

NOVÁ FILMOVÁ HISTORIE

PETR SZCZEPANIK
(editor)

Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie
a audiovizuální kultury

Nakladatelství Herrmann & synové, Praha 2004

III. FILM KLASICKÝ A POSTKLASICKÝ: KONEC PARADIGMATU?

<i>Janet Staigerová</i> Mody recepcce	283
<i>Miriam Hansenová</i> Masová produkce smyslů: klasická kinematografie jako vernakulární modernismus	298
<i>Thomas Elsaesser</i> Zrcadlovost a pohlcení. Francis Ford Coppola a <i>Dracula</i>	323
<i>Vinzenz Hediger</i> Sebepropagační události příběhu. Seriálový narativ, propagační diskurs a vynález filmového traileru	342

IV. ZVUK JAKO PODNĚT PRO NOVÉ INTERPRETACE FILMOVÝCH DĚJIN

<i>Rick Altman</i> Filmový zvuk — se vším všudy	359
<i>James Lastra</i> Standardy a praktiky. Estetická norma a technologická inovace v americké kinematografii	376
<i>Sean Cubitt</i> Pygmalion: ticho, zvuk a prostor	401

V. ARCHEOLOGIE MÉDIÍ A INTERMEDIÁLNÍ DĚJINY FILMU

<i>André Gaudreault — Philippe Marion</i> Médium se vždycky rodí dvakrát	439
<i>William Uricchio</i> Záznam, simultaneita a mediální technologie modernity	452
<i>Joseph Garncarz</i> Od varieté ke kinematografii. Přímluva za rozšířený koncept intermediality	472
<i>Knut Hieckethier</i> O dějinách televize jako dějinách sledování: příklad Německa. Předběžné úvahy	485
<i>Siegfried Zielinski</i> Šťastný náleží místo marného hledání. Metodické výpůjčky a odkazy k anarchoologii médií	501
<i>Autoři textů</i>	521
<i>Zdroje a copyrighty</i>	527

Petr Szczepanik

Úvod

Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií

Otázky historického myšlení o filmu, jež artikulují texty této antologie, nejsou určeny jen profesionálům a studentům oboru filmových studií, kterých je ostatně v Česku poskrovnu. Cílem výboru z klíčových prací o dějinách a historiografii kinematografie a obecněji audiovizuální kultury není zprostředkování úzce specializovaných nástrojů výzkumu českým filmologům, ale dílčí přehled současného myšlení o filmu, který může filmová studia prezentovat širší čtenářské obci jako rovnocenného partnera ostatních společenských a humanitních věd. Tento neskromný cíl si kniha mohla vytyčit jednak díky tomu, že v české překladové i původní literatuře posledních 15 let chybí tituly, které by domácím čtenářům zpřístupnily aktuální dění v oboru,¹ a jednak proto, že právě historické bádání dominuje celým filmovým studiím již od 80. let (na úkor dříve převládajících teoretických a interpretačních přístupů). Samozřejmě, že jedna antologie nemůže pokrýt všechny tendence období, které lze označit jako „současné“ (přibližně posledních 20 let), a to ani v úzce vymezeném záběru. České zájemce o film a další příbuzné obory nanejvýš upozorní na mezeru, která v tomto směru vznikla a v níž lze zahlédnout, že historické myšlení o filmu může být fascinujícím intelektuálním dobrodružstvím.

Projekt této antologie má čtyřletou historii a úzce souvisí s aktivitami „Ústavu pro film a audiovizuální kulturu“ Masarykovy univerzity. Prvním důležitým impulsem nicméně byla účast „nového filmového historika“ Toma Gunninga a „archeologů médií“ Siegfrieda Zielinskiho a Erkkiho Huhtama na pražském sympoziu „Předpoklady budoucnosti. Archeologie a budoucnost pohyblivého obrazu“ (Praha, 2001).² Společně s kolegy a spoluredaktory této antologie Pavlem Skopalem a Jakubem Kučerou jsme tehdy zaznamenali dlouhá interview s Gunningem a Zielinskim, která pak, doplněna o překlady Huhtamova a Gunningova článku, vyšla jako monotematický blok o nové filmové historii a archeologii médií ve slovenském časopise *Kino-ikon*.³ Neobyčejná vstřícnost a otevřenost Gunninga i Zielinskiho nás tehdy posílila v odhodlání založit grantové pracoviště „Centrum audiovizuální kultury“, které by se zaměřilo mimo jiné na

1/ Aniž bych chtěl jakkoli snižovat zásluhy ojedinělých edičních a autorských počinů v této oblasti, je nutno říci, že většina knižních publikací (ať už překladových nebo původních) v oblasti filmové teorie a historie, vydaných po roce 1989, postrádá těsnější napojení na soudobé přístupy, rozvíjené v zahraničních centrech filmového výzkumu.

2/ Symposium organizoval Goethe-Institut a Centrum pro současné umění v Praze.

3/ Srov. Szczepanik — Skopal — Kučera, 2002, 2002a; Gunning, 2002; Huhtamo, 2002.

organizování hostujících přednášek a seminářů předních světových historiků a teoretiků filmu a audiovizuální kultury.⁴ V letech 2002–2004 v rámci aktivit „Centra“ přednášelo na brněnské filosofické fakultě 13 zahraničních hostů, mezi nimi i někteří autoři zahrnutí do přítomného výboru: Thomas Elsaesser, Sean Cubitt, Michèle Lagnyová a Vinzenz Hediger.⁵ Posledním důležitým podnětem, který mi pomohl upřesnit koncepci antologie, byly návštěvy mezinárodních filmologických konferencí v italském Udine, které již 11 let slouží jako klíčové místo pro setkávání nových filmových historiků.⁶ Většina autorů, obsažených v přítomné antologii, patří mezi pravidelné účastníky těchto vědeckých setkání.

Antologie mapuje základní východiska, kategorie, pojmy a postupy současného historického myšlení o filmu a audiovizuální kultuře prostřednictvím reprezentativního výběru z nejvýznamnějších studií z posledních 20 let. Texty a autoři byli vybíráni z okruhu tzv. nové filmové historie (*new film history*) a archeologie médií (*archaeology of media*), s důrazem na kulturně-historickou perspektivu. Badatelé těchto orientací odmítají dělení na teorii a historii a vycházejí z kritické revize tradičních, ideologicky zatížených historiografických koncepcí, které nereflektují svá základní východiska a postupy. Navrhují nové definice jednotek výzkumu, relevantních pramenů, historické kauzality a temporality a kladou důraz na interdisciplinární propojení s ostatními společenskými a humanitními vědami. Důležitější než „umělecké hodnoty“ filmových děl jsou pro ně kulturně-historické kontexty produkce, distribuce, uvádění a recepce, čili technologické, ekonomické, sociální a kulturní podmínky a praktiky výroby, šíření a sociálního použití filmu, stejně jako jeho propojení s příbuznými institucemi, médii, formami a produkty. Přednostně byly zařazovány studie, které reflektují historiografické „řemeslo“, zkoumají historické formy kulturní zkušenosti, vztahy mezi filmem a širším kulturním kontextem, transhistorické paralely mezi raným a současným filmem a „novými“ médii, logiku historického času a marginalizované a hybridní kulturní formy a jevy. Většina textů se zabývá primárně kinematografií, jen v několika případech ustupuje film do pozadí ve prospěch jiných audiovizuálních médií nebo obecných metodologických úvah (i tehdy se však jedná o autory, kteří jsou známí především svými texty o dějinách kinematografie — výjimky tvoří jen Siegfried Zielinski a Sean Cubitt, k jejichž přístupu se ještě vrátím). V první části výboru jsou zahrnuty čistě metodologické texty, které reflektují vývoj a ideové

4/ Toto „Centrum“ vzniklo díky podpoře Vzdělávací nadace Jana Husa. Hostující pobyty měly povahu tří- až pětidenních cyklů přednášek a seminářů.

5/ Se všemi jsme udělali rozsáhlá interview: viz Szczepanik, 2002, 2003; Szczepanik — Kučera, 2002; Szczepanik — Skopal, 2004. Tyto rozhovory se týkají metod a praxe historického myšlení a výzkumu. Čtenářům přítomné knihy je proto doporučujeme jako doplněk ke studiím v ní obsaženým.

6/ Tyto konference, jejichž prvořadým předmětem zájmu je raná kinematografie v širších kulturních kontextech, jsou pořádány Udinskou univerzitou a hlavní osobností jejich organizačního týmu je profesor Leonardo Quaresima.

základy současné filmové historiografie. Zbytek studií většinou představuje analýzu určitého historického problému na pozadí obecnější metodologické reflexe. Jednotlivé texty čtenářům umožní srovnávat konkurenční teoretické rámce filmově-historického zkoumání, různé koncepce historické temporality, způsoby vymezení historických pramenů, periodizace filmových dějin a začleňování kinematografie do kulturních kontextů.

Z širšího hlediska lze říci, že antologie mapuje vztahy filmové historiografie k dalším společenským a humanitním vědám, především pak k historii v obecném smyslu. Radikální revize koncepcí historického času, vývoje, kauzality a změny, stejně jako reflexe analytických postupů a způsobů výkladu či interdisciplinární inspirace jsou typické i pro všeobecnou kulturní historii druhé poloviny 20. století, kdy se různé skupiny historiků (několik generací školy *Annales*, narativismus, historie mentalit, dějiny každodennosti, nový historismus, nová kulturní historie, mikrohistorie atd.)⁷ postupně odkláněly od pozitivistických nároků na jednoznačnou objektivnost, od představy lineárních chronologií, teleologie nepřetržitého pokroku a pevných kauzálních vazeb. Idea lineárního pokroku byla nahrazena různými alternativními modely času mnohovrstvého, multiplicitního, cyklického, diskontinuitního atd. Historiografie začala reflektovat svůj jazyk včetně jeho rétorických rozměrů, pochopila, že historik do značné míry minulou skutečnost konstruuje v závislosti na vlastní ideologické pozici zakotvené v přítomnosti, místo aby ji jen reflektoval. Od popisu velkých politických a diplomatických dějin válek a panovníků se historiografie přikláněla k analýzám dlouhodobých sociálních a ekonomických procesů, méně zřetelných struktur každodenního života, různých efemérních sociálních a kulturních jevů (dosud „mlčící“, tradiční historií marginalizované společenské skupiny), lidských emocí a smyslů či kulturního oběhu symbolických produktů typu knihy nebo obrazu.

Ačkoli mezi historiky v obecném smyslu a historiky filmovými dlouho neexistovala širší diskuse, našly tyto metodologické posuny se zpožděním specifické a mnohotvárné rezonance i v historii kinematografie a médií. Nejprve prošla revizí klíčová otázka počátků filmových dějin, a to vlivem nových výzkumů raného filmu, které zproblematizovaly tradiční hierarchii mezi filmem „primitivním“ (a předkinematografickými médii) a klasickým. Mody rané a klasické kinematografie se zrovnoprávnily a později se začaly odhalovat i jejich hybridní formy. Vedle těchto změn proporcí se rozbořila jednak tradiční teleologie filmových dějin založená na představě přesně definovaného počátku v podobě vynálezu a následného pokroku ke stále vyšším formám přinášejícím stále věrnější znázornění skutečnosti, jenž je nesen pokrokem v oblasti technologie (od němeého filmu ke zvukovému, barevnému, širokouhlému atd.), jednak teorie jednostranných vlivů (lineární řady předchůdců a následovníků). Ontologické kritérium vztahu mezi filmovým obrazem a skutečností bylo nahrazeno konceptem

7/ Ke vztahům mezi novými tendencemi v historiografii jako takové a ve filmové historii srov. Lagny, 1992.

sociálně a historicky konstruovaného „dojmu reálnosti“. Vztah mezi technologickou a textuální dimenzí média přestal být interpretován jako jednosměrná determinace podle vzoru technologického determinismu vycházejícího z tradičního marxistického schématu základny a nadstavby. Převládá názor, že mezi jednotlivými sférami komplexního hybridního jevu zvaného médium působí složitá síť mnohoznačných a oboustranných vztahů, diskontinuit, interakcí a vzájemných transformací. Na základě tohoto posunu bylo možno lépe pochopit například to, proč se v řadě současných filmů využívajících počítačovou grafiku naplňují vzorce raného filmu, zatímco v rané kinematografii docházelo k anticipacím tehdy neexistujících elektronických technologií. Ukázalo se, že v dějinách médií vždy fungovala řada různorodých modů reprezentace i recepce, jež se mohly vzájemně křížit a vrstvit, ustupovat a cyklicky se vracet do centra zájmu, a že některé z nich můžeme rozpoznat (reinterpretovat) až zpětně pod vlivem zkušenosti s médii současnými.

V následující části úvodu nabízím stručný přehled základních tendencí a oblastí nové filmové historie a archeologie médií, přičemž se zaměřím zvláště na ty souvislosti, které nejsou podrobně pojednány v samotných překladových textech antologie. Úvodem chci tedy čtenáři poskytnout obecný kontextuální rámec, nikoli podrobný komentář k vybraným textům.

1. „Staré“ a „nové“ aneb profesionalizace filmové historie

Paradigma nové filmové historie se od začátku ustavovalo na základě revize tzv. tradiční či klasické filmové historie, spojované obvykle se jmény jako Léon Moussinac, Terry Ramsaye, Lewis Jacobs, Arthur Knight, Benjamin Hampton, Georges Sadoul, Jean Mitry, Jerzy Toeplitz ad. Revizionismus tak implicitně nebo explicitně zavádí opozici starého a nového, nevědeckého a vědeckého. Příčiny této změny paradigmatu lze hledat v rozvoji jiných oborů (hlavně historiografie, sociologie a literární vědy), v institucionalizaci a profesionalizaci filmové vědy, k níž došlo ve většině západních zemí v průběhu 60. let, ve změně pracovních podmínek s objevením a zpřístupňováním nových typů pramenů (počátek systematictější spolupráce historiků s filmovými archivy), ve vlivu nových filmově-teoretických koncepcí (především teorie kinematografického aparátu/dispozitivu a ideologické kritiky dějin filmové technologie a reprezentace), a nakonec v působení proměn na poli samotné filmové praxe (jedním z hlavních impulsů pro revizi poznatků o rané kinematografii byla zkušenost filmových badatelů s avantgardou a experimentálním filmem 50. a 60. let; dále to bylo sílící vědomí konce klasického filmu) a kulturního oběhu (televize a později video částečně odsunuly kino do pozice muzea a umožnily zpřístupnit dříve marginální jevy filmových dějin širšímu publiku a přitáhnout k nim obecnou pozornost).

