

<https://doi.org/10.58193/ilu.1799>

Jiří Sirůček

(Univerzita Karlova, Česká republika)

Aparátová teorie, postkinematografické dispozitivy a algoritmická interpelace subjektu

Abstract

In the 1960s and 1970s, film studies scholarship linked to psychoanalysis and Marxism attempted, under the umbrella of apparatus theory, to examine the ways in which cinema reproduces capitalist power and ideologically affects the perceiving subject. Rather than analyzing the narrative configurations of films, its proponents focused on the hidden effects of the cinematic apparatus itself, and the ways in which it inscribes itself imperceptibly into the unconscious of viewers and interpellates them. Building on the insights of apparatus theory, this text asks how the analytical inputs of this thinking and its theory of the constitution of the subject can be applied today — after the transformation of the cinematic media regime into a post-cinematic one. By focusing on media dispositifs and the ways in which they manipulate the user, the text shows how the post-cinematic apparatus (defined primarily by the asignifying processes of algorithmic systems) affects the perceiving subject. In the same way that apparatus theory considered the interpellation of the fixed subject (which would later become part of capitalist labor relations to produce value) as the main mechanism of ideology, the subject of post-cinema is, through the modulation of desires, attached to dispersive media platforms where he or she actively generates value in the form of data. The text will therefore argue that, despite the significant structural transformations of media environments, the process of subjectivation described by the apparatus theory is still a relevant theoretical tool for exploring the dynamics of the manipulatory power of contemporary media dispositifs.

Klíčová slova

algoritmus, aparát, dispozitiv, postkinematografie, subjekt

Keywords

algorithm, apparatus, dispositif, post-cinema, subject

„Nepomíjejícím problémem marxismu odjakživa bylo,“ cituje David N. Rodowick Colina MacCabea v knize *The Crisis of Political Modernism*, „jak podchytit ne-donucovací povahu prostředků, jimiž se šíří kapitalistické vztahy.“¹⁾ Jak si všímají již Marx s Engelsem v 19. století, kapitalismus reprodukuje svoji moc nejen represí, ale šíří se taktéž zdánlivě nenásilně a „přirozeně“ skrze účinky ideologie.²⁾ (Nejen) v návaznosti na Marxe a Engelse proto během 60. a 70. let 20. století začala řada filozofek, filozofů, teoretiků i teoretiček kultury, filmu, médií a dalších přidružených disciplín zkoumat také roli kulturních institucí při formování dominantní ideologie a odkrývat způsoby, jimiž dochází k (nerepresivnímu) upevňování převládajících mocenských a pracovních vztahů. Kultura byla totiž brána jako jeden z důležitých nástrojů, kterými se realizuje politická manipulace a jimiž dochází k nevědomému formování lidské subjektivity. Ve filmovědném diskurzu jsou nejspíš nejznámějším reliktem tohoto myšlení texty řadící se k aparátové teorii, která se od konce 60. let začala budovat okolo francouzských časopisů *Cahiers du Cinéma*, *Positif* či *Cinéthique* a pak následně i na stranách anglicky píšících *Film Quarterly*, *Film Reader*, *Quarterly Review of Film Studies*, *Screen* a dalších. Klíčovým pro dané směry bylo analyzovat mechanismy, jimiž „ideologické aparáty“ a mocenské dispozitivní působí na diváky a divačky, a odhalovat, jak jsou tyto manipulativní procesy podmíněny filmovou institucí.

I přes určitou ztrátu kredibility, kterou aparátová teorie kvůli svým ahistorickým a příliš univerzalistickým stanoviskům zaznamenala,³⁾ lze s odstupem tvrdit, že některé z jejích podnětů zůstávají doposud relevantními, a je proto stále přínosné se v návaznosti ptát, jak se proměňují (post)kinematografické dispozitivní a formy subjektivizace ve 21. století, kdy film prochází natolik zásadními proměnami, že někteří dokonce hovoří o jeho smrti.⁴⁾ Jak totiž uvádí filmovědci Shane Denson a Julia Leyda v úvodu sborníku *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, o nových médiích je třeba přemýšlet „nikoliv jen ve smyslu jejich novosti, ale také ve smyslu jejich trvajících, nepravidelných a neurčitých historických tranzicí.“⁵⁾

I když Denson a Leyda navazují ve svém pojetí postkinematografických dispozitivů primárně na fenomenologicky či deleuzovsky orientované myšlenkové tradice,⁶⁾ jež — jak i dále uvidíme — s aparátovou teorií v mnohém nesouhlasí, jejich výzva k hledání konti-

1) Colin MacCabe, „Class of '68: Elements of an Intellectual Autobiography 1967–81“, in David N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1994), 5.

2) Friedrich Engels – Karl Marx, *Německá ideologie: I, Feuerbach, protiklad materialistického a idealistického nazírání*, přel. Pavel Levit (Praha: Nakladatelství Svoboda, 1952).

3) Viz například James Spellerberg, „Technology and Ideology in the Cinema“, *Quarterly Review of Film Studies* 3, č. 2 (1977), 288–301; Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*; Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1993).

4) Viz Godfrey Cheshire, „Part Two of The Death of Film/ The Decay of Cinema“, *New York Press*, 11. 8. 1999, cit. 12. 11. 2024, <https://www.nypress.com/news/part-two-of-the-death-of-filmthe-decay-of-cinema-JVNP1019990811308119930> nebo David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge – London: Harvard University Press, 2007).

5) Shane Denson – Julia Leyda, eds., *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (Falmer: REFRAME Books, 2016), 2.

6) Tyto tradice v mediálně-teoretickém a filmovědném kontextu dále po svém reprezentují například Mark B. Hansen, Steven Shaviro či znovu David N. Rodowick. Viz Mark B. Hansen, „Algorithmic Sensibility: Reflections on the Post-Perceptual Image“, in Denson – Leyda, *Post-Cinema*; Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect* (Winchester: Zero Books, 2009); David N. Rodowick, *What Philosophy Wants from Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

nuit a možných (byť nepravidelných) vztahů mezi rozdílnými kinematografickými režimy může sloužit jako podnět pro nacházení nesamozřejmých paralel i mezi odlišnými teoretickými přístupy k médiím. Skrze marxistickou a psychoanalytickou analýzu, spojenou s formalistickou teorií, totiž aparátová teorie poskytla funkční model mediální interpelace subjektu, jež v mnohém přetrvává i v rámci algoritmicky řízených dispozitivů postkinematografie. Některé otázky položené v rámci vznětlivých diskuzí 60. a 70. let jsou tak nadále aktuální, jakkoli na ně dost možná najdeme jinou odpověď, než si samotní tázající představovali.

Ideologický (filmový) aparát

K postižení aparátové teorie a její analýzy politických účinků kinematografie na formování subjektu je nejdříve nutné se zastavit u toho, jak chápal ideologické účinky na jednotlivce francouzský filozof Louis Althusser. Právě jeho myšlenky se totiž začaly v ovzduší protestů šedesátého osmého roku proplétat s filmovou teorií a poskytly jí řadu konceptních nástrojů, s jejichž pomocí bylo možné odhalovat vazby mezi filmem a politikou. Althusser ve slavné esejí „Ideologie a ideologické státní aparáty“ definuje ideologii jako „reprezentaci imaginárních vztahů individuí k reálným podmínkám jejich existence“.⁷⁾ Ideologie totiž podle něj není jen iluzorní (jak tvrdí někteří jeho marxističtí předchůdci), ale má konstitutivní funkci, která je neoddělitelná jak od fungování společnosti,⁸⁾ tak od jejího materiálního uspořádání. Její účinky zabraňují subjektu vidět pravou povahu převládajícího systému, a naopak jej „podřizují“ společenským normám, hodnotám a narativům, které jsou ovšem produkovány „ideologickými státními aparáty“.⁹⁾ „Ideologie tak nereprezentuje systém vztahů, jež vládou existenci individuí, ale imaginární vztah těchto individuí k reálným vztahům, v nichž žijí,“¹⁰⁾ píše Althusser. Zatímco se subjekt domnívá, že svobodně rozhoduje o svém životě, je nevědomě interpelován kódy dominantní moci, která definuje jeho pozici uvnitř společnosti a v rámci (nerovnoměrně distribuovaných) pracovních vztahů. Althusserova koncepce ideologické interpelace tak zbavuje „vědomí interiority“¹¹⁾ a přibližuje, jak na člověka zvnějšku působí často nezaznamenanelné kódy formující jeho subjektivitu.

Není proto ani tak překvapivé, že Althusser považoval za jednoho z aktivních šířitelů ideologie také film. I z tohoto důvodu se jeho myšlenky společně s ranou lacanovskou psychoanalýzou staly určitou „základnou“ pro aparátovou teorii, která je využila ke kritice idealistických a fenomenologických filmovědných přístupů (například bazinovského chá-

7) Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, přel. Ben Brewster (New York – London: Monthly Review Press, 1971), 161.

8) Petr Kužel, „Ideologie, ideologické státní aparáty a konstituce subjektu v díle Louise Althussera“ (Přednáška prezentovaná v rámci semináře Společnosti pro filosofickou antropologii, Pražské kreativní centrum, Praha, 16. 10. 2018, cit. 12. 11. 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=c6adMD7lyyg>). Viz také Petr Kužel, *Filosofie Louise Althussera: O filosofii, která chtěla změnit svět* (Praha: Nakladatelství Filosofie, 2014).

9) I přes to, že Althusser hovoří o moci státní, řadí pod ideologické státní aparáty i soukromé společnosti.

10) Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, 165.

