

Tom Gunning

Estetika úžasu

Raný film a (ne)důvěřivý divák

Zděšení mezi sedadly

Přehrazení proudu skutečného života, chvíle, kdy se jeho tok zastaví, se dává pocítit jako odliv: tímto odlivem je úžas.

Walter Benjamin: „Was ist das epische Theater?“ (první verze)

Z tradičních popisů prvních filmových publik vyčnívá jeden obraz: zděšené reakce diváků na Lumièrův PŘÍJEZD VLAKU. Podle mnohých z historiků diváci na sedadlech uhýbali, ječeli nebo vyskakovali a prchali ze sálu (nebo postupně toto vše). Jako v případě většiny mýtů o počátcích, lze zdroj těchto zpráv jen těžko odhalit. V žádném z popisů, které jsem o prvním filmovém představení v Indickém salonu Grand Café našel, takový zdroj nefiguruje.¹ A jak už to s takovými mýty bývá, vyžaduje i tento bližší přezkoumání — nejen pokud jde o jeho věrohodnost, ale i z hlediska jeho ideologického využívání. Ono panikou zachvácené a hysterické obecenstvo poskytlo základ pro vznik dalších mýtů o povaze filmových dějin a o síle filmového obrazu.

První publika byla podle tohoto mýtu naivní a proti hrozivému a útočícímu obrazu stála bezbranná a bez tradice, na základě které by mu mohla porozumět. Naprostá novost pohyblivého obrazu je tedy přivedla do stavu, jaký obvykle připisujeme divochům při jejich prvním setkání s vyspělou technologií západních kolonialistů, divochům kvilejícím a prchajícím v bezmocné hrůze před mocí

1/ Popisy prvních představení si lze přečíst v nejstandardnějších filmových historiích. Georges Sadoul popisuje v prvním dílu *Histoire générale du cinéma* (Sadoul, 1948: 288) paniku davů při projekci PŘÍJEZDU VLAKU, ale svědectví, které cituje, hovoří kupodivu spíše o lumièrovské scéně z ulice nežli o vlakovém filmu. Jiná svědectví, která se někdy uvádějí, jako např. článek Maxima Gorkého, o kterém bude řeč níže, nebo článek, který Lynne Kirbyová cituje z *L'Illustration* (30. května 1896), líčí hrozbu vepsanou do samotného obrazu, ale nenaznačují skutečnou paniku v obecenstvu (viz Kirby, 1988: 130). Současné historické práce se spokojují s tím, že citují Sadoula či jednoduše opakují legendu. Charles Musser mi ale řekl, že jeho výzkum, týkající se putujícího provozovatele filmových představení Lymana H. Howea, odhalil řadu zmínek o divácích, kteří v průběhu prvních projekcí křičeli, ne však při prvních projekcích Lumièrových.

Rád bych zde vyjádřil, jak inspirující pro mě byl článek Kirbyové a její pokračující výzkum zabývající se raným filmem a vlaky. Myslím si, že jen málo autorů tak dobře pochopilo důležitost šoku v raném filmu, třebaže jeho důsledky pro rané diváctví vidím poněkud odlišně než ona. Rád bych rovněž ocenil debaty s postgraduálním studentem na New York University Richardem Decroixem, které mi byly podnětem při uvažování o této eseji.

stroje. Pro tyto diváky prvních představení neexistuje dobrovolné potlačení nedůvěry, bezprostřednost jejich zděšení překračuje i onu okliku charakteristickou pro popření, založené na postoji typu „dobře vím... ale stejně“. Důvěřivost přebíjí vše ostatní, fyzický reflex je odrazem vizuálního otřesu. Takto pojatý mýtus o původním zděšení definuje moc filmu v jeho bezprecedentní realističnosti, v jeho schopnosti přesvědčit diváky, že pohyblivý obraz je ve skutečnosti hmatatelný a nebezpečný, že jim hrozí fyzickou srážkou. Obraz ožil, pohlcuje ve své nezkrotné moci veškeré úvahy o reprezentaci — imaginárno je vnímáno jako skutečné.

Navíc je tato prascéna (*primal scene*) kinosálu oporou současného teoretického uvažování o diváctví. Zděšený divák z Grand Café stále ještě straší ve fantazii filmových teoretiků, kteří si představují publika pasivně se poddávající všemocnému aparátu, zhypnotizovaná a ochromená jeho iluzionistickou mocí. Současní filmoví teoretici založili svoji kariéru na podceňování základní inteligence průměrného filmového diváka a jeho schopnosti ověřovat realitu, a nečiní jim proto potíže přistupovat k dřívějším publikům se stejným pohrdáním. Pronikavější interpretace tohoto původního zděšení pochází z pera Christiana Metz. Pozoruhodná rafinovanost však činí jeho analýzu z historického pohledu ještě omezenější. Metz popisuje panickou reakci obecnosti Grand Café jako přesun víry současného diváka do mytického dětství média. Stejně jako dětství, kdy jsme ještě věřili na Ježíška, jako úsvit času, kdy se ještě věřilo na doslovnost mýtů, umožňuje nám podle Metz víra v toto legendární publikum distancovat se při setkání s filmem od naší vlastní víry. My obrazu na plátně nevěříme tak, jako mu věřili oni. Naši důvěřivost přenášíme na publikum z dětství filmu (Metz, 1991: 90).²

Metzova pronikavá analýza mytické role prvního publika nevede k demytizaci. Namísto toho primární publikum introjikuje, a tím, že je internalizuje jakožto aspekt údajně nadčasového filmového diváka, zbavuje ho možnosti historické analýzy. Naivní divák, tedy ne již divák historický, divák v Grand

2/ Na jistá omezení Metzovy aplikace Freudova konceptu fetišu na film poukázal Ben Singer ve svém článku „Film, Photography and Fetish: The Analyses of Christian Metz“ (Singer, 1988). Můj hlavní problém s Metzovým stále podnětným pojednáním vězí v jeho ahistorické povaze, která má za následek příliš zjednodušený pohled na filmové diváctví. Současně se domnívám, že ona absence, kterou Metz nachází v centru filmového obrazu, představuje hluboký vhled do postavy věcí, který si zaslouží více než jen metapsychologické pojednání.

Charles Musser ve svém dílu z vícesvazkové kolektivní práce *History of American Film* (Musser, 1991) uvádí, že Athanasius Kircher v *Ars magna lucis et umbrae* z roku 1671 — prvním úplným pojednání o zrcadlové lampě, předchůdci laterny magiky — prohlásil, že demystifikace iluze je tím nejdůležitějším předpokladem pro každé předvedení aparátu, což naprosto znemožní pohlízet na jakýkoli spektakl jako na magii. Náboženské a sociální motivace (Kircher byl jezuita) pro takovouto demystifikaci jsou zřejmé. Musser provokativně tvrdí, že tento moment „naznačuje rozhodující bod obratu v promítací praxi, kdy se pozorovatel promítaných/odrážčených obrazů stal historicky konstituovaným subjektem, kterému nyní říkáme divák“ (s. 31). Jinými slovy, Musser považuje demystifikaci za nezbytnou pro existenci diváka a ukazuje, že tradice diváctví projektovaných obrazů předběhla Lumiéra o celá staletí.

Café roku 1895, „zůstává ukryt pod onou nevěřící bytostí, nebo v jejím nitru“ (Metz, 1991: 90). Tento uvnitř skrytý, důvěřivý divák, vyjmutý z prostoru a času, poskytuje hybnou sílu pro Metzovo chápání fetišistického diváka, kolísajícího mezi naivní pozicí víry v obraz a potlačeným, úzkost vzbuzujícím vědomím jeho iluze. Historická panika v Grand Café je podle Metz jednoduše projekcí vnitřního klamu do mytického prostoru „dávných časů“ kinematografie.

