

Miriam Hansenová

## Raná kinematografie, pozdní kinematografie

### *Transformace veřejné sféry*

Ve vývoji kulturních praktik zpravidla nastane okamžik, kdy se diskursy nedávne minulosti stanou historií; nejsou již pouze zastaralé, ale stejně jako kalhoty do zvonu, minisukně či boty na platformě nabývají na historičnosti. Zdá se, že právě to se přihodilo filmové teorii 70. a počátku 80. let 20. století, zvláště pokud se zaobírala pojmem diváka. Mám zde na mysli psychoanalyticko-sémiotické přístupy, ovlivňované často politickou teorií marxismu a feminismu a spojované námátkou se jmény Jeana-Louise Baudryho, pozdějšího Christiana Metzeho, Raymonda Belloura, Stephena Heathe a Laury Mulveyové. Jak se často podotýká, paradigmatickým rysem filmové teorie 70. let — tedy tím, v čem se rozcházela s filmovou teorií dřívější — bylo přenesení pozornosti od struktury textu či ontologií média k procesům recepce a diváctví. Tyto přístupy bez ohledu na to, zda byl středem jejich zájmu filmový aparát nebo textuální procesy vypovídání a oslovování (*address*), spojovala otázka, jak film konstruuje, interpeluje a reprodukuje svého diváka coby subjekt a jak svádí skutečné návštěvnky kin k tomu, aby se plně identifikovali s ideologicky vymezenými pozicemi subjektivity. V obou případech se výzkum opíral o hypotetický pojem *ideálního* diváka, jakési sjednocené a sjednocující pozice nabízené textem či aparátem, i když, jak poukazuje feministická a v poslední době i menšinami se zabývající kritika, se tato pozice pro některé diváky ukazuje být „místem nemožnosti“ (Doane, 1980), sebepopření a masochismu.

Nemíním opakovat ony dnes již rituální kritické výpady proti tomuto typu filmové teorie, ať už by šlo o poukazování na její gnozeologické či metodologické nedostatky, její monolitické pojetí klasického filmu či abstraktní, pasivní koncepci diváka a procesů recepce; problémy tohoto druhu byly důležité, dokud tato teorie byla všeobecně přijímána. Zajímavější mi připadá, že samotná kategorie *daného* modelu diváka, rozvinutá psychoanalyticko-sémiotickou teorií filmu, očividně zastarala — nejen proto, že ji nové vědecké přístupy nahradily historicky a kulturně specifitějšími modely, ale také z toho důvodu, že způsob recepce, který měl tento divák údajně ztělesňovat, se sám stal věcí minulosti. Historický význam teorií diváctví 70. let může spočívat v tom, že se objevily na prahu paradigmatické proměny způsobů šíření a konzumpce filmů. Jinými slovy — třebaže cílem těchto teorií bylo demaskovat ideologické účinky klasického hollywoodského filmu, ve skutečnosti možná, i když snad nevědomky, mumifikovaly jeho divácký subjekt.

Až nyní začínáme chápat mohutné změny, které v průběhu posledních dvou

desetiletí zasáhly instituci kinematografie. Tyto změny jsou výsledkem spojení linií technologického a ekonomického vývoje, díky nimž přestalo být kino primárním místem konzumpce filmů. Vlivem nových elektronických technologií, které doplnily televizi, zvláště videopřehrávače, satelitu a kabelových systémů, se hlavním místem sledování filmů stále více stává domácí prostor a výrazně se proměňují i podmínky, v nichž může interakce diváka s filmem probíhat. Prostorově-percepční uspořádání televize uvnitř domácího prostředí zlomilo kletbu klasické diegeze, řízenou temporalitu veřejné projekce nahradily akty sledování, které si zjevně ve větší míře určují vlastní pravidla a nadto jsou soukromější, méně soustředěné a roztříštěnější. Jak postřehli kritici, estetiku upřeného pohledu (*gaze*) — iluzionistické pohroužení diváka, považované za jeden z charakteristických znaků klasického filmu — nahrazuje estetika pohledu letmého (*glance*) (viz Ellis, 1982: 24, 50, 128, 137; Eidsvik, 1988–9).

Tyto změny následně ovlivnily kinematografii v tradičním smyslu: jakožto způsob veřejného, komerčního promítání filmů v kinosálu. Za prvé — ještě nikdy předtím, snad od časů *nickelodeonů*, se neobjevovalo tolik stížností na lidi, kteří si během projekcí povídají, jako v americkém tisku za poslední měsíce, kdy různí mudrlanti bědují nad tím, že jistí omezenci už jednoduše nečiní rozdíl mezi sledováním filmu v kině a koukáním se na video ve vlastním obýváku. Takovéto stížnosti nedokazují nic jiného, než že klasický princip, kdy recepce řídí film jakožto integrální produkt a komodita, je oslaben, protože se ve společnosti rozrůstá spotřeba filmů v institucionálně méně řízených situacích sledování. Za druhé — zvýšená závislost filmové produkce na trhu s videokazetami ještě prohloubila krizi návštěvnosti, které Hollywood v různých formách čelí přinejmenším od dob, kdy v 50. letech přišla do módy televize. Například blockbusterové filmy tváří v tvář tomu, co Timothy Corrigan nazval problémem „publika roztříštěného mimo rámec jakékoli ovladatelné identity“ (Corrigan, 1991: 23), zohledňují co nejrozmanitější okruh diváků. Takovéto snímky — od GREMLINS přes filmy o Terminátorovi k DRACULOVÍ — se už nepokoušejí empiricky různorodé obecenstvo homogenizovat prostřednictvím sjednocujících strategií umístování diváka (*spectator positioning*) (což prohlašovali filmoví teoretici 70. let o klasických filmech). Blockbustery spíše sázejí na to, že nabídnou něco každému, že osloví nejrůznější zájmy rozmanitými atrakcemi a na různých rovinách textu. Tím nechceme říci, že se klasický modus diváctví beze stopy vytratil; zažívá naopak mohutné návraty v podobě nostalgického stylu. Ale stal se jednou z řady možností — bývá zasazován do nových kontextů, stává se předmětem ironie a už nepůsobí jako totalitní norma, jakou údajně byl v průběhu 30. a 40. let.<sup>1</sup>

Na rovině geopolitické koresponduje tento posun ve vztazích mezi divákem

1/ Evropský umělecký film se paradoxně stal jedním z pravděpodobnějších míst, kde mohou dnešní diváci očekávat relativně vysoký stupeň klasického pohroužení. To může částečně vysvětlovat americký úspěch HRÝ NA PLÁČ, filmu, který je navzdory své sebereflexivní politice čtení stále do značné míry založen na klasickém účinku diegeze (bez kterého by jeho lest nefungovala).