Z revizionistické perspektivy se tradiční historie jeví jako oblast, která se může stát nanejvýš novým objektem zkoumání, ale nikoli vzorem, na nějž lze

plynule navázat (což ovšem vůbec neznamená, že by se tím snižovaly její průkopnické zásluhy). Paul Kusters v textu „New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft“ (1996) popisuje, jak z revizionistické perspektivy vypadá profil tradičního historika. Tradiční filmový historik byl podle něho obvykle nadšeným znalcem-amatérem, který se nemohl spolehnout na žádné institucionální zázemí, nemusel se přizpůsobovat pravidlům vědecké práce s prameny ani psaní a filmovými dějinami se obvykle zabýval ve volném čase vedle svého hlavního povolání. Ideové základy jeho přístupu čerpají z literární vědy, dějin umění a historie 19. století, což se projevuje v tom, že se primárně soustředí na romantické postavy geniálních tvůrců, snaží se dokazovat, že kinematografie je autonomní oblast s vlastní podstatou a že film je umění, dějiny líčí jako lineární řady izolovaných mistrovských děl, nečekaných vynálezů a dramatických biografii. Tradiční historie aplikuje nereflektované modely kauzality (logika vlivů a dědiců po vzoru vztahů mezi otci a syny; prostá následnost faktů chápaná jako dostatečný důvod pro tvrzení o jejich příčinných vazbách), periodizace (vnější a nereflektovaná členění na jednotlivá období typu němý film/zvukový film, předválečný/poválečný), události (velké vynálezy, objevy a tvůrčí počiny, které jsou dílem svobodné vůle významných jednotlivců) a teleologie (dějiny filmu mají charakter boje o dosažení pravé podstaty a spějí k vyššímu smyslu; film se nejprve mění z technického vynálezu v umění a pak směřuje ke stále rozvinutějším formám, jež stále realističtější znázorňují skutečnost).

Nejzávažnější metodologické výhrady revizionistů se ovšem týkaly absence kritické práce s prameny. První generace historiků obvykle spoléhala na vlastní paměť, svědectví pamětníků nebo dobové kritiky, druhá pak z velké části bez ověřování přejímala jejich tvrzení jako daná fakta. Tím vznikala řada mýtů, které se tradovaly po desetiletí (nejznámějším z nich je příběh o prvních divácích kinematografu bratřích Lumièrů). Tradičním historiím chyběla teoretická reflexe vlastních východisek i propracovanější definice předmětu zájmu, což se projevovalo především opomíjením širších kontextů vzniku, šíření a recepce filmových děl. Literární forma těchto historií byla ovlivněna tradičními narativními schématy dramatické zápletky s jednoznačným rozuzlením, kde hlavními hybateli děje byli výjimeční hrdinové, kteří přes řadu překážek dosahovali úspěchů; typickou rétorickou strategií představovalo kupení anekdot, které ovšem obvykle nejsou ani nemožnou být verifikovány. Cílové publikum z pochopitelných důvodů netvořila akademická obec nebo čtenáři odborných časopisů, nýbrž široká veřejnost. Podle Kusterse je možné paradigmatický přechod mezi tradiční a novou filmovou historií shrnout jako řadu následujících opozic: nevědecké × vědecké pracovní postupy; narativní × nenarativní podání; lineární (samozřejmě chronologická návaznost) × nelineární schémata (diskontinuita, diferenciaci, synchronnost); „prameny“ × prameny; tzv. „great man theory“ (teorie o výjimečných osobnostech jako hybatelích dějin) × jedinec v historickém kontextu; všeobší historie × historie v plurálu; makrohistorická × mikrohistorická perspektiva;

dějiny jako uniformní časové kontinuum × pluralita historických časů (Kusters, 1996).⁸

2. Předchůdci, iniciační události a institucionální zázemí

Nová filmová historie pochopitelně má své předchůdce. Mezi nejdůležitější inspirátory (nejen ve Francii, ale i v USA, což platí především pro Davida Bordwella) patřil francouzský teoretik Jean-Louis Comolli, který svými statěmi o ideologickém podtextu dějin filmové technologie z počátku 70. let otevřel cestu k „materialistické“ historii kinematografie a současně stimuloval další snahy o propojení dosud izolovaných oblastí teorie a historie. Velký vliv měla Comolliho kritika pozitivistické historie, která chápe dějepisectví jako transparentní odraz historických událostí. Za její hlavní chyby považovala: kauzální linearitu; požadavek autonomie, a to jednak ve smyslu „specifičnosti“ filmu, jednak v rámci modelu idealistické historie „umění“; teleologickou tendenci; ideu „pokroku“ či „zdokonalování“, a to nejen technických postupů, ale také „forem“; odhlížení od kinematografických praktik ve prospěch masy izolovaných filmových „děl“ (Comolli, 1971/1972). Jean-Louis Baudry a Christian Metz zase ukázali, že předmětem filmového bádání by spíše než filmová díla měly být široce chápané aparáty a dispozitivní či instituce, které zahrnují nejen „filmový text“, ale také celkové podmínky jeho produkce a recepce čili psychickou, ideologickou a sociální pozici filmového diváka vzhledem k aparátu (Baudry, 1970, 1975; Metz, 1991). Kriticky přepracované pojmy aparátu a dispozitivu později sehrály důležitou roli v archeologii médií, především u Siegfrieda Zielinskiho, kde byly pojímány jako historicky specifické soubory technických, sociálních, ekonomických ad. podmínek, operací a mechanismů organizujících diváckou percepci a recepci dané mediální formy (Zielinski, 1989).⁹

8/ K podrobnější kritice tradiční filmové historie z pozic nové filmové historie a k modelu tradičního historika, jak se jeví z perspektivy revizionismu srov. též Allen — Gomery, 1985; Gaudreault — Gunning, 1989; Lagny, 1992. Někteří současní historikové naopak přehodnocují roli tradičních filmových historiků neboli — slovy G. P. Brunetty — „proto-historiků“ a přisuzují jim pozitivní přínos (Brunetta, 2001).

9/ Problematice teorie aparátu a dispozitivu a procesu kritického přepracování, kterým tato teorie prošla v 80. a 90. letech, se zde nemohu více věnovat. Zmíním tedy jen několik základních bodů. V původním Baudryho pojetí jsou pojmy aparát, případně základní aparát (*appareil de base*), a dispozitiv (*dispositif*) sice vzájemně těsně propojeny, přesto však rozlišovány. První zahrnuje soubor primárně technických podmínek záznamu a reprodukce a jejich ideologických účinků, zatímco druhý odkazuje k psychologickým a sociálním podmínkám percepce, čili k subjektové pozici diváka v rámci architektonického uspořádání prostoru recepce a vzhledem k reprodukovatelnému obrazu a zvuku. Rozdíl mezi aparátem a dispozitivem se v mnoha filmologických textech stírá, což je částečně důsledkem zavedení, byť nepřesného anglického překladu termínu *dispositif* jako *apparatus*. Zmíněné kritické přepracování těchto pojmů mediálními historiky spočívalo, zjednodušeně řečeno, v tom, že byly vyňaty z psychoanalytického rámce, historizovány a zbaveny síly totální determinace subjektu. To

Jiný typ impulsu přišel ze strany novátorských koncepcí historie filmového stylu. Pro historiky soustředící se na období rané kinematografie byly důležité především (avantgardistickou perspektivou a ideologickou opozicí vůči Hollywoodu ovlivněné) studie o E. S. Porterovi od amerického historika působícího ve Francii Noëla Burcha (srov. např. Burch, 1978/1979). Burch, který byl sám filmařem, definoval opozici mezi raným a klasickým filmem pomocí dvojice vlastních pojmů: „primitivního modu reprezentace“ (PMR) a „institucionálního modu reprezentace“ (IMR) (Burch, 1984), přičemž ten první se svým spíše prezentačním, performativním a spektakulárním než reprezentačním a narativním režimem podobá avantgardním snímkům.¹⁰ Posledním z předchůdců či starších soupeřů nových historiků byl Barry Salt, jenž navrhl nové metody kvantitativní či „statistické stylistické analýzy“, které měly přinést nástroje pro exaktnější popis obrazové a zvukové složky jednotlivých filmů v závislosti na technických možnostech dané doby (Salt, 1983). Ačkoli se Saltovy metody nakonec příliš neujaly, protože se ukázaly jako poněkud mechanické a ignorující kvalitativní aspekty a kontext výskytu daných stylových prvků, je dodnes možná se setkat s historikem, který si v kině u každého záběru kreslí do zápisníku čárky, aby změřil jeho trvání v sekundách, a mohl tak vypočítat průměrnou délku záběru daného filmu, a v důsledku pak např. i daného období národní kinematografie. Narozdíl od Salta ale bude pravděpodobně své poznatky srovnávat a spojovat s řadou dalších dat a kontextů. Mimochodem, Salt vedle Gomeryho s Allenem patřil mezi autory, kteří teoretikovi nových historických metod Thomasu Elsaesserovi posloužili jako příklady pro nový trend výzkumu, který v roce 1985 pravděpodobně jako první nazval „new film history“ (Elsaesser, 1985).

První generace revizionistických filmových historiků musela kromě nastolení kritického metadiskursu o předpokladech své činnosti nově vypracovat základní nástroje vědeckého zkoumání: definovat svůj předmět zájmu, radikálně rozšířit okruhy relevantních pramenů, teoreticky zakotvit metody analýzy a vyvozování závěrů. Prvním problémem byla prezervace a zpřístupnění primárních pramenů, především filmových kopií. Klíčovou událostí pro řešení této otázky se stalo sympozium o kinematografii let 1895–1906, pořádané Mezinárodní federací filmových archivů (FIAF — Fédération internationale des

také znamenalo, že se teoretická východiska pro definici dispozitivu začala hledat v poněkud odlišné tradici foucaultovské a deleuzovské, nicméně s důrazem na skutečnost, že dispozitivní médií nelze chápat jako tvrdé mocenské režimy po vzoru vězení, nýbrž jako mnohem měkčí a hybridnější režimy, které otevírají větší pole pro individuální strategie úniku a podvracení, a které se nadto vzájemně mísí a prolínají.

10/ K charakteristickým rysům PMR podle Burcha patří mj.: frontální postavení figur, plochost filmového prostoru, nehybná kamera, absence významové hierarchie a centra kompozice, autonomie záběru jako samostatné scény, upřednostňování prostorové soudržnosti před časovou logikou montáže a vyprávění, což společně v rovině recepce vede k efektu „vyloučení“ diváka z filmového prostoru. Principy PMR s koncem „primitivní“ kinematografie zcela nezanikly, ale objevují se také v avantgardních filmech či např. v japonské kinematografii.

archives du film) v anglickém Brightonu r. 1978, kde se setkali přední zástupci filmových archivů s historiky a navázali systematictější spolupráci nad problémy prezervace a restaurování převážně raných filmů. Všeobecný pocit naléhavosti otázek prezervace kopií se rozšířil jednak proto, že životnost tradičních nitrátových nosičů se chýlí ke konci a začalo hrozit, že budou nenávratně ztraceny primární prameny, a jednak proto, že se objevily nové požadavky na zpřístupňování audiovizuálních záznamů (mj. i vlivem televize). Volným pokračováním této akce byla konference o zrodu filmového narativu „Space — Frame — Narrative“, uspořádaná r. 1982 na University of East Anglia, jejíž výstupy byly spolu s dalšími studii později vydány knižně (Elsaesser — Barker, 1992/1990). Historici se díky nově objevovaným kopiím začali stále více zajímat o dosud opomíjené období rané kinematografie (přibližně 1895–1906, případně 1908, v širším pojetí až do r. 1917), které je díky svému dosud neuštěpenému bohatství forem přivedlo k zásadnímu přehodnocování „počátků“ filmu a také přechodu od jeho raných forem k nadvládě celovečerních hraných filmů. Tato spolupráce roku 1981 získala novou základnu v podobě každoroční přehlídky němých filmů „Le Giornate del Cinema Muto“ v italském Pordenone, v rámci níž se konají retrospektivy málo známých nebo znovuobjevených filmů. Hlavním periodikem nových filmových historiků se roku 1983 stal francouzsko-americký časopis *Iris* s podtitulem „Revue de théorie de l'image et du son“ (vycházel do konce 90. let).¹¹ V Pordenone byla roku 1985 založena také mezinárodní společnost pro výzkum raného filmu „Domitor“.¹² Roku 1986 začala bolognská filmotéka pořádat festival věnovaný restaurování, „Il Cinema Ritrovato“. Nově se profilovala nebo vznikala významná filmologická pracoviště na univerzitách v mnoha světových městech: v Paříži, Wisconsinu, Iowě, Montrealu, Boloni, Berlíně, Lausanne, Amsterdamu, Chicagu ad. Za pozvolna sílící spolupráce historiků a archivářů se rozvíjely sofistikovanější metody restaurování, stejně jako důkladnější postupy identifikace, datování, třídění a deskripce materiálů (včetně pouhých fragmentů), zpracovávání databází a katalogů. V 90. letech se objevily nové badatelské instituce a konference: r. 1992 pařížský „Institut National de l'Audiovisuel“ (INA), jenž je v současnosti velmi aktivní na poli metodologických diskusí o audiovizuálních archivech; r. 1994 se poprvé konala „Mezinárodní filmologická konference“ v Udine; téhož roku vznikla montrealská skupina „Le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique“ (GRAFICS), která se r. 1997 integrovala do širěji pojatého centra „Centre de recherche sur l'inter-

11/ V současnosti podobnou funkci plní více periodik: např. v Itálii vycházející časopis spojený s Mezinárodní filmologickou konferencí v Udine *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* (s texty v italštině, francouzštině a angličtině), québecký časopis *Cinemas. Revue d'études cinématographiques* (s texty ve francouzštině a angličtině) a *Film History. An International Journal*, vycházející v USA.

