarez Lópezová, ale i další teoretici a kritici, Catherine Grantová nebo Kevin B. Lee. Právě Lee a jeho různorodé aktivity jsou přitom dobrým příkladem toho, jak dnes videografická kritika zasahuje a proniká do řady různých médií, platform a institucí. Objevuje se na osobních kanálech v rámci YouTube či Vimeo, doprovází filmy uváděné na videotékách Fandor či MUBI a je publikována v prvním akademickém časopise pro videografickou kritiku [in]Transition. Jde o oblast, která je teoretiky i samotnými video-esejisty pozvolna reflektována a zkoumána, ale zatím poněkud separovaně od obecnějších souvislostí „tradičnějších“ forem filmové kritiky, jejích institucí a historie.⁷⁾

Navzdory ohlašovanému novátorskému pohledu na institucionální rozměr kritiky pozměňuje kniha *Film Criticism as a Cultural Institution* stávající pohled na filmově-kritickou praxi jen minimálně. V kontextu nedávno vydaných publikačních výstupů na téma filmové kritiky tato monografie nicméně připomíná, jak potřebné — a zároveň jak nelehké — je v takto vymezeném výzkumu přijít s objevnou a koherentní tezí. Exaltované diskuze o krizi kritiky sice zafungovaly jako rozbuška, jež do akademických debat vnesla dříve ignorované badatelské okruhy otázek, jenže odpovědi na ně se mnohdy opakují. Ve snaze nuancovat a rozvíjet dosavadní poznání o kritice se autoři — Walmsley-Evans, ale i McWhirter a další — mnohdy uchylují k nepřilíši produktivnímu mapování filmově-kritického pole. Tento přístup s sebou sice přináší objevy malých zapadlých teritorií či neprozkoumaných ostrůvků, už méně však inspiruje k dalším výzkumným výpravám. Snad je to i tím, že zmínění autoři mají ve svém hledáčku zejména atraktivně vyhlížející současnost či nedávnou minulost, která ale může být ve své okamžitosti hůře uchopitelná a bez většího odstupu i hůře interpretovatelná. Z pročitání knihy Walmsleyho-Evanse se zdá, že nyní již mezinárodní výzkum filmové kritiky završuje jednu ze svých kapitol, ale zatím ještě nenačíná kapitolu další. Hledání způsobů, jakými lze dát smysl zdánlivě uvádající „tradiční“ filmové kritice na straně jedné a novým formám typu videografické kritiky na straně druhé, bude v příštích letech pro toto mladé interdisciplinární odvětví představovat zřejmě největší výzvu.

Ondřej Pavlík

7) Ze zmíněných autorů zakomponoval oblast video-esejí do svého pojednání o digitální filmové kritice jen McWhirter, ovšem znovu hlavně jako součást „narativu krize“ a jejích dopadů na filmově-kritickou praxi. Zjistil například, že pro řadu kritiků by potenciální tvorba video-esejí znamenala nutnost osvojit si zcela odlišnou sérii profesních kompetencí — a z toho důvodu jde i o oblast, do které nemíní vstupovat. A. McWhirter, c. d., s. 175.