a filmem se vznikem nových nadnárodních korporačních sítí, které uvádějí do oběhu filmy a videokazety společně s hudbou, jídlem, módou, reklamou a informačními a komunikačními technologiemi. Třebaže jsou systémy distribuce a směny v globálním měřítku propojené a sjednocené, vyznačuje se tento proces narůstající rozrůzněností produktů a současně zvýšenou privatizací způsobů a míst konzumpce.<sup>2</sup> Vynořily se nové formy a žánry diasporální a indigenizované masové kultury, zároveň synkretické i originální, a importované výrobky jsou přeměňovány a přivlastňovány prostřednictvím vysoce specifických forem recepce (viz např. Naficy, 1989 a 1991; Mercer, 1990). A tak paralelně se zánikem klasického filmu jsme také svědky konce takzvané moderní masové kultury — toho druhu masové kultury, která převládala zhruba od 20. do 60. let 20. století a kterou běžně spojujeme s fordovskou ekonomikou, standardizovanou výrobou, společenskou homogenizací a s takovými hesly kritiky, jako je druhotné vykořisťování, amerikanizace či kulturní imperialismus. Současná postmoderní globalizovaná spotřební kultura sice rozvíjí nové a stále hůře postižitelné technologie moci a komodifikace, které fungují spíše na základě rozrůznění nabídky nežli homogenizace: celosvětově produkovaná rozmanitost je vším, jen ne automatickým vyústěním do „nové kulturní politiky odlišnosti“ (West, 1990: 29). Ale stejná kultura rovněž znásobila styčné body, ve kterých se takováto politika odlišnosti může — a na mnoha místech k tomu dochází — realizovat, zvláště prostřednictvím alternativní filmové a video tvorby.<sup>3</sup> Každopádně je však zřejmé, že tyto linie vývoje, bez ohledu na to, jaké politické úspěchy jim lze připsat, vyžadují jiné teorie recepce a identifikace než ty, které se odvozovaly z klasického hollywoodského filmu a amerického modelu masové kultury.

Jelikož se klasické formy filmové konzumpce v celosvětovém měřítku očiividně rozpouštějí, působí tato situace tak trochu jako *déja-vu*. Současné formy mediální kultury vykazují ve více ohledech podobnost s ranou kinematografií. Jak zdůrazňuje současné bádání, paradigmatická odlišnost filmu raného od klasického spočívala nejen v odlišném pojetí prostoru, času, vyprávění a žánru, ale především v odlišném chápání vztahu mezi filmem a divákem. Tato odlišnost byla vystopována jak v rovině stylu — v textuálních modech reprezentace a oslovování (*address*) —, tak v rovině praxe uvádění — prezentace filmů v komerčním prostředí.

Tom Gunning, pokoušející se vystihnout specifičnost vztahů raného filmu a diváka, zavedl dnes již dobře známé označení *kinematografie atrakcí*, využívající jak ejzenštejnovského pojetí pojmu atrakce, tak i jeho hovorovějšího užití

2/ Z rostoucího množství literatury o těchto směrech vývoje viz např. Appadurai, 1990: 1–24; Featherstone, 1990 (zvláštní číslo časopisu *Theory, Culture & Society* věnované globální kultuře); Robins, 1991; Mattelart, 1992. Viz také Schneider — Wallis, 1988.

3/ K příkladům ze Spojených států patří Guerrilla TV, Edge, Paper Tiger a Deep Dish Television. K teoretickým otázkám, které se s takovýmito snahami pojí, viz Mellencamp, 1990: 1–13. Relevantní je v tomto ohledu i pokračující diskuse na téma domorodého používání filmu a videa v etnografii, viz kupř. Turner, 1992: 5–16.

v kontextu poutí, cirkusů, varietních show, šestákových muzeí a dalších míst komerční zábavy, které Ejzenštejna k používání tohoto termínu inspirovaly (Gunning, 2001). Raný film odtud podědil pestrou škálu žánrů a témat, jakými byly např. boxerské zápasy, scény z divokého Západu i pašijové hry, cestopisy ve formě stereoskopických přednášek, trikové filmy navazující na tradici kouzelnických představení, vizuální gagy a komické parodie odvozené z burleskního divadla či vaudevillu, pornografické snímky ve stylu peepshow a výběr toho nejlepšího z populárních her a oper. Rané filmy přejala s touto tradicí i specifickou estetiku předvádění či showmanství, která se vyznačovala cílem útočit na diváka senzačními, nadpřirozenými, vědeckými, sentimentálními či jinak stimulujícími výjevy, místo aby jej vtahovala do iluze fikčního vyprávění. Styl raných filmů byl spíše prezentační než reprezentační; to znamená, že zpravidla oslovovaly diváka přímo — jak dokazují časté pohledy do kamery a převážně frontální uspořádání prostoru — spíše než nepřímo — jak to činí klasické filmy na základě percepčního vtažení do uzavřeného diegetického prostoru.<sup>4</sup>

Rané filmy, věrné svým varietním kořenům, sváděly své návštěvníky rozmanitostí, ne-li přímo přemírou lákadel, a to v protikladu k pozdějšímu podrobení a zapojení polymorfních diváckých slastí do režimu klasického vyprávění. Takováto lákadla zahrnovala fyzické otřesy, šoky a senzace — ať už druhu kinetického, pornografického či v podobě různých ohavností — od velkého počtu filmů pořízených z pohybujících se dopravních prostředků (např. INTERIOR N.Y. SUBWAY, 14TH STREET TO 42ND STREET) k aktualitám či dramatickým rekonstrukcím katastrof a poprav (např. THE ELECTROCUTION OF AN ELEPHANT). Ačkoli byly takovéto způsoby vyvolávání fyziologické responze brzy vnímány jako podřadné či vytěšňovány ve prospěch klasického ideálu odtělesněného, spekulativního a *specularized* diváctva, vynořovaly se v různých převlecích, od krátkodobě úspěšných technických systémů jako Cinerama či 3-D k nejnovějším verzím kultovních filmů, hororů či akčních snímků (ovlivněným MTV). (Srov. Williams, 1991 a 1989; Gunning, 1989).