12/ Slovo „Domitor“ je název, který chtěl dát otec bratrů Lumièrových jejich přístroji, později nazvanému „Kinematograf“. Zakládajícími členy „Domitor“ jsou: Paolo Cherchi Usai, Tom Gunning, André Gaudreault, Stephen Bottomore a Emmanuelle Touletová.

médialité“ (CRI); v Gradisce, Boloni a Amsterdamu vznikly univerzitní obory specializované na výchovu filmových restaurátorů.

Na tomto místě by se čtenář mohl s oprávněnými pochybnostmi zeptat, zda je nezbytné používat pro takto různorodé aktivity termín „revizionistická“ či „nová filmová historie“. Samozřejmě, že není, a mnoho zde uváděných badatelů a institucí by se k němu možná ani nehlásilo. Kromě toho nelze přechod od tradiční k nové historii chápat jako jednorázovou, definitivní a úplnou změnu filmově-historického diskursu, protože změna paradigmatu měla několik fází (nejprve šlo hlavně o nastolení vědeckých kritérií, později o konceptuálnější reflexi teoretických základů) a tradiční historie vznikají i nadále — jejich hlavním polem působnosti jsou přehledové práce o dějinách světového filmu či národních kinematografií a monografie o režisérských osobnostech.¹³ Jde tedy pouze o praktický a strategický pojem, který mi jednak umožnil sestavit antologii přijatelného rozsahu, a jednak pomohl odlišit metodologicky sofistikované přístupy, jež kriticky reflektují vlastní východiska, pokoušejí se o objektivní výběr vzorků ze zkoumaného materiálu a využívají co nejširší oblasti filmových i nefilmových pramenů, od přístupů, které lze pracovně označit jako tradiční, klasické nebo pozitivistické. Kdybychom chtěli rozlišovat dále, můžeme pojem upřesnit v tom smyslu, že jádro nových filmových historiků tvoří lidé, kteří se na konci 70. let a v letech 80. alespoň okrajově věnovali tématu rané kinematografie a kladli důraz na širší kontexty filmové produkce, distribuce, uvádění a recepce. Pokud bychom chtěli v třídění a dělení různých skupin pokračovat ještě dále, mohli bychom říci, že dnes se již nacházíme ve stadiu „nové nové filmové historie“ či „anarcheologie médií“ (slovy Siegfrieda Zielinskiho), protože novější metodologické úvahy, které obsahuje tato antologie, chápou revizionistické práce Gomeryho, Gunninga nebo Bordwella jako klasiku svého druhu, kterou je třeba revidovat z nových pozic (to je speciálně případ zde přeloženého textu Barbary Klingerové, která přístupy zmíněných autorů kritizuje za přílišnou omezenost perspektivy na interní oblast filmového průmyslu).

3. Raná kinematografie a kultura modernity

Na konci 70. let se sešla nad společným projektem výzkumu raných filmů trojice mladých zámořských historiků, kteří pak v průběhu dalších dvou desetiletí představovali jednu z nevýznamnějších linií nové filmové historie: Tom Gunning, André Gaudreault a Charles Musser. Pro jejich přístup bylo typické,

13/ Výjimek na poli historií světového a národního filmu je poskrovnu. K nejvýznamnějším patří desetisvazkové dějiny americké kinematografie, vydávané v nakladatelstvích Charles Scribner a Macmillan, a pětisvazkové italsky vydané dějiny světového filmu v edici G. P. Brunetty (nakladatelství Einaudi). V oblasti jednosvazkových přehledových historií světového filmu je nejvýznamnější knihou kolektivní práce *The Oxford History of World Cinema* (Nowell-Smith, 1996). Na zmíněných projektech se podílela i značná část autorů vybraných pro tuto antologii.

že při přehodnocování raného filmu nepokládali za hlavní stavební princip filmového textu narativní strukturu, ale zaměřili se i na čistě vizuální, smyslové a emocionální působení obrazů, na rámování a konstrukci mizanscény, stejně jako na specifické módy šíření a předvádění filmů (což platí hlavně u Gunninga díky jeho dřívější zkušenosti s avantgardou). Gunninga s Gaudreaultem tato východiska vedla k rozlišení dvou systémů reprezentace, které se v raném období střetávaly: první, typický pro první fázi rané kinematografie, označili ejzenštejnovským termínem „kinematografie atrakcí“ (srov. Gunning, 2001/1986), případně jako „systém monstrativních atrakcí“ a druhý, jenž směřoval ke klasickému filmu, jako „systém narativní integrace“ (Gaudreault — Gunning, 1989).¹⁴ Označení „monstrativní“ vychází z Gaudreaultova rozlišení mezi „narací“ a „monstrací“, přičemž druhý termín odkazuje ke specifické formě elementární narativity raných jednozáběrových filmů, které spíše „ukazují“, než aby strukturovaně vyprávěly (srov. Gaudreault, 1984).

Rané filmy se vzpouzely tomu, aby byly uchopovány pomocí tradičních uměnovědných pojmů jako autor, dílo, umělecký druh, umělecká hodnota, originalita, pohroužení do příběhu, identifikace s postavou, protože divákovi skýtaly jiný typ prožitku a slasti než románová literatura či klasický film, vykazovaly vysokou míru anonymity námětů a různých hybridních projevů a cizorodých příměsí (ze strany médií, kulturních forem a průmyslových odvětví jako laterna magika, fonograf, pouťové atrakce, vaudeville, music hall, populární písně, obrázkové časopisy, železnice, válečný průmysl a kolonialismus). Badatelé se tedy již neptali, kdo a v jakém filmu poprvé použil detail, jízdu kamerou či křížový střih, ale zajímali se o to, „kdy a jak se takové postupy staly ‚normou‘, kdy a jak se prosadily coby všeobecná praxe“ (Elsaesser, 2001: 26). Raná kinematografie v této perspektivě nefigurovala jako primitivní či dětské stadium pozdějšího „plně rozvinutého“ filmového umění, nýbrž jako alternativní modus produkce, uvádění a recepce, který stojí na jiných základech a řídí se jinými principy než tzv. klasický narativní film. Jeho výzkum umožňoval klást některé výsostně historické otázky: Proč se kinematografie objevila se „zpožděním“ vzhledem k předcházející existenci všech potřebných technických předpokladů? Jak a proč se nakonec jejím hlavním produktem stal narativní film, když se před ní otevíralo tolik jiných možností? Tyto strategické otázky novým historikům umožňovaly předkládat pádné důvody pro zpochybnění tradiční, idealistické historie založené na principech lineárního a kontinuálního pokroku a jednoznačných počátků dějin filmu, protože vnášely do hry příliš mnoho proměnných, vývojových zlomů a vztahů k jiným kulturním formám a médiím, než aby bylo možné i nadále považovat klasický film za plynulé pokračování raného.

Raná kinematografie, která výrazně industrializovala dobovou populární kulturu a vnesla do ní nové formy imaginární mobility, prchavosti, smyslo-

14/ Gaudreault s Gunningem vymezují dominanci těchto dvou módů v rámci období 1895 až 1915 tak, že režim atrakcí převládá do roku 1908, zatímco režim narativní integrace v letech 1908–1914 (Gaudreault — Gunning, 1989: 57).

vých šoků, nervových vzruchů, psychického rozptýlení, krátkodobých kolektivit a masové konzumpce, v těchto výzkumech kromě toho odhalovala silné vazby — jakožto forma vyjádření i aktivní činitel — s kulturou modernity, což otevřelo pole pro další větve výzkumu (srov. např. Charney — Schwartz, 1995). K významným představitelům historie rané kinematografie a vztahů filmu ke kultuře modernity patří mimo již jmenované např. Miriam Hansenová, Thomas Elsaesser, Richard Abel, Jurij Civjan, Ben Singer, Mary Ann Doaneová, Anne Friedbergová, Joseph Garncarz, Heide Schlüpmannová, Corinna Müllerová, Frank Kessler.

V posledních deseti letech je možné v pracích řady předních filmových historiků sledovat dvě nové tendence. Za prvé, zvýšený zájem o prezentační formy raných představení, zvláště ve vztahu k živému i reprodukovatelnému zvuku a barvě, jež byly mnohem častějšími a důležitějšími prvky rané filmové kultury, než se dříve předpokládalo.¹⁵ Za druhé, tendenci k určitému zobecňování poznatků o rané kinematografii, konkrétně pak tezi, že současná kinematografie speciálních počítačových efektů a audiovizualita nových elektronických médií se výrazně podobá ranému filmu a dispozitivu předklasické kinematografie (např. u Thomase Elsaessera, Toma Gunninga či Miriam Hansenové). Blockbusterové filmy plné digitálních triků jsou dědici tradice kouzel, iluzionismu a spektakularity, která se v dějinách audiovizuální populární kultury a filmu periodicky vynořovala po obdobích dominance narativity: v podobě předkinematografických aparátů, které mísily kouzelnické a vědecké praktiky, v kinematografii atrakcí, v době přechodu na synchronní zvuk, v technologických experimentech na poli širokoúhlého a stereoskopického filmu 50. let, v digitálních tricích a surroundových zvukových systémech let 70. až 90. Podobně jako v raných trikových filmech Mélièse, ani v pozdějších projevech technologické spektakularity nemá být iluze kouzla absolutní: efekt totiž nejen materializuje fantastično, ale také prezentuje možnosti nové technologie, poutá pozornost k bravuře technického provedení. Speciální efekty fungují jako věda proměněná v kouzelnické představení (podobně jako kouzla protokinematografických aparátů, mají i současné triky vyvolávat téměř vědecký zájem). Diváci těchto filmů se na jedné straně poddávají stále dokonalejší iluzi a na druhé straně jsou ohromováni samotnými technickými kouzly, jež se exhibicionisticky předvádějí jejich zraku, a přiznávají tak svou umělost.

4. Klasický a postklasický film

Počátkem 80. let se konstitovala jiná tendence výzkumu, která nebyla vázána na téma raného filmu jako alternativy k dominantní produkci, ale naopak se soustředila spíše na oblast produkce typické čili na období klasické americké

15/ Jednou z nejčastěji opakovaných tezí nové historie je tvrzení, že rané filmy byly z 80% nějakým způsobem barevné a že filmová představení jen zřídka postrádala zvukovou složku.

kinematografie. Kolem tématu klasického filmu se soustředila tzv. wisconsin-ská škola (podle univerzitního programu filmových studií na Wisconsin-ské univerzitě v Madisonu, USA). Důležitou roli zde sehrál i přístup k primárním pramenům, který získalo v roce 1969 „Wisconsin Center for Film and Theater Research“ v podobě sbírky společnosti United Artists (kurátorem sbírky, zahrnující filmy společností United Artists, ale i Warner Brothers, RKO a Monogram z období před rokem 1948, byl Tino Balio). Nejznámějšími představiteli wisconsin-ské školy jsou David Bordwell, jeho manželka Kristin Thompsonová a Janet Staigerová — tato trojice společně sepsala metodologicky pravděpodobně vůbec nevlivnější dílo nové filmové historie, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (Bordwell — Staiger — Thompson, 1985). Hlavním metodologickým přínosem této rozsáhlé práce, mapující filmový styl a průmysl studiové éry amerického filmu od r. 1916 do r. 1960, byla důsledná snaha o uplatnění nehodnotícího a exaktního systému náhodného vzorku zkoumaných filmů. Trojice autorů tím manifestovala odklon od vkusem a tradicí řízených výběrů „mistrovských uměleckých děl“ a úsilí o nastolení vědeckějších způsobů vymezení okruhu pramenů. K Bordwellovi je ovšem třeba dodat, že jeho teoretická východiska, zakotvená v kognitivní psychologii, jej do značné míry novým historikům 80. a 90. let vzdálila, protože jeho přístup implikuje ahistorické pojetí klasického modelu narativní struktury (jehož trvanlivost je v důsledku vysvětlována vrozenými kapacitami lidské mysli v jejím stávajícím evolučním stadiu), a navíc do značné míry vylučuje jiné kontexty než interní oblasti filmového průmyslu.¹⁶

Rozdíl mezi wisconsin-skou školou a historiky typu Gunninga, Altmana či Elsaessera tkví hlavně v odlišném přístupu k otázce vztahů mezi filmem na jedné straně a kulturou modernity či dalšími médii na straně druhé.¹⁷ Tato antologie se zaměřuje právě na historii širších kulturních kontextů filmu, a proto v ní není obsažen žádný Bordwellův text. Bordwellovi oponenti z okruhu nových filmových historiků (např. T. Elsaesser) od 70. let rozvíjejí úvahy o konci klasického paradigmatu, případně o jeho vnitřní heterogenitě, na což Bordwell i Thompsonová reagují snahou dokázat, že i v současné kinematografii přese všechny změny spojené s nástupem blockbusterů a digitálních efektů pře-

16/ Bordwell svůj historický přístup nazývá „historickou poetikou filmu“ a zdůrazňuje, že se v jeho rámci soustředí na konkrétní otázky filmové formy a nechává stranou kulturní či ideologické kontexty. Historická poetika zkoumá principy stylistické a narativní výstavby a estetických účinků filmů a podmínky v rovině filmové produkce, jež jsou příčinou existence a změn těchto principů. Cílem je popsat normy filmové praxe čili soubory alternativ, jež vymezují pole preferovaných tvůrčích rozhodnutí v dané době (srov. Bordwell, 1989).