11) Kužel, „Ideologie, ideologické státní aparáty a konstituce subjektu v díle Louise Althussera“.

pání filmu jako otisku objektivní reality¹²⁾) a k demonstraci, že kinematografie je „neoddělitelná od ideologických požadavků, konstelací a kontradikcí sociálního celku“.¹³⁾ Filmoví teoretici Jean-Louis Comolli a Jean Narboni v editorialeu *Cahiers du cinéma* z roku 1969 píší, že film je „konkrétním produktem vytvořeným v systému ekonomických vztahů“ a „jakožto materiální produkt systému je taktéž produktem ideologickým“.¹⁴⁾ Cílem daných debat bylo upozornit na bezprostřední provázanost filmu s dominantním politickým zřízením a odhalit mocenské mechanismy za procesy, jimiž je film „produkován, vyroben, distribuován a rozuměn“.¹⁵⁾

I přes skutečnost, že opoziční filmová teorie 60. a 70. let byla velmi různorodá,¹⁶⁾ u řady klíčových textů¹⁷⁾ můžeme vidět shodnou snahu dekonstruovat ideologické fungování filmového aparátu a jeho účinků na subjekt, který byl chápán jako centrální zájem mocenských operací. Nejspíš nejzapálenější diskuze se odehrávaly na stránkách *Cinétique* a *Cahiers*, kde teoretici jako Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Baudry nebo zmiňovaní Comolli či Narboni často revidovali myšlení i svých starších kolegů a místo zkoumání „pravdivosti filmu“¹⁸⁾ se pokoušeli demaskovat — za audiovizuálními díly se skrývající — účinky kinematografického dispozitivu na subjekt. Jejich analýzy ukazovaly, že některé specifické filmové postupy jako hloubka pole, narace, pohyby kamery, práce s perspektivou nebo střih jsou nositeli sémiotických funkcí, jejichž záměrem je v divácích vytvářet iluzorní zdání, že sledují objektivní realitu. Pod tímto přeludem realismu se měla ovšem skrývat celá technologicko-kulturní mašinérie filmové instituce a její vazby na ideologické významy působící na nevědomí subjektu. V tomto kontextu je třeba zmínit zásadní text „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“ od Jeana-Louise Baudryho, který se rozbořem klasického narativního filmu pokoušel odhalit, jak má nerušené plynutí filmů za cíl odvádět pozornost od materiálních a politicky manipulativních struktur kinematografie: „Vznikající významové účinky nezávisí pouze na obsahu obrazů, ale také na materiálních procesech, z jejichž nesourodých elementů je vzkříšená — na setrvačnosti vidění závislá — iluze kontinuity,“¹⁹⁾ píše Baudry.

12) Viz André Bazin, *Co je to film?* (Praha: Československý filmový ústav, 1979).

13) Jean-Louis Comolli, „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4]“, přel. Diana Matias, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 421–443.

14) Jean-Louis Comolli – Jean Narboni, „Cinema/Ideology/Criticism“, in *Movies and Methods 1*, ed. Bill Nichols (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1976), 24.

15) Comolli – Narboni, „Cinema/Ideology/Criticism“, 24.

16) Jak ukazuje Rodowick, ani o aparátové teorii nelze hovořit jako o zcela jednotném směru, což podporovala i skutečnost, že v různých redakcích panovala často výrazně odlišná teoretická východiska. Viz Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, ix.

17) Viz například Jean-Louis Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly* 28, č. 2 (1974–1975), 39–47; Comolli, „Technique and Ideology“; Daniel Dayan, „The Tutor-Code of Classical Cinema“, *Film Quarterly* 28, č. 1 (1974), 22–31; Stephen Heath, „On screen, in frame: Film and ideology“, *Quarterly Review of Film Studies* 1, č. 3 (1976), 251–265; Jean-Pierre Oudart, „Dossier Suture: Cinema and Suture“, *Screen* 18, č. 4 (1977), 35–47.

18) Jak píše i Petra Hanáková, Comolliho a Narboniho prohlášení v editorialeu *Cahiers*, že „již není možné se naivně ptát, co je film“, lze číst přímo jako „antibazinovské“. Petra Hanáková, „Filmový divák jako dědic renesančního pozorovatele? Rozpory perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu“, *Slovo a smysl*, cit. 14. 11. 2024, <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/102>.

19) Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, 42.

Tyto významy produkované „sešíváním“²⁰⁾ jinak nesourodých „konstitučních diferencí“²¹⁾ vytvářejí v divácích nejen dojem, že svět na plátně dává smysl, ale že se nacházejí ve středu dění a mají nad ním dokonce kontrolu. Shodně s althusserovskou filozofií tak aparátová teorie odkrývá jako jeden z hlavních účinků filmového „ideologického aparátu“²²⁾ právě pocit svobody a moci subjektu (zdání, že vytváří význam díla), jež ovšem vychází z jeho fiktivního vztahu k reálným podmínkám (v našem případě z dojmu, že filmová fikce je přenosem skutečnosti). Jak si všímá i James Spellerberg v textu „Technology and Ideology in Cinema“, „[z]ásadní je, že filmový aparát musí být schován nebo potlačen, aby se konstituce subjektu zdála jako vlastnost přirozeného světa přímo přenášená kinematografií, nikoliv jako efekt produkce samotného média“.²³⁾ Hlavní „ideologický trik“ podle aparátové teorie tak spočívá v tom, že vnímající subjekt si není vědom účinků, které na něj/ní kinematografický aparát má — jak píše filmový teoretik Daniel Dayan, „[k]ód efektivně zmizí, čímž zajistí ideologické účinky filmu. Kód, který produkuje imaginární, ideologický efekt, je schován za významem“.²⁴⁾ Aparát tak přímo působí na nevědomí diváků a skrze zakrývání skutečných podmínek produkce (za plynulost zážitku či koherenci významu) také proměňuje, jak chápou realitu. Film proto není jen ideologickým, ale také psychologickým činitelem, jenž pomocí systémů znaků ustanovuje společenskou hegemonii a současně vytváří ve vnímajícím subjektu zdání jedinečnosti, úplnosti a kontroly: „Poskytuje nám iluzi role ovládajících, zatímco jsme pouze ovládáni,“²⁵⁾ shrnuje filmový vědec Francesco Casetti. I proto je vedle Althussera zásadním teoretickým východiskem aparátové teorie právě raná lacanovská psychoanalýza, která (mimo jiné) zkoumá systémy signifikačních procesů formujících identitu subjektu a jeho pojetí sebe sama.

Slavným příkladem, který Baudry uvádí, je působení filmového dispozitivu. Divák/ subjekt sedící v zatemnělém, uzavřeném kinosále nehybně hledící na obraz totiž dle Baudryho připomíná dítě ve „stadiu zrcadla“, jež Lacan popisuje jako okamžik, kdy se doposud jazykem nedotčené dítě přibližně okolo věku šesti měsíců odtrhává od matky a začne chápat svébytnost a integritu sebe sama skrze identifikaci se svým obrazem v zrcadle.²⁶⁾ Toto ztotožnění ovšem není podle Lacana nikdy zcela pravdivé, neboť dítě si svůj odraz idealizuje na základě vzoru dospělého a mylně se nahlíží jako „celistvé“ a autonomní individuum. Dle psychoanalýzy je formování subjektu vždy ovlivněno vztahem k vnějším podnětům, v případě Lacana k vědění a jazyku, jež ustanovuje společenskou roli jedince — ta ovšem vychází z řady nepřesných rozpoznání, nesourodých podnětů a falešných identifikací.²⁷⁾ Během projekce se, jak tvrdí Baudry, vnímající divák nachází v podobném rozpoložení, neboť taktéž podléhá nepravdivé iluzi úplnosti a fiktivně se identifikuje s po-

20) Oudart, „Dossier Suture: Cinema and Suture“.

21) Petra Hanáková, „Aparát“, *Cinepur*, 1. 2. 2001, cit. 14. 11. 2024, <http://cinepur.cz/article.php?article=109>.

22) Althusser především hovoří o státních ideologických aparátech, ale řadí pod ně i soukromé společnosti.

23) Spellerberg, „Technology and Ideology in the Cinema“, 290.

24) Dayan, „The Tutor-Code of Classical Cinema“, 30.

25) Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945–1990* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008), 226.

26) Jacques Lacan, „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak nám je odhalována v psychoanalytické zkušenosti“, in *Imaginárno a symbolično: Imaginaire et symbolique* (Praha: Academia, 2016), 21–35.

27) Stuart Hall, „Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note“, in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, eds. Stuart Hall – Dorothy Hobson – Andrew Lowe – Paul Willis (London: Routledge, 2003), 148.

stavami a prezentovanou filmovou „skutečností“. Baudry píše, že „[s]tejně tak jako zrcadlo skládá fragmentarizované tělo do imaginární integrity osobnosti, transcendentální já spojuje nesouvislé kusy fenoménů a žitých zkušeností do sjednocujícího významu“.²⁸⁾ Pocit celistvosti je ale fiktivním ideologickým účinkem, jež navíc podle Baudryho nevychází pouze z divácké identifikace s narací, ale také z působení technologických, a dokonce architektonických uspořádání projekční situace — tedy z materiálních podmínek samotného filmového aparátu.

Zde je ovšem nutné podotknout, že divácká zkušenost, již Baudry — či obecně aparátová teorie — popisuje, se výrazně liší od převládajících způsobů mediální recepce 60. a 70. let 20. století. Filmový historik John Belton proto upozorňuje na nepřehlédnutelnou ahistoričnost daných přístupů a všímá si, že Baudryho analýza spíše popisuje podmínky vlastní sledování němého filmu, než aby reflektovala dobovou podobu média a technologické proměny, kterými již tehdy procházelo (Belton například zmiňuje rozšíření stereo zvuku v kinech či nástup televize).²⁹⁾ A jak si všímá filozof a filmový teoretik Steven Shaviro — a jak uvidíme v následující kapitole –, na přelomu milénia se kinematografie ještě více vzdaluje modelům zkoumaným aparátovou teorií, neboť s digitalizací dochází k ustanovení zcela „odlišného mediálního režimu“,³⁰⁾ v němž se způsoby recepce i produkce pohyblivých obrazů zásadně liší i od těch, co dominovaly 20. století. Je tak třeba se ptát, zdali dnes vůbec mohou být postřehy aparátové teorie přínosné, a pokud ano, do jakých sfér se ve 21. století přesouvají dispozitivní moci, skrze jaké aparáty je současná kontrola instrumentalizována, jaké procesy určují konstituci subjektu a jak jsou propojeny s médii šířícími pohyblivý obraz.

Postkinematografické dispozitivní kontroly

Filmová vědkyně Lisa Åkervall píše, že „mediální kultury dvacátého prvního století, zahrnující film, televizní pořady, virální videa a videoinstalace, vystihují typ zkušenosti a estetiky, který lze nejlépe charakterizovat jako postkinematografický“.³¹⁾ Zatímco tradiční kinematografický model — o němž hovoří aparátová teorie — stále počítal s prostorově vymezenou projekcí fixující subjekt do nehybné pozice, postkinematografický mediální režim, akcelerovaný digitalizací, je dynamický, všeprostupující a člověkem zakoušený „už skrze bytí a jednání v prostoru a čase“.³²⁾

Jak píše Denson a Leyda, postkinematografická média jsou „digitální, interaktivní, prosítovaná, hravá, miniaturizovaná, sociální, procesuální, algoritmická, seskupená, environmentální nebo sbíhavá“.³³⁾ Přináší proto výrazné strukturální proměny v materialitě i medialitě kinematografie, na jejichž základě dokonce došla řada teoretiků a teoretiček

28) Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, 45–46.

29) John Belton, „If film is dead, what is cinema?“, *Screen* 55, č. 4 (2014), 469–470.

30) Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, 2.

31) Lisa Åkervall, „Networked Selves: Ryan Trecartin and Lizzie Fitch's Postcinematic Aesthetics“, *Screen* 57, č. 1 (2016), 38.