Rané filmy se navíc otevřeněji opíraly o kulturní intertexty, jakými byly např. populární příběhy, písně či politické kreslené vtipy, ze kterých mnohé vycházely, ať už je ilustrovaly nebo si z nich utahovaly. Jak ukázal Charles Musser, hlavní rozdíl mezi ranými narativními snímky a těmi proto-klasickými ve skutečnosti tkvěl v tom, jak moc záviselo pochopení oněch raných narativních filmů na obeznámenosti publika se zobrazovaným příběhem či událostí (Musser, 1990). Porterův film WAITING AT THE CHURCH (1906) například téměř nedává smysl, neznáme-li populární hit téhož jména, který zpívala Vesta Victoria, a THE „TEDDY“ BEARS (1907) vyžadují předchozí obeznámenost nejen s příběhem o *Zlatovlásce a třech medvědech*, ale též s politickou satirou, vztahující se k po-

4/ Viz texty v první části sborníku Thomase Elsaessera a Adama Barkera (Elsaesser — Barker, 1990); Burch, 1978/79: 91–105; 1990; Bordwell — Staiger — Thompson, 1985; Musser, 1990 a 1991. Otázku vztahu diváka a raného filmu detailněji rozpracovává moje kniha *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Hansen, 1991: kapitoly 1–3).

zoruhodným loveckým výkonům Theodora Roosevelta. Takovéto zjevné formy intertextuality kladly mnohem větší důraz na dotvoření filmu publiky a jejich interakci s ním, ale také znamenaly, že recepce byla vystavena faktorům, které nebylo možné řídit ani standardizovat prostřednictvím strategií výroby. Pro přechod ke klasickému filmu tudíž byla rozhodující systematictější snaha (partná asi od roku 1907) rozvíjet takový způsob narace, díky němuž byly filmy sebevysvětlující a soběstačné a který umožnil, že je masové publikum bylo schopné pochopit bez ohledu na příslušné kulturní a etnické zázemí a místo a způsob předvádění.

Je známkou specifčnosti rané kinematografie, že její účinky na diváka neurčoval ani tak film samotný coby hotový produkt a (mezi)národně šířená komodita, jako spíše specifický kontext uvádění — konkrétní představení. Charakter prezentace typické pro ranou kinematografii určovala komerční zábava, v jejímž kontextu se filmy zprvu předváděly — zvláště vaudeville a putovní představení. Od těchto forem zábavy si film vypůjčil dva hlavní principy: 1) nespojitý styl sestavování programu — varietní formát —, ve kterém se krátké filmy střídaly s živými výstupy (vaudevillové skeče; čísla se zvířaty, akrobaty či kouzelnickými triky; písně doprovázené promítanými diapozitivy /*song slides*/) a 2) zprostředkování jednotlivých filmů personálem přítomným v sále — šlo např. o komentátory či specialisty na zvukové efekty a v každém případě též o hudebníky. Oba principy udržovaly percepční kontinuum mezi časoprostorem sálu a iluzivním světem na plátně, a to narozdíl od klasického oddělení plátna od prostoru sálu, vyznačujícího se režimem nepřítomnosti/přítomnosti a disciplínou ticha, fascinované pasivity a percepční izolace. Raná kinematografie navíc rozptylovala význam napříč filmovými i nefilmovými zdroji, jako tomu bylo v případě střídání filmů a divadelních čísel, což propůjčilo veřejnému promítání charakter živé události, to znamená představení, které se lišilo od jednoho místa a času k dalšímu v závislosti na typu sálu a jeho umístění, na skladbě publika a na hudebním doprovodu. Některé z těchto zavedených postupů, např. formát varieté a nadřazenost prožitku kontextu předvádění nad prožitkem filmovým, přežily období *nickelodeonů* a trvaly po celou němou éru, třebaže filmy samotné čím dál více podléhaly schématu klasických pravidel (viz Koszarski, 1990: kap. 2 a Gomery, 1992: kap. 3).

Tato snaha vymezit paradigmatickou rozdílnost rané kinematografie tak, že určíme nějaké stabilní znaky a tradice, nás ale může mást a zavádět k esencialismu. Co raná kinematografie nabízela a čím sváděla, se vyznačovalo různorodostí, která ani zdaleka nebyla institucionalizovaná: jednalo se spíše o účinek experimentální nestálosti. Jak naznačuje Gunning: „Raná kinematografie se nejnápadněji odlišuje od toho, co se stalo modelem klasického hollywoodského filmu, možná právě onou proměnlivostí a roztržitostí (na mnoho praktik s nestabilními hierarchiemi důležitosti)“ (Gunning, 1991: 6). Jakkoli ustálená a funkční se mohla v tomto protikladu jevit *klasická* kinematografie (její stabilita je dána stejně tak dominantním průmyslovým modem i specifickou historiografickou optikou), *současná* filmová a mediální kultura jako by se navracela

do stavu, kdy se rozrůstají přechodné, pomíjivé praktiky, instituce kinematografie je čím dál roztržitější a rozptýlenější a dlouholeté hierarchie výroby, distribuce a předvádění ztrácejí svoji sílu.

Srovnání předklasických a současných způsobů filmové konzumpce se v posledních letech čas od času objevují a mají více či méně polemický náboj. Noël Burch si ve své stati publikované roku 1982 všímá, že „televizní síť Spojených států představuje návrat do časů *nickelodeonů*“, a tvrdí se značným znepokojením, že uvolněný, disjunktivní formát americké televize může znamenat „skutečný návrat minulosti“, regresi, která je vše, jen ne „nevinná“. Tento postřeh jej vede k tomu, že jako nezbytnost pro politicky progresivní formu mediální praxe obhajuje jinak tolik očeřňovaný „silný diegetický účinek“ klasického filmu, onen „institucionální modus reprezentace“ (Burch, 1982: 33; viz také: Elsaesser, 1992: 5). O deset let později se o podobnostech mezi předklasickými a post-klasickými formami diváctví, mezi raně moderními a postmoderními formami rozptýlení a různorodosti hovoří ještě více, i když potřeba je analyzovat zůstává stejná. Jaký má takovéto srovnání smysl? Jak pro nás může být užitečné i mimo rámec formalistické analogie, nostalgie a kulturního pesimismu? Jak můžeme tyto dva momenty postavit vedle sebe, aniž bychom přitom smazali jejich dějinný rozdíl?

Tvrdím, že vést linii od filmu post-klasického k tomu předklasickému má význam nejen kvůli formálním podobnostem ve vztazích reprezentace a recepce. Důležitější je, že tyto formální podobnosti vyžadují bližší prozkoumání, neboť oba momenty znamenají významný posun ve vývoji veřejné sféry (*public sphere*). Termín *veřejný* zde užívám v tom nejobecnějším smyslu, označujícím diskursivní základnu či proces, v jehož rámci se intersubjektivní, potenciálně kolektivní a opoziční formou vyjadřuje, interpretuje, vyjednává a vybojovává sociální zkušenost. Mé pojetí tohoto termínu je poplatné úvahám vycházejícím z tradic frankfurtské školy, spojené s dílem Jürgena Habermase, Oskara Negta a Alexandra Klugeho. Jsem dokonce toho názoru, že otázka veřejnosti (*public*) je možná tím nejpłodnějším, co frankfurtská škola dnešní teorii filmu a masové kultury odkázala.