I když mám své pochybnosti, zda k nějaké panice v Indickém salonu Grand Café skutečně došlo, není sporu o tom, že mnoho raných projekcí provázela reakce úžasu či dokonce jistý druh zděšení. Proto nehodlám tento zakládající mýtus filmového diváka jednoduše popřít, nýbrž chci k němu přistoupit historicky. Celou představu naivního diváka, který reaguje na obraz s naivní vírou a zděšením, ale nelze jednoduše spolknout; je zapotřebí ji strávit. Účinek prvních filmových projekcí není možné objasnit na základě mechanického modelu naivního diváka, jenž si v přechodném psychotickém stavu splete obraz s realitou. Na základě jakého kontextu však vysvětlíme onen ověřený fakt, že první projekce vyvolávaly šok a úžas, vzrušení vystupňované v hrůzu, vyloučíme-li dětskou důvěřivost? Stejně důležitá je otázka, zda bychom tuto znepokojující zkušenost mohli chápat jako součást přitažlivosti nového vynálezu — atrakce, a nikoli jako zneklidňující prvek, který bylo třeba odstranit? A jakou roli při této zděšené reakci hraje iluze reality?

Jen při důkladném zvážení historického kontextu těchto raných obrazů budeme moci nově porozumět oné tajemné a znepokojující moci, s kterou si podmaňovaly publikum. Tento kontext zahrnuje první mody předvádění, tradici vizuální zábavy přelomu století a základní estetiku rané kinematografie, kterou jsem nazval kinematografií atrakcí a jež pojímá film jako sérii vizuálních šoků. Vráť-li se projekce prvních pohyblivých obrazů do příslušného historického kontextu, představuje vyvrcholení období mohutného rozvoje vizuální zábavy, tradice, ve které se realismus cenil především pro své podivné (*uncanny*) účinky.³ Tuto tradici je třeba vzít na vědomí a uvažovat o tom, jakou roli měla na přelomu 19. a 20. století.

Jak jsem ukázal jinde, mnoho prvních diváků přivítalo počátek promítání filmů coby vrcholný úspěch v nesmírně sofistikovaném rozvoji magického divadla, jaké provozovali Méliès v Théâtre Robert Houdin a jeho anglický učitel Maskelyne v Londýnské „Egyptian Hall“.⁴ Tato tradice využívala na přelomu století ty nejnovější technologie (jako např. elektrické reflektory a složité jevištní stroje) k vytváření iluze zázraků. Dojem překračování zákonů hmotného

3/ *Uncanny*, v němčině *unheimlich* — psychoanalytický termín vycházející ze stejnojmenné Freudovy eseje z roku 1919; ambivalentní účinek něčeho, co je současně podivné, hrozné, záhadné (*unheimlich*) i milé a dobře známé (*heimlich*). (Pozn.překl.)

4/ Viz můj článek „Primitive Cinema: A Frame Up? or The Trick's On Us“ (Gunning, 1989). Popisy Mélièsových divadelních kouzel lze nalézt v Maltete-Méliès, 1984: 53–58 a v Jenn, 1984: 139–168. Text *Marvellous Méliès* Paula Hammonda (Hammond, 1974: 15–26) se rovněž zčásti zabývá Mélièsovým scénickým dílem a poukazuje na jeho dluh vůči Maskelyneovi.

světa, který v magickém divadle vzniká, definuje dialektickou povahu jeho iluzí. Umění jevištních kouzel konce 19. století spočívalo ve zviditelnění něčeho, co nemůže existovat, v ovládnutí iluzionistické hry s běžnými očekáváními, danými logikou a zkušeností. Publikum, jemuž bylo toto divadlo určeno, z většiny netvořilo prostomyslní vesničtí balci, ale kultivovaní městští lovci požitků, kteří si dobře uvědomovali, že sledují ty nejmodernější techniky jevištního umění. Mélièsovo divadlo si nelze představit bez rozšířeného poklesu víry v zázraky, který udával základní racionalistický kontext. Magické divadlo usilovalo o vizualizaci toho, v co nebylo možné věřit. Jeho vizuální síla spočívala ve hře *trompe l'œil*, postavené na kompromisu, v nutkavé touze otestovat hranice intelektuálního popření — vím, ale přesto vidím.

Trompe l'œil coby žánr estetické iluze zdůrazňuje problematickou roli, kterou hraje dokonalá iluze v rámci tradiční estetické recepce. *Trompe l'œil*, jak říká Martin Battersby, neusiluje pouze o věrnost zobrazení, ale o to, vyvolat „v myslí diváka pocit rozhořčení“. Toto zneklidnění je důsledkem „konfliktu různých sdělení“: na jedné straně vědomí, že vidíme malbu, a na druhé straně vizuální zkušenost, která je natolik přesvědčivá, že si vynucuje bližší přezkoumání či dokonce zapojení „hmatového smyslu“ (Battersby, 1974: 19).⁵ Realismus obrazu slouží dramaticky se odvíjející divácké zkušenosti, oscilující mezi vírou a nedůvěrou. I když má *trompe l'œil* s PŘÍJEZDEM VLAKU a magickým divadlem společné ono slastné kolísání mezi vírou a pochybami, vykazuje rovněž důležité rozdíly. Obvyklé malé měřítko maleb *trompe l'œila* touha natáhnout ruku a dotknout se jich se výrazně liší od onoho „grandeur naturelle“⁶ Lumièrova vlakového filmu a nutkání diváka ucouvnout, liší se ale i od kouzel magického divadla, a sice fyzickou distancí diváka od inscenovaných iluzí. Všechny tři formy nicméně ukazují, že iluzionistická umění 19. stol. nestála na jednoduchém dojmu skutečnosti, ale spíše chytře využívala svou neuvěřitelnost a vědomě se soustředila na skutečnost, že jsou pouze iluzemi.

Nejdetailejší a nevymluvnější popis rané Lumièrovy projekce nám poskytuje Maxim Gorkij (ve zprávě o promítání na trhu v Nižném Novgorodu v červenci roku 1896), který poukazuje na podivný (*uncanny*) dojem z toho, jak se v této nové atrakci mísí prvky realistické a nerealistické. Kinematograf představuje dle Gorkého svět, z něhož byla vysáta barvitost a vitalita: „Odvíjí se před námi život, život zbařený slova a oloupený o živoucí spektrum barev — šedý, tichý, pochmurný, neradostný život.“ Kinematograf, vysvětluje Gorkij, nepředvádí život, ale jeho stín, a naprosto nepřipouští záměnu tohoto filmového stínu za hmotnou substanci. Gorkij si při popisu PŘÍJEZDU VLAKU uvědomuje

5/ Musím zde předznamenat, že má esej je inspirována i vyprovokována fascinující studií Mary Ann Doaneové „When the Direction of the Force Acting on the Body Is Changed: The Moving Image“ (Doane, 1985). Můj a její text k sobě mají v mnohém blízko, pokud jde o probíraná témata, ale současně se i rozcházejí, jde-li o metodu a závěr.

6/ Na důležitost velkého měřítka původních Lumièrových projekcí, obzvláště ve srovnání s Edisonovým kinetoskopem, upozornili Jacques a Marie Andréovi ve své knize *Une Saison Lumière à Montpellier* (André — André, 1987: 64–75).

onu blížící se hrozbu: „Žene se přímo na vás — pozor! Jako by se měl každou chvíli vřítit do temnoty, ve které sedíte, a udělat z vás rozervaný pytel cárů masa a roztrštěných kostí.“ Jenže, dodává, „i toto je jen vlak stínů“. Víra a hrůza jsou proloženy vědomím iluze, ba dokonce (pro Gorkého náročný vkus) nudou neskutečného, deprimujícího zklamání z tohoto neuchopitelného přízraku života.⁷

Gorkého reakci je možné odmítnout jako sofistikované opovržení kultivovaného intelektuála, který se záměrně staví na odpor běžné recepce obrazů raných filmů. V období, kdy nové pokroky v technologii zábavy byly obecně vítány se vzrušením a uspokojením, *bylo* jeho negativní hodnocení filmu vskutku neobvyklé. Ale jeho poznatek, že filmový obraz spojuje realistické účinky s vědomím triku, asi odpovídá reakci běžného publika lépe, než ječící důvěřivci z tradičních popisů. I když se dobové zprávy o reakcích diváků, zejména těch méně sofistikovaných, nalézají těžko, samotný modus předvádění Lumièrových projekcí (i projekcí dalších raných filmařů) obsahuje důležitý prvek, který naivní zážitek realismu podryval. Jen vzácně se poukazuje na to, že Lumièrova nejranější promítání předváděla filmy nejprve jako znehybnělé obrazy, projekce statických fotografií. Až potom, s okázale předváděnou virtuozitou vizuálního showmanství, byl projektor klikou uveden do chodu a obraz se pohnul. Neboli, dle popisu Gorkého: „Náhle plátnem proběhne podivný záblesk a obraz procitne k životu“ (Leyda, 1960: 407).⁸