32) Shane Denson, *Discorrelated Images* (Durham – London: Duke University Press, 2020), 37.

33) Denson – Leyda, *Post-Cinema*, 1.

k závěru, že film již neexistuje.³⁴⁾ Jak ovšem ukazuje Denson a Leyda v úvodu výše citovaného sborníku *Post-Cinema*, současný mediální režim — postkinematografii — není nutné chápat na základě zjednodušující polarity mezi mizejícím analogem a nastupujícím digitálem, nýbrž jako „transformaci, jež střídavě zavrhuje, napodobuje, prodlužuje, oplakává nebo vyzývá kinematografii“.³⁵⁾ Film tak „neumírá“, ale „relokuje se“³⁶⁾ do širších mediálních rámců, v nichž se mísí s dalšími formáty, technologiemi či infrastrukturami a stává se nedílnou součástí každodenní audiovizuální zkušenosti.

Tyto transformace jsou pochopitelně součástí větších procesů. Jak zmiňuje v návaznosti na filozofa Gilberta Simondona například mediální teoretik Erich Hörl, ve 21. století se technologie — a s nimi i mediální průmysl — stávají „dříve nemyslitelným milieu všeho bytí“³⁷⁾ a rozličnými způsoby se propisují do všech vrstev zkušenosti. A jak také podotýká Hörl, „environmentalizace“³⁸⁾ médií přináší i zcela nové dimenze governmentality, v nichž se moc přesouvá do „více zakořeněné, více intenzivní formy subjektivizace a individuace“.³⁹⁾ Zdá se, že jeden z prvních, kdo zaznamenal tyto proměny, byl filozof Gilles Deleuze, který si v textech z přelomu 80. a 90. let⁴⁰⁾ všímá výrazných proměn společenské governmentality a způsobů, jimiž moc působí na jednotlivce. Zatímco byly dřívejší disciplinární společnosti (o nichž hovořil Foucault), vlastní 18. až 20. století, založeny na přesunech mezi uzavřenými prostředními — školami, nemocnicemi, továrnami, vězeními nebo rodinou — „dnes“ dle Deleuze dochází k částečnému rozpuštění diskurzivní moci těchto rigidních institucí. Disciplinační praktiky vlastní uzavřeným prostředím totiž doplnily mnohem subtilnější formy vládnutí, které stojí na „okamžitých, ale neustálých úpravách“.⁴¹⁾ Jak sám píše, „[v]e společnostech disciplíny se člověk nezastavoval, aby znovu začínal (ze školy do kasáren, z kasáren do továrny), zatímco ve společnostech kontroly nikdy s ničím nekončí, podnik, formování, služba jsou metastabilní a koexistující stavy jedné a té samé modulace“.⁴²⁾ Zákonitosti společností kontroly tak již nevychází jen z mocenského ohraničování možností, ale naopak spočívají v kontrolované otevřenosti a dostupnosti

34) Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age* (London: British Film Institute, 2001) nebo Rodowick, *The Virtual Life of Film*.

35) Denson – Leyda, *Post-Cinema*, 2.

36) Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (New York: Columbia University Press, 2015), 17.

37) Erich Hörl, „General Ecology“, in *Posthuman Glossary*, eds. Rosi Braidotti – Maria Hlavajova (London – New York: Bloomsbury, 2018), 173.

38) Erich Hörl, „The Environmentalitarian Situation: Reflections on the Becoming-Environmental of Thinking, Power, and Capital“, *Cultural Politics* 14, č. 2 (2018), 153–173.

39) Tamtéž, 159.

40) Gilles Deleuze – Antonio Negri, „Control and Becoming“, in Gilles Deleuze, *Negotiations*, přel. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 169–176; Gilles Deleuze, *Foucault* (Praha: Herrmann & Synové, 1996); Gilles Deleuze, „Having an Idea in Cinema (On the Cinema of Straub-Huillet)“, přel. Eleanor Kaufman, in *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, eds. Eleanor Kaufman – Kevin Jon Heller (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 14–19; Gilles Deleuze, „Postskriptum ke společností kontroly“, cit. 20. 2. 2025, <http://fysis.cz/filosoficz/texty/jarda/deleuze.htm>. „Postskriptum“ taktéž vyšlo knižně ve slovenském překladu v rámci Gilles Deleuze, *Rokovania: 1972–1990*, přel. Miroslav Marcelli (Bratislava: Archa, 1998).

41) Frida Beckman, ed., *Control Culture: Foucault and Deleuze After Discipline* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 4.

42) Deleuze, „Postskriptum ke společností kontroly“.

— moc tak překračuje pevné hranice, je flexibilní, distribuovaná, proměnná, modulativní a prostupná.

Deleuze k vystižení těchto mechanismů používá příklad dálnice, jež svým uživatelům umožňují určitou formu svobody a zdání volného pohybu, zatímco jejich linie jsou vždy předem vytyčené a téměř neustále monitorované.⁴³⁾ Ještě více než dálnicím je ale charakter dnešní kontroly bližší dynamickým procesům digitálních infrastruktur, jež poskytují dříve neviditelné možnosti interakcí a voleb, ale ve stejný okamžik také prostor pro dohled a manipulaci. To ostatně naznačuje i sám Deleuze, když píše, že právě počítače jsou dominantními nositeli a producenty nových forem moci.⁴⁴⁾ Shaviro ve své nedávné knize *The Rhythm Image* (zčásti navazující právě na Deleuzovo myšlení) shodně podotýká, že logika společností kontroly se stala digitální — „prosítovanou, horizontální, ‚disperzivní‘“.⁴⁵⁾

Když se znovu vrátíme k pojetí (kinematografické) moci aparátovou teorií, všimneme si, že dané chápání odkazuje spíše k mechanismům „Foucaultových“ disciplinárních režimů. Stejně jako byla disciplinaci vlastní neprostupnost institucí, tak i Baudry popisuje kino jako uzavřený celek, v němž je dle něj divák doslova uvězněn a vydaný napospas působení aparátu.⁴⁶⁾ Už u Baudryho ovšem nalezneme mezi aparátem a dispozitivem rozdíl, a zatímco první zmíněný lze popsat jako jakýsi „kinematografický hardware“⁴⁷⁾ — materiální uspořádání projekce (zahrnující prostory kina, projekční zařízení atd.), dispozitiv označuje (i v návaznosti na Foucaulta, který představuje daný pojem v *Dějínách sexuality*⁴⁸⁾) spíše konceptuální a nemateriální uspořádání, které umísťuje recipující subjekt do určité pozice a interpeluje jej ve vztahu k moci. Jak si všímá kulturní teoretička Olga Bryukhovetska, ideologie je produkováána jak aparátem, tak dispozitivem, ale „imaginární stav“, jenž vychází z mocenského působení, je „zakusitelný“ pouze skrze účinky dispozitivu, jenž je „heterogenním mechanismem ‚zachycujícím‘ a ‚transformujícím‘ živé bytosti do subjektů“.⁴⁹⁾ Jak jsme viděli výše, Baudrym popisovaný divácký model byl již ve své době přežitkem, i přesto jím naznačená imateriální dimenze dispozitivu, jež vychází z konceptuálního uspořádání mocenských účinků, umožňuje i dnes termín neredukovat na uzavřené prostory kinosálu, ale chápat jej v širší působení celé (postkinematografické) instituce napříč časem.

Jak uvádí Lisa Åkervall, v rámci postkinematografie dochází k přesunu mediální recepce do prostředí digitálních platforem, jež ztělesňují „jiný mód sledování — diváci se často pohybují mezi několika roztroušenými obrazovkami, jsou singulární a mobilní“.⁵⁰⁾ Recepce tak již není centralizovaná (a uzavřená), ale fragmentárně přechází mezi obsahem spravovaným diverzními korporátními rozhraními, jejichž podobu řídí automatizované procesy algoritmů. I proto je třeba hovořit o koexistenci více dispozitivů (oproti jed-

43) Deleuze, „Having an Idea in Cinema“, 18.

44) Deleuze, „Postskriptum ke společností kontroly“.

45) Steven Shaviro, *The Rhythm Image, Music Videos and New Audiovisual Forms* (London – New York: Bloomsbury, 2022), 16.

46) Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, 44.

47) Olga Bryukhovetska, „Dispositif Theory: Returning to the Movie Theater“, *ART iT*, 8. 10. 2010, cit. 4. 11. 2024, https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_columns_e/apskocmpv5zwojrgnvxf/.

48) Michel Foucault, *Dějiny sexuality I: Vůle k vědění* (Praha: Herrmann & synové, 1999).

49) Bryukhovetska, „Dispositif Theory“.

50) Åkervall, „Networked selves“, 38.

notnému kinematografickému), neboť postkinematografická média působí na každý subjekt individuálně, jsou zřizována souběžně více institucemi i technologiemi a jsou neohraničeně rozprostřená do neustále nastávajících a měnících se recepčních situací. Z tohoto důvodu také není možné, aby byla moc instrumentalizovaná „pouze“ skrze ideologické působení jednoho audiovizuálního produktu, neboť množství dostupného obsahu je prakticky „nekonečné“⁵¹⁾, a tudíž jej ani nelze centralizovat a homogenizovat. Matthew Flisfeder v knize *Algorithmic Desire* proto píše: „platformy ukazují, že ideologie naší doby se nenachází na úrovni jejich přímého ideologického obsahu — či specifické ideologie — ale na úrovni jejich formy“.⁵²⁾ Zatímco obsah na sociálních sítích, streamovacích platformách a u dalších digitálních dodavatelů je téměř neomezený a neregulovaný, mocenské účinky se přesouvají do samotných struktur, jimiž je zkušenost řízená a jimiž produkuje přesvědčení, že uživatel má kontrolu nad vlastní konzumpcí. Výzkumnice a doktorka práv Antoinette Rouvroy a filozof Thomas Berns proto tvrdí, že „zdánlivě ne-selektivní způsob, kterým se sbírání dat a algoritmické profilování vztahují ke světu, vytváří dojem, že [algoritmy] berou v potaz celistvost každé reality, i její nejvíce triviální a nedůležité aspekty, a hodnotí celý svět podle stejných standardů [...]. Cílem již není vynechat něco, co nezapadá do průměru, ale [...] zajistit, že všichni jsou skutečně sami sebou.“⁵³⁾ Právě v této až demokratické „a-normativitě“⁵⁴⁾ algoritmických systémů, jež strukturují obsah na základě empiricky nasbíraných dat, vzniká zdání, že se uživatelé přibližují sami sobě, svému autentickému a „objektivnímu“ já. Na míru vytvořená domácí stránka Netflixu či Amazonu dle mediální teoretiky Ganaele Langlois buduje pocit, že jsme „jedinečnými jedinci“, jejichž skutečná identita je platformou „rozpoznána“ a „oceněna“.⁵⁵⁾ Proto ani není překvapivé, že v roce 2016, když Netflix rozšířil svoje streamovací služby do 190 zemí, spoluzakladatel společnosti Reed Hastings pronesl, že „s pomocí internetu“ dávají „moc do rukou spotřebitelů“.⁵⁶⁾

Podle představitele aparátové teorie Jean-Pierra Oudarta spočíval ideologický účinek filmu ve „všívání“ diváků do filmové fikce skrze zdánlivou hladkost formálních postupů, primárně záběrů (a protizáběrů) kamery.⁵⁷⁾ Ty za ucelenými významy a plynulým stylem skrývaly kontradikce, mezery a nesrovnalosti, jež ve skutečnosti umožňovaly fungování samotného aparátu, který se takto mohl nepozorovaně propisovat do subjektivizace diváků. Pokud tak pro aparátovou teorii spočíval účinek kinematografie v manipulaci subjektu skrýváním filmové materiality a technologických procesů, jež umožňují projekční situaci, vidíme, že na těchto principech fungují i současné digitální platformy. Algoritmické

51) Dominic Pettman, *Infinite Distraction: Paying Attention to Social Media* (Malden: Polity, 2016).