Debaty o tématu veřejnosti v tradici frankfurtské školy vidím jako pokračování kritického projektu, který vzal hned od začátku na vědomí klíčovou roli filmu a masové kultury při hluboké restrukturalizaci subjektivitu. Současně viděl, jak se osvobozující, demokratický potenciál tohoto moderního média vypařuje v jeho odcizujícím, konformním a manipulujícím užití v rámci fordovsko-liberálního kapitalismu, o fašismu nemluvě. Kluge byl možná s Adornem v jeho analýze kulturního průmyslu (a jeho administrativního, poválečného západoněmeckého protějšku) zajedno. Vyvodil však z této analýzy odlišné estetické a politické závěry: stal se z něho filmař a aktivista, propagující alternativní filmovou a mediální kulturu. Vycházeje z Adornovy vlastní filosofie, zvláště z *Negativní dialektiky* a konceptu neidentična,<sup>5</sup> vzal si za cíl uvést do pohybu

5/ V němčině *Nicht-Identisches, Nicht-Identität*. (Pozn. překl.)

aporie teze o kulturním průmyslu — a to tím, že přesune rámec od logiky komody a identity k dynamice veřejné sféry.<sup>6</sup>

V anglojazyčných kontextech je kategorie veřejnosti čím dál důležitější pro širokou škálu různých oblastí a sporů: filosofii, antropologii, historii nebo studia zabývající se Jižní či Východní Asií a Afrikou; post-koloniální studia a studia zaměřená na minority; postmoderní uměleckou scénu a feministickou, gay/lesbickou či „queer“ politiku. Pokud měla teorie veřejné sféry zatím jen malý vliv na filmová a mediální studia, existoval pro to dobrý, či možná ne až tak dobrý důvod. Mnohé z těchto debat přijímají jako východisko systém, který rozvinul Habermas ve své studii *Strukturální přeměna veřejnosti* z roku 1962, jež teprve nedávno vyšla v anglickém překladu (Habermas 1989 /anglicky/, česky 2000; viz Calhoun, 1992; viz také Robins, 1993). Výhoda Habermasova přístupu, který pojem veřejné sféry historizuje, když sleduje její vznik v 18. století, se mění v nevýhodu, když dojde na veřejnost formovanou masovými prostředky pozdějších století. Habermas jako kritickou normu chápe osvícenskou představu veřejné sféry (byť se v dějinném vývoji zvrhla do ideologie), a pozdější formování veřejného života tudíž nazírá pouze z hlediska rozkladu a úpadku. S přechodem od kulturního *räsonnement* ke kulturní konzumpci, tvrdí Habermas, se dialektika veřejného a soukromého rozpadá na individualizované akty recepce, a to dokonce i v kontextu masových událostí. Tento přístup není problematický jen proto, že zůstává přímo v paradigmatu kulturního průmyslu, ale také proto, že základní pojem veřejnosti zakládá na bezprostřední osobní komunikaci, a tudíž je nedostatečný pro konceptualizaci masmediálních forem veřejného života (viz Garnham, 1992; viz také Warner, 1992; a Lee, 1992).

Právě z hlediska tohoto paradoxu — problému, jak konceptualizovat dimenzi veřejnosti v technologicky a průmyslově prostředkované veřejné sféře, která narušuje samotné podmínky diskursivní interakce, participace a sebeprezentace — představuje Negtova a Klugeho studie *Öffentlichkeit und Erfahrung* užitečný krok (Negt — Kluge, 1972; angl. 1993).<sup>7</sup> Její autoři tvrdí, podobně jako řada Habermasových současných amerických kritiků, že ideál veřejné sféry 18. století byl ideologický již ve svém pojetí, které zakrývá faktické vyloučení významných sociálních skupin (dělníků, žen, služebného personálu) i zásadních společenských problémů, jakými jsou materiální podmínky produkce a reprodukce (sexualita, výchova dětí). Negt a Kluge zastávají názor, že je zapotřebí porozumět postliberálnímu a postlitterárnímu rozvoji veřejné sféry — který v zásadní míře určují fotografická a elektronická média — z jiného hlediska, než jakým je rozklad a úpadek.

6/ O Klugeho vztahu k Adornovi viz rozhovor se Stuartem Liebmanem *On New German Cinema, Art, Enlightenment* (Liebmann /rozhovor/, 1988: 23–59, zejména s. 36). O Klugeho zpětném vlivu na Adorna viz Adornova esej z roku 1966 *Transparencies on Film* (Adorno, 1981/2: 199–205), jakož i můj „Úvod“ (Hansen, 1981/2: 186–98).

7/ Pro detailnější pojednání o této knize viz mou předmluvu k americkému vydání (Hansen, 1993a), uveřejněnou rovněž v časopise *Public Culture* (Hansen, 1993b).

Negtovy a Klugeho argumenty se opírají o dva zásadní kroky; jedním je zpochybnění samotného pojmu veřejnosti, jak se tradičně chápe. Autoři provádějí průzkum nejrůznějších institucí a aktivit, které si na pojem *veřejného činu* (*nárok* (veřejný názor, veřejná moc, styk s veřejností), a následně tyto dosti omezené a zkosnatělé, zprofesionalizované praktiky porovnávají s jiným významem tohoto termínu, který se týká „obecného *horizontu zkušenosti*, jenž shrnuje vše, co je skutečně nebo údajně důležité pro všechny členy společnosti“ (Negt — Kluge, 1972: 17–18). Toto rozšíření kategorie veřejnosti znamená posun od formálních podmínek komunikace (svoboda sdružování, svoboda projevu, rovnoprávná účast, zdvořilá debata) ke všeobecnějšímu pojetí „společenského horizontu zkušenosti“, založenému na tom, co Negt a Kluge nazývají „souvislostmi života“ (*Lebenszusammenhang*), na materiální, psychické a sociální re/produkcí.<sup>8</sup> Tento horizont důrazně zahrnuje vše, co dominantní veřejná sféra vynechává, privatizuje nebo bere na vědomí pouze v abstraktní či roztržité formě. Je postavený na zahrnutí a souvislostech (*Zusammenhang*) a vyžaduje dialektické překrývání tří různých vrstev: 1) zkušenosti re/produkce v odcizených podmínkách kapitalismu; 2) systematického omezování této zkušenosti jakožto horizontu o sobě, to znamená odtržení zakoušejících subjektů od sítě veřejného vyjádření a reprezentace; a 3) coby reakce na toto omezování — imaginativních a rezistentních způsobů přeskupování rozštěpených bloků zkušenosti, skutečnosti a fantazie, času, dějin a paměti.<sup>9</sup>