Zdá se, že takováto prezentace přímo znemožňovala číst obraz jako realitu (skutečný fyzický vlak), a přitom výrazně posilovala působivost momentu pohybu. Divák si neplete obraz s realitou, je spíše v úžasu nad jeho proměnou prostřednictvím nové iluze promítaného pohybu. Řeč mu bere právě neuvěřitelnost této iluze samotné, tedy zdaleka ne jeho víra. Spíše než hrozná rychlost vlaku se publiku předvádí moc filmového aparátu. Nebo, vyjádřeno lépe, jedno předvádí druhé. Úžas pramení spíše z oné magické přeměny než z nějaké souvislé reprodukce skutečnosti. Prvotní účinek této proměny při Lumièrově premiéře popisuje mistr podobných triků Georges Méliès:

Promítá se *nehybná* fotografie ukazující náměstí Bellecour v Lyonu. Trochu překvapen, stačím sotva říci svému sousedovi:

„To nás všechny vyburcovali kvůli takovémuhle promítání? To já dělám už přes deset let.“ Sotva jsem stačil domluvit, a už k nám začal kráčet kuň, táhnoucí vůz, a za ním další vozy, a potom chodci, zkrátka všechen ruch ulice. Zírali jsme na tu podívanou s otevřenou pusou, v nevyšlovném úžasu (Sadoul, 1948: 271).

7/ Gorkého popis je zahrnut jako dodatek in: Leyda, 1960: 407–9.

8/ Musím dodat, že jako první mě na tuto skutečnost upozornila Annette Michelsonová, když jsem byl před lety postgraduálním studentem. Její výklad o *mrazení po těle* spojeném s tímto typem pohybu byl pro mou esej určujícím stimulem. Dalo by se namítnout, že možná stejně zajímavý tropus projekce lze nalézt v Lumièrově BOURÁNÍ ZDI, které se promítalo nejprve dopředu a potom pozpátku, čímž vznikala magický efekt zdi, která se znovu skládala a zvedala do původní výšky. Jeden novinář z Montpellier poznamenal, že tento film „vždy vyvolá potlesk svých obdivovatelů“ (André — André, 1987: 84).

Tento překvapivý zvrat (*coup de théâtre*), ta náhlá přeměna nehybného obrazu v pohyblivou iluzi, vyděsil diváky a předvedl novost a kouzlo kinematografu. Představení, které ani zdaleka nevystupuje z rámce potlačení nedůvěry, rozehrává neslučitelné fáze zaujetí obrazem a rozvíjí podobně jako jiné druhy vizuální zábavy 19. století oscilaci mezi vírou a nedůvěrou. Pohyblivý obraz obrací a komplikuje trajektorii zkušenosti, jakou nabízelo zátiší ve stylu *trompe l'œil*. Film se nejprve představuje jako pouhý obraz, místo aby vyvolával zdání skutečných motýlů, pohlednic či kamejí, které zdánlivě odhaluje apercepce plátna *trompe l'œil*. Místo postupného znepokojení, pramenícího z rozporu mezi tím, co víme, a tím, co vidíme, šokuje filmový obraz náhlou proměnou, kdy promítaná fotografie, která již nebyla žádnou novinkou (Gorkij také zdůrazňuje své prvotní zklamání nad touto „příliš známou scénou“ /cit. in Barnouw, 1981: 75⁹), ustupuje překvapivému pohybu. Prožitek úleku u publika nepochází ani tak z naivní víry, že je ohroženo skutečnou lokomotivou, jako spíše z oné neuvěřitelné vizuální proměny, která se odehrává před jejich očima, srovnatelné s největšími zázraky magického divadla.

Tak jako v magickém divadle, i zde očividný realismus činí obraz úspěšnou iluzí, nicméně takovou, která je jako iluze chápána. Třebaže podobná proměna mohla docela dobře vyvolat i fyzickou nebo verbální reflexní reakci, divák si nepřestává uvědomovat, že jde pouze o projekci. Výchozí nehybný obraz to nezvratně ukázal. Tato nehybná projekce se však posléze rozpohybuje, je obdařena životem, a právě tento neuvěřitelný pohyblivý obraz vzbuzuje takový úžas. Počáteční projekce nehybného obrazu, která na okamžik odpírá iluzi pohybu, *raison d'être* tohoto přístroje, vnesla do prvních filmových představení moment napětí. Obecenstvo vědělo, že kinematograf sliboval právě pohyb (odtud Mélièsova netrpělivost). Lumièrovský provozovatel filmového představení jeho nástup pozdržuje, čímž nejen obrací pozornost k samotnému přístroji, ale také projevuje věrnost estetice úžasu, která překračuje rámec vědeckého zaujetí reprodukcí pohybu.

I další popis prvních projekcí, tentokrát z druhého břehu Atlantiku, ukazuje teatrálnost tohoto zařízení a jasně vedle sebe staví zděšení prvních diváků a vědomé potěšení ze šoků a vzrušení. Albert E. Smith, jeden ze zakladatelů společnosti Vitagraph, ve svých vzpomínkách popisuje první roky, kdy jako provozovatel putovních filmových představení cestoval se spoluzakladatelem společnosti Vitagraph J. Stuartem Blacktonem. Smith s uměleckým rychlokreslířem Blacktonem vyrazil na turné již dříve, coby iluzionista, spojující „manuální kouzelnické triky a neviditelné mechanické přístroje vlastní konstrukce“ (Smith, 1952: 39).¹⁰ Ale jako mnoho dalších jevištních iluzionistů, i oni začali

9/ Úryvek je citován z článku z občasníku „Mahatma“ z roku 1899, věnovaného kouzelnictví.

10/ Jak ukázal Charles Musser, Smithova kniha je notoricky nepřesná. Nicméně se zdá, že většinu těchto chyb tvoří zavádějící tvrzení o nereálných úspěších (např. filmování na Kubě během americko-španělské války) a nesnižují nutně hodnotu popisu jeho filmových představení.

s předváděním pohyblivých obrázků, které představovaly technicky nejvyspělejší formu vizuální zábavy. Smith přispěl mechanickým vylepšením Edisonova promítacího kinoskopu — umístil mezi film a světelný zdroj komoru s vodou, která pohlcovala teplo, díky čemuž bylo možné o něco déle promítat film jako nehybný obraz, bez rizika, že se celuloid vznítí.

Nejpopulárnějším číslem Smithových a Blacktonových putovních představení byl THE BLACK DIAMOND EXPRESS, jednozáběrový film ukazující lokomotivu, která se řítí na kameru. Jako u většiny prvních filmových představení provázel promítání Blacktonův komentář, který obecenstvo na film připravoval a obstarával dramatickou atmosféru. Podle Smithova popisu hrál Blackton při uvádění snímku THE BLACK DIAMOND EXPRESS úlohu „toho, kdo vytvářel naladění na šok“. Jeho komentář (pronášený na pozadí zastaveného obrazu lokomotivy) zněl podle Smithe asi takto:

Dámy a pánové, vaše zraky se nyní upírají na fotografii slavného expresu Black Diamond. Už za okamžik nastane převratný moment, přátelé, moment, který se nepodobá ničemu v dějinách našich věků, spatříte, jak tento vlak zázračným a nanejvýš šokujícím způsobem ožije. Za chrlení kouře a ohně ze svého obludného železného chřtánu se požene přímo na vás.