17/ Je nutno zmínit, že Bordwell artikuloval vlastní kritiku kulturně orientovaného historického přístupu (mj. na příkladu T. Gunninga), který si pojmenoval jako „historii vidění“. V rámci této kritiky se pokusil prokázat, že neexistují žádné socio-kulturně podmíněné dějiny vizuální zkušenosti, jež by určovaly dominantní „mody percepce“ pro jednotlivé epochy, a tím ovlivňovaly i filmový styl. Hlavní předmět filmové historie, proměny filmového stylu, podle něho obvykle žádné průkazné vztahy k okolní kultuře nemá; je vysvětlitelný pouze na základě analýzy konkrétních modů filmové produkce (Bordwell, 1997: 139–149).

trvávají základní principy klasického vyprávění a stylu. Murray Smith (2000) upozorňuje na skutečnost, že otázka existence postklasického filmu má empirickou a konceptuální dimenzi — v empirické rovině se neobjevila žádná práce, která by se precizností a rozsahem blížila knize *The Classical Hollywood Cinema*. Ovšem empirická práce neruší konceptuální dimenzi, která otevírá otázku po tom, jaká část mnohotvárné instituce hollywoodské kinematografie je rozhodující pro určení klasicismu/postklasicismu: Jsou důležitější změny v rovině stylu a narace, technologie, či produkce, marketingu, distribuce a uvádění? Je možné hovořit o postklasicismu při změně v některé z těchto oblastí, nebo se musí změnit všechny prvky? K dalším historikům, kteří narozdíl od Bordwella a Thompsonové prosazují tezi, že klasický film byl nahrazen modelem postklasickým či modelem tzv. „nového Hollywoodu“, patří např. Thomas Schatz, Timothy Corrigan a Justin Wyatt.

5. Ekonomická historie a nefilmové prameny

Třetí z větví nové filmové historie se soustředí spíše na exaktní práci s velkým množstvím různorodých nefilmových pramenů a dat umožňujících analyzovat komplexní vývojové procesy filmového průmyslu, především ekonomiky distribuce a uvádění. Pro tuto oblast měly zásadní význam práce Douglase Gomeryho, díky jehož disertaci a na ni navazující sérii článků o nástupu zvuku v americké kinematografii se přelom 20. a 30. let stal (vedle raného a klasického filmu) třetím z preferovaných témat nové filmové historie (Gomery, 1974). Gomery se ovšem později díky své slavné učebnici nové filmové historie, jejímž spoluautorem je Robert C. Allen, stal i prvním systemizátorem nových postupů. Autoři knihy *Film History. Theory and Practice* rozčlenili obor filmové historie do čtyř oblastí: estetické, technologické, ekonomické a sociální historie. Ty ovšem umožní uchopit fenomén kinematografie v jeho skutečné komplexnosti, která má charakter otevřeného systému vztahů, pouze budou-li pojímány ve vzájemných vazbách (Allen — Gomery, 1985).

Klíčová teze knihy říká, že kinematografii a filmové dějiny již nelze dále chápat jako řadu izolovaných uměleckých děl, nýbrž pouze jako komplexní interaktivní systém „mezilidské komunikace, obchodních praktik, sociální interakce, uměleckých možností a technologie“ (37). Z toho plyne, že do okruhu pramenů filmové historie nemohou patřit jen samy filmy: „Pro jisté typy výzkumu je dívání se na filmy skutečně nevhodnou metodou. (...) Filmy samotné nám neřeknou téměř nic o modech produkce, organizačních strukturách, situaci na trhu, rozhodování managementu nebo pracovních vztazích, podobně jako podrobné zkoumání kusu mýdla přinese jen málo poznatků pro studii o kosmetickém průmyslu“ (38–39). Ke klíčovým nefilmovým pramenům nových filmových historiků od té doby patří např. oborové časopisy vydávané pro potřeby filmového průmyslu, tzv. *trade journals*; cenzurní zápisy; copyrightové zápisy a záznamy filmů (hlavně tzv. *paperprints* čili speciální kopie raných filmů

na papírových svitcích); nejrůznější ekonomické a právní dokumenty (smlouvy, obchodní korespondence, zákony, vládní nařízení, rozhodnutí soudů); patentní návrhy; propagační materiály všeho druhu (katalogy nabízející filmové tituly, plakáty, inzeráty, trailery atd.); dokumenty týkající se kin (architektonické návrhy, pojišťovací smlouvy, protipožární předpisy ad.); dokumenty k dějinám recepcce (soukromá korespondence a vzpomínky, zápisy různých komisí pro morální dohled, literární fikce aj.).

Hlavní přínos Gomeryho a Allenova přístupu spočívá v definování nových kritérií pro výzkum dějin (amerického) filmového průmyslu. Filmový průmysl se podle nich dělí na tři základní oblasti: produkci, distribuci a uvádění. Historik se ve vztahu k nim ptá: „Jak, kdy, kde a proč byly filmy vyrobeny, distribuovány a uváděny?“ (Allen — Gomery, 1985: 132). Gomery s Allenem svůj přístup označují jako průmyslovou analýzu a za jeho úkol považují zkoumání ekonomického fungování průmyslových společností ve čtyřech rovinách: v rovině výkonnosti (kvality, které od filmového průmyslu vyžaduje daná společnost: např. výrobní a alokační efektivnost, vlastní kapitál, zajištění rovného přístupu k mediálním produktům), ekonomického chování (cenová politika, marketingová strategie, podíl na výzkumu a inovaci, propagace, právní taktiky), tržní struktury (počet dodavatelů a odběratelů, stupeň diferenciacce produktu, spolupráce mezi společnostmi podle modelů monopolu, oligopolu nebo volné soutěže, míra vertikální integrace sektorů produkce, distribuce a uvádění) a základních podmínek trhu (např. přísun surovin, stav technologie, dostupnost vyškolených tvůrců a techniků, míra růstu, nabídka konkurenčních forem zábavy). Autoři se explicitně vymezují vůči tradičnímu pojetí ekonomických dějin kinematografie, jež bylo ovládáno konceptem „great man theory“ čili představou, že v průmyslu rozhodují mocní jednotlivci s rysy zlých génů. Nicméně odmítají také marxistickou koncepci základny (ekonomiky) jednostranně determinující nadstavbu (kulturu). Jejich přístup vyžaduje přesun pozornosti od biografických příběhů jednotlivců k systémům obchodních operací a praktik v celé jejich komplexnosti a v jejich oboustranných vztazích s kulturní rovinou filmových dějin (Allen — Gomery, 1985: 131–152). K dalším významným představitelům ekonomické a průmyslové historie kinematografie patří např. Tino Balio, Janet Staigerová, Justin Wyatt, Laurent Creton, Janet Wasková a v poslední době také Vinzenz Hediger.

6. Sociální a kulturní historie

Sociální historie se jako přístup spojující filmy s děním ve společnosti projevovala již v první polovině 20. století, například v pracích blízkých frankfurtské škole čili u myslitelů jako Siegfried Kracauer, později pak v obsahových analýzách sociologů nebo v rozborech stereotypního zobrazování určitých společenských skupin (hlavně černochů a žen). Hlavní pozornost se zde soustředila na filmy, které byly interpretovány jako symptomy, vyjádření či odrazy určitého

stavu společnosti, aniž by výsledné teze byly prokazovány výzkumy mimofilmových podmínek produkce a recepcce. Do kategorie sociální a kulturní historie, která je blízká paradigmatu nové filmové historie, naopak spadají především práce, které analýzu a interpretaci textů kombinují se sofistikovanými postupy sběru, analýzy a interpretace nefilmových dat a často se inspirojí historiografickými postupy školy *Annales* a jejích následovníků. Filmová historiografie začíná rozlišovat různé druhy historické temporality, pokouší se dokumenty zpracovávat a propojovat do homogenních sérií dat, řídí se vzorem totálních, multi-temporálních či multidimenzionálních dějin, mění historické perspektivy od mikrografického po panoramatické měřítko, zavádí kategorii každodennosti, kulturní zkušenosti a kulturní paměti atd.

Klíčovou otázkou historiografické metody je koncepce historického času, který již není chápán jako jednotný, homogenní a lineární. K otázkám mnohosti a plurality temp a rytmů historického času v dějinách kinematografie se vyjádřili např. Michèle Lagnyová (1992), Germain Lacasse (1994) a Gian Piero Brunetta (2001). Brunetta upozorňuje, že dějiny kinematografie je třeba chápat jako mnohovrstvý komplex, v němž se na různých rovinách uplatňují různé temporality s odlišnými tempy: čas vývoje uměleckého jazyka se liší od vývojových křivek technologie, vědomí kritiků, biorytmů diváctva a sociálního života jako celku. Proto je třeba radikálně revidovat zavedené historické periodizace. Podle Lacasse odpovídá braudelovské krátké trvání, čas událostních dějin, tradičnímu kronikářskému vypočítávání natočených filmů, festivalových cen, událostí ze života hvězd a také tradiční periodizaci podle desetiletí, uměleckých proudů či období typu „meziválečná éra“. Otázky po obecnějším smyslu těchto událostí se obvykle nekladou, stejně jako chybí snahy řadit je do rozsáhlejších stejnorodých sérií, jež by se srovnávaly a vyvozovaly se z nich obecnější závěry (v duchu tzv. sériové historie).

Nová filmová historie by měla zohlednit, že dějinami kinematografie prochází také dlouhý sociální čas, do něhož film nějak zasáhl, protože určitým způsobem rytmizoval čas každodennosti milionů lidí, a současně se projevil jako příznak určitých zlomů ve strukturách každodennosti. Někteří noví historici proto zasazují dějiny kinematografie do kontextu širších sociokulturních struktur a dlouhodobějších procesů, které film obklopují, předcházejí mu a budou jej doprovázet do budoucna: nedělí filmové dějiny jen podle interních kritérií, ale chápou je jako celek, který je sám vepsán coby určitá mezihra do dlouhodobějších jevů, v nichž vyznačuje přeryv, cézuru, pokračování, zdržení, odbočku (slovy Williama Uricchia), konce a začátky. Kinematografie je z této perspektivy pojímána ve vztahu k utváření moderního subjektu pozorovatele, dlouhodobému směřování západní kultury ke komunikaci na principu simultaneity či simulace nebo ke změnám ve vizuální reprezentaci, k nimž docházelo s mobilizací hlediska v malířství již minimálně od 18. století (srov. Crary, 1999; Uricchio, 1997; Zielinski, 1989; Debray, 1993; Aumont, 1989). Podle Michèle Lagnyové intervenuje braudelovské dlouhé trvání do krátkého času událostí zvláště zřetelně v oblasti recepcce, kde působí tzv. mentality, jež se vždy zpožďují

za aktuálními historickými změnami (Lagny, 1992: 34).¹⁸ Tento druh přístupu zajímavě rozšiřuje také studie Seana Cubitta, zařazená do přítomné antologie, v níž se sice neuplatňuje způsob argumentace a práce s prameny typický pro nové filmové historiky, ale zato je v ní film novátorsky pojímán jako článek pradávnej tradice zvukové kultury, která ústí až do umění digitálních médií. Cubitt v knize *Digital Aesthetics*, z níž byl přeložený text vybrán, zkoumá dějiny audiovizuality a médií prizmatem dlouhodobých procesů komodifikace a kolonizace na jedné straně a odvěkých snah o jejich překonání na straně druhé. Genealogii konceptů digitální estetiky (nové formy společenství, dialogu, subjektivity, utopické pojetí otevřené budoucnosti) stopuje v moderních dějinách knihy, kartografie, vědeckého zobrazování, technické reprodukce či v hudební a filmové avantgardě.

Ačkoli by bylo chybné přeceňovat míru kontaktů a vzájemných vlivů mezi všeobecnou historií a filmovou historií, lze říci, že od 80. let přeci jen dochází k výraznější metodologické inspiraci a prohloubení zájmu na obou stranách.¹⁹ Klíčovým aspektem tohoto přístupu je otevření dosud převážně filmocentrické perspektivy výzkumu vzhledem k obecnějším historickým jevům čili důslednější propojování filmových textů a průmyslových formací s širšími kontexty dějinných procesů, jimiž procházejí společnosti a kultury. Film začal být zkoumán na pozadí takových sociálně-kulturních fenoménů, jako jsou demografická skladba konzumentů populární kultury, urbanizace, migrace, konstrukce a reprezentace národní identity či *genderu*, kulturní praktiky recepce v prostoru každodennosti atd.

Podle Allena a Gomeryho (1985: 153–190) lze základní otázky sociální historie vymežit takto:

- a) Kdo dělal filmy a proč? Nová filmová historie bude při řešení této otázky klást důraz na skutečnost, že tvůrci filmů (nejen velké osobnosti hlavních tvůrců, jak tomu bylo v tradiční historii, ale i méně významní členové štábů a technici) jsou vystaveni společenským tlakům a působení norem jako kdokoli jiný, a že nadto obvykle tvoří část specifické společenské skupiny s vlastní strukturou (studia, určitého pracovního kolektivu, vládní instituce, vysoké školy atd.). Tato skupina se řídí danými organizačními pravidly, nějak usměrňuje nábor nových členů, dělbu práce a rolí, vytváří si určitý veřejný obraz (funkce systému hvězd), používá specifický profesní jazyk, je zapojena do širšího sociálního kontextu a je předmětem zájmu veřejného diskursu. Nová

18/ Jinou otázkou, kterou se zde nemohu zabývat, je specifická schopnost filmu znázorňovat prolétání všech tří braudelovských historických časů (krátký čas politických událostí; cyklický čas ekonomických procesů; dlouhé trvání geohistorie nebo mentálních struktur každodennosti) — srov. např. Lagny, 1994.

19/ O vlivu francouzské historiografie druhé poloviny 20. století na sociokulturní historii kinematografie podrobně pojednává článek Michèle Lagnyové, přeložený pro tuto antologii, a proto se této otázce nebudu v úvodu věnovat. Lagnyová zde také řeší problém metodologické a tematické nevyhranělosti kulturní historie, což je další otázka, kterou v tomto úvodu musíme nechat stranou.

historie se tedy odklání od tzv. „great man theory of history“ (historie soustředící se na příběhy velkých mužů–hybatelů dějin) a zaměřuje se na organizační struktury, systémy rozhodování, společenské vztahy v profesních společenstvích či na proměny profesních rolí (např. proměna běžného pracovníka v hvězdu).