Druhý krok Negta a Klugeho spočívá v tom, že tento horizont nekonstruuje analogicky k buržoazně-liberálnímu modelu — jako zdánlivě autonomní sféru nad sférou trhu a dílčími zájmy —, nýbrž načrtávají jeho kontury v nových průmyslově-komerčních veřejnostech, které již na podobný oddělený, nezávislý status neaspirují. Tyto „veřejné sféry produkce“ zahrnují mnoho různých kontextů, jakými jsou kupříkladu komunity vznikající v prostředí továren, místa obchodu a spotřeby (restaurace, nákupní střediska) a samozřejmě kinematografie a další soukromě vlastněné prostředky „průmyslu vědomí“ (*consciousness industry*).<sup>10</sup> Průmyslově-komerční veřejnosti postrádají vlastní ospravedlnění, a vstupují proto do spojenectví s rozkládající se buržoazní veřejnou sférou — operou a kamenným divadlem počínaje a politickými stranami a institucemi parlamentní demokracie konče —, jejíž další fungování a moc zase stále více závisí na průmyslově-komerční propagaci. (Představa „elektronické radnice“, jejíž populistický nářek je nedílnou součástí její synkretické a kontradiktorní veřejné povahy, představuje v tomto směru další krok.) I když ale

8/ Nabízejí se zajímavé styčné body mezi Negtovým a Klugeho chápáním kontextu žití a úvahami o „praxi každodenního života“ Michela de Certeaua (de Certeau, 1984).

9/ Pojem zkušenosti (*Erfahrung*), který zde přebíráme, je vysoce specifický; rozpracovali jej — na různé způsoby — Benjamin, Bloch, Kracauer a Adorno. Viz Hansen, 1987: 179–224; 1993: 40–41.

10/ Negt a Kluge tento termín přejímají od Hanse Magnuse Enzensbergera (Enzensberger, 1982). Pozn. překl. — termín „průmysl vědomí“ je použit ve smyslu „průmyslu formujícího vědomí“.



veřejné sféry produkce reprodukuje ideologické, diskriminující mechanismy buržoazního vzoru, rovněž z ekonomických důvodů usilují o maximální míru inkluze. Protože postrádají vlastní podstatu, nenasytně pohlcují jako svoji potravu či surový materiál kontexty života, které až dosud byly z reprezentace vyloučeny — už jen proto, aby si přivlastnily, asimilovaly, abstrahovaly a komodifikovaly rozhodující oblasti sociální zkušenosti a aby je ve chvíli, kdy se vyčerpají, učinily zastaralými, a tudíž znovu bezvýznamnými. Negt a Kluge tvrdí, že právě svým potenciálně nediskriminujícím, inkluzivním uchopením zviditelňují veřejné sféry produkce v jistých kritických bodech odlišnou funkci veřejnosti, a sice tu, jež se týká sociálního horizontu zkušenosti.

V práci *Öffentlichkeit und Erfahrung* označují Negt a Kluge tento výrazně inkluzivní horizont záměrně anachronickým termínem *proletářská veřejná sféra*, kterou chápou jako prototyp alternativních a opozičních veřejností či kontraveřejností. *Proletářská veřejná sféra*, odpovídající marxistickému významu tohoto termínu, není empirickou kategorií (a zajisté nemá nic společného s tradičními dělnickými organizacemi), ale kategorií negace, a to jak v kritickém, tak utopickém smyslu, a odkazuje k fragmentaci lidské práce, bytí a zkušenosti a jejímu dialektickému protějšku: praktické negaci stávajících podmínek v jejich totalitě. Negt a Kluge ve svém následujícím společném díle *Geschichte und Eigensinn* (1981) objevují tuto utopickou možnost v samotném procesu (odcizené) výroby, v „historické organizaci pracovní síly“.<sup>11</sup> Neboť pracovní síla, utvářená v procesu separace (např. primární akumulace a dělby práce), obsahuje a reprodukuje možnosti a energie, které přesahují její realizaci v komoditě a coby komodity: odpor vůči separaci, *Eigensinn* (umíněnost, svéhlavost), samoregulaci, představitivost, paměť, zvědavost, spolupráci, pocity a dovednosti překračující kapitalistické zhodnocení. Zdali a jak lze tyto energie aktivovat, závisí na uspořádání veřejné sféry.

Metodologicky takto dochází k principiální oscilaci mezi přístupem empirickým — analyzujícím uspořádání veřejného života v dané situaci — a výrazným smyslem pro „veřejnost“ (*publicness*), který dynamiku této situace sleduje z hlediska jejích zapomenutých nebo neuskutečněných možností. Kritickým měřítkem bude v každém případě rozsah dez/organizace zkušenosti shora — diskriminujícími normami vysoké kultury či zájmem zisku —, nebo zdola — zakoušejícími subjekty samotnými, na základě kontextu jejich žití. Úkolem politiky je vytvořit „vztahovost“ (angl. *relationality* — Jamesonův překlad německého *Zusammenhang*); navázat spojení mezi izolovanými bloky zkušenosti napříč oddělenými oblastmi práce a odpočinku, fikce a faktu, minulosti a přítomnosti; a nalézt styčné body mezi rozdílnými a/nebo soupeřícími dílčími veřejnostmi a kontraveřejnostmi. Tato politika vztahovosti musí čelit hegemonické formě *Zusammenhang* — násilné pseudosyntéze dominantní veřejné

11/ „Zajímá nás, co ve světě, kde tak zjevně dochází k pohromám, vykonává práci, která zapříčiňuje materiální změnu.“ Předmluva ke *Geschichte und Eigensinn* (Negt — Kluge, 1981: 5). Viz také Jameson, 1988 a Pavsek (rukopis).

sféry, která je udržována spojenectvím průmyslově-komerční a buržoazní veřejnosti (*publicity*) a která se vydává za *pravou* veřejnou sféru (téma večerních zpráv, „národ“).

Nejde ale o spor typu bud'/anebo. Negt a Kluge trvají na tom, že *Öffentlichkeit* neboli *veřejnost* (*publicness*) není možné definovat a popsat v jednotném čísle, jako by měla nějakou homogenní podstatu. Je jí spíše možné chápat vždy a jedině jako nahromadění či směs různých typů veřejného života, jež odpovídají nevyrovnaným stupňům ekonomického, technického a společenského uspořádání o různých, lokálních až globálních parametrech. Rozlišují-li Negt a Kluge z heuristických důvodů buržoazní, průmyslově-komerční a proletářské modely, zdůrazňují, že žádný z těchto modelů nelze uchopit v jeho ryzosti a odděleně od ostatních, ale pouze v jejich vzájemném překrývání a ve specifických přesazích, parazitních soužitích a strukturních rozporech.