52) Matthew Flisfeder, *Algorithmic Desire: Toward a New Structuralist Theory of Social Media* (Evanston: Northwestern University Press, 2021), 115.

53) Antoinette Rouvroy – Thomas Berns, „Algorithmic governmentality and prospects of emancipation Disparateness as a precondition for individuation through relationships?“, přel. Liz Carey-Libbrecht, *Réseaux* 177, č. 1 (2013), IX, cit. 7. 11. 2024, https://www.cairn-int.info/article-E_RES_177_0163--algorithmic-governmentality-and-prospect.htm.

54) Tamtéž, IV.

55) Ganaele Langlois, *Meaning in the Age of Social Media* (New York: Palgrave, 2014), 104.

56) „Netflix Is Now Available Around the World“, *Netflix*, 2016, cit. 5. 11. 2024, <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world>.

57) Oudart, „Dossier Suture: Cinema and Suture“.

systémy totiž procesováním nezměrného množství dat uzpůsobují podobu „plochy“ našim individuálním (kognitivním) možnostem a skrze personalizaci nabízí „smysluplné“⁵⁸⁾ výsledky hledání. Slouží tak jako určitý mediátor mezi nesrozumitelnými velkými daty a uživatelským rozhraním, jež nabízí personalizované informace či obsahy. Digitální zkušenost je proto stále více podmíněná těmito třídícími operacemi technologií, jež uhlazují diskrepance mezi „procesy softwaru a kulturními reprezentacemi“.⁵⁹⁾ Jak popisuje mediální teoretik Ed Finn v knize *What Algorithms Want*, záměrem softwaru je zaplnit mezeru existující mezi těmito sférami a hladce provázat „komputační a kulturní konstrukce reality, jež kulturní stroje tvoří i ovlivňují za účelem dosažení svých procedurálních cílů“.⁶⁰⁾ Místo reálné povahy technologického aparátu se tak uživatelé setkávají až s algoritmy mediovanými (a manipulovanými) rozhraními, jež ovšem neumožňují nahlédnout pravou skutečnost vztahů, které strukturují zkušenost.

Jak dále ukazuje Finn, algoritmické „kurátorování“⁶¹⁾ interakce s rozhraním zdaleka není objektivní nebo neutrální (jak dodavatelé často tvrdí⁶²⁾), neboť algoritmické operace obsahují celou řadu skrytých záměrů — jak zřizovatelů platform, tak vývojářů, kteří je napsali.⁶³⁾ Toho si všímá i Flisfeder, který píše, že „[n]ež může být algoritmus navržen, musí programátoři nejprve definovat jeho realitu [...], což dělají tak, že se opírají o rámce znalostí, k nimž mají přístup v závislosti na svém relativním (třídním) postavení ve společnosti“.⁶⁴⁾ Zákony, jež definují procesualitu algoritmů, tudíž ani nemohou být zcela nezájaté, jelikož vždy odrážejí kulturu, systémy hodnot a pozici jejich tvůrců. Navíc, pokud se podíváme například na *Cinematch*, algoritmus Netflixu, uvidíme, že mimo personalizovaný obsah nám rozhraní taktéž záměrně podsouvá agendu a marketingové zájmy samotné společnosti. Jak píše filmová teoretička Neta Alexander, „Netflix si vyhrazuje právo upravovat svůj algoritmus tak, aby propagoval svůj původní obsah, aniž by o tom informoval zákazníky“.⁶⁵⁾ Domovská stránka, kterou Netflix „prodává“ jako jedinečnou pro každého uživatele, tak nabízí nejen personalizované tipy vypočítané na základě „autentických“ tužeb, ale sofistikovaně mezi ně vnáší i svá vlastní doporučení a preference. Pokud tak měla dle aparátové teorie kinematografie vytvářet zdání, že sledujeme objektivní realitu, postkinematografická rozhraní v nás mají vyvolat dojem, že se před námi otevírá skutečnost, jež není jen pravdivým odrazem světa, ale nás samotných. Jak píše Baudry, „realita napodobovaná kinematografií je tak předně realitou ‚já‘ (self)“.⁶⁶⁾ V obou případech je ovšem výsledkem stejná situace: zatímco máme pocit, že jsme jedinečnými strůjci situace, netransparentní procesy platform nás staví do pozice ovládaných.⁶⁷⁾

58) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 41.

59) Tamtéž, 66.

60) Ed Finn, *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing* (Cambridge: The MIT Press, 2017), 54.

61) Tamtéž, 8.

62) Viz Mattias Frey, *Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste* (Oakland: University of California Press, 2021).

63) Flisfeder, *Algorithmic Desire*, 127.

64) Tamtéž, 127.

65) Neta Alexander, „Catered to your Future Self: Netflix’s ‚Predictive Personalization‘ and the Mathematization of Taste“, in *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. Daniel Smith-Rowsey – Kevin McDonald (New York – London: Bloomsbury Academic Publishing, 2016), 90.

66) Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, 45.

67) Casetti, *Filmové teorie 1945–1990*, 226.

Je ovšem důležité vyhnout se tendenci absolutizovat sílu ideologie a jejího působení na subjekt.⁶⁸⁾ To je ostatně výrazný koncepční nedostatek Baudryho a dalších, jejichž teorie tíhnou k hegemonizaci účinků moci a popisují diváky jako pasivní recipienty, již nehybně a nekriticky konzumují promítaný obsah a nechávají se jím manipulovat. To problematizuje například teoretik kulturních studií Stuart Hall, jenž ve své diskurzivní analýze mediální cirkulace prokazuje, že různí recipienti dekodují obsah odlišně, na základě jejich situovanosti ve vztahu k přijímaným informacím.⁶⁹⁾ Hall velmi přesně vystihuje, jak jsou pozice subjektů i účinky kódů proměnlivé, což také znamená, že ani dopad ideologické interpelace nemusí vůbec následovat mocenské záměry „vysílajících“. Nabízí se tak otázka, proč se vůbec navracet k teoretickým rámcům, které již v době svého vzniku nedostatečně pokrývaly komplexitu subjektivity recipientů i vývoj samotného média.

Je to právě (nebo dokonce až) dnes, kdy se téma absolutizace médií stává aktuálním. Zatímco subjekt 20. století totiž mohl televizi vypnout či odejít z kina, postkinematografická média tuto možnost nenabízejí. Bez definovaných hranic prostupují každodenní zkušenosti a jsou tak, abychom připomněli Ericha Hörla, „milieu všeho bytí“.⁷⁰⁾ Co proto v rámci současných mocenských dispozitivů sledujeme, je bezprecedentní rozšíření mediálního působení (až do environmentálních dimenzí), jež dává subjektu pouze malou šanci úniku. Jak ukazuje mediální teoretička Taina Bucher, ani smazání uživatelských účtů, odhlášení či odchod z internetu nezaručuje ne-participaci, jelikož i neaktivita přináší algoritmům cenná data, skrze něž mohou trénovat své kalkulace a zdokonalovat budoucí doporučení.⁷¹⁾ Pasivita tak uživatele nevyjme z všudypřítomných mediálních vztahů. Ve stejný okamžik vidíme, že aktivita subjektu také automaticky nepřináší vyšší míru rezistence vůči rozprostřeným mocenským vlivům. Teoretik Daniel Chamberlain si všímá, že mediální ideologii je dnes třeba hledat právě v aktivní uživatelské participaci, jelikož platformy „zmocňují [uživatele] pocitem, že je součástí triku, jedním z dílů systému“, zatímco „hyper-komodifikují“⁽⁷²⁾ jeho jednání a reakce. Pocit svobody je tak podle Chamberlaina pouze iluzorní, jelikož „mediální rozhraní sbírají informace o zájmech a tužbách uživatele a na jejich základě upravují diváckou zkušenost“.⁷³⁾ Podobně píše i mediální teoretička Tara McPherson, že „[v]olby, personalizace a transformace [...] vystupňované jako návnady na zážitky, umocněné zdáním mobility a vyhledávání“ jsou stále součástí „neo-fordistických zpětnovazebných smyček“⁽⁷⁴⁾ v jejichž rámci se konzumenti současně stávají producenty „imateriálních zdrojů“⁽⁷⁵⁾ v podobě dat a informací. Algoritmy nabízející obsa-

68) Z této pozice se již v 70. letech vymezuje vůči aparátové teorii Pascal Bonitzer, který (nutno podotknout správně) kritizuje přílišnou redukci autonomie subjektu a naopak absolutizaci ideologických účinků. Viz Pascal Bonitzer, „Hors-champ (un espace en défaut)“, in Spellerberg, „Technology and Ideology in the Cinema“.

69) Stuart Hall, „Kódování/dekódování“, přel. Jan Baloun, *Teorie vědy* 27, č. 2 (2005), 41–58.

70) Hörl, „General Ecology“, 173.

71) Taina Bucher, „Nothing to disconnect from? Being singular plural in an age of machine learning“, *Media, Culture & Society* 42, č. 4 (2020), 610–617.

72) Daniel Chamberlain, „Scripted Spaces, Television Interfaces and the Non-Places of Asynchronous Entertainment“, in *Television as Digital Media*, eds. James Bennet – Niki Strange (Durham – New York: Duke University Press, 2011), 252.

73) Tamtéž, 249.

74) Tara McPherson, „Reload: Liveness, Mobility, and the Web“, in Chamberlain, „Scripted Spaces“, 242.

75) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 89.

hy totiž ve stejný okamžik schraňují, srovnávají a kategorizují aktivity uživatelů a na jejich základě vyhodnocují, jak je lze využít ke komerčním účelům. Aby tak platforma mohla zhodnotit tyto „cenné komodity“,⁷⁶⁾ musí nacházet způsoby, jimiž lze podnítit uživatelské interakce a získat jejich pozornost. Aktivita jednotlivce již proto není v opozici vůči pasivní konzumpci, jelikož i během odpočinku je uživatel produktivní a, jak uvádí Langlois, nevědomky vykonává práci.⁷⁷⁾ Flisfeder si všímá, že právě zde je Althusserova teorie ideologických státních aparátů — v níž se moc reprodukuje skrze exploatovanou práci a ideologickou interpelaci — aplikovatelná taktéž na svět algoritmických médií.⁷⁸⁾ Zatímco ovšem pro Althussera instituce (případně film) šířily ideologii za účelem fixace subjektu v rámci kapitalistických (pracovních i konzumních) vztahů, uvnitř „a-normativních“ a otevřených postkinematografických dispozitivů se subjekt stává producentem již v okamžiku recepce. Uživatelé jsou tak manipulováni během sledování obsahu a souběžně „vepsáni do produktivní asambláže jejich vlastní participací na produkci“.⁷⁹⁾ V rámci volného pohybu v digitálním prostředí se tak stávají součástí pracovního koloběhu generujícího zisk platformám.

Stejně jako podle Comolliho a Narboniho film odrážel (i reprodukoval) dominantní ekonomické a ideologické vztahy ve společnosti, i algoritmická média spravující postkinematografickou recepci odrážejí (i akcelerují) logiku současné kontroly. Výzva aparátové teorie zkoumat mocenské struktury nacházející se v samotných technologických uspořádáních kinematografie nám může i dnes pomoci odhalovat, jaké formy politické manipulace se skrývají za uživatelskou „mocí“ a „smysluplností“ individualizovaných postkinematografických rozhraní. Jak bylo ukázáno výše, Oudartův strukturalismem ovlivněný model „všívání“ — i když se původně týkal filmové formy — může doposud sloužit k pochopení mocenských mediálních machinací, neboť v rámci uspořádání uživatelských rozhraní, které záměrně upozadují operace třídících algoritmů a proměňují je ve srozumitelné „kulturní reprezentace“, se za plynulostí a dostupností obsahu stále odehrávají procesy „fixace“ subjektu ve vztahu k platformám. I personalizace a decentralizovaný pohyb v digitálních prostředích taktéž poukazují zpět na myšlenky aparátové teorie: Stejně tak jako byl divák kinematografie během zábavy nevědomky interpelován (aby mimo jiné zůstal součástí pracovních vztahů), uživatel algoritmických platform se během všudypřítomné mediální konzumpce stává pracovníkem produkujícím data, jež jsou následně zužitkována platformami. Subjekty obou mediálních režimů tak nabývají fiktivní dojem vlastní soboty a kontroly nad situací, v níž jsou ovšem součástí umělých uspořádání a všudypřítomných mocenských dispozitivů zasahujících jak jejich chápání světa, tak sebe sama. A právě na způsoby, jimiž postkinematografická média ovlivňují formování psychologie uživatelů a jejich subjektivizaci, se více zaměří následující kapitola.

76) Tamtéž, 89.

77) Tamtéž, 92.

78) Flisfeder, *Algorithmic Desire*, 96.

79) Tamtéž, 96.

Mezi významy a absencí: Postkinematografický subjekt

To, že média působí na psychologii diváků, věděla filmová teorie již před událostmi května 1968,⁸⁰⁾ ovšem díky propojení lacanovské (a freudiánské) psychoanalýzy a marxistické teorie se aparátové teorii podařilo blíže nahlédnout ideologické účinky filmu a způsoby, kterými se vpisují do nevědomí diváků. Jak podotýká Stuart Hall, na svoji dobu se tak jednalo o velice ambiciózní projekt, jenž se nesnažil o nic menšího než o podchycení toho, „jak se biologičtí jedinci stávají sociálními subjekty, a jak jsou tyto subjekty fixovány v pozicích vědění ve vztahu k jazyku a reprezentaci, a jak jsou interpelovány ve specifických ideologických diskurzích“.⁸¹⁾ Kvůli přílišnému důrazu na působení jazykových formací při konstituci subjektu byly ovšem dané přístupy již ve svých začátcích značně kritizovány (mj. i zmíněným Stuartem Hallem⁸²⁾). I přes to, že aparátová teorie přiváděla pozornost k materiálním konfiguracím kinematografie a jejich nevědomým účinkům, dle mnohých spočívala její slabina v tom, že po vzoru Lacana tyto procesy následně interpretovala jako kódy a významy. Jak shrnuje filozof a sociolog Maurizio Lazzarato, pro psychoanalýzu se „subjekt stává efektem jazyka a jazyk zdrojem subjektu“, jehož „nevědomí je strukturováno jako jazyk“.⁸³⁾ To odráží i tvrzení „aparátového teoretika“ Stephena Heatha, dle něž dějiny filmu nelze číst „jako přímé reflexe ideologických reprezentací, ani jako prostou autonomii ideality forem, ale jako historii produkce významů osvojených a ustanovených kinematografií“.⁸⁴⁾

Jak si ve stejné době všiml bývalý Lacanův student, psycholog a filozof Félix Guattari, formování subjektivity se neodehrává pouze působením lingvistických kódů, ale uvnitř mediálních prostředí mají na člověka vliv i jazykem nepodchytitelné procesy technologických aparátů, jejichž operace se vůbec nemusí řídit kulturně (nebo člověkem) ustanovenými významy.⁸⁵⁾ Záměrem Guattariho kritiky Lacana bylo ukázat, že mimo kódy, které situují subjekty do určitých společenských rolí, existují další roviny, jež spojují individuum s non-verbálními procesy strojů. Tyto vazby se již neorganizují pomocí významů nebo chápání (byť nevědomého), ale fungují „skrže desubjektivizaci vyvolanou mobilizací funkcionální a operativní, ne-reprezentativní a asignifikantní [...] sémiotiky“.⁸⁶⁾ Mimo signifikaci podílející se na „sociálním podřízení“ a interpelaci subjektu, o nichž hovoří například Althusser, Baudry či Lacan, existují podle Guattariho i „před-individuální, před-kognitivní a před-verbální komponenty subjektivity“,⁸⁷⁾ které jsou výsledkem komplexních vztahů produkovaných technologiemi. Ty již neovlivňují člověka jen jazykově, ale

80) Připomeňme například obligátní Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study* (Mineola – New York: Dover Publications, 2004).

81) Hall, „Recent Developments in Theories of Language and Ideology“, 149.

82) Tamtéž.

83) Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, přel. Joshua David Jordan (Los Angeles: Semiotext(e), 2014), 58–59.

84) Heath, „On screen, in frame“, 255.

85) Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, přel. Paul Bains a Julian Pefanis (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995).

86) Lazzarato, *Signs and Machines*, 25.

87) Maurizio Lazzarato, „The Machine“, přel. Mary O'Neill, *Traversal*, 2010, cit. 11. 11. 2024, <https://transversal.at/transversal/1106/lazzarato/en>.

podle Guattariho (a následně i Deleuze) si jej „podmaňují“ i na molekulární rovině. „Sociální podřízení pojímá individua a stroje jako zcela soběstačné entity (subjekt a objekt) a ustanovuje mezi nimi nepřekonatelné hranice. Oproti tomu strojové zotročení považuje individua a stroje jako otevřené multiplicity,⁸⁸⁾ shrnuje Lazzarato. Strojové zotročení se proto odehrává mimo definované kontury individuality — člověk se zde nachází na jedné rovině společně s ne-lidskými aparáty, jež na něj působí afektivně a mimo jazyk. Jak píše znovu Lazzarato, účinky strojů se tak přímo otiskují do fungování těla: „Podmaňují si lidské bytosti ,zevnitř‘.“⁸⁹⁾

Jak bylo zmíněno výše, postkinematografická média jsou primárně řízena algoritmickými systémy, které využívají uživatelská data ke komerčním účelům. V případě současných médií a technologií je proto Guattariho analýza velmi přínosná, jelikož algoritmické systémy pro instrumentalizaci dat často ani nepotřebují ucelené subjektivní postoje uživatelů, ale spíše sbírají fragmenty jejich rozmanitých reakcí a na základě personalizace zpětně aktivují nadindividuální afekty a impulzy (vedoucí k nákupu zboží či konzumpci obsahu). Antoinette Rouvroy proto podotýká, že dnešní automatizovaná média „obcházejí vědomí [...] a operují na úrovni upozornění a reflexů.“⁹⁰⁾ Rozhodnutí subjektu tak nemusí již vůbec odpovídat jeho imaginárnímu pojetí sebe sama, ale, jak ukazuje Rouvroy, může být zcela nevědomé, reaktivní a „bezobsažné“. Podle Densona tak postkinematografické dispozitivní fungují tak, „že metabolizují vztahy mezi subjektem a objektem a transformují je a znovu-vytváří“ a „umísťují nás a naše afektivní stroje do nových vztahů k sobě samým a současně i do širších vznikajících toků bitů, těla a dalších materiálních jednotek výměny.“⁹¹⁾ Deleuze proto píše, že se individua stávají dividui,⁹²⁾ „částmi sebe, afektů, tužeb, jež jsou kontrolovány jako samplý a data.“⁹³⁾ Dividuum se od singulárního subjektu liší tím, že je niterně provázáno s afektivními a asignifikantními toky rozprostřených digitálních infrastruktur: „Nestojí tak v opozici ke strojům, ani není uživatelem externích objektů; dividuum je se stroji souběžné. Společně konstituují ‚lidsko-strojový‘ aparát, ve kterém jsou lidé a stroje jen opakujícími se a nahraditelnými částmi produkce, komunikace a konzumace.“⁹⁴⁾

Pokud tedy pro aparátovou teorii bylo hlavním účinkem ideologie formování subjektů, postkinematografická média zasahují ještě hlubší vrstvy existence uživatele, než je (ne) vědomí, a podmaňují si jejich „dividuální“ reflexy, impulzy, afekty. Pro velkou část současné mediální teorie, jež se zabývá algoritmickou kontrolou (a navazuje na Deleuze a Gua-

88) Tamtéž.

89) Lazzarato, *Signs and Machines*, 38.

90) Antoinette Rouvroy, „The end(s) of critique, Data behaviourism versus due process“, in *Privacy, Due Process and the Computational Turn: The Philosophy Of Law Meets The Philosophy Of Technology*, eds. Mireille Hildebrandt – Katja de Vries (London: Routledge, 2013), 153.

91) Denson, *Discorrelated Images*, 43.

92) Deleuze, „Postskriptum ke společností kontroly“.

93) Beckman, ed., *Control Culture*, 4.