Smithova vzpomínka na Blacktonovo řečnění, ač nemusí být po uplynulých desetiletích zcela spolehlivá, zachycuje způsob, jak se první filmová představení obracela na své diváky, a staví jejich zděšení do nového světla. Blackton publikum oslovoval přímo coby prostředník mezi ním a filmem, a kladl důraz na vlastní akt předvádění. Vytváří podobně jako pouťový vyvolávač atmosféru očekávání, vyložené zvědavosti okořeněné úzkostí, a zdůrazňuje přitom novost a ohromující kvality, jimiž se očekávaná atrakce pyšní. Pocit očekávání, vyostřený až do intenzivní soustředěnosti na jediný okamžik proměny, překvapivý účinek prvních projekcí ještě zvýšil. Tento účinek, vzdálený prostému dojmu skutečnosti, pramení z momentu kritické situace, která se připravuje, odkládá a následně na diváky exploduje. Napínavé předvedení nemožné proměny vyvolávalo dle Smithova líčení vrískot žen a ohromený úžas mužů (Smith, 1952: 39–40).

Estetika atrakcí

Došlo k tomu, že na novou a nutkavou potřebu dráždění odpověděl film. Vnímání utvářené šoky se uplatňuje ve filmu jako formální princip.

Walter Benjamin: „O některých motivech u Baudelaira“ (Benjamin, 1979: 95)

Ačkoliv rané filmy, zachycující přibližující se lokomotivy, představují šok z filmu v přehnané formě, vyjadřují zároveň i základní rys rané kinematografie jako celku. Kinematografii, která předchází nadvládě vyprávění (její období trvá bezmála jedno desetiletí, až do roku 1903 či 1904), nazývám kinematografií

atrakcí (viz Gunning, 2001: 51–57).¹¹ Estetika atrakce oslovuje publikum přímo, a někdy, jako v případě prvních vlakových filmů, tuto konfrontaci dovádí až k zážitku útoku. Kinematografie atrakcí neusiluje ani tak o to, aby byl divák vtažen do vyprávěného děje nebo se vcítil do psychologie postav, ale spíše o to, aby si intenzivně uvědomoval filmový obraz, který upoutává jeho zvědavost. Divák se neztrácí ve světě fikce a dramatu, ale neustále si uvědomuje akt dívání se, vzrušení ze zvědavosti a jejího uspokojení. Obrazy kinematografie atrakcí se prostřednictvím rozmanité škály formálních prostředků ženou kupředu, vstříc svým divákům. Tyto postupy sahají od naznačených srážek z raných železničních filmů až k performačnímu¹² stylu téhož období, kdy herci kývají a dělají posunky na kameru (např. Méliès, jenž na plátně upozorňuje na proměny, které vyvolává) nebo kdy showman pro diváky komentuje jednotlivé výjevy. Film se obrací na diváka, upoutává jej a zároveň zdůrazňuje samotný akt předvádění. Při uspokojování jeho zvědavosti přináší zpravidla krátkou dávku skopické slasti.

A právě o slast tu jde, i když o slast obzvlášť složitěho typu. Když jeden novinář z Montpellier o Lumièreových projekcích v roce 1896 napsal, že vyvolávají „vzrušení hraničící s hrůzou“, pěl tak na novou podívanou chválu a vysvětloval její úspěch (cit. in: André — André, 1987: 66). Jestliže první diváci vykřikovali hrůzou, reagovali tak na moc přístroje, který byl s to vyvrátit dřívější, pevně zakotvený cit pro realitu. Tento závrtný zážitek křehkosti našeho vědění o světě tváří v tvář moci vizuální iluze vytvářel směsici slasti a úzkosti, kterou obchodníci s populárním uměním již předtím označili jako senzační a vzrušující zážitky, když na nich založili novou estetiku atrakcí. Vlak řítící se do publika nevyvolával pouze negativní zážitek strachu, ale onu specificky moderní zábavní formu vzrušení, kterou jinde nabízely právě se objevující atrakce zábavních parků (jako např. horská dráha), spojující zážitek zrychlení a pádu s bezpečností, kterou zaručovala moderní průmyslová technologie. Jedna atrakce z lunaparku na Coney Islandu s názvem „Leap Frog Railway“ doslova

11/ Tento pojem jsem poprvé představil společně s André Gaudreaultem v přednášce s názvem „Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?“, pronesené na kolokviu *Nouvelles Approches de l'histoire du cinéma* v Cerisy v roce 1985 (srov. Gaudreault — Gunning, 1989). Na rozvíjení těchto myšlenek měly vliv rovněž debaty s Adamem Simonem — doktorem na Carpenter Center of Visual and Environmental Studies při Harvardské univerzitě, v letech 1984–85. Termín *atrakce* odkazuje do minulosti, k populární tradici, i do budoucnosti, k avantgardnímu podvracení. Tradici představují výstavy a karnevaly, a zvláště jejich rozvoj na přelomu století v takových moderních zábavních parcích, jako byl Coney Island. K avantgardní radikalizaci tohoto termínu dochází v teoretické i praktické činnosti v divadle a ve filmech Sergeje Ejzenštejna, jehož teorie montáže atrakcí povyšovala tuto populární energii na estetické podvracení, a to prostřednictvím radikálního teoretického pohledu na schopnost atrakcí podkopávat konvence buržoazního realismu. Pro srozumitelné vysvětlení této teorie a pro úvahu o jejích kořenech v populární kultuře viz *Montage Eisenstein* Jacquese Aumonta (Aumont, 1987: 41–48), jakož i vlastní statě Ejzenštejnovy — „Montáž atrakcí“ a „Montáž filmových atrakcí“ — srov. anglický překlad in: Ejzenštejn, 1988.

12/ K pojmu *performance* srov. pozn. 6 na s. 139. (Pozn. překl.)

ztělesňovala vzrušení typické pro PŘÍJEZD VLAKU. Obrovskou rychlostí se přímo proti sobě rozjely dva elektrické vagony, vezoucí až 40 lidí. Těsně před nárazem se jeden vůz na zakřivených kolejnicích zvednul a prolétl nad střechou toho druhého. Na populárnost zinscenovaných srážek železničních lokomotiv na přelomu století, a to jak v rámci oblastních poutí, tak ve filmech typu Edisonova *THE RAILROAD SMASH-UP* z roku 1904, poukazuje rovněž Lynne Kirbyová (Kasson, 1978: 77–78; Kirby, 1988: 119–120).

Kinematografii atrakcí vládne konfrontace, a to jak v rovině filmové formy, tak způsobu předvádění filmů. Adresnost tohoto aktu předvádění umožňuje zaměřit se na samotné vzrušení — bezprostřední reakci diváka. Komentátor filmu soustředí pozornost k atrakci, čímž vyostřuje divákovu zvědavost. Film potom vykoná svůj akt předvedení a pohasne. Kinematografie atrakcí narozdíl od psychologického vyprávění nedovoluje složitý vývoj; prodlení je zde možné pouze v omezené míře. Filmový program sestává z řady atrakcí, zřetězení krátkých snímků, z nichž každý nabízí divákovi okamžik zjevení. Sled vzruchů potenciálně limituje pouze únava diváka. Toto řetězení může být nějak tematicky strukturováno a směřovat k momentu vyvrcholení, k finálnímu zlatému hřebu (jako např. Smithův a Blacktonův *BLACK DIAMOND EXPRESS*). Překlenovací strukturu ale uděluje programu spíše showman nežli filmy samotné, a tato klíčová role hlavního prezentátora podtrhuje akt předvádění, na němž je kinematografie atrakcí založena.¹³

Snímky jako Edisonův *ELECTROCUTTING AN ELEPHANT* z roku 1903 odhalují temporální logiku této scénografie ukazování. Slon je přiveden na proudem nabitou desku a přivázán. Od jeho nohou začne vycházet kouř a za okamžik slon padá na bok. Tento okamžik technologicky řízené smrti není dále ani vysvětlen, ani dramatinován. Podobně i *PHOTOGRAPHING A FEMALE CROOK*, fikční snímek vyrobený společností Biograph v roce 1904, představuje jediný záběr ženy mezi dvěma policisty, kteří se ji snaží znehybnit kvůli policejnímu fotografování. Kamera na skupinu najíždí a nakonec v polodetailu zabere ženu. Kriminálnice ve snaze fotografování určené pro identifikaci sabotovat dělá rozhořčené grimasy, které křiví její tvář. Pohyb přibližující se kamery a postupné zvětšování ženské tváře zdůrazňují akt předvádění, jenž tvoří základ filmu. Byť se oba tyto filmy formálně značně odlišují od PŘÍJEZDU VLAKU, všechny tři jsou příkladem probuzení divákovy zvědavosti a jejího uspokojení v krátkém okamžiku odhalení, typickém pro kinematografii atrakcí. Jedná se o kinematografii okamžiků, nikoli rozvíjených situací.