Konceptualizovat veřejnost jako směsici soupeřících forem uspořádání společenské zkušenosti znamená o ní uvažovat jako o potenciálně nestabilním *procesu*, který určují různé rychlosti a časové ukazatele. Takováto synkretická dynamika skrývá potenciál nestálosti, náhodných srážek a příležitostí, nepředvídatelných spojení a nejistých linií vývoje. Teprve ve švech a trhlinách mezi nestejnými formacemi veřejného života se mohou vynořit alternativní uspořádání a spojení.<sup>12</sup> Právě k rozsahu, v jakém je určitá veřejná sféra otevřená těmto možnostem improvizace a přeuspořádání, se dle mého významně vztahuje Gunningův postřeh o relativní nestálosti raného filmu. A tato specifická dynamika veřejného je také tím, co raný film znovu spojuje nikoli s jeho klasickým nástupcem, nýbrž se současnou fází filmové a mediální kultury.

Jaký má smysl uvažovat o filmu v souvislosti s veřejností? Sám Kluge ve svých textech, filmech a videotvorbě realizuje politiku veřejné sféry na několika rovinách. Pro jeho filmovou estetiku bylo ústřední pojetí montáže, založené na vztahovosti (*relationality*) — hovoří o montáži jako o morfologii vztahů (*Formenwelt des Zusammengangs*) (Kluge, 1981–82: 206) — cvičně lezecké stěně textu, určené k tomu, aby diváky podněcovala k vytváření vlastních spojení napříč žánrovými rozhraními fikce a dokumentárního filmu i nesourodými sférami a rejstříky zkušenosti. Film je úspěšný tehdy, podaří-li se mu aktivovat (spíš než pouze okupovat) to, co Kluge nazývá „filmem v hlavě diváka“ — horizont zkušenosti, jenž se v subjektu konkretizuje. Specifická spojení podněcovaná filmem reagují na strukturní omezení zkušenosti, které zachovává dominantní veřejná sféra, přičemž v případě (Západního) Německa se jedná zvláště o rozčlenění, vnucená zkonstatěnými programovými strukturami státem

12/ Viz „televizní historku“ Meaghan Morrisové (o skandálu z roku 1988 spojeném s narozeninovým dortem pro Sydney), nabízející barvitý příklad náhodné povahy veřejného života, která přináší prchavé momenty přisvojení či taktického zásahu ze strany australských Aboriginů, in: Morris, 1990: pozn. 28. Morrisová zdůrazňuje aspekt „načasování, využití příhodných okamžiků“, což se shoduje s Klugeho pojetím veřejného zásahu; viz zejména jeho film z roku 1974 o frankfurtském boji o byty, V NEBEZPEČÍ A NEJVYŠŠÍ NOUZI VEDE STŘEDNÍ CESTA K SMRTI. Jeho filmová produkční společnost nese jméno *Kairos*, řecky „příhodný okamžik“.

financované televize (Negt — Kluge, 1972: kap. 3–5). Protože se ale monopol této televize začal v průběhu posledního desetiletí rozpadat — díky narůstajícímu počtu soukromých kanálů (téměř 40), blížícím se mnohotvárnosti televize ve Spojených státech —, přeorientoval Kluge svůj projekt s ohledem na složité a dramatické změny v německé — a evropské — mediální krajině. Vyrábí pro komerční televizi jeden program týdně, a snaží se tak v politicky kompromitujícím, potenciálně neutralizujícím prostředí rozvinuté elektronické publicity (*publicity*) znovu objevit alternativní formy kinematografie — současnou kinematografii atrakcí.<sup>13</sup>

Mimo rámec Klugeho vlastní, do jisté míry stále modernistické estetiky filmu lze pojem veřejnosti revidovat tak, aby jeho prostřednictvím bylo možné uchopit řadu klíčových problémů současných filmových a mediálních studií a dovést je o krok dál. Uvažování o kinematografii z hlediska veřejného předpokládá přístup, který vede napříč teoretickými i historickými, jakož i textovými a kontextovými způsoby zkoumání, neboť kinematografie působí jako svébytná veřejná sféra určená specifickými vztahy reprezentace a recepce i jako součást širšího společenského horizontu, který definují jiná média a překrývání lokálních, národních a globálních, osobních i deterritorializovaných struktur veřejného života. Toto dvojí zaměření nám umožňuje obhájit některé postřehy formalistické a psychoanalytické teorie filmu — týkající se fungování filmových textů a psychických mechanismů recepce —, a přitom změnit jejich paradigmatický status. I když totiž recepci zasadíme do specifického historického a sociálního rámce a i když byla kategorie *daného* diváka zproblematizována, stále je zapotřebí teoreticky porozumět možným vztahům mezi filmy a diváky, mezi reprezentací a subjektivitou. Na otázky vznesené ve jménu alternativního využití pozdně-kapitalistické masové kultury nemůže odpovědět empirický výzkum recepce. O těchto otázkách je třeba diskutovat z hlediska zkušenosti (v pojetí frankfurtské školy, které zahrnuje i paměť a nevědomí) a podmínek její možnosti — struktur, které současně omezují i umožňují konání, interpretaci a sebe-organizaci.

Obrat k empiričtější zaměřeným výzkumům recepce (či, do jisté míry, jejich obrození), a zároveň s tím také metodologické spojení skutečného sociálního diváka s diváckým subjektem, bylo doprovázeno zejména v Evropě nostalgickým oživením filmu coby dobrého objektu. Redaktoři nedávno vydané antologie cinefilských vzpomínek *Seeing in the Dark* bědují nad tím, že metody empirického výzkumu publika nejsou schopny

plně zachytit individuální, subjektivní zkušenost chození do kina, neboť opomíjejí charakteristické detaily a osobní fantazie. Změříme-li potlesk, neodhalí to, že byl film nezapomenutelný pro ženu v třetí řadě, protože budova na plátně jí připomněla místo, kam chodila do školy, a všechny ty vzpomínky z dětství, které jí zaplavily, se proluly s filmem a hledišť se mezitím jemně oťásló, jak pod ním projel vlak metra, a ve světle projektoru se třepotal cigaretový popel, padající z balkonu (Breakwell — Hammond, 1990: 8).

13/ O Klugeho práci pro televizi viz Morse, 1989: 50–53; Hansen, 1988: 178–98; Liebman, 1988: 23–59, zejména s. 30; Rainer — Larsen, 1990: 79–88.