- b) Kdo se díval na filmy, jak a proč? Zde se výzkum zaměřuje za prvé na to, jak ona neformální, neorganizovaná, a tudíž obtížně zachytitelná kolektivita, kterou představuje publikum, mění svou podobu a zvyky v závislosti na historickém vývoji v jiných oblastech a jak se mění praxe chování do kina ve vztahu k regionu, věku, společenské třídě, výši příjmu či etniku, jehož jsou diváci příslušníky. Za druhé, jak se mění divácká zkušenost v závislosti na typu kina a širšího kontextu uvádění, do něhož je film začleněn (živé složky představení, propojení kina s nákupními centry aj. zařízeními, sledování filmu v televizi). Za třetí, proč diváci chodí do kina a vybírají si film mezi jinými formami trávení volného času; zda si pečlivě vybírají konkrétní film, nebo chápou návštěvu kina jako pravidelnou aktivitu bez určitého cíle; jaký společenský status společnost přisuzuje chování do kina.
- c) Co bylo viděno, jak a proč? Nová filmová historie sice zkoumá filmy jako sociální reprezentace společenského prostředí, ale to neznamená, že by filmové obrazy, typy postav a příběhy považovala za jeho bezprostřední a transparentní odraz, z něhož navíc divák vyvozuje tytéž významy, jaké do něj byly údajně vloženy na straně tvůrců. Filmové reprezentace, jejich dosah a proměny bude spíše chápat jako výsledek mnohostranných tlaků a vyjednávání mezi protichůdnými společenskými silami, které se střetávají na straně filmové produkce i recepce. Působení filmu na diváky nebude pojímáno jako jednosměrný přenos stabilního významu, nýbrž jako složitou interakci mezi určitými soubory motivací a sil na straně publika a na straně textu, při níž může docházet k radikálním reinterpretacím a posunům implikovaných významů.
- d) Jak byly filmy hodnoceny, kým a proč? Film se v každém historickém období ocitá na křižovatce různých sociálních diskursů, které jej popisují, hodnotí a formují. Nejde zdaleka jen o filmovou kritiku, ale také o diskursy cenzury, právních institucí, politických struktur, literární fikce či populární imaginace. Diskursy jako určité režimy vypovídání implikují, co je a co není film, co ve filmu bude považováno za podstatné a co nikoli, co bude zapovězeno a co dovoleno, do jakých rámců a kategorií bude film zahrnut atd., a tím spoluvytvářejí historický kontext produkce a recepce.
- e) Jaké byly vztahy mezi kinematografií jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi? Kinematografie se v každém období ocitá v komplexu vztahů s jinými sociálními institucemi, mezi nimiž na prvním místě stojí stát a jeho orgány, které se film pokoušejí více či méně intenzivně kontrolovat, využívat a podporovat. Na pozadí vztahů mezi kinematografií a státem jsou často analyzovány historické proměny evropských národních kinematografií nebo témata jako třeba propaganda či osvětový film.

Od metodologického projektu Allena s Gomerym se do určité míry liší přístup francouzských kulturních a sociálních historiků: například M. Lagnyová v narážce na výše citovaný výrok z knihy *Film History. Theory and Practice* zdůrazňuje, že pokud vezmeme v úvahu celý systém oběhu kulturních statků, jak jej chápe všeobecná kulturní historie (produkce — mediace — konzumpce), a zvláště pak specifika filmové recepce a symbolickou povahu filmových produktů, ukazuje se, že kinematografie je v kvalitativním i kvantitativním smyslu relativně autonomní oblastí a že ji nelze chápat jako jakýsi „průmysl imaginárna“, který by byl zcela srovnatelný s produkcí saponátů nebo automobilů. Důvody relativní autonomie lze mimo to hledat i v související ekonomické oblasti, protože interakce mezi nabídkou a poptávkou se v rámci kinematografie často odchylojí od globálních ekonomických ukazatelů (Lagny, 1992a: 8). Významným modelovým příkladem sociokulturní historie psané s důrazem na oběh filmů a historické proměny dominantních diváckých návyků a motivací je Sorlinova anglicky psaná kniha *European Cinemas, European Societies 1939–1990* (1991).

Určité dilema sociokulturní historie představuje skutečnost, že filmoví historici se zdráhají bezvýhradně přistoupit na aplikaci kvantitativních a empirických sociologických metod používaných například v kulturních studiích analyzujících recepci konzumentů populární kultury, protože by se tak jednak vzdálili specifickým filmového textu a jeho role v kultuře, a jednak by byli nuceni omezit svou pozornost na přítomnost a dobu nedávno minulou. Lagnyová přiznává, že při přípravě jedné z nejvýznamnějších francouzských kulturně-historických prací o filmu, kterou napsala společně s Pierrem Sorlinem a Marie-Claire Roparsovou, se nakonec neodhodlali k témuž principu nehodnotícího, náhodného výběru zkoumaného vzorku filmů, jaký uplatnili Bordwell, Thompsonová a Staigerová v knize o klasickém hollywoodském filmu, protože cítili nutnost alespoň částečně uplatnit kvalitativní kritéria výběru (srov. Lagny, 1992: 249). Přínosem knihy *Genérique des années Trente* tedy zůstává analytická metoda založená na principu vyčleňování různých druhů prvků z vybraných filmů (např. kolektivity typu armády, herecké hvězdy, tematická tabu, narativní rituály jako reverzibilita mezi soukromou a veřejnou sférou v souvislosti s hlavním hrdinou) a jejich seskupování do „sérií“, které slouží k jejich propojování a srovnávání napříč hranicemi jednotlivých děl, a tudíž k analýze souboru primárních pramenů jako celku. Když je tato analýza uvedena do vztahu se statistickými údaji o dobovém publiku, vede k postižení základního systému fungování francouzské kinematografie 30. let jakožto sféry sociální imaginace (s důrazem na vztah mezi hereckou hvězdou a divákem) a k vymezení jejích figurálních možností, což jsou principy, které se skrývají za jednotlivými filmy (Lagny — Ropars — Sorlin, 1986).

Dudley Andrew, který Lagnyové a spol. vyčítá přílišnou homogenizaci publika i korpusu filmů, ve své knize o tomtéž období francouzské kinematografie sice odmítá tradiční přístup zaměřený na mistrovská díla a autory, ale současně navrhuje částečný návrat historika k interpretaci filmů. Zdůrazňuje, že kulturní

historie by měla zaujímat pozici uprostřed mezi hermeneutikou textu a nezaujatým výzkumem společenského kontextu, interpretovat „kulturu v textu a text v kultuře“ (Andrew, 1995: 21). Kulturní historie kinematografie se takto snaží postihnout „imaginaci“ dobové kultury jako škálu možných alternativ znázorňování, pracuje metodou „nepřímé rekonstrukce podmínek reprezentace, jež umožnily, že budou vytvořeny právě takové filmy, že jim bude rozuměno, nebo naopak nerozuměno“ (22). Narozdíl od Gomeryho s Allenem tedy Andrew trvá na tom, že vykročení mimo filmový text by nemělo vést až k přijetí plně exaktních (např. statistických) metod, ale že musí stále ctít gravitaci centrálního bodu — filmu:

(...) kultura obklopuje film jako atmosféra složená z mnoha vrstev či sfér, z tolika, kolik jen chceme. Lze je popsat tak, že v sobě jakoby postupně obsahují jedna druhou, počínaje středem (individuální film) a konče stratosférou politických struktur a událostí. Mezilehlé vrstvy mohou zahrnovat filmový průmysl, filmové dějiny (tradice žánrů, biografie filmařů), status jiných uměleckých druhů, kulturní instituce a organizaci společenských tříd (21).

Kulturní historie především odhaluje vzájemnou propustnost a obousměrné interference těchto sfér a také to, že jejich hierarchie má reverzibilní charakter, což Andrew ve své knize o francouzské kinematografii 30. let dokládá především analýzou hraničních oblastí a interakcí mezi vysokým uměním a populární kulturou.

Jednou z nejdynamičtějších větví sociokulturní historie jsou v posledních letech výzkumy v oblasti dějin recepce. Janet Staigerová ve svých pracích na toto téma zdůrazňuje požadavek, aby se „materialistická“ recepční historie, zkoumající dobové interpretační strategie, soustředila především na prameny dokumentující interakce mezi divákem a textem: „Nebudu interpretovat texty, ale budu se pokoušet o historické vysvětlení události interpretování textu“ (Staiger, 1992: 81). Ve svých pracích ale explicitně odmítá pracovat se záznamy osobních vzpomínek diváků a čerpá převážně z dobových recenzí, které pojmá jako projevy diskursu, jenž utváří filmovou recepci.

Podle Anette Kuhnové takovýto kontextuálně orientovaný přístup stále nezprostředkovává poznatky o reálné zkušenosti dobového publika, a proto tato feministicky orientovaná britská historička navrhuje obohatit studium tradičních typů pramenů o aplikaci dialogických, kvalitativních etnografických metod pracujících s nástroji typu strukturovaných interview či dotazníků, které podle ní umožňují zkoumat fenomén kulturní paměti. Kuhnová ve svém „ethnohistorickém“ výzkumu britské filmové kultury 30. let tedy na jedné straně po vzoru Staigerové analyzovala prameny umožňující rekonstruovat diskursivní kontext recepce, a na druhé straně prováděla interview s pamětníky, kterých se ptala na jejich vzpomínky týkající se chození do kina (Kuhn, 2002). Takový přístup je ovšem (pomineme-li jiná jeho úskalí) časově omezený na rámec osobní paměti jednotlivce a umožňuje vykročit do vzdálenější minulosti a pracovat s údaji o větším počtu diváků jen tehdy, má-li historik k dispozici specifický typ pramenů, jako jsou například soubory zachovaných dopisů nebo psaných vzpomínek.

Dalším příkladem současného výzkumu socio-kulturních dějin recepce, který využívá pokročilé metody práce s historickými prameny, mohou být výzkumy Vinzenze Hedigera, jenž se pokouší zkoumat historické proměny fenoménu opakovaného sledování téhož filmu. Tuto specifickou recepční praxi je podle něho třeba interpretovat v závislosti na distribučních strategiích filmového průmyslu, proměnách propagačního diskursu a technologickém vývoji, jenž dnes dospěl až k videorekordérům, dvd-přehrávačům a počítačovým prohlížečům audiovizuálních dat. Hedigerova analýza ukázala, že opakované sledování v době klasického filmu, čili až do 60. let, nebylo běžné a do značné míry ani možné, protože s ním nepočítaly běžné systémy uvádění filmů, které jednotlivé tituly po jejich jednorázovém obchodním využití nenávratně stahovaly z trhu. Nástup postklasického paradigmatu, tevizice a později dalších elektronických technologií audiovizuální reprodukce Hediger interpretuje jako některé z příčin zrodu nového modelu filmové recepce, který je založen na tom, že divák čerpá z opakovaného sledování (jehož první fází je již setkání s trailerem, který nás dnes narozdíl od klasického období, kdy trailery důsledně neprozrazovaly zápletku, seznamuje s kostrou příběhu) specifický druh potěšení (srov. Hediger, 2001, 2004). K historikům, zabývajícím se otázkami dějin recepce a dalšími problémy sociokulturní historie, patří například François Garçon, Jurij Civjan, Gian Piero Brunetta, Susan Haywardová, Janet Staigerová, Barbara Klingerová, Lauren Rabinovitzová, Shelley Stampová, Jean-Pierre Jeancolas, Sylvie Lindepergová, Andrew Higson či Richard Maltby.

7. Intermediální dějiny kinematografie

Od konce 80. let se historici intenzivně snaží o sofistikovanější teoretickou reflexi a metodologickou systemizaci přístupů nové filmové historie.²⁰ V oboru dochází k vydělování dalších, více či méně svébytných modelových přístupů: historie recepce, mikrohistorických studií geneze jednotlivých filmů, historie psané z perspektivy *gender studies*, intermediální historie, archeologie médií, historie „vidění“ či moderní a postmoderní vizuální kultury, historie filmu psané z perspektivy archiváře či restaurátora. Paralelně s tím se objevují nová témata, při jejichž výzkumu se utvářejí a testují nové badatelské nástroje: role filmu v širší kultuře modernity; konec klasického a přechod k postklasickému paradigmatu; dějiny zvuku raného filmového představení a raných technologií barevného filmu; historická role komentátorů představení němých filmů (fr. *bonimenteur*, angl. *lecturer*); zrod konceptu filmové hvězdy; marginalizované

20/ K nejdůležitějším knihám a monotematickým číslovkám časopisů věnovaným reflexi metod a teoretických základů filmově-historického výzkumu patří kromě již jmenovaných tyto: *Pour l'histoire*, 1984; Aumont — Gaudreault — Marie, 1989; Hickethier, 1989; Elsaesser — Barker, 1992; Altman, 1992; Lagny, 1992; Usai, 1994; Engell, 1995; Abel, 1996; *Filmhistorie*, 1996; Hickethier — Müller — Rother, 1997; Kuhn — Stacey, 1998; Altman, 1999; Gaudreault — Lacasse, 1999; Brunetta, 2001.

formy, praktiky a instituce (reklama, nefilmové prology a vsuvky filmových představení, amatérský a rodinný film); kulturní význam filmového archivu; filmové multiplikáty a jazykové verze; hybridní projevy kulturní a újeji národní identity; euro-americké filmové vztahy; exil a diaspory; film jako obraz historického traumatu; průmyslově-kulturní formace, které tvoří alternativu konceptu národní kinematografie, například region, město nebo festival.