Jak jsem uvedl jinde (Gunning, 2001: 52),¹⁴ scénografie kinematografie atrakcí je exhibicionistická, narozdíl od kinematografie neviditelného voyeura, kte-

13/ Jaká byla role předvádějícího showmana v raném americkém filmu, ukázal brilantně ve svých textech Charles Musser, zejména v článku „The Nickelodeon Era Begins, Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation“ (Musser, 1983: 4–11; zde s. 224–245), jakož i v připravovaných pracích, věnovaných Edwinu S. Porterovi a Lymanu Howeovi.

14/ Touto otázkou se zabývám rovněž ve své knize *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Cinema* (Gunning, 1991).

rého později uvádí na scénu narativní film. Předvádění jedinečných obrazů náleží zcela jasně k období před nadvládou stříhu, kdy většinu filmové produkce tvořily filmy sestávající z jediného záběru, ať už šlo o aktuality či snímky fikční. I po rozšíření stříhu a komplexnějších narativů lze ale estetiku atrakce stále sledovat v periodických dávkách nenarativního spektaklu, které se divákům nabízejí (muzikály a groteska jsou jasnými příklady). Kinematografie atrakcí přetrvává i v pozdější kinematografii, třebaže zřídka ovládne formu celovečerního filmu jako celku. Je spodním proudem, tekoucím pod narativní logikou a diegetickým realismem a vytvářejícím ony momenty filmového *dépaysement* (vytržení), které tolik milovali surrealisté.¹⁵

Tato estetika se natolik odlišuje od norem umělecké recepce převládajících na přelomu století — ideálů nezaujaté kontemplance —, že téměř ustavuje jakousi anti-estetiku. Kinematografie atrakcí je pravým protějškem zážitku, který Michael Fried ve svém pojednání o malbě 18. století nazývá pohroužením (*absorption*).¹⁶ Malířství Jeana-Baptisty Greuzeho a dalších vytvořilo podle Frieda nový vztah k divákovi na základě soběstačného hermetického světa, který vůbec nepřiznává přítomnost pozorovatele. Raná kinematografie toto pojetí pozorovatele a diváka naprosto přehlídí. Rané filmy svého diváka explicitně berou na vědomí, až se zdá, že se po něm natahují a staví se mu tvář v tvář. Kontemplanční pohroužení je nemožné. Divákovu zvědavost probouzí a uspokojuje výrazná konfrontace, přímé podněty, sled otřesů.

Atrakce, těžící z vizuální zvědavosti a touhy po novém, vycházejí z toho, co Augustin na začátku pátého století ve svém výčtu „žádostí očí“ nazval *curiositas* (zvědavost). *Curiositas* narozdíl od vizuální *voluptas* (slasti) pomíjí krásné a hledá jeho přesný protějšek „čistě z touhy odhalit a poznat“. *Curiositas* diváka přitahuje k nehezským výjevům, jako jsou znetvořené mrtvoly, a „tato chorobná zvědavost jest důvodem, proč jsou na jevištích našich divadel ukazovány zrůdy a jiné podivné věci“. *Curiositas* podle Augustina nevede jen k fascinaci viděním, ale též k touze po samoučelném poznání, na jehož konci jsou perverze magie a vědy (Augustinus, 1990: 257).¹⁷ Zatímco krása může být v Augustinově platónském pojetí první příčkou na vzestupu k ideálu, *curiositas* může pouze svést na scestí. Atrakce v sobě skrývají nebezpečí rozptýlení, které v Augustinově kontemplančním a bdělém modelu křesťanského života představovalo kardinální hřích.

Estetika atrakcí se vyvinula v dosti vědomé opozici k ortodoxnímu ztotožňování potěšení z dívání (*viewing pleasure*) s kontemplančí krásy. Satirická rytina z 19. století zachycuje londýnskou Egyptian Hall (která sloužila jako stánek

15/ O surrealistické vášni pro dezorientující obrazy ve filmu viz Paul Hammond (ed.): *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (Hammond, 1978), zejména Bretonovu esej přeloženou pod názvem „As in a Wood“ (s. 14).

16/ Srov. Fried, 1980. Viz například s. 64, 104. Podobné vyloučení diváka je zřejmé i ze scénografie a stylu naturalistického divadla 19. století, které vyjadřuje představa čtvrté stěny.

17/ Pasáže z českého překladu Augustinova textu byly upraveny dle anglické verze, aby lépe odpovídaly Gunningově argumentaci. (Pozn. překl.)

přírodních kuriozit — zrůd a přírodopisných úkazů —, než se stala domovem Maskelynova magického divadla), prohlašující se za „síň ošklivosti“ a nabízející „ohyždnosti nonplusultra“.¹⁸ Tato přitažlivost odpudivého se často odůvodňovala poukazem na pud, z Augustinova pohledu stejně pochybný, a sice na intelektuální zvědavost. Přehlídky zrůd a jiné ukázky kuriozit byly stejně jako první filmová představení popisovány jako poučné a informativní. Podobně i jeden populární a dlouho přetrvávající žánr kinematografie atrakcí sestával z naučných aktualit (jako např. série UNSEEN WORLD Charlese Urbana, začínající v roce 1903), které ukazovaly zvětšené obrazy roztočů sýrohubů, pavouků a vodních blech.¹⁹ Teprve v roce 1914 jistý zastánce reformního hnutí v kinematografii protestoval proti vulgárnosti filmů, zobrazujících takové „odporné, nepěkné ohavnosti“, které, jak tvrdil, odpuzovaly diváky s vytříbenějším vkusem (Furniss, 1978: 41). Showmani ale dobře věděli, že vzrušující zážitek si prvek zhnusení či bezpečnou hrozbu nebezpečí žádá. Louis Lumière chápal, že jeho filmy, které zaměřovaly fyzickou akci na diváky, přidávaly k vědecké zvědavosti, kterou probouzela reprodukce pohybu a denního života, také vitální energii.

18/ Tato satirická kresba je reprodukována in: Altick, 1978. Jak mě upozornila Miriam Hansenová, pojednání Michaela Frieda o malbě *Gross Clinic* Thomase Eakinse vznáší otázky, týkající se estetiky atrakcí a jejího vztahu k odpudivosti. Ačkoli Fried malbu přesvědčivě řadí k tradici pohroužení, zdá se, že ohniska GROSSOVÝCH zakrvavených prstů a skalpelu i otevřená rána pacienta, nabízejí jiný zážitek, který „mísí bolest a rozkoš, násilí a smyslnost, odpor a fascinaci“ (Fried, 1985: 71). Jak Fried říká: „Je to především rozporuplnost této situace, která se nás před obrazem zmocňuje, mučí nás a nakonec nás omračuje“ (73). Případá mi, jako by tu šlo o popis hlavní zkušenosti estetiky atrakcí; nicméně mi není zcela jasné, jak toto Fried chápe ve vztahu ke zkušenosti pohroužení. Fried tento konflikt nespojuje s tradicí vznešena, která jasně představuje přijatelnou formu estetiky atrakcí (vzpomeňme si, že Burke definuje úžas jako účinek vznešena na jeho nejvyšším stupni). Vztah populární zábavy a vznešného představuje v podstatě neprozkoumané a potenciálně fascinující téma za hranicemi tohoto textu. Není však irrelevantní poukázat na to, že ve spojování účinku vznešného s freudovským chápáním hrůzy z kastrace Fried navazuje na Thomase Weiskela. Takto zaměřená úvaha o traumatu vyvolaném prvními projekcemi, ať se jí v tuto chvíli nehodlám věnovat, by mohla nabídnout nový způsob, jak přistupovat k otázce fetišismu v raném filmu, a to objevením traumatu, které Metz příliš nevymezil. Přínos této úvahy by mohl být značný, kdyby se v ní namísto biologickému principu věnovala pozornost historickému hledisku, jako v Benjamiňově a Schivelbuschově (o něm bude v této esejí řeč později) chápání freudovského pojetí štítu proti podnětům coby reakce na moderní zkušenost.