94) Lazzarato, *Signs and Machines*, 26. Tuto myšlenku rozvíjí Deleuze a Guattari i v *Tisíci plošinách*, kde píše: „[T]elevizí jsme zotročení jakožto lidský stroj, neboť televizní diváci již nejsou konzumenti ani uživatelé, a dokonce už ani subjekty, které ji zdánlivě „vytvářejí“, ale vnitřní komponenty, „vstupy“ a „výstupy“, *feed-backy* či redukce patřící ke stroji.“ Viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tisíc plošin*, přel. Marie Carucio-Caporale (Praha: Herrmann a synové, 2010), 525.

ttariho), je tak divdium ústřední analytickou figurou, neboť právě „jeho“ neosobní a tělesné propojení s mediální infrastrukturou umožňuje lépe pochopit účinky, jež na (nejen) lidské recipienty technologické planetární systémy mají.⁹⁵⁾ S tím, jak kapitalismus přestává adresovat člověka výhradně v jeho subjektivní rovině, tudíž vidíme i jistou snahu o de-antropocentrizaci teorie médií a technologií a v rámci rozboru jejich působení upřednostňovat více-než-lidské dimenze identity.⁹⁶⁾ Jak píše Lazzarato, „je třeba řídit se Guattariho radou „opustit jazyk“ a „oddělit subjektivitu od subjektu, od individua, a dokonce od člověka, a přestat považovat vyjadřovací moc (*the power of enunciation*) jako výhradně náležící člověku a subjektu“.⁹⁷⁾

V tomto ohledu se tak může aparátová teorie zdát až obsoletní, neboť předmět jejího zájmu je (ideologií) interpelovaný subjekt, jenž mimo jiné vzniká skrze signifikační procesy aparátu a jej spravujících institucí. V kontextu mediálních prostředí jsou navíc tyto teorie značně antropocentrické, neboť i přes důraz na ne-lidské dimenze kinematografického aparátu stále následují polaritu mezi subjektem a objektem a přehlíží jejich molekulární propojení. Současně dnes ale vidíme, že s intenzifikací před-subjektivních účinků mediálních aparátů z postkinematografických platforem zájem o individuální uživatele a jejich pozornost⁹⁸⁾ zcela nemizí — neboť právě manipulací a modulací jejich vnímání lze jednotlivce „oslovit“ a z jejich reakcí následně těžit data a z nich poté hodnotu. K tomu, aby platformy udržely konzumenty aktivními, působí i na jejich subjektivní psychologické reakce skrze kulturně srozumitelné a personalizované výsledky hledání. Subjekt tak zůstává důležitou figurou, jejíž aktivita udržuje postkinematografické zábavní platformy v chodu.

Jak si všímá Ganaele Langlois, je to právě zdání, že výsledky algoritmických hledání mají „význam“ (*meaning*) či jsou „smysluplné“ (*meaningful*), co udržuje uživatele platforem aktivními.⁹⁹⁾ S tím, jak je obsah jednotlivých mediálních produktů stále méně regulovaný, je dle Langlois třeba nacházet mocenské praktiky v samotných interakcích s platformami, v tom, jak působí na uživatele a jak v nich budují přesvědčení, že konkrétní výsledky jsou pro ně užitečné a hodnotné.¹⁰⁰⁾ Procesy algoritmických systémů, které Langlois příhodně nazývá „významovými stroji“¹⁰¹⁾ (*meaning machines*), tak nespočívají pouze v instrumentalizaci impulzivních reakcí, ale taktéž v poskytování individualizovaných obsahů rozdílným uživatelům, již takto získávají pocit smysluplnosti z mediální interakce.

95) Viz například Emanuele Arielli, „Taste and the Algorithm“, *Studi di Estetica* 12, č. 3 (2018), 77–97; Beckman, ed., *Control Culture*; Mark B. N. Hansen, „Ubiquitous Sensation: Toward an Atmospheric, Collective, and Microtemporal Model of Media“, in *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, ed. Ulrik Ekman (Cambridge: The MIT Press, 2012), 63–88; Deborah Lupton, *Data Selves: More-than-Human Perspectives* (Cambridge: Polity Press, 2019); Rouvroy – Berns, „Algorithmic governmentality“.

96) Viz například Richard Grusin, *The Nonhuman Turn* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2015) nebo Jussi Parikka, *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2010).

97) Lazzarato, *Signs and Machines*, 62.

98) Arne De Boever – Warren Neidich, eds., *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One* (Berlin: Archive Books, 2013).

99) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 28.

100) Tamtéž, 27.

101) Tamtéž, 51.

Jak bylo řečeno i v předchozí kapitole, algoritmy „sešívají“ nesourodé procesy softwaru do kulturně srozumitelných podob, skrze něž mohou budovat dojem ucelenosti a úplnosti. I proto není třeba limitovat Oudartovu teorii sešívání na formální prostředky filmů,¹⁰²⁾ ale, jak uvádí i Daniel Strutt, když parafrázuje Francesca Casettiho, je dnes možné ji chápat jako „matici rétorických prostředků, které činí skutečnost koherentní“.¹⁰³⁾ Jak citace naznačuje, právě díky smysluplnosti a soudržnosti rozhraním nabízených významů vzniká „autentická“, „ucelená“ a „jedinečná“ zkušenost.

Tento pocit koherence, jenž vychází z uspořádání personalizovaných rozhraní a ze smysluplnosti, již algoritmy nabízejí, produkuje ve vnímajícím individuu afirmativní reakce. Jak vystihuje Langlois, smysluplnost výsledků algoritmických operací nepřináší pouze pragmatické završení hledání, ale oslovuje hlubší psychologické dimenze identity a uspokojuje vnitřní touhu po nacházení nových podnětů. Objevování a hledání vede k „osobní kontemplaci“ či přímo k „veřejnému uznání“¹⁰⁴⁾ a motivuje tak uživatele zůstat na platformě. Langlois na příkladu sociálních sítí ukazuje, že „platforma funguje na základě příslibu subjektivního, psychosociálního rozvoje. Příklad smysluplnosti, lepšího pochopení sebe sama a druhých a získání určitého uspokojení z daných aktivit je ústředním prvkem této uživatelské interakce s významovým strojem“.¹⁰⁵⁾ A právě zde se nachází zásadní mocenský účinek dnešních (post)médií, neboť algoritmickou modulací tužeb či radosti ze smysluplnosti aktivit dochází i k proměně toho, jak uživatel chápe svoji identitu a své niterné potřeby. Langlois dále píše, že algoritmická doporučení „odhalují uživatele jak sobě samým, tak druhým“¹⁰⁶⁾ čímž výrazně kontrolují jejich subjektivizaci a „módy sebe-aktualizace“.¹⁰⁷⁾ Interpretací předchozího chování, jež je přeměněno v předjímání „potenciálních zájmů a tužeb po určitém zboží“¹⁰⁸⁾ tak dochází k podřizování uživatelských preferencí vlivům, které neatiskují (jen) jejich potřeby, ale také zájmy (i limitace) platformy. Nápadně se zde tudíž připomíná Baudryho aplikace lacanovského stadia zrcadla na projekční situaci, neboť i „uvnitř“ algoritmických médií se subjekt mylně rozpoznává v odrazu, který ale nezobrazuje jeho samotného, ale aparátem/algoritmem reprodukovanou iluzi, na jejímž základě buduje své „já“.

Algoritmická média tak pomocí kulturně kodifikovaných významů (jež „překládají“ nesrozumitelná technologická data) oslovují jednotlivce a pokouší se uspokojit jeho tužby po smysluplné zkušenosti. Skrze pod/vědomý pocit naplnění, jež z těchto manipulovaných interakcí s platformou vychází, pak uživatel „objevuje“ sebe sama a své „vlastní“ tužby a potřeby. Co ovšem v rozboru filmových mocenských praktik ukazuje již aparátová teorie, je, že naplnění „slasti“ není nikdy úplné — souběžně s uspokojením určuje konsti-

102) K aktualizaci teorie sutury na postkinematografická média viz například Jiří Anger – Kevin B. Lee, „Suture Goes Meta: Desktop Documentary and its Narrativization of Screen-Mediated Experience“, *Quarterly Review of Film and Video* 40, č. 5 (2023), 595–622; Francesco Casetti, „Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital“, *October*, č. 138 (2011), 95–106; Daniel Strutt, *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics, and Post-Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019).

103) Strutt, *The Digital Image and Reality*, 170.

104) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 96.

105) Tamtéž, 94.

106) Tamtéž, 95.

107) Tamtéž, 96.

108) Tamtéž, 105.

tuci subjektu i rozpoznání, že potěšení není nikdy zakončené, neboť je vždy protkáno i jeho nedostatkem. Když Petra Hanáková píše o Oudartově teorii sutury, uvádí, že „[p]řesun od pohledu k protipohledu umožňuje [aparátovým] teoretikům aplikaci základních psychoanalytických schémat — v prvním záběru je podle nich divácký subjekt nejdříve zahrnut pocitem naplněnosti, oblažen slastí ze zmocnění se světa pohledem — následně si ovšem uvědomí omezení tohoto pohledu, existenci nepřítomného, absentujícího pole, a slast ustoupí rozmrzelosti“.¹⁰⁹⁾ Výše bylo řečeno, že algoritmické softwary neustále vybírají z nekonečného množství dat „optimální“ uživatelský obsah a poskytují tak stále nová doporučení. Stejně tak jako film není nikdy kompletní a záběr nahrazený dalším záběrem nutně probouzí se slastí i „rozmrzelost“, také uspokojení vycházející z interakce s rozhraním není nikdy úplné, jelikož Instagramový *reel*, film na streamovací platformě či Facebookové video vždy nahradí další obsah.

Matthew Flisfeder se proto vymezuje proti definici algoritmů jako „významových strojů“ a v opozici vůči Langlois tvrdí, že pro zkušenost s platformou není ani tak definiční nalezení významu či smysluplnost informací, ale spíš jejich nedostatek: „Algoritmická média nás [...] nutí k ustavičnému hledání nedosažitelného předmětu touhy. Tímto způsobem se *objet petit a* vepisuje do algoritmů. Síla algoritmu spočívá v jeho schopnosti neustále vyvolávat a následně vytěšňovat touhu.“¹¹⁰⁾ Zatímco pro Langlois je to prchavé naplnění významů (disperzně se objevujících na sítích) a smysluplnosti, co umožňuje politickou manipulaci a ústí v konstituci subjektu, dle Flisfedera je stěžejním mocenským mechanismem obsaženým v algoritmech naopak absence, spojená s nemožností uspokojivého naplnění svých (podvědomých) tužeb. „Algoritmy tedy nepřidělují význam nebo smysluplnost (na rozdíl od Langlois), ale reprodukují nedostatek, který je pro subjektivitu ustavující,“¹¹¹⁾ uvádí Flisfeder. Média nás tak dle něj záměrně vzdalují od „objektu touhy“ a podmaňují si subjekt a jeho identitu právě umocněním této absence a neúplnosti slastí. Flisfeder zde explicitně vychází z lacanovské teorie kastrace, podle níž subjekt vzniká právě skrze neúplnost, vytržením z dřívější totality (Imaginárna) a vstupem do řádu jazyka a významů (Symbolična). Toto vytržení má pro něj být ustavující, neboť dle psychoanalýzy se individuum neustále pokouší o opětovné (a nedosažitelné) naplnění své dávné celistvosti. V našem kontextu se jedná o nemožné uspokojení touhy nalézt ucelené významy a smysluplné celky v algoritmy řízených rozhraních.