Všimneme si blíže jen dvou z těchto tendencí, které lze chápat jako přílehlé k oblasti kulturní historie: intermediální historie filmu a archeologie médií. Tyto tendence popíší na příkladu tří jejich klíčových reprezentantů, kdy první dva jmenovaní jsou zároveň v přítomné antologii zastoupeni největším počtem textů: Ricka Altmana, Thomase Elsaessera a Siegfrieda Zielinského. Americký filmový historik, expert na dějiny filmového zvuku, amerického muzikálu a teorii žánru, člen montrealské výzkumné skupiny „Centre de recherche sur l'intermédialité“ Rick Altman v provokativně nazvaném článku „Co to znamená psát historii kinematografie?“ (Altman, 1994)²¹ zdůrazňuje (a to již kurzívou v nadpisu), že filmová historiografie by se měla vyrovnat s nestabilní, prchavou, vnitřně fragmentarizovanou mediální identitou kinematografie. Ta se nejlépe projeví, když přestaneme retrospektivně projektovat dnešní definice média do minulosti²² a jako východisko zvolíme nezaujatý výzkum filmu z „prospektivního pohledu“: „Média, jež nyní považujeme za velmi zřetelně odlišná od kinematografie, budou jedno po druhém s kinematografií splývat, a to až k bodu, kde je již nemožné identifikovat kinematografii jako nezávislý fenomén, odlišný od jiných médií“ (169). Médium podle Altmana v průběhu své historie setrvává v nepřetržitěm procesu redefinování: „včera termín ‚film‘ znamenal jednu věc; dnes znamená jinou“ (170). Altman se zaměřuje na zvukovou stránku kinematografie a načrtává přehled jednotlivých médií, jež hrály klíčovou roli v sebedefinování „chameleonského“ média kinematografie v jeho „němém“ období: kinematografie se postupně definovala jako fotografie (v roce 1906), „ilustrované písničky“ (1907), vaudeville (1908), opera (1911), komiks (1916), rozhlas (1922), gramofon (1926), telefon (1929). Altman ze své sondy vyvozuje tři metodologické principy tzv. „krizové historiografie“ (*crisis historiography*):

- a) Princip redefinice identity zohledňuje historickou proměnlivost rolí a funkcí připisovaných danému médiu v daném kulturním kontextu, tendenci mediálních technologií přijímat mnohonásobné identity a neustále být nově redefinovány vlivem různých interpretací a způsobů použití.
- b) Princip neúplné funkční ekvivalence (*functional near-equivalence*) odkazuje k přetrvávající, ale marné snaze umělců a techniků nalézt efektivnější a všestrannější ekvivalenty stávajících technických postupů a technologií. Zlepšení v jedné oblasti totiž vždy vyvolává neekvivalentnost, zhoršení v ji-

21/ Starší verze tohoto textu byla přeložena do slovenštiny — srov. Altman, 2003.

22/ Představa o vnitřní jednotnosti a mediální čistotě kinematografie podle Altmana vznikla na základě nekritického zobecnění poznatků o relativní stabilitě identity kinematografie v období od 30. do 50. let 20. století (Altman, 1994: 169).

né.²³ Tento princip komplementarity ekvivalence a neekvivalence znemožňuje pojímat dějiny kinematografie jako lineární sled postupných funkčních ekvivalentů a vylepšování: „Každý pokus o vytvoření ekvivalentního systému pramení z touhy maximalizovat jednu konkrétní množinu hodnot; nicméně při posuzování z hlediska nekompatibilní hodnotové struktury nový systém vždy odhaloval nedostatek nebo přebytek, jenž nebyl přítomný ve starém systému“ (179). Pojmem neúplné funkční ekvivalence Altman implicitně kritizuje koncepci Davida Bordwella, jenž ve svém textu o nástupu zvuku v americké kinematografii použil pojem funkční ekvivalence, který je založen na předpokladu, že v dějinách klasického filmu plní jednotlivá technická zlepšení a nové stylistické prostředky funkce, které v něm byly naplňovány již dříve jinými prostředky, aniž by se měnila podstata systému jako takového. To, co bylo pro Bordwella principem vysvětlujícím stabilitu klasického modelu, je po modifikaci předponou (*near-equivalence*) pro Altmana principem zásadní nestability a hybridnosti téhož systému.

- c) Princip jurisdikčního boje upozorňuje na to, že každé formující se médium představuje otevřené pole pro předem nerozhodnutelné zápasy o jeho ovládnutí, institucionální zařazení i o jeho jméno. Tyto boje mezi sebou vedou zavedené diskursy, média a sociální a kulturní instituce. Princip jurisdikčního boje vylučuje tradiční historiografické koncepce sukcese a kauzality ovládané metaforami předků, zrození a dědictví, protože identita média je utvářena zásahy zvnějšku, a to i v případech, kdy se z retrospektivního hlediska nemění (jako v době nástupu synchronního zvuku). Termín „jurisdikční boj“ má u Altmana svůj doslovný i metaforický smysl. Doslovně znamená, že po nástupu synchronního zvuku se různé americké odborové svazy přely o to, kdo začlení do své jurisdikce nově vzniklé činnosti a profese spojené se zvukovou technologií. Metaforicky pak tento termín odkazuje k otázce, jakým vzorem reprezentace se nová forma bude řídit, neboli zda praxe záznamu a reprodukce zvuku bude ovládána modelem věrnosti, typickým pro fonografii, nebo naopak modelem srozumitelnosti, příznačným pro telefonii.

Krizová historiografie tedy chápe dějiny jako nelineární a heterogenní proces, v němž se krize identit jednotlivých médií a forem vracejí, proplétají a koexistují s fázemi stabilizace a standardizace (srov. Altman, 2004). Altman svou koncepci intermedialních dějin filmu dále upřesnil ve francouzsky psané studii „De l'intermedialité au multimédia: cinéma, médias, avènement du son“ (Altman, 1999). Na příkladu nástupu synchronního zvuku v americké kinematografii se pokusil vypracovat model pro popis historického formování identity všech technických médií. Termínem intermedialita Altman neoznačuje prostou směs médií, ale specifickou vývojovou etapu, kterou musí projít každé rodící se médium a která má charakter přechodného stavu, během něhož se forma na cestě

23/ Altman uvádí příklad z dějin fotografické technologie: zkrácení expoziční doby nahrazením starých typů čoček novými mohlo vyvolat zhoršení v oblasti chromatické citlivosti objektivu (Altman, 1994: 178).

stávání se médiem jeví jako anonymní hybrid bez vlastní totožnosti a statusu, střídavě ovládaný dalšími médii nebo tato média imitující. Jakmile se toto otevřené pole neurčitosti stabilizuje a médium získá svou identitu a nezávislost, přejde z fáze intermediality do fáze multimediality, kdy se jako sebevědomé a autonomní médium může odvážit libovolných interakcí a kombinací s ostatními médii, aniž by to nějak ohrožovalo jeho identitu.

Proces přechodu z intermedialního do multimedialního stadia se podle Altmana odehrává ve třech fázích, které se ovšem nemusejí vždy střídát v uvedeném pořadí: citace, exploatace a separace. Citující intermedialní forma se pasivně a co nejtěsněji přimyká k některému z etablovaných médií a imituje maximum jeho rysů, aby tak dosáhla prvotního uznání (raný zvukový film Vitaphonu napodobuje např. telefon či technologii veřejného ozvučení tím, že se skládá z jediného frontálního záběru mluvčího, jenž oslovuje účastníky kongresu, kterým je snímek určen; tento záběr začíná a končí se začátkem a koncem proslovu). Ve fázi exploatace intermedialní forma využívá ostatní média k tomu, aby dokázala, že umí totéž, co ona, ale lépe, způsobem, jenž přesahuje kapacity těchto starších médií (např. raný zvukový film se prezentuje jako zdokonalený rozhlas, jenž je obohacený o pohyblivé obrazy). Ve fázi separace, kdy přechází do stadia multimediality, objevuje médium své vlastní specifické možnosti a vystavuje je na odív (např. prostrihy a prolínačky mezi dvěma telefonujícími postavami dokládají odlišnost filmu od telefonu). V této fázi se nové médium může stát koordinátorem ostatních médií a začleňovat jejich prvky do sebe, aniž by tím ztratilo identitu. Tímto způsobem, stejně jako se raný zvukový film vymaňoval z područí telefonu, gramofonu a rozhlasu, osvobodila se postupně televize od rozhlasu nebo domácí počítače od psacího stroje či kalkulačky.

Podobný přístup jako Altman rozvíjí např. jeho bývalí žáci James Lastra a Jay Beck, Jacques Aumont hledá kořeny některých kinematografických konceptů v dějinách výtvarného umění, intermedialitu rané kinematografie zkoumá Robert C. Allen, Joseph Garncarz nebo Thomas Elsaesser, který ovšem raději používá termín „mediální intertexty“, polský teoretik médií Andrzej Gwóźdź vymezuje historickou perspektivu pro analýzu vztahů mezi kinematografií a elektronickými médii (srov. Gwóźdź, 1998). Ve svých novějších textech o procesu formování nového média se Altmanovi blíží také Philippe Marion s André Gaudreaultem, jejichž klíčová studie na toto téma je součástí přítomného výboru. Přesuneme-li se krátce mimo oblast filmové historie a této antologie, můžeme jako dosud nejsystematičtější obecnou koncepci historie médií, jež se soustředí na mediální hybridy a intermedialní vztahy, označit přístup Jaye Davida Boltera a Richarda Grusina, rozvinutý v knize *Remediation. Understanding New Media* (1999). Základním principem dějin médií je podle nich *remediace* neboli reprezentace a přepracování jednoho média v druhém. Každé médium je hybridní ve dvojnásobném smyslu: jednak je vždy tvořeno sítí vzájemně neodlučitelných prvků technologie, estetiky a sociokulturních praktik; jednak je konglomerátem „reformovaných“ složek jiných médií. Remediaci se řídí dvěma

na sobě závislými logikami — logikou *imediace* (směřování k transparentnosti, zahlazování faktu mediace, bezprostřednímu účinku) a *hypermediace* (zviditelňování procesu mediace a kombinace různých médií, navozování estetické slasti z kontemplace formálních kvalit médií).

Imediace a hypermediace působí jako vzájemně propojené tendence. Například postmoderní videoklipy jsou sice výrazně hypermediované, protože kolážovým způsobem kombinují různá média a nesourodé filmové postupy (proto divák nemůže zapomenout na akt mediace), ale vytvářejí také efekt imediace, a to navozením pocitu bezprostřednosti spojeného s rockovou hudbou, rytmem a tancem. Divácká recepce se vyznačuje oscilací mezi vědomím média a zapomináním na ně — např. v současném filmu s počítačovými efekty jsme bezprostředně zasaženi silou realistických digitálních simulací, ale současně jsme fascinováni samotnou technologií jejich provedení. Podíl imediace i hypermediace v daném médiu je určován vztahem k ostatním médiím, nikoli vztahem ke skutečnosti, protože imediace se prezentuje jako zlepšená, transparentnější verze svého předchůdce, zatímco hypermediace jako koláž svých předchůdců. Pro nás je důležité, že remediace vždy působí obousměrně: nová média²⁴ se snaží vylepšit ta starší, ale starší nevymírají, nýbrž se snaží rovněž přepracovat, přivlastnit si některé principy médií novějších. Z této perspektivy se jeví jako nepravděpodobné všechny vize definitivního nahrazení jednoho média novým, například filmu počítačem. Počítačová grafika a internet sice remediují film, ale film současně remediuje je, a to s dobře pochopitelnou snahou zachovat co nejvíce ze svých zavedených ekonomických, estetických i sociálních struktur. Film chce přežít, a proto musí vstřebat prvky novějších médií, jež jej ohrožují, aniž by ztratil svou ekonomickou a kulturní pozici.

8. Archeologie médií

Jako „archeologie médií“ jsou označovány teoreticky orientované práce historiků, kteří v dějinách starších médií hledají přítomnost konceptů médií novějších. To jim umožňuje specifická definice média, inspirovaná Foucaultovou *Archeologií vědění* (2002). Médium je podle ní v dějinách přítomno nejen jako materiální objekt a přístroj, ale především jako diskursivní objekt, jako konstrukt, který v dané době (a možná ani nikdy v budoucnosti) nemusel být skutečně realizován a rozšířen jako použitelný mechanismus či kulturní forma, ale byl nastolen jako téma a soubor očekávání v určitých diskurzech a sociálních praktikách.²⁵ Zakladatelskou a dosud nejvýznamnější prací archeologie médií (alespoň z filmově-historické perspektivy) je Zielinského kniha *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte* (1989). Zie-

^{24/} Bolter s Grusinem podávají velmi přesvědčivou definici „nového média“: na novém médiu je nové to, jak specifickým způsobem remediuje starší média. Jedinečnost nového média je proto zároveň tím, co jeho (absolutní) jedinečnost popírá (Bolter — Grusin, 1999: 50).

^{25/} K pojetí média jako diskursivního konstruktů srov. Huhtamo, 2002.

linski svůj výzkum charakterizuje s explicitním odvoláním na Foucaulta jako archeologii posledních 150 let dějin „audiovizuálního diskursu“. Tento diskurs rekonstruuje nejen z existujících přístrojů a jejich praktického použití, ale také na základě utopických vizí, nerealizovaných plánů a modelů vědců, průmyslníků, vynálezců či kritiků. Audiovizuální diskurs je podle Zielinského zakotven a určen nadřazeným procesem kulturně-industriálního formování a podrobování subjektů; tento kulturní průmysl je foucaultovským dispozitivem abstraktního typu, který audiovizuální diskurs konkretizoval v řadě historicky specifických materiálních dispozitivů médií, v nichž sousedí a překrývá se s dalšími diskursy (vědy, dopravy, architektury, populární a buržoazní kultury). Každý materiální dispozitiv tedy musí být pojímán jako součást širších kulturně-společenských struktur, v jeho mnohostranných interakcích a hybridních formách, nikoli jako izolovaný aparát.

Zielinski v historii technické audiovizuality rozlišuje čtyři základní dispozitivová uspořádání, jež za sebou nicméně nenásledují chronologicky, nýbrž se vzájemně pronikají a mísí: 1. heterogenní předkinematografické aparáty produkující iluzi pohybu, které implikují značnou různorodost forem a subjektivních pozic; 2) kinematografie, která přizpůsobuje iluzi pohybu lidskému vnímání ve veřejno-soukromé sféře; 3) televize, jež postupně přesouvá místo recepce do soukromí; 4) vyspělá elektronická audiovize s komplexními mechanismy pro postupy reprodukce, mixování, simulace, ukládání dat, síťová propojení atd., jež je ve své heterogenitě podobná prvnímu uspořádání. Zielinski ukazuje, jak se v mediálních aparátech a nerealizovaných projektech druhé poloviny 19. století postupně rodila koncepce kinematografie a také televize, a to dlouho před jejich skutečnou realizací, přičemž celá kniha směřuje k tezi, že televize i kinematografie jsou z archeologického hlediska stejně staré a obě představují jen mezihry v rozsáhlejších dějinách audiovize.