19/ Urbanova série filmů je popsána v Rachel Low — Roger Manvell, 1984: 60.

Rozptýlení a ambivalentnost šoku

Film odpovídá změnám, jež sahají hluboko do apercipčního ústrojí, změnám, jež v rámci soukromé existence prožívá každý chodec vtažený do velkoměstské dopravy a jež v historickém měřítku prožívá každý občan dnešního státu.
Walter Benjamin: „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (Benjamin, 1979: 45–6)

I když nutkání *curiositas* historicky sahá možná až k Augustinovi, není pochyb o tom, že 19. století tuto formu „žádosti očí“, jakož i její komerční využití, vyostřilo. Vzrůstající urbanizace se svým kaleidoskopickým sledem městských obrazů, rozvoj konzumní společnosti s novým důrazem na využívání vizuálního předvádění ke stimulaci touhy utrácet, rozšiřující se obzory koloniálních expedic objevujících nové národy a území, které bylo třeba kategorizovat a začít z nich těžit, to vše podněcovalo touhu po obrazech a atrakcích. Nepřekvapuje, že důležitými žánry raného filmu byly scény z městských ulic, reklamní filmy či cizokrajné výjevy. Enormní popularita těchto cizokrajných výjevů kterou rozvíjel a využíval již stereoskop a laterna magika, vyjadřuje takřka neuhasitelnou touhu konzumovat svět prostřednictvím obrazů. Film, jak hlásal reklamní slogan jedné rané filmové společnosti, byl vynálezem, který přibližuje svět na dosah. Raný film kategorizoval viditelný svět jakožto řadu nespojitých atrakcí a katalogy prvních produkčních společností nabízejí bezmála encyklopedický přehled této hyper-viditelné topologie, od krajinných panoramat po mikrofotografii, od domácích scén po stínání vězňů a zabíjení slonů elektrickým proudem.

Ne všechny atrakce raného filmu vyjadřovaly intenzitu valčího se vlaku, jistý pocit údivu či překvapení nicméně tvoří základ všech, ať jde třeba jen o údiv nad iluzí pohybu. Dokonce ani nafilmané krajinné panorama se nepropůjčuje čistě estetickému rozjímání. Plně si uvědomujeme stroj, který pohled prostředkovává, kameru otáčející se na stativu. Nejběžnější forma krajinného panoramatu — filmy natáčené z přední či zadní části vlaku — tento účinek zdvojnásobovala, neboť evokovala nejen stroj na pohyblivé obrazy, ale také lokomotivu, která usazeného diváka unáší prostorem. Tyto železniční filmy v ještě větší míře poskytují technologicky podmíněný příklad toho, co Wolfgang Schivelbusch ve svém popisu proměn vnímání způsobených cestováním vlakem nazývá panoramatickou percepcí. Narozdíl od způsobu, jímž krajinu zakoušel tradiční cestovatel, pasažér vlaku „už nepatří do stejného prostoru jako vnímané předměty; vidí předměty, krajinu, atd. *skrže* stroj, který jej přemísťuje světem“ (Schivelbusch, 1979: 66). Film snímáný z čela vlaku, ona „neviditelná energie pohlcující prostor“ (jak zážitek takového železničního panoramatu popsal jeden novinář),²⁰ tento účinek navozený průmyslovými stroji zdvojná-

20/ Publikováno v *New York Mail and Express* (25. září 1897); přetištěno in: Niver, 1971: 27. Novinář se zmiňoval o jednom snímku společnosti Biograph, natočeném z lokomotivy projíždějící haverslawským tunelem.

sobil, neboť vystupňoval odcizení i dynamický pocit cesty vlakem. Železniční filmy tohoto druhu možná převracely naruby účinek do publika se řítícího expresu *Black Diamond*, i ony ale prostřednictvím technologicky zprostředkovaného zážitku prostoru a pohybu vyvolávaly úžas diváka.

Encyklopedická ambice tohoto směřování raného filmu, přeměňujícího veškerou realitu na filmové pohledy, nakonec připomíná ono neurčité znepokojení a sklíčenost, které tváří v tvář kinematografu pociťoval Gorkij. Uspokojuje-li kinematografie atrakcí zvědavost, kterou sama probouzí, je v povaze zvědavosti, jakožto žádosti očí, že nikdy není zcela ukojena. A tak se obsedantní povaha rané filmové produkce a raného filmového představení projevuje potenciálně nekonečným sledem izolovaných atrakcí. Kromě neomezené metonymie zvědavosti pramenila však Gorkého stísněnost také z abstrakce a odcizení této nové honby za vzrušujícími zážitky.

Gorkij v onom vysněném světě atrakcí na Coney Islandu (který navštívil v roce 1906) našel i vše prostupující monotónnost a nazval je „otroctvím rozmanité nudě“. Coney Island představoval pro Gorkého „ohromení, ve kterém neexistuje ani uchvácení, ani radost“ (Gorkij, 1907). Nelze sice přehlédnout charakteristickou averzi evropského intelektuála k masovým slastem kapitalistické společnosti, ale Gorkij nám umožňuje pochopit i potřeby vzrušujících zážitků v industrializované a konzumně orientované společnosti. Zvláštní slast vyjádřená výkřikem vyvolaným náhle oživnějším obrazem lokomotivy není ani tak příznakem publika, jež by bylo ochotné považovat obraz za skutečnost, jako spíše diváka, jehož denní zkušenost ztratila soudržnost a bezprostřednost, tradičně připisované realitě. Tato ztráta zkušenosti plodí konzumenta lačnického po vzrušujících zážitcích.

Kinematografie atrakcí je nejen příkladem specificky moderní formy estetiky, ale také odpovědí na zvláštnosti moderního, a především pak městského života, tedy tím, co Benjamin a Kracauer chápali jako vysychání zkušenosti a její nahrazení kulturou rozptýlení. Zatímco Benjaminovy texty poskytují velmi brilantní dialektický (a ambivalentní) popis moderní proměny vnímání a zkušenosti,²¹ hlavním předmětem zájmu Kracauerovy eseje „*Kult der Zerstreuung. Über Berliner Lichtspielhäuser*“ je role kina, a obzvláště onen aspekt, který kinematografie atrakcí upřednostňovala — totiž předvádění (Kracauer, 1977).²²

21/ Klíčovými statemi samozřejmě jsou „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ a dvě pracovní verze eseje o Baudelairovi (in Benjamin, 1974). Moje chápání Benjaminova díla ovlivnila mistrovská stať Miriam Hansenové „Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology“ (Hansen, 1987). Tato stať a Hansenové právě vycházející práce o divákovi amerického němého filmu, *Babel and Babylon* (Hansen, 1991 — pozn. překl.), poskytují pro mou esej zásadní podklad. Hansenovův vliv je všudypřítomný a své myšlenky chápu jako výsledek dialogu s ní, aniž bych jí jakkoli zaplétal do jejich finálních závěrů. Rovněž bych jí chtěl poděkovat za poznámky k první verzi této eseje.

22/ Rád bych také zmínil svůj dluh pronikavé eseji Heide Schlüppmannové o Kracauerově rané filmové teorii, „Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s“

Situace předvádění, která se dnes po desetiletích filmových analýz posledních textem vytratila ze zřetele, proměňuje a strukturuje způsob, jakým film oslovuje obecenstvo. V rané kinematografii byl akt prezentace zdůrazněn nejen tím, jak diváka oslovovaly samotné filmy, ale i kontextem předvádění. Až do 20. let, kdy Kracauer začal psát některé ze svých prací, hrály v definování zkušenosti chození do kina jakožto sledu atrakcí hlavní roli architektura palácových kin a varietní formát večerního programu. Kracauer hovoří o „roztříštěném sledu oslnivých smyslových dojmů“ (Kracauer, 1987: 94). Přepychovost a výzdoba berlínských kinosálů sloužily k tomu, aby vyvážily soudržnost, kterou filmu přinesla klasická narativní kinematografie. Jak stojí v Kracauerově popisu:

Vnitřní výzdoba kinosálů sloužila jedinému účelu: upoutat pozornost publika k okrajovým podnětům, aby se nezfítilo do propasti. Smyslové stimulace po sobě následují s takovou rychlostí, že mezi ně není možné vměstnat sebenepatrnější rozjímání (Kracauer, 1987: 94).