Flisfeder ovšem až příliš rigidně staví uspokojení do opozice k jeho absenci a chápe je jako vzájemně se vylučující protipóly. Tím přehlíží produktivní dimenze vycházející z naplnění smysluplného hledání a mechanicky podřizuje interakci s platformou teorii kastrace. Jak ovšem ukázala již aparátová teorie syntézou marxismu a psychoanalýzy, ideologické účinky aparátu spočívají právě v dialektice mezi uspokojením a jeho mizením. Stejně jako bylo zmíněno výše u Oudarta, i při interakci s algoritmickými rozhraními se subjekt nachází mezi různorodými póly zkušeností, v jejichž rámci zažívá radost z nalezení individualizovaného obsahu, která je ale hned nahrazena vědomím neúplnosti hledání. Jak potěšením — zdáním, že nabízená informace je smysluplná či „správná“ —, tak opětov-

109) Petra Hanáková, „Sutura“, *Cinepur*, 1. 12. 2003, cit. 5. 11. 2024, <https://www.cinepur.cz/rubriky/604-sutura>.

110) Flisfeder, *Algorithmic Desire*, 108.

111) Tamtéž, 108.

ným tápáním totiž dochází k „sebe-aktualizaci“ subjektu a jeho rozpoznání se uvnitř společenských vztahů.

Zatímco například výše zmíněný Lazzarato věnuje výraznější pozornost asignifikantním účinkům strojů a „strojovému zotročení“ — pro něž je koherentní subjekt irrelevantní — vidíme, že i práce s nabízením a mizením významů, smysluplnosti a s rozdílnými formami psychologických manipulací zůstávají nadále hybnými principy současných metod „fixace“ uživatelů a jejich vnímání. Mocenské operace tak oslovují uživatele/subjekty nejen afektivně, ale také „zvnějšku“ skrze významy a kódy. Na základě psychologické reakce, která vychází z výsledků personalizace, uživatelé totiž obdrží i obraz sebe sama a právě seznáním, co je pro ně smysluplné (či nikoliv), co je naplňuje, nebo jim naopak chybí, dochází k jejich konstituci ve vztahu k mocenským uspořádáním. Jak bylo také řečeno, tyto vztahy nejsou nikdy objektivní, ale nesou v sobě principy dominantních společenských (infra)struktur a cíle platform. Pokud přihlédneme k produkci smysluplnosti a významů optikou aparátové teorie, uvidíme, že i přes proměnu prostředků zůstává povaha mediální manipulace konzistentní — subjekt se domněle nachází v centru významů, a zatímco se zdánlivě jeví jako hybatel, média proměňují jeho chápání světa i sebe sama. A přes to, že situovanost subjektu proměňuje způsoby, jimiž na něj tato manipulovaná hra se „slasti“ a „rozmrzelosti“ působí, viděli jsme, že vykročit zcela vně působení postkinematografických dispozitivů je stále náročnějším úkonem, neboť globální média se stala environmentalizovanou součástí existence 21. století.

Poznámky na závěr

Flisfeder ve výše citované knize *Algorithmic Desire* kritizuje Lazzarata (a s ním i Guattariho) za upřednostnění asignifikantních účinků strojového zotročení před procesem subjektivizace. V opozici vůči podobným přístupům Flisfeder tvrdí, že před tím, nežli divídium splyne se strojovou asambláží, je interpelováno algoritmickou mocí, jež „reprodukcí ideologické hegemonie“¹¹²⁾ připisuje jednotlivci společenskou roli a tím z něj vytvoří signifikaci teritorializovaný subjekt.¹¹³⁾ Ten tak dle něj vždy předchází molekulárnímu propojení člověka s aparátem. Textem představené účinky médií na uživatele a jejich touhy nám ovšem ukazují, že v algoritmy řízených postkinematografických dispozitivech se působení mediální kontroly stále více propisuje i do niterních procesů samotných uživatelů/subjektů. Althusser pojímal interpelující moc jako externí (působící skrze fixaci společenské pozice subjektu v rámci pracovních vztahů, interpelaci zákonem, filmovou reprodukcí ideologie...) — jako něco, co zbavuje „vědomí interiority“ a nepozorovaně se wpisuje do subjektivizace. Jak ale naznačuje už Deleuze, kontrola se s digitalizací stala naturalizovaným a všudypřítomným principem. I v rámci postkinematografických dispozitivů se proto moc neskrývá jen za nevědomým „oslovením“, ale algoritmickou personalizací a připsováním smysluplnosti interpeluje samotné vnitřní tužby uživatele. Pokud se totiž uživatel „sebe-aktualizuje“ na základě individualizovaných doporučení a přijímá je za vlastní, in-

112) Tamtéž, 102.

113) Tamtéž, 102.

terpelující moc se následně stává i jeho součástí a proplétá se s inherentními procesy, skrze něž buduje svůj vztah k sobě i ke společnosti.

Jak zmiňuje Langlois, mocenské aparáty již nefixují subjekt v jedné rigidní pozici, ale „pokouší se modulovat psychosociální toky“,¹¹⁴⁾ které se jeví jako jeho niterné potřeby. Výše zmíněná polarita mezi vnitřním strojovým zotročením a vnější subjektivizací tudíž není absolutní, jelikož v současném mediálním režimu nelze ani subjekt striktně pojímat jako pasivní „celek“ formující na základě vnějších vlivů. Algoritmické výsledky se totiž stávají součástí tužeb uživatele. I proto je zbytečné pokoušet se jednomu přiřazovat prvenství a druhému následnost, neboť současné formy mediálního působení jsou externí i inherentní souběžně a zasahují jak subjektivitu, tak dividualitu. To také znamená, že i asignifikanční účinky strojů se pojí se sémiotickými sítěmi kapitalismu a až skrze komplexní molekulární i jazykové asambláže se podílejí na formování identity uživatele.

I přes řadu strukturálních proměn (moci i médií) tak techniky interpelace v dnešních mediálních prostředích zůstávají. Zatímco měl kinematografický dispozitiv ukotvit subjekt ve vztahu k obrazu tak, aby získal pocit kontroly nad situací a významem, personalizované platformy vytváří zdání, že subjekt je strůjcem svého vlastního osudu/obsahu, mezitímco na něj algoritmy nevědomě působí a ovlivňují jeho vnitřní tužby. Postkinematografické dispozitivы tak shodně instrumentalizují efekt svobody — spojený s nacházením či hledáním naplnění — a „připoutávají“ subjekt k médiím, ovšem nikoliv bezvýchodnou fixací, ale naopak participací a aktivitou. Jak ukazuje i deleuzovská a guattariovská tradice myšlení, při popisu moci si proto nelze vystačit pouze s lacanovskou koncepcí absence. To vystihuje i v rámci kritiky psychoanalytických filmovědných teorií Steven Shaviro, který v návaznosti na Deleuze a Guattariho uvádí, že „spíše než aby byla moc dramatem reprezentace, funguje jako proces produkce — afirmativní hra afektů a efektů, nikoliv sérií oddělení a absencí odvíjejících se od logiky negativity“.¹¹⁵⁾ Pro Shavira se aparátová teorie a lacanovská psychoanalýza až příliš věnuje nedostatku a přehlíží generativní roviny moci, jež může být i produktivní a potenciálně osvobozující silou. Jak jsme ovšem viděli, mediální governmentalita je komplexním mechanismem oscilujícím mezi více póly souběžně a spojuje v sobě jak regresivní absenci, tak produktivitu. Ty se v případě algoritmických médií zjevují v neustálém odpírání i doporučování nových podnětů a obsahů. Zatímco mediální teorie následující fenomenologické, deleuzovské či deleuzovsko-guattariovské tradice myšlení jsou vůči aparátové teorii v mnohém opoziční, záměrem daného textu bylo ukázat, že oba přístupy se mohou v rámci analýzy současných médií doplňovat. Mimo generativní síly technologií totiž ve stejný okamžik uživatelé postkinematografických platforem čelí i logice restrikce a negace, které se v součinnosti s produktivitou sítí podílejí na tvorbě subjektivity (i dividuality).

Jak nám ukázala již aparátová teorie v 60. a 70. letech, výrazná část mediální instituce těží z psychologického působení na diváky/uživatele, kterým pod zdáním kontroly a smysluplnosti uniká skutečná povaha aparátu, jež formuje a mění jak jejich afekty, tak ne/vědomou zkušenost. Ve stínu nedávné konsolidace moci globálními technologickými oligarchy je tak třeba přihlídnout i k ideologickým praktikám médií a způsobům, jimiž jsou

114) Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, 108.

115) Tamtéž, 23.

organizována. V tomto ohledu lze následovat podněty aparátové teorie a pokoušet se analýzou mediálních struktur demaskovat produkci významů a za „demokratizací“ obsahu se skrývajících manipulace. Baudryho či Oudartova výzva zkoumat mimo konečné reprezentace i formy a materiální uspořádání, které za kódy stojí, pomáhá chápat (post)kinematografii jako komplexní proces nesoucí v sobě symptomy i mechanismy dominantního společenského uspořádání. Pokud ovšem připomeneme úvodní citát Davida Rodowicka, zdá se, že zcela demaskovat planetární operace mediální moci bude dnes možná ještě komplikovanějším úkolem než před padesáti lety.

Financování

Tato práce vznikla za podpory projektu „Za hranice bezpečnosti: role konfliktu v posilování odolnosti“, reg. č.: CZ.02.01.01/00/22_008/0004595, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

This work was supported by the European Regional Development Fund project „Beyond Security: Role of Conflict in Resilience-Building“ (reg. no.: CZ.02.01.01/00/22_008/0004595).