Proces postupného konstituování dispozitivu rané kinematografie uvádí do souvislosti s řadou dalších socio-kulturních procesů: se změnou paradigmatu ve fyzice, kde začíná hrát důležitou roli pohyb a elektřina; s vývojem jemné průmyslové mechaniky směrem ke stále preciznější kontrole pohybu; s moderními neurózami vyvolávanými kultem přesnosti, setrvačnosti a pravidelnosti (extrémní racionalizací a zrychlením pracovního procesu nebo dopravy), pod jejichž vlivem oslabený nervový systém vyhledává rychlé a intenzivní podněty i v zábavě; s úpadkem klasického modelu veřejného muže, jehož nahradily krátkodobé kolektivy; s formováním velkoměstských aglomerací, v nichž malé temné byty zbavovaly dělnické přistěhovalce soukromí a vyháněly je na ulici; s novými obchodními domy nabízejícími nízké fixní ceny pro masový odbyt, spektakulární výlohy, reklamu a lákavé obaly, které poprvé dělníky stimulovaly k nákupu životně nepotřebného zboží, jež bylo vybaveno symbolickou přidanou hodnotou. Příslušný sociokulturní kontext (nový typ masové kultury a industrializace), který dostal výraz v kinematografii, tedy existoval dříve, než dostal konkrétní formu aparátu. Mezi jemnou mechanikou dobového průmyslu, pracovní zkušeností městského proletariátu, formami nové masové zábavy, ro-

dící se kinematografií a dalšími sférami tehdejší společnosti se objevovala řada korespondencí a styčných bodů: stejná místa veřejné sféry (tržiště, jarmarky), principy opakovatelnosti, snadné a rychlé přístupu, uniformního pohybu, rozptýlené pozornosti.

Jako přerod dispozitivu popisuje Zielinski i přechod od raného ke klasickému filmu. V jeho pojetí se zdaleka nejednalo pouze o to, že místo série krátkých filmů různých žánrů se v průběhu desátých let 20. století konstituoval model celovečerního narativního filmu, nýbrž také o to, že došlo k celkové proměně kinematografické zkušenosti a subjektu. V rané kinematografii bylo hlavní silou poselství aparátu jakožto kouzelného stroje schopného oživit věci a vrátit čas, nikoli vyprávění příběhu, do něhož by bylo možno se pohroužit. Při přechodu ke klasickému modelu představení ztratilo charakter živé události tady a teď, heterogenní série krátkých filmů se homogenizovaly a montáž mezi filmy se jakoby přenesla dovnitř filmu; pozornost diváka byla přesunuta od projektoru k obrazu, jenž dostal podobu okna do znázorněného světa fikce. V bezpečném a bezvládném pohodlí usazený divák byl zbaven všech rušivých podnětů a mohl se vnořit do příběhu, identifikovat se s postavami a oddat se individuální slasti téměř dokonalého úniku do imaginárna, jež zastínilo reálný sociální prostor kina. Vývoj audiovizuality tedy podle Zielinského probíhá ve znamení komplexních sítí synchronních vztahů, přeryvů, ale také mnohostranných hybridizací. Ty Zielinski dokládá obdivuhodnou archeologií počátků televize, které zasazuje hluboko do 19. století (do doby dávno před ustanovením televizního dispozitivu v dnešním slova smyslu), a pozdějšími dějinami vzájemného proplétání, míšení a determinování mezi kinematografií a televizí.

Zielinského poněkud zvláštní text, zařazený do přítomné antologie, je třeba chápat na pozadí výše popsaného archeologického přístupu, a sice jako manifestaci metodologického posunu od foucaultovské archeologie směrem k „anarcho-logii“, jež se vyznačuje osobnější výpovědí a radikálnější otevřeností interdisciplinárním souvislostem. Zielinski se v posledních přibližně pěti letech pokouší svůj přístup otevřít nepředvídatelným nahodilostem archivního výzkumu, jež si vynucují nečekaná příčná spojení, dlouhé výlety do minulosti, které badatele unášejí daleko před dobu moderních médií (jeho oblíbenou historickou postavou je Giovanni Battista Della Porta), a z nich plynoucí odhalování transhistorických vztahů mezi nejrůznějšími projevy mediality. Nejoriginálnějším prvkem Zielinského nového výzkumného programu je hledání inspirace v konceptech přírodních věd (např. v teorii dvojího pozorovatele, navržené fyzikem Otto Roesslerem, nebo v paleontologickém pojmu hlubinného času, který lze chápat jako ještě radikálnější koncepci dlouhého trvání, než jakou známe od Braudela).

Vzorovým příkladem historiografické metody, jež opouští představu chronologických, lineárních a homogenních dějin, jsou také práce Thomase Elsaessera, který hledá v raném filmu anticipace principů elektronických médií a různých nerealizovaných alternativních historií kinematografie (např. tendencí virtuální reality, interaktivity, simulace či dozoru). Raná kinematografie

v sobě podle něho skrývá řadu potenciálů a slepých cest, které z dobového, perspektivního hlediska mohly působit stejně pravděpodobně jako cesta, kterou se médium nakonec vydalo (v případě filmu: cestou zábavní narativní formy). Tyto alternativní či virtuální dějiny kinematografického aparátu se ale neztratily beze stopy, nýbrž spíše „sestoupily do podzemí“ a vynořují se při různých změnách konstelace vztahů v kultuře, například s nástupem digitálních médií. Právě digitální média pro Elsaessera představují spíše než důvod opustit dějiny filmu nový epistemologický nástroj, s jehož pomocí lze onu heterogenní potenciálních dějinných linií znovuobjevit a nově interpretovat. Jednou s takových „digitálních“ metafor, pomocí níž lze přezkoumávat dynamiku raného filmového průmyslu, je např. dvojice hardware/software:

V patentových válkách, ustavování kartelů a velkém zájmu o výrobu populárních filmů rozpoznáváme současné snahy o vyvinutí takového druhu softwaru, který by výrobcům hardwaru umožnil prosadit jejich operační systémy jako „průmyslové standardy“ pro celé odvětví zábavního byznysu (Elsaesser, 2001: 26).

Pomocí metody, kterou nazývá „archeologií možných budoucností“ či „kontrafaktuální historií“, může Elsaesser například v Lumièrově stylu, tradičně považovaném za pravzor dokumentarismu respektujícího realitu, odhalit anticipace mediálního paradigmatu stereoskopie a virtuální reality (srov. zde s. 113–131). Stereoskopické obrazy, jež tehdy měly masovou oblibu, podle něho vysvětlují formální zvláštnosti Lumièrových filmů: inscenování obrazu do hloubky, stimulace mimoobrazového pole, excesivní symetrie a multiplikace simultánních plánů akce a ohnisek pozornosti, jež odporují logice jediného úběžníku lineární (monokulární) perspektivy. Jedny z nejstarších filmů dějin kinematografie podle něho přepracovávají a vylepšují stereoskop tak, že se z něj stává aparát, jenž může ještě účinněji generovat dojem nového typu prostoru, který je v rozporu s estetikou filmového realismu a iluzionismu. Kinematograf se tak vzpouzí zařazení do kolony prvního článku lineárních dějin (klasického, realistického, dokumentárního) filmu a rozevírá v sobě potenciality různých alternativních historií, jež jej spojují s paradigmatem virtuální reality a obecně médií budoucnosti. K nejvýznamnějším badatelům blízkým paradigmatu mediální archeologie dále patří např. William Uricchio, Friedrich Kittler, Erkki Huhtamo, Carolyn Marvinová, Susan J. Douglasová.

Na závěr tohoto stručného a jistě poněkud jednostranného²⁶ přehledu bych rád ještě dodal, že v současnosti se historickému myšlení o kinematografii a audiovizuálních archivech otevírají dosud nevídané možnosti, které přinášejí nové technologie digitálních nosičů a počítačových sítí. David Bordwell nebo Jurij Cívjan se svými komentáři podílejí na speciálních dvd-edicích restaurovaných verzí němých filmů, Marc Ferro používá filmové materiály jako prameny a nástroje prezentace nových historických výzkumů v televizi a Sylvie Lindeper-

26/ Samostatné zpracování by si žádaly minimálně dvě příbuzné oblasti: myšlení o fenoménu audiovizuálního archivu a kulturní paměti; film jako historický pramen a nástroj historického zkoumání.

gová se zase pokouší o rozvíjení nových síťových a interaktivních forem psaní historie s využitím digitálních obrazů a zvuků. Z druhé strany přicházejí filmaři jako Jean-Luc Godard, Gustav Deutsch, Peter Forgács, Werner Nekes či Harun Farocki, kteří vytvářejí nové imaginativní formy audiovizuální historie, jež nám zprostředkovávají dějiny obrazů a zvuků a malé i velké dějiny společnosti a kultury skrze obrazy a zvuky, a to z naprosto odlišných hledisek, než z jakých o dějinách vypovídají tradiční historické knihy.

* * *

Přítomná antologie je členěna do jednotlivých částí podle klíčových dílčích témat nebo přístupů, které byly vybrány jako reprezentativní pro posledních přibližně 20 let filmové historiografie (jejich výběr by samozřejmě mohl být mnohem širší, jak se pokouší naznačit výše připojený úvod, ale nedovoluje to omezený rozsah). Ke každému textu je připojen filmografický a bibliografický soupis, přičemž ten druhý je v některých případech pro větší přehlednost rozdělen na části sekundární literatury a primárních pramenů. Zvolená metoda bibliografických odkazů v textu v kombinaci se soupisy literatury má pomoci v orientaci vážnějším zájemcům o danou problematiku, kteří chtějí studovat další související literaturu. Hlavní část odborné redakce textů jsem prováděl společně s Pavlem Skopalem za pomoci dalších spolupracovníků: Jakuba Kučery, Petry Hanákové a Heleny Bendové. Poznámky překladatele, které čtenáři pomohou porozumět speciálním termínům nebo málo známým jevům z dějin kinematografie, byly k překladům doplněny mnou nebo Pavlem Skopalem, a tudíž za ně nenesou odpovědnost ostatní překladatelé.

Krátký komentář si žádá několik terminologických problémů. Práce s cizojazyčnými odbornými výrazy byla neobyčejně obtížná ze dvou důvodů: za prvé často neexistuje jejich zavedená podoba v češtině a za druhé řada jevů z filmových dějin neměla obdobu v dějinách české kinematografie, a tudíž pro ně neexistují ani dobové termíny z praxe (to se týká např. tzv. *illustrated songs* či *nickelodeonů*). S ohledem na to, že se jedná o antologii odborných textů z oblasti, ve které z velké části chybí zavedená česká terminologie, jsme se uchýlili k častějšímu uvádění originálních výrazů, než je jinak v překladové literatuře běžné, a k metodě spíše doslovnějších překladů. V některých případech jsme se rozhodli jít proti duchu zavedeného jazykového úzu i u relativně běžných termínů, jako jsou dvojice „technologie“ / „technika“, „dějiny“ / „historie“, „film“ / „kinematografie“ či „publikum“ v množném čísle („publika“).

Rozdíl mezi technologií a technikou je obtížným terminologickým, a dokonce i filosofickým problémem, který zde samozřejmě nevyřešíme. Ačkoli se použití těchto termínů liší i mezi angličtinou, francouzštinou a němčinou (čeština je bližší francouzštině a němčině), dospěli jsme k závěru, že pro potřeby této antologie bude nutné alespoň do jisté míry převzít anglický úzus, který technologii chápe jako základnu pro techniky (technické postupy), jež skrze konkrétní způsob použití začleňují prvky technologie do procesů produkce. Technologie je tedy určitým komplexem aplikovaného vědění a materiálních přístrojů,

který v některých teoretických koncepcích zahrnuje i sociální a ideologickou rovinu, a proto jej nelze vždy nahradit českým „technika“.²⁷ V případě termínů dějiny a historie naopak využíváme bohatství češtiny a rozlišujeme je (pokud je to možné) tak, že „historie“ označuje obor, jehož předmětem zájmu jsou „dějiny“. Výrazem „kinematografie“ se snažíme, pokud je k tomu alespoň částečně důvod, překládat anglické *cinema* a francouzské *cinéma*, abychom tak zdůraznili, že se nejedná o filmové dílo či soubor děl, ale o komplexnější jev spojený s celkovými podmínkami produkce, distribuce a recepce filmů (k čemuž nás vedou základní pojmy nové historie, která nahrazuje rozbory filmů výzkumem „modů produkce“, „modů reprezentace“, „kulturních praktik“, „dispozitivů“ či „institucí“). Nezvyklý tvar slova „publikum“ v plurálu (podle anglického *audiences* či francouzského *publics*) používáme tehdy, když je z textu zřejmé, že autor alespoň implicitně navazuje na tradici tzv. kulturních studií, jež kladou důraz na heterogenitu diváckých skupin.²⁸

Za pomoc a cenné rady při přípravě této antologie děkuji Thomasu Elsaeserovi, Michèle Lagnyové, Vítu Janečkovi, Ivanu Klimešovi, a především trpělivým redaktorům nakladatelství Herrmann & synové. Dále děkuji všem autorům a nakladatelům, kteří nám, většinou bezplatně, poskytli svolení k publikování překladů. V neposlední řadě patří dík organizacím, jež zajistily financování publikace: Vzdělávací nadaci Jana Husa a Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění.

Citovaná literatura

- Abel, Richard (ed.) (1996): *Silent Film*. New Brunswick — New Jersey: Rutgers University Press.
- Allen, Robert C. — Gomery, Douglas (1985): *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw — Hill.
- Altman, Rick (1984): Toward a Theory of the History of Representational Technologies. *Iris* 2, č. 2, s. 111–125.
- (1992): *Sound Theory / Sound Practice*. New York — London: Routledge.
- (1994): What It Means to Write the History of *Cinema*. In: Jürgen E. Müller (ed.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History. Volume 1*. Münster: Nodus Publikationen, s. 169–180.
- (ed.) (1999): *Iris*. Speciální číslo *The State of Sound Studies*, č. 27. Paris — Iowa City 1999.
- (2004): Cinema Sound at the Crossroads: A Century of Identity Crises. In: Dominique Nasta — Didier Huvelles (eds.): *Le son en perspective: nouvelle recherches / New Perspectives in Sound Studies*. Bruxelles: P. I. E. — Peter Lang, s. 13–46.
- Andrew, Dudley (1995): *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Aumont, Jacques — Gaudreault, André — Marie, Michel (eds.) (1989): *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Baudry, Jean-Louis (1970): Cinéma: effets idéologiques produit par l'appareil de base. *Cinéthique*, č. 7–8, s. 1–8.