Empirický výzkum publika všechny tyto zázračné a zásadní rozměry chození do kina nepochybně přehlídí (lacanovsko-althusserovské analýzy diváckého umístování by činily totéž). Ale redukovat tyto rozměry v subjektivistickém duchu pouze na cosi osobního a idiosynkratického znamená opomenout systematictější parametry subjektivity, které strukturují, umožňují i modulují naše osobní zaujetí daným filmem. Ty kupříkladu zahrnují určitý filmový styl, který spouští divákovy vzpomínky; rozpor mezi nostalgicky vyvolanou vzpomínkou na prostředí místního kina (např. cigaretový kouř, vysoce moderní městská technologie) a kontextem elektronické a globální postmodernity (např. jistá pravděpodobnost, že divačka ve třetí řadě, stejně jako ta za ní, může běžně sledovat televizní *soap operu*); a skutečnost, že tato divačka patří k určité společenské skupině žen — vymezené na základě třídy, rasy, etnické příslušnosti, sexuální orientace a příslušnosti generační —, která její vztah k promítanému filmu, jenž pravděpodobně představuje nějakou variantu klasické kinematografie, ve specifických ohledech problematizuje. Tyto a další faktory strukturují horizont zkušenosti, který s sebou neseme, ať sledujeme film sami nebo kolektivně. Tento horizont nám současně umožňuje a dovoluje zamyslet se nad vlastní individuální zkušeností; schopnost filmu a divácké situace vyvolávat osobní i kolektivní vzpomínky je dozajista měřítkem jeho kvality jakožto veřejné sféry.

Uvažovat o filmu z hlediska veřejnosti znamená rekonstruovat horizont recepce nejen ve smyslu sociologických determinant, ať už náleží statisticky definovatelným demografickým skupinám nebo tradičním komunitám, ale též ve smyslu četných a vzájemně neslučitelných identit a okruhů diváků. Film opravdu může v jistých důležitých momentech fungovat jako základna pro zpochybňování sociálních pozic identity a jinakosti a jako katalyzátor nových forem komunity a soudržnosti. K tomu může dojít i ve sféře pozdně kapitalistické spotřeby, což ale neznamená, že bychom se měli spokojit se sortimentem nabízených produktů a modů produkce. Naopak — kategorie veřejnosti si zachovává své kritické, utopické ostří, založené na ideálu kolektivního sebeurčení. (Tato perspektiva nás zavazuje nejen k zachování schopnosti kriticky rozlišovat, pokud jde o komerčně šířený repertoár, ale též k vytváření představ alternativních mediálních produktů a alternativního uspořádání vztahů reprezentace a recepce. V tomto smyslu koncept veřejnosti zabraňuje idealizaci konzumpce, která se v některých oblastech kulturních studií stala zvykem.)

Na závěr se vrátím k otázce významu raného filmu zejména pro zhodnocení současných linií vývoje. Jinde jsem dokazovala, že raný film a přetrvání raných praktik předvádění po celé období *nickelodeonů* a dokonce i po něm vytvořilo podmínky pro alternativní veřejnou sféru (Hansen, 1991: kap. 3). Konkrétně k tomu došlo v případě průmyslově-komerční sféry, která se ve svém rozhodujícím období opírala o okrajové sociální skupiny (imigranty, členy nedávno urbanizované dělnické třídy, ženy), a tak, chtě nechtě, sloužila lidem se specifickými potřebami, úzkostmi i představami — lidem, jejichž zkušenost se utvářela na základě více či méně traumatických forem teritoriálního a kulturního

vysídlení. Problémy, které se pojily s tím, že byl film dostupný pro etnicky rozrůzněná, sociálně nepoddajná a pohlavně smíšená publika, následně podnítily rozvoj klasických modů narace a umístování diváků. Za nejdůležitější směrodatný faktor tedy nepovažují ani tak průmyslovou propagaci klasického filmu (ani přízpůsobení kin potřebám středních vrstev / *gentrification*/ a zefektivňování praktik předvádění), ale spíše vidím němý film jako místo překrývajících se, nerovných a soupeřících typů veřejného zájmu. Ty zahrnují i lokálnější sféry populárních zábavních atrakcí konce 19. století, nové komerční typy zábavy, jakými byly vaudeville a zábavní parky, a vznikající oblast masové kulturní produkce a distribuce. *Nickelodeon* jako smíšená veřejná sféra spojoval tradice živého představení s průmyslově vyrobenou komoditou, šířenou jak v národním, tak i mezinárodním rozsahu; to znamená, že technologicky zprostředkované formy veřejnosti (*publicity*) koexistovaly s formami veřejného života, založenými na přímých osobních vztazích.

Především ale pojetí filmového představení jako živé performance (neúplnost filmu jakožto šířené komodity) vytvořilo prostor pro improvizaci, interpretaci a nepředvídatelnost, které z něj učinily veřejnou událost v silném smyslu a kolektivní horizont, ve kterém mohla být průmyslově zpracovaná zkušenost nově přivlastněna zakoušejícími subjekty. To znamená, že filmy byly sledovány rozdílně a pravděpodobně měly širokou paletu významů, závisejících na okolí a samotném statusu kinosálu, etnickém a rasovém zázemí obvyklého publika, na směsici *genderu* a generační příslušnosti a na ambicích i zručnosti kinaře a vystupujících personálů. V chicagských kinosálech, které se během 10. a 20. let 20. století staraly o zábavu afroamerické populace, například nefilmový program výrazně čerpal z tradic jižanských černošských představení a inspiračním zdrojem živého hudebního doprovodu byl spíše jazz a blues než Wagner a Waldteufel (viz Carbine, 1990; Gomery, 1992: kap. 8). Třebaže filmy promítané v takovýchto sálech pocházely převážně z bělošské mainstreamové produkce, jejich význam byl nutně v kontextu černošských vystoupení a reakcí publika roztržštěn a ironizován. Netvrdím, že k takovému to znovupřivlastnění docházelo při každém jednotlivém promítání či v každém kině, ani nepředpokládám, že by empirické metody výzkumu byly s to určit, zdali tomu tak bylo, či ne. Avšak synkretistická povaha filmové veřejnosti (*publicity*) skýtala strukturální podmínky, za kterých se takováto distance mohla vytvořit a alternativní formy recepce a významu se mohly uvést do pohybu.

Tato dynamika se neomezovala na lokální úroveň, protože se vzhledem ke své distribuci v rámci masové kultury mohla šířit napříč tradičními kulturními a teritoriálními hranicemi. Typickým příkladem je hvězdný systém, zejména vzestup hvězd, jejichž obchodovatelná image se dostávala do rozporu s tradiční rasovou a sexuální orientací Hollywoodu. Jak ukazují studie o jednotlivých hvězdách typu Greta Garbo, Rudolpha Valentina, Paula Robesona či Mae Westové, propojení studiové propagace, časopisů pro fanoušky a skutečných publik není nikdy bezešvé a sváry mezi těmito jednotlivými silami dávají znovu a znovu vzniknout subkulturním formám recepce (viz např. Gaines,

1989; Studlar, 1991; Hansen, 1991: kap. 11 a 12; Dyer, 1986: kap. 2; Robertson, 1993).