Bibliografie

- Åkervall, Lisa. „Networked Selves: Ryan Trecartin and Lizzie Fitch's Postcinematic Aesthetics“, *Screen* 57, č. 1 (2016), 35–51.
- Alexander, Neta. „Catered to your Future Self: Netflix's ‚Predictive Personalization‘ and the Mathematization of Taste“, in *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. Daniel Smith-Rowsey – Kevin McDonald (New York – London: Bloomsbury Academic Publishing, 2016), 85.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, přel. Ben Brewster (New York – London: Monthly Review Press, 1971).
- Anger, Jiří – Kevin B. Lee. „Suture Goes Meta: Desktop Documentary and its Narrativization of Screen-Mediated Experience“, *Quarterly Review of Film and Video* 40, č. 5 (2023), 595–622.
- Arielli, Emanuele. „Taste and the Algorithm“, *Studi di Estetica* 12, č. 3 (2018), 77–97.
- Baudry, Jean-Louis. „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly* 28, č. 2 (1974–1975), 39–47.
- Bazin, André. *Co je to film?*, přel. Ljubomír Oliva (Praha: Československý filmový ústav, 1979).
- Beckman, Frida, ed. *Control Culture: Foucault and Deleuze After Discipline* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018).
- Belton, John. „If film is dead, what is cinema?“, *Screen* 55, č. 4 (2014), 469–470.
- Boever, Arne De – Warren Neidich, eds. *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One* (Berlin: Archive Books, 2013).
- Bryukhovetska, Olga. „‚Dispositif‘ Theory: Returning to the Movie Theater“, *ART iT*, 8. 10. 2010, cit. 4. 11. 2024, https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_columns_e/apscocmpv5zwojrgnvxf/.
- Bucher, Taina. „Nothing to disconnect from? Being singular plural in an age of machine learning“, *Media, Culture & Society* 42, č. 4 (2020), 610–617.

- Casetti, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*, přel. Helena Giordanová (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008).
- Casetti, Francesco. „Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital“, *October*, č. 138 (2011), 95–106.
- Casetti, Francesco. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (New York: Columbia University Press, 2015).
- Comolli, Jean-Louis – Jean Narboni. „Cinema/Ideology/Criticism“, in *Movies and Methods 1*, ed. Bill Nichols (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1976).
- Comolli, Jean-Louis. „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4]“, přel. Diana Matias, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 421–443.
- Dayan, Daniel. „The Tutor-Code of Classical Cinema“, *Film Quarterly* 28, č. 1 (1974), 22–31.
- Deleuze, Gilles – Antonio Negri. „Control and Becoming“, in Gilles Deleuze, *Negotiations*, přel. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), 169–176.
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari. *Tisíc plošin*, přel. Marie Carucio-Caporale (Praha: Herrmann a synové, 2010).
- Deleuze, Gilles. *Foucault* (Praha: Herrmann & Synové, 1996).
- Deleuze, Gilles. „Having an Idea in Cinema (On the Cinema of Straub-Huillet)“, přel. Eleanor Kaufman, in *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, eds. Eleanor Kaufman – Kevin Jon Heller (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 14–19.
- Deleuze, Gilles. „Postskriptum ke společností kontroly“, cit. 20. 2. 2025, <http://fysis.cz/filosoficz/texty/jarda/deleuze.htm>.
- Deleuze, Gilles. *Rokovania: 1972–1990*, přel. Miroslav Marcelli (Bratislava: Archa, 1998).
- Denson, Shane. *Discorrelated Images* (Durham – London: Duke University Press, 2020).
- Denson, Shane – Julia Leyda, eds. *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (Falmer: REFRAME Books, 2016).
- Engels, Friedrich – Karl Marx. *Německá ideologie: I, Feuerbach, protiklad materialistického a idealistického názírání*, přel. Pavel Levit (Praha: Nakladatelství Svoboda, 1952).
- Finn, Ed. *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing* (Cambridge: The MIT Press, 2017).
- Flisfeder, Matthew. *Algorithmic Desire: Toward a New Structuralist Theory of Social Media* (Evanston: Northwestern University Press, 2021).
- Foucault, Michel. *Dějiny sexuality I: Vůle k vědě*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann & synové, 1999).
- Frey, Mattias. *Netflix Recommends Algorithms, Film Choice, and the History of Taste* (Oakland: University of California Press, 2021).
- Grusin, Richard. *The Nonhuman Turn* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2015).
- Gurattari, Félix. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, přel. Paul Bains a Julian Pefanis (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995).
- Hall, Stuart. „Kódování/dekódování“, přel. Jan Baloun, *Teorie vědy* 27, č. 2 (2005), 41–58.
- Hall, Stuart. „Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note“, in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, eds. Stuart Hall – Dorothy Hobson – Andrew Lowe – Paul Willis (London: Routledge, 2003), 147–153.

- Hanáková, Petra. „Aparát“, *Cinepur*, 1. 2. 2001, cit. 14. 11. 2024, <http://cinepur.cz/article.php?article=109>.
- Hanáková, Petra. „Filmový divák jako dědic renesančního pozorovatele? Rozpory perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu“, *Slovo a smysl*, cit. 14. 11. 2024, <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/102>.
- Hanáková, Petra. „Sutura“, *Cinepur*, 1. 12. 2003, cit. 5. 11. 2024, <https://www.cinepur.cz/rubriky/604-sutura>.
- Hansen, Mark B. „Algorithmic Sensibility: Reflections on the Post-Perceptual Image“, in *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, eds. Shane Denson – Julia Leyda (Falmer: REFRAME Books, 2016), 785–816.
- Hansen, Mark B. N. „Ubiquitous Sensation: Toward an Atmospheric, Collective, and Microtemporal Model of Media“, in *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, ed. Ulrik Ekman (Cambridge: The MIT Press, 2012), 63–88.
- Heath, Stephen. „On screen, in frame: Film and ideology“, *Quarterly Review of Film Studies* 1, č. 3 (1976), 251–265.
- Hörl, Erich. „General Ecology“, in *Posthuman Glossary*, eds. Rosi Braidotti – Maria Hlavajova (London – New York: Bloomsbury, 2018).
- Hörl, Erich. „The Environmentalitarian Situation: Reflections on the Becoming-Environmental of Thinking, Power, and Capital“, *Cultural Politics* 14, č. 2 (2018), 153–173.
- Chamberlain, Daniel. „Scripted Spaces, Television Interfaces and the Non-Places of Asynchronous Entertainment“, in *Television as Digital Media*, eds. James Bennet – Niki Strange (Durham – New York: Duke University Press, 2011).
- Cheshire, Godfrey. „Part Two of The Death of Film/ The Decay of Cinema“, *New York Press*, 11. 8. 1999, cit. 12. 11. 2024, <https://www.nypress.com/news/part-two-of-the-death-of-filmthe-decay-of-cinema-JVNP1019990811308119930>.
- Kužel, Petr. *Filosofie Louise Althussera: O filosofii, která chtěla změnit svět* (Praha: Nakladatelství Filosofie, 2014).
- Kužel, Petr. „Ideologie, ideologické státní aparáty a konstituce subjektu v díle Louise Althussera“ (Přednáška prezentovaná v rámci semináře Společnosti pro filosofickou antropologii, Pražské kreativní centrum, Praha, 16. 10. 2018, cit. 12. 11. 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=c6adMD7lyyg>).
- Lacan, Jacques. „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak nám je odhalována v psychoanalytické zkušenosti“, in *Imaginárno a symbolično: Imaginaire et symbolique* (Praha: Academia, 2016), 21–35.
- Langlois, Ganaele. *Meaning in the Age of Social Media* (New York: Palgrave, 2014).
- Lazzarato, Maurizio. *Signs and Machines, Capitalism and the Production of Subjectivity*, přel. Joshua David Jordan (Los Angeles: Semiotext(e), 2014), 58–59.
- Lazzarato, Maurizio. „The Machine“, přel. Mary O'Neill, *Traversal*, 2010, cit. 11. 11. 2024, <https://transversal.at/transversal/1106/lazzarato/en>.
- Lupton, Deborah. *Data Selves: More-than-Human Perspectives* (Cambridge: Polity Press, 2019).
- Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study* (Mineola – New York: Dover Publications, 2004).
- „Netflix Is Now Available Around the World“, *Netflix*, 2016, cit. 5. 11. 2024, <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world>.

- Oudart, Jean-Pierre. „Dossier Suture: Cinema and Suture“, *Screen* 18, č. 4 (1977), 35–47.
- Parikka, Jussi. *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2010).
- Pettman, Dominic. *Infinite Distraction: Paying Attention to Social Media* (Malden – MA: Polity, 2016).
- Rodowick, David N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1994).
- Rodowick, David N. *The Virtual Life of Film* (Cambridge – London: Harvard University Press, 2007).
- Rodowick, David N. *What Philosophy Wants from Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).
- Rouvroy, Antoinette – Thomas Berns. „Algorithmic governmentality and prospects of emancipation Disparateness as a precondition for individuation through relationships?“, přel. Liz Carey-Libbrecht, *Réseaux* 177, č. 1 (2013), IX, cit. 7. 11. 2024, https://www.cairn-int.info/article-E_RE-S_177_0163--algorithmic-governmentality-and-prospect.htm.
- Rouvroy, Antoinette. „The end(s) of critique, Data behaviourism versus due process“, in *Privacy, Due Process and the Computational Turn: The Philosophy Of Law Meets The Philosophy Of Technology*, eds. Mireille Hildebrandt – Katja de Vries (London: Routledge, 2013).
- Shaviro, Steven. *Post-Cinematic Affect* (Winchester: Zero Books, 2009).
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body* (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1993).
- Shaviro, Steven. *The Rhythm Image, Music Videos and New Audiovisual Forms* (London – New York: Bloomsbury, 2022).
- Spellerberg, James. „Technology and Ideology in the Cinema“, *Quarterly Review of Film Studies* 3, č. 2 (1977), 288–301.
- Strutt, Daniel. *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics, and Post-Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019).

Biografie

Jiří Sirůček je mediální teoretik a kurátor. V současné době je doktorandem na Katedře filmových studií na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde také přednáší o pohyblivém obraze v současném umění. Jeho texty byly uvedeny jak v řadě odborných i publicistických médií (*Iluminace*, *ArteActa*, *Alarm*, *Art Antiques*, *Artalk* a dalších), tak ve sbornících zabývajících se průniky umění a filozofie. Jeho magisterská práce, která v roce 2022 vyšla knižně pod názvem *Neklidné hranice: Posthumanistická planetární (po)etika*, byla oceněna Cenou Josefa Hlávky. Sirůček je součástí mezinárodního výzkumného záměru v rámci projektu CoRe (*Beyond security: The role of conflict in building resilience*), který zkoumá proces zvyšování odolnosti prizmatem formování individuálních/skupinových identit v moderních, post-tradičních společnostech v umění a v současné spiritualitě. Mimo to je členem interdisciplinárního umělecko-teoretického kolektivu BCAAsystem a kurátorem a výzkumníkem ve Sdružení pro výzkum a kolektivní praxi Display.