27/ K důležitosti rozlišování obou termínů pro filmovou historiografii srov. Altman, 1984.

28/ V této věci se ovšem lze odvolat na českou terminologii, jež byla zavedena v novějších překladech sociologických textů.

- Jean-Louis (1975): Le Dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. *Communications*, č. 23, s. 56–72.
- Bolter, Jay David — Grusin, Richard (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Bordwell, David (1989): Historical Poetics of Cinema. In: R. Barton Palmer (ed.): *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, s. 369–398.
- (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass. — London: Harvard University Press.
- Bordwell, David — Staiger, Janet — Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Brunetta, Gian Piero (ed.) (2001): *Storia del Cinema Mondiale*, 5. díl. Torino: Einaudi.
- (2001a): History and Historiography of Cinema. *Cinema & Cie*, č. 1, s. 98–108.
- Burch, Noël (1978/1979): Porter or Ambivalence. *Screen* 19, č. 4, s. 91–105.
- (1984): Un mode de représentation primitif? *Iris* 2, č. 1, s. 112–123.
- Comoli, Jean-Louis (1971/1972): Technique et idéologie, 1.–6. část. *Cahiers du cinéma*, č. 229, s. 4–21; č. 230, s. 51–57; č. 231, s. 42–49; č. 233, s. 39–45; č. 234/235, s. 94–100, č. 241, s. 20–24.
- Crary, Jonathan (1999): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Debray, Régis (1993): *Vie et mort de l'image. Un histoire du regard en Occident*. Paris: Fayard.
- Deleuze, Gilles (1996): *Foucault*. Praha: Herrmann & synové; přel. Čestmír Pelikán (Foucault, 1986).
- Elsaesser, Thomas (1985): The New Film History. *Sight and Sound* 35, č. 4, s. 246–252.
- (2001): Writing and Rewriting Film History: Terms of Debate. *Cinema & Cie*, č. 1, s. 24–33.
- Elsaesser, Thomas — Barker, Adam (eds.) (1992): *Early Cinema. Space — Frame — Narrative* [1990]. London: British Film Institute.
- Filmhistoriographie*. Speciální číslo časopisu *Montage/av* 5, 1996, č. 1.
- Engell, Lorenz (1995): *Bewegen Beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*. Weimar: VDG.
- Foucault, Michel (2002): *Archeologie věděni*. Praha: Herrmann & synové; přel. Čestmír Pelikán (*L'Archéologie du savoir*, 1969).
- Gaudreault, André (1984): Narration et monstration au cinéma. *Hors Cadre* 2, avril. Paris: Université de Paris VIII, s. 87–98.
- Gaudreault, André — Gunning, Tom (1989): Le Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? In: Aumont — Gaudreault — Marie, 1989: 49–63.
- Gaudreault, André — Lacasse, Germain — Raynauld, Isabelle (eds.) (1999): *Le cinéma en histoire*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gomery, Douglas (1974): *The Coming of Sound to the American Cinema: a History of the Transformation of an Industry*. Disertace pod ved. Tina Balia. Madison: University of Wisconsin.
- Gunning, Tom (2001): Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13, č. 2, s. 51–57; přel. Karla Hyánková (The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde, 1986).
- Gwóźdź, Andrzej (1998): Pomysly do intermedialnej historii filmu. Film jako spektakl. In: R. Mrózek (ed.): *Kultura — Język — Edukacja. T. 2*. Katowice: Uniwersytet Śląski, s. 89–101.
- Hediger, Vinzenz (2001): *Verführung zum Film. Der Amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Marburg: Schüren.
- (2004): You Haven't Seen It Until You Have Seen It At Least Twice. Film Spectatorship and the Discipline of Repeat Viewing. *Cinema & Cie*, č. 5.
- Hickethier, Knut (ed.) (1989): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Berlin: Edition Sigma.
- Hickethier, Knut — Müller, Eggo — Rother, Rainer (eds.) (1997): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin: Sigma.

- Huhtamo, Erkki (2002): Od kaleidoskomaniaka po kybernerda: poznámky k archeologii médií. *Kino-ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 1, s. 81–92; přeložil Petr Szczepanik (From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archeology of Media, 1996).
- Charney, Leo — Schwartz, Vanessa R. (eds.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press.
- Kuhn, Annette (2002): *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York: New York University Press.
- Kuhn, Annette — Stacey, Jackie (eds.) (1998): *Screen Histories. A Screen Reader*. New York: Oxford University Press.
- Kusters, Paul (1996): New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. *Filmhistoriographie*. Speciální číslo časopisu *Montage/av* 5, 1996, č. 1, s. 39–60.
- Lacasse, Germain (1994): Cent temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire. *Le Temps au cinéma*. Speciální číslo časopisu *Cinemas* 5, č. 1–2, automne, s. 15–39.
- Lagny, Michèle (1992): *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- (1992a): Cinéma et histoire culturelle. *Cinémathèque*, č. 1, juin, s. 7–16.
- (1994): Le film et le temps braudélien. *Le Temps au cinéma*. Speciální číslo časopisu *Cinemas* 5, č. 1–2, automne, s. 15–39.
- Lagny, Michèle — Ropars, Marie-Claire — Sorlin, Pierre (1986): *Générique des années Trente*. Paris: PUV.
- Metz, Christian (1991): *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav; přel. Jiří Pechar (*Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma*, 1984).
- Nowell-Smith, Geoffrey (ed.) (1996): *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Pour une théorie de l'histoire du cinéma*. Speciální číslo časopisu *Iris* 2, č. 2, 1984.
- Salt, Barry (1983): *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.
- Smith, Murray (2000): Theses on the Philosophy of Hollywood History. In: Eds. Steve Neale — Murray Smith (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. New York: Routledge, s. 3–20.
- Sorlin, Pierre (1991): *European Cinemas, European Societies 1939–1990*. New York — London: Routledge.
- Staiger, Janet (1992): *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Uricchio, William (1997): Cinema as Detour? Towards a Reconsideration of Moving Image Technology in the Late 19th Century. In: Hickethier — Müller, 1997: 19–25.
- Usai, Paolo Cherchi (ed.) (1994): *Philosophy of Film History*. Speciální číslo časopisu *Film History* 6, č. 1.
- Zielinski, Siegfried (1989): *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Rozhovory s historiky blízkými paradigmatu nové filmové historie, publikované v češtině**
- Blümlinger, Christa (2000): Filmy Kina Dějiny Archivy Výzkumy. Rozhovor s Thomasem Elsaesserem. *Illuminace* 12, č. 2, s. 101–119; přel. Petr Mareš (Filme Kinos Geschichten Archive Forschungen. Ein Gespräch zwischen Thomas Elsaesser und Christa Blümlinger, 1997).
- Mareš, Petr (1995): O Kracauerovi, společnosti UFA a německém dokumentu. Rozhovor s Klaussem Kreimeierem. *Illuminace* 7, č. 4, s. 101–107.
- (1998): Dějiny filmu a rekonstrukce filmů. Rozhovor s Janem-Christopherem Horakem. *Illuminace* 10, č. 4, s. 113–118.

- Szczepanik, Petr (2002): O novém Hollywoodu a alternativních dějinách kinematografického aparátu. Rozhovor s Thomasem Elsaesserem. *Film a doba*, č. 4.
- (2004): Historie, filmový historik a vynalézání archivu. Rozhovor s Michèle Lagnyovou. *Illuminace* 16, č. 1, s. 85–95.
- Szczepanik, Petr — Kučera, Jakub (2002): Film je speciální efekt. Rozhovor se Seanem Cubitem. *Illuminace* 15, č. 3, s. 83–105.
- Szczepanik, Petr — Skopal, Pavel (2004): Za Praxeologii marginálních forem. Rozhovor s Vinzenzem Hedigerem. *Illuminace* 16, č. 2.
- Szczepanik, Petr — Skopal, Pavel — Kučera, Jakub (2002): Obrazy a atrakce filmové historie. Rozhovor s Tomem Gunningem. *Kino-ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 1, s. 146–158.
- (2002a): Za anarchoologii médií. Rozhovor se Siegfriedem Zielinskim. *Kino-ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 1, s. 146–158.

České a slovenské překlady textů blízkých paradigmatu nové filmové historie

- Altman, Rick (1989): Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, č. 1, s. 17–29; přel. Vlastimil Zuska (A Semantic-Syntactic Approach to Film Genre, 1986).
- (2002): Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 14, č. 4, s. 5–40; přel. Jakub Kučera (Reusable Packaging. Generic Products and the Recycling Process, 1998).
- (2003): Úvod: Zvuk/Dejiny. *Kino-ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 2, s. 45–58; přel. Marek Bičkoš (Introduction: Sound/History, 1992).
- Aumont, Jacques (2003): Forma a deformace, exprese a expresionismus. *Illuminace* 15, č. 4, s. 17–30; přel. Michal Pacvoň (Forme et déformation, expression et expressionisme, 1995).
- Bergala, Alain (1999): Techniky nové vlny. *Kino-ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 2, s. 56–67; přel. Elena Flašková (Techniques de la Nouvelle Vague, 1998).
- Bordwell, David (2003): Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace* 15, č. 1, s. 5–28; přel. Jakub Kučera (Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film, 2002).
- Casetti, Francesco (2000): Historie, dějiny a historiografie. *Illuminace* 12, č. 4, s. 75–95; přel. Karla Hyánková (History, Histories, Historiography, 1999).
- Civjan, Jurij (1995): K symbolice vlaku v počátcích filmu In: Jan Bernard (ed.): *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha: NFA, s. 111–127; přel. Tomáš Glanc (K simbolike poezda v ranném kino, 1987).
- Corrigan, Timothy (2000): Bezprostřední historie. Zásahy videopásky a narativní film. *Illuminace* 12, č. 3, s. 65–77; přel. Karla Hyánková (Immediate History. Videotape Interventions and Narrative Film, 1997).
- Elsaesser, Thomas (1996): Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film. *Illuminace* 8, č. 2, s. 5–35; přel. Zbyňek Havránek (Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema, 1984).
- (2000): Vábivé zvuky. Vánoční zvony Franze Hofera a transformace hudebních žánrů v raném německém filmu. *Illuminace* 12, č. 2, s. 85–101; přel. Ivan Vomáčka (Sounds Beguiling: Franz Hofer's Weihnachtsglocken and the Transformations of Music Genres in Early German Cinema, 1999).
- Gunning, Tom (2001): Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13, č. 2, s. 51–57; přel. Karla Hyánková (The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde, 1986).
- (2002): Napsané v tváři: fyziognómia, fotografia a gnostické poslanie raného filmu. *Kino-ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 1, s. 93–125; přel. Zuzana Dudášová (In Your Face: Physiognomy, Photography and the Gnostic Mission of Early Film, 1997).

- Hagener, Malte (2003): Sítě umění, filmová avantgarda a nástup zvuku. *Illuminace* 15, č. 2, s. 35–48; přel. Jakub Kučera.
- Huhtamo, Erkki (2002): Od kaleidoskomaniaka po kybernerda: poznámky k archeologii médií. *Kino-ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 1, s. 81–92; přeložil Petr Szczepanik (From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Notes Toward an Archeology of Media, 1996).
- Jampolskij, Michail (1995): Dialog a struktura filmového prostoru (o reverzních montážních modelech). In: Jan Bernard (ed.): *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha: NFA, s. 95–110; přel. Tomáš Glanc (Dialog i struktura kinematografičeskogo prostranstva (o reversivnych montažnych moděljach, 1984).
- Kreimeier, Klaus (1996): Od Henny Portenové k Zarah Leanderové. Filmové žánry a žánrový film v době výmarské republiky a za nacismu. *Film a doba* 42, č. 1–2, s. 20–25; přel. Petr Mareš (Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, 1994).
- Lagny, Michèle (2004): Historie bez minulosti: film a konstrukce historického času. *Illuminace* 16, č. 1, s. 61–83; přel. Michal Pacvoň (*Histoire sans passé: film et construction du temps historique*, 1998).
- Lastra, James (2003): Všetko možné: zvuk a obraz před hovoreným filmem. *Kino-ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, č. 2, s. 59–84; přel. Ildiko Pongóová (Everything but the Kitchen Sync: Sound and Image Before the Talkies, 2000).
- Nichols, Bill (2003): Dokumentární film a modernistická avantgarda. *Illuminace* 15, č. 2, s. 49–72; přel. Jakub Kučera (Documentary Film and the Modernist Avant-Garde, 2001).
- Païni, Dominique (1998): Od mramoru k celuloidu. *Illuminace* 10, č. 3, s. 157–170; přel. Přemysl Maydl (Du marbre au Celluloïd, 1998).
- Salt, Barry (1995): Filmový styl a filmová technika v letech 1895–1900. *Illuminace* 7, č. 1, s. 27–41; přel. Ivan Žáček (Film Style and Technology: 1895–1900, 1992).
- Praktická filmová teorie. *Illuminace* 7, č. 1, s. 17–25; přel. Zdena Škapová (Practical Film Theory, 1992).
- Sklar, Robert (1994): Ach, Althusser! Historiografie a vzestup filmového bádání. *Illuminace* 6, 1994, č. 4, s. 27–45; přel. Ivan Žáček (Oh! Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies, 1990).
- Stringer, Julian: Globální města a ekonomie mezinárodních filmových festivalů. *Illuminace* 15, č. 1, s. 53–62; přel. Jakub Kučera (Global Cities and the International Film Festivals Economy, 2001).
- Touletová, Emmanuelle (2002): Nitrátová alegorie. *Cinepur*, č. 23–24, s. 6–10; přel. Helena Bendová (L'Allégorie du nitrate, 1993).
- Usai, Paolo Cherchi (1996): Georges Méliès dnes. *Illuminace* 8, č. 4, s. 89–95; přel. Milan Klepíkov (Eine kleines Helden leben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès, 1993).