Velkolepá výzdoba samotného sálu (umocněná a temporalizovaná složitým zacházením se světlem) se střetávala s narůstajícím sklonem zahrnovat film do širšího programu, do revue, která obsahovala hudbu i živá vystoupení. Film byl pouze jednou složkou celého zážitku, který Kracauer popisuje jako „totální umělecké dílo“, jehož „účinky útočí na všechny smysly a využívají všech možných prostředků“ (Kracauer, 1987: 92). Diskontinuita a rozmanitost této formy filmového programu (kladoucího vedle sebe dvojrozměrný film a trojrozměrná živá vystoupení) podle Kracauera výrazně podřývaly iluzionistickou moc filmu. Promítaný film „ustupuje do plochého povrchu a jeho klam je odhalen“ (96). Jako při prvních projekcích, i zde samotná estetika atrakce brání iluzionistickému pohroužení, varietní formát programu kina prostřednictvím sérií smyslových útoků neustále divákovi připomíná akt sledování. Jako by ve večerních představeních navzdory větší délce a voyeuristickému fikčnímu oslovení diváka, spojeným s celovečerními filmy, i nadále převládal dojem diskontinuitního sledu atrakcí.

Ale i přes tuto různorodost smyslových vzruchů (či spíše na jejím základě) rozeznává Kracauer pocit manka (*lack*), který není bez souvislosti (byť je jinak interpretovaný) s Gorkého pocitem rozmrzelosti. Sjednocující prvek kultu rozptýlení spočívá v tom, co Kracauer nazývá čistou vnějškovostí. A tato oslava vnějškovosti odpovídá ústřednímu manku v životě publika, zejména pokud jde o masu dělnictva, čili

v podstatě formálnímu napětí, které naplňuje jejich den, aniž by jej tím činilo naplňujícím. Takového manka vyžaduje kompenzaci, ale tato potřeba nemůže být vyjádřena jinak než v podmínkách téhož povrchu, který v prvé řadě způsobil zmíněný nedostatek. Forma zábavy nutně odpovídá formě pracovního chodu (Kracauer, 1987: 93).

(Schlupmann, 1987), jakož i cenným pojednáním o Kracauerovi ve statích Thomase Elsaesera, Patrice Petrové a Sabine Hakeové publikovaných ve 40., monotematickém čísle časopisu *New German Critique* o výmarské filmové teorii, kde vyšla v anglickém překladu i Kracauerova esej „Kult der Zerstreung“ a zmíněná studie Schlupmannové.

Náhlé, intenzivní a vnější uspokojení, které zprostředkovává sled atrakcí, chápal Kracauer jako něco, co odhaluje roztříštěnost moderní zkušenosti. Záliba ve vzrušujících zážitcích a podívané, ona zvláště moderní forma *curiositas*, která definuje estetiku atrakcí, je dána moderní ztrátou naplňující zkušenosti. Jako teoretický nástroj nám znovu může posloužit to, jak chápe změny v moderním vnímání, způsobené cestováním po železnici, Wolfgang Schivelbusch. Schivelbusch, křížící Freudovy metapsychologické teze se Simmelovou sociologií města (a ubírající se tak po cestě, kterou vyznačil Benjamin), popisuje ochranný štít proti podnětům, který si vytvářejí obyvatelé stimuly přeplněného prostředí moderního světa, aby odvrátili jeho ustavičné útoky (Schivelbusch, 1979: 156–7). Lze ale poukázat i na to, že tento štít otupuje hrany zkušenosti, a k jeho proražení je zapotřebí o to intenzivnějších estetických energií. Jak ve svém čtení Benjaminu upozorňuje Miriam Hansenová, moderní prožitek šoku koresponduje s „adaptací lidského vnímání na průmyslové mody výroby a dopravy, zejména s radikální restrukturalizací časoprostorových vztahů“ (Hansen, 1987: 184).²³ Otřes se stává nejen způsobem moderní zkušenosti, ale i strategií moderní estetiky úžasu. Odtud ono využívání nových technologických vzruchů, koketujících s katastrofou.

Atrake jsou reakcí na zkušenost odcizení a pro Kracauera (stejně jako pro Benjaminu) spočívala hodnota filmu v odkrývání této zásadní ztráty koherence a autentičnosti. Smrtné pokušení pro film proto spočívalo ve snaze o dosažení estetické soudržnosti tradičního umění a kultury. Radikální směřování filmu musí jít cestou vědomě zmnoženého využití nesouvislých šoků, či slovy Kracauera, „musí radikálně usilovat o takový druh rozptýlení, který rozpad odhaluje, místo aby jej zakrýval“ (Kracauer, 1987: 96). Jak poukázala Hansenová, Benjaminova analýza šoku se vyznačuje zásadní ambivalentností. Šok byl podle něho bezpochyby formován ochuzením zkušenosti v moderním životě, ale zároveň nepostrádá schopnost přijmout „jistý strategický význam — jakožto umělý prostředek, který vrhá lidské tělo do momentů poznání“ (Hansen, 1987: 210–211).

Panika před obrazem na plátně přesahuje rámec prostého fyzického reflexu, podobného těm, které zakoušíme v denním styku s městskou dopravou či průmyslovou výrobou. Ve své podvojné povaze, díky přeměně nehybného obrazu na pohyblivou iluzi, vyjadřuje postoj, ve kterém se úžas a vědění dávají do závratného tance. Slast zde vyvolává energie, kterou uvolňuje hra mezi otřesem, způsobeným touto iluzí nebezpečí, a radostí z jeho čisté iluzivnosti. Zažitý šok se stává otřesem z poznání. Tato zkušenost prvních projekcí, která má daleko k naplnění snu totální duplikace reality — *apophantis* mýtu totálního filmu —, obnažuje prázdný střed kinematografické iluze. Vzrušující zážitek přeměny na

23/ Lynne Kirbyová k popularitě inscenovaných vlakových srážek poznamenává: „Jakožto spektakularizace technologické destrukce založené na srovnání rozkoše a hrůzy vypovídá ‚představa katastrofy‘ mnohé o druzích intenzivního spektaklu, které moderní publikum žádalo, a o přeměně ‚šoku‘ v dychtivě očekávaný, stravitelný spektakl“ (Kirby, 1988: 120).

pohyb spočíval v předvedení pohybu jakožto iluze, vytvořené a řízené promítačem. Přechod od nehybného k pohyblivému obrazu akcentoval neuvěřitelnou a mimořádnou povahu samotného přístroje. Tím ovšem zničil jakoukoli naivní víru ve skutečnost obrazu.

První filmová publika už nemohou sloužit jako zakládající mýtus pro teorie upoutaného diváka. Historie odkrývá společně s kontinuitami i trhliny a my musíme vzít na vědomí, že zkušenost těchto publik se zásadně lišila od pohroužení do empatického vyprávění, jaké zažívá klasický divák. Zkušenost prvního diváctva, vřazena do historického kontextu a tradice, nepředstavuje dětinskou víru, ale zcela otevřené uvědomování si (a požitek z) iluzionistických schopností filmu. Pokusil jsem se vyvrátit tradiční chápání tohoto prvního náporu pohyblivých obrazů. Podobně jako demystifikující showman jsem zmrázil obraz davů, prchajících při projekci valícího se vlaku, a četl tento obraz nikoli myticky, nýbrž alegoricky. Toto pozastavení by nás mělo překvapit zjištěním, že na výkřiky zděšení a radosti byli dobře připravení jak provozovatelé představení, tak obecenstvo. Reakce publika byla pravým opakem té primitivní: šlo o setkání s modernitou. Zděšení z onoho obrazu od začátku odhalovalo absenci a slibovalo pouze přízračně objektiv. Vlak se s nikým nesrazil. Byl to, jak pravil Gorkij, vlak stínů; a hrozba, kterou nesl, byla obtěžkána prázdnotou.

(Tom Gunning: An Aesthetics of Astonishment. Early Cinema and the (In)credulous Spectator. *Art & Text* 1989, č. 34, s. 31–45. Podle pozdějšího vydání in: *Film Theory and Criticism*. Fifth Edition. Ed. Leo Braudy — Marshall Cohen. New York: Oxford University Press 1999, s. 818–832, přeložil Jakub Kučera.)