Dnes jsou linie těchto hranic transgrese načrtnuty jinak a sama transgresivnost se stává součástí hry v nesrovnatelně větší míře, než tomu bylo v průběhu let dvacátých. Za Valentinem stojí dlouhý zástup androgynních hvězd, od Elvise přes Micka Jaggera k Princeovi a Michaelu Jacksonovi; Madonna v nás pak probouzí nostalgii po estetické implantaci perverzí, kterou umožňoval „kodex mravnosti“.<sup>14</sup> Rasismus a homofobie ale přetrvávají a výtoky ženského hnutí nedílně doprovází protiútok ze strany maskulinistické opozice, kampaně proti potratům a heterosexuální násilí. Nyní, stejně jako tenkrát, se o těchto sporných bodech vyjednává prostřednictvím nejrozvinutějších forem průmyslově-komerční veřejnosti (*publicity*) — tehdy to byly film a kultura fanoušků, stále více pohlcované hegemonní homogenitou klasické masové kultury, dnes je to globální elektronická mediální kultura, reprodukcující se prostřednictvím neustálého rozrůžňování.

Abych se vrátila ke své dřívější otázce: jak lze srovnávat post-klasické a před-klasické módy diváctví nebo raně moderní a postmoderní formy masové a konzumní kultury? Je zřejmé, že máme co do činění se značně rozdílnými etapami historického vývoje, nejen na rovině společenské a kulturní, ale, a to zásadně, i ve smyslu organizace kapitálu a mediálních průmyslových odvětví. Nicméně pokud jde o veřejnou sféru, nabízí se řada podobností. Obě období se vyznačují hlubokou transformací vztahů kulturní reprezentace a recepce a takovou mírou nestálosti, že na jejich pozadí vyhlížejí desetiletí v intervalu mezi nimi jako relativně stabilní, neboť mají své ukotvení a těžiště v klasickém systému. Obě tyto etapy mediální kultury se odlišují od klasické normy recepce kontrolované prostřednictvím silného diegetického účinku, který byl zajišťován zvláštními textuálními strategiemi a potlačením kontextu předvádění. Předklasické a post-klasické formy diváctví naopak divákovi poskytují v jeho interakci s filmem větší svobodu (ať již v dobrém či zlém) — větší míru uvědomění si procesu uvádění a kulturních intertextů. Raně moderní i postmoderní média využívají *periférie* — tehdy to byly různé společensky marginalizované skupiny diváků v americké národní kultuře a dnes mohutná migrační hnutí v globálním měřítku —, které společně s globalizací mediální spotřeby nenávratně změnily podmínky lokální a národní identity.

Vzhledem k tomu, že raná kinematografie obsahovala „množství nezvolených cest“, měla řadu možností, jak se rozvinout (Gunning, 1983: 366). Zdá se, že se postmoderní mediální kultura vyznačuje podobným otevřením nových směrů a možností, které se nicméně pojí se značně zvýšenými schopnostmi svádět, manipulovat a ničit. Představíme-li si raně moderní a postmoderní formy mediální spotřeby v rámci jednoho schématu, může to alespoň částečně oslabit

14/ *Production Code* neboli *Motion Picture Production Code* — soubor pravidel uplatňovaný Svazem amerických filmových výrobců a distributorů od přelomu 20. a 30. let dokonce let 60 ve formě cenzury regulující tematizaci násilí, sexu, drogové závislosti, prostituce, potratů, náboženství atd. (Pozn. překl.)

dojem nevyhnutelnosti, který získalo klasické paradigma v rámci hollywoodské sebestopagace a také funkcionalistických historií filmu (viz např. Bordwell — Staiger — Thompson, 1985). Povedeme-li mezi těmito dvěma momenty v dějinách veřejného života spojnicí, mohou se klasický film a klasická mediální kultura z období Nového údělu a studené války jevit spíše jako krátká dějinná mezihra, snad doba hlubokého zmrazení, nežli jako teleologická norma, která se z nich stala a ovlivňovala naše přístupy k recepci. A jakmile pohneme mřížkou, přestane se možná klasický film samotný jevit tak klasicky, jak výzkumy jeho dominantního modu naznačují.

(Miriam Hansen: Early Cinema, Late Cinema. Permutation of the Public Sphere. *Screen* 34, 1993, č. 3, s. 197–210; překlad pořízen podle mírně rozšířené verze in: *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Ed. Linda Williams. New Brunswick NJ: Rutgers University Press 1994, s. 134–152, přeložil Jakub Kučera.)

### Citovaná literatura

- Adorno, Theodore (1981–2): Transparencies on Film. *New German Critique*, č. 24–25, s. 199 až 205; přel. Thomas Y. Levin.
- Appadurai, Arjun (1990): Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture* 2, č. 2 (jaro), s. 1–24.
- Bordwell, David — Staiger, Janet — Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Breakwell, Ian — Hammond, Paul (eds.) (1990): *Seeing in the Dark: A Compendium of Cinematography*. London: Serpent's Tail.
- Burch, Noël (1978–9): Porter, or Ambivalence. *Screen* 19, č. 4 (zima), s. 91–105
- (1982): Narrative/Diegesis — Thresholds, Limits. *Screen* 23, č. 3 (červenec–srpen), s. 33 (v upravené podobě in: Burch, 1990).
- (1990): *Life to Those Shadows*. Berkeley a Los Angeles (ed. a přel. Ben Brewster).
- Calhoun, Craig (ed.) (1992): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, Mass. — London: MIT Press.
- Carbine, Mary (1990): „The Finest Outside the Loop“: Motion Picture Exhibition in Chicago's Black Metropolis, 1905–1928. *Camera Obscura*, č. 23 (květen), s. 9–41.
- Corrigan, Timothy (1991): *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- De Certeau, Michel (1984): *The Practice of Everyday Life*. Berkeley — Los Angeles: University of California Press; přel. Steven Rendall (*L'invention du quotidien*. Vol. 1, *Arts de faire*, 1974).
- Doane, Mary Ann (1980): Misrecognition and Identity. *Cine-Tracts* 3, č. 3 (podzim), s. 25–32.
- Dyer, Richard (1986): *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: New Martin's Press.
- Eidsvik, Charles (1988–9): Machines of the Invisible: Changes in Film Technology in the Age of Video. *Film Quarterly* 42, č. 2 (zima), s. 18–24.
- Ellis, John (1982): *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge.
- Elsaesser, Thomas (1992): TV through the Looking Glass. *Quarterly Review of Film & Video* 14, č. 1–2, s. 5–27.
- Elsaesser, Thomas — Barker, Adam (eds.) (1990): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Enzensberger, Hans Magnus (1982): Constituents of a Theory of the Media. In: Reinhold Grimm — Bruce Armstrong (eds): *Critical Essays / Hans Magnus Enzensberger*. New York: Continuum, s. 46–76; přel. Stuart Hood.