Citovaná sekundární literatura

- Altick, Richard D. (1978): *The Shows of London*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- André, Jacques — André, Marie (1987): *Une Saison Lumière à Montpellier*. Perpignan: Institut Jean Vigo.
- Augustinus, Aurelius (1990): *Vyznání*. Praha: Kalich; přel. Mikuláš Levý (*Confessiones*).
- Aumont, Jacques (1987): *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press; přel. Lee Hildreth, Constance Penley a Andrew Ross (*Montage Eisenstein*, 1979).
- Barnouw, Erik (1981): *The Magician and the Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Battersby, Martin (1974): *Trompe l'Œil: The Eye Deceived*. London: Academy Editions.
- Benjamin, Walter (1974): *Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter Hochkapitalismus*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Doanne, Mary Ann (1985): When the Direction of the Force Acting on the Body Is Changed: The Moving Image. *Wide Angle* 7, č. 1–2, s. 42–57.
- Ejzenštejn, Sergej (1988): *The Montage of Attractions a The Montage of Film Attractions* in: Ejzenštejn: *Writings*, sv. I, 1922–1934. Bloomington: University of Indiana Press; ed. a přel. Richard Taylor. Slovenský překlad in: S. E.: *Umenie mizanscény II*. Bratislava: Divadelný ústav 1999, s. 123–127; přel. Viera Mikulášková-Škridlová.
- Fried, Michael (1980): *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley a Los Angeles: University of California Press.
- (1985): Realism, Writing and Disfiguration in Thomas Eakins' Gross Clinic. *Representations* č. 9 (zima), s. 33–104.

- Furniss, Harry (1978): *Our Lady Cinema* (původní vydání z roku 1914). New York: Garland Publishing.
- Gaudreault, André — Gunning, Tom (1989): Le Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? In: Jacques Aumont — André Gaudreault — Michel Marie (eds.): *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne 1989, s. 49–63.
- Gunning, Tom (1989): Primitive Cinema: A Frame Up? or The Trick's On Us. *Cinema Journal* 28, č. 2, s. 3–13.
- (1991): *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
- (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).
- Hammond, Paul (1974): *Marvellous Méliès*. London Gordon Fraser.
- (ed.) (1978): *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. London: British Film Institute.
- Hansen, Miriam (1987): Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology. *New German Critique*, č. 40 (zima), s. 179–224.
- (1991): *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jenn, Pierre (1984): *Méliès, Cinéaste*. Paris: Albatros.
- Kasson, John F. (1978): *Amusing the Millions: Coney Island at the Turn of the Century*. New York: Hill & Wang.
- Kirby, Lynne (1988): Male Hysteria and Early Cinema. *Camera Obscura*, č. 17, 113–131.
- Kracauer, Siegfried (1987): The Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces. *New German Critique*, č. 40 (zima), s. 91–96.
- (1977): „Kult der Zerstreuung. Über Berliner Lichtspielhäuser“. In: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (původní vydání 1926).
- Leyda, Jay (1960): *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. London: Allen & Unwin.
- Low, Rachel — Manvell, Roger (1984): *The History of the British Film*. Sv. 1, 1896–1906. London: Allen & Unwin.
- Maltete-Méliès, Madeliene (ed.) (1984): *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*. Paris: Klincksieck.
- Metz, Christian (1991): *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: Národní filmový archiv; přel. Jiří Pechar (*Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*, 1984).
- Musser, Charles (1983): The Nickelodeon Era Begins. Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation. *Framework*, č. 22–23 (podzim), s. 4–11.
- (1991): *History of American Film*. Sv. 1, *The Emergence of Cinema in America*. Berkeley: University of California Press.
- Niver, Kemp R. (1971): *The Biograph Bulletins 1896–1908*. Los Angeles: Locare Research Group.
- Sadoul, Georges (1948): *Histoire générale du cinéma*. Sv. 1. *L'invention du cinéma 1832–1897*. Paris: Denoël.
- Schivelbusch, Wolfgang (1979): *The Railway Journey. Trains and Travel in the 19th Century*. New York: Urizen; přel. Anselm Hollo (*Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, 1977).
- Schlüpmann, Heide (1987): Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s. *New German Critique*, č. 40 (zima), s. 97–114.
- Singer, Ben (1988): Film, Photography and Fetish: The Analyses of Christian Metz. *Cinema Journal* 27, č. 4, s. 4–22.
- Smith, Albert E. — Koury, Philem A. (1952): *Two Reels and a Crank*. Garden City, New York: Doubleday.

Prameny

Gorkij, Maxim (1907): Boredom. *The Independent*, 8. srpna 1907, s. 311–12.

Filmografie

The Black Diamond Express (Stuart Blackton — Albert E. Smith, 1897)

Bourání zdi (Louis Lumière; Démolition d'un mur, 1896)

Electrocuting an Elephant (Thomas A. Edison, 1903)

Photographing a Female Crook (Wallace McCutcheon, 1904)

The Railroad Smash-Up (Thomas A. Edison, 1904)

Neznámý svět (Unseen World; Charles Urban, 1903)

Jacques Aumont

Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu

V Lumièrovi tedy nemusíme hledat žádný zázrak.¹ Ostatně nic z kinematografie, ani její vynález, ani žádný ze zákrutů jejích dějin, nespadlo z nebe, jak neustále odhaluje naše historizující epocha. Patnáct let po slavných článcích Jeana-Louise Comolliho, pranýřujících lineární a idealistické koncepce dějin a volajících po „materialistické“ historii filmu (Comolli, 1971/1972), tato historie nepopíratelně začala vznikat, i když je pravda, že stojí na jiných základech a do značné míry je ještě ve stadiu zkoumání archivů a exhumace dokumentů (srov. Aumont — Gaudreault — Marie, 1989).

Ať už budou budoucí pokroky historie filmových forem jakékoli (v blízké budoucnosti od nich můžeme mnohé očekávat díky pracím například Davida Bordwella či Kristin Thompsonové, nebo Jeana-Louise Leutrata, zůstaneme-li ve Francii), bude stále obtížné mluvit v historických termínech o filmu *jakožto umění reprezentace*, což také znamená v jeho vztahu k sousedním uměním. Existují samozřejmě snadno splnitelné minimální požadavky. Nikdo už nezpívá písničku o jednosměrné linii původu malířství–fotografie–film a našťestí ani palinodii o „pre-kinematografii“, o onom mlhavém pojmu odhalujícím „kinematografické“ postupy v tapisérii z Bayeux, ne-li dokonce u Homéra či Shakespeara. Ne tak snadné je na druhé straně oslabit význam pocitu oné *différence* (v pojetí Comolliho), jakési pomalosti či zpoždění vynálezu filmu, a to přesto, že každý dobře cítí — „materialismus“ nás k tomu nutí —, že film nebyl vynalezen ani příliš brzy, ani příliš pozdě, nýbrž ve svůj čas a že to ostatní je jen spekulace nad něčím, co se neudálo. V této kapitole samozřejmě nenabízím žádnou historii vynálezu kinematografie, a to ani letem světem. Budu se snažit v dějinách tohoto vynálezu a jeho okolností vyznačit to, co považuji za odpovědi na záhadu *différence*.

Dějiny vynálezu fotografie jsou pověstné tím, že působí ještě podivněji než dějiny kinematografie — „zpoždění vynálezu“ je u nich ještě zjevnější. Mnoho lidí se podivovalo nad tím, že ačkoli princip působení světla na určité látky byl znám již od antiky a starověkého Egypta, k objevu technicky využitelného postupu toto poznání vedlo teprve 30 či 40 století poté. Je tedy třeba rovnou stanovit, že podmínkou možnosti (samozřejmě neříkám příčinou) vynálezu fotografie byl v první řadě fakt, že v nějaké společnosti, a přesněji tam, kde se již

1 / Vybraná a přeložená část Aumontovy knihy navazuje na první kapitolu, nazvanou „Lumière, le dernier peintre impressioniste“ („Lumière, poslední impresionistický malíř“). (Pozn. překl.)