

*Autor přednáší na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.*

cisar@vsup.cz

NOAM M. ELCOTT, *ARTIFICIAL DARKNESS.  
AN OBSCURE HISTORY OF MODERN ART  
AND MEDIA*, CHICAGO: CHICAGO UNIVERSITY  
PRESS 2016, XI + 306.  
KAREL CÍSAŘ

Pokud bychom chtěli odhalit implicitní terč, proti němuž je namířena kniha mladého amerického historika umění Noama M. Elcotta *Umělé temno. Neznámé dějiny moderního umění a médií*, měli bychom se obrátit k seznamu autorů, jimž na začátku svazku projevuje dík. Na první místo mezi ně řadí své dřívější učitele a nynější kolegy na Columbijské univerzitě, Rosalind Krauss a Jonathana Craryho. Nahlédneme-li však do jmenného rejstříku, zjistíme, že zatímco Craryho Elcott v knize cituje několikrát, Krauss ani jednou. A to i přesto, že právě ona jej na Columbijskou univerzitu přivedla a spolu s ní předloni vedl i přednáškový cyklus zaměřený na roli, jakou hrály film a video v dějinách umění dvacátého století. Tuto zarážející nepřítomnost bychom mohli vysvětlit jednoduchým poukazem k historickému vymezení práce takzvaně dlouhým devatenáctým stoletím (1789–1914), tedy obdobím, jemuž se Krauss až na výjimky nevěnovala. Přihlédneme-li však k terminologii, kterou Elcott v úvodu ke knize vypracovává, zjistíme, že je to právě jeho někdejší učitelka, s jejímž dílem polemizuje. „Umělé temno“, tedy kontrolované prostředí produkce a distribuce moderních divadelních, fotografických a filmových obrazů, totiž podle něj není médium, nýbrž „dispozitiv“. Nevyhraňuje se tím pouze proti greenbergovsky interpretovanému médiu coby materiální opoře, ale i proti interpretaci média u Krauss jakožto opory technické, a přihlašuje se místo toho ke koncepci německé filosofie a teorie médií,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kateřina KRTILOVÁ – Kateřina SVATOŇOVÁ (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, Praha: Academia 2016.

kteřá film a další technické obrazy vykládá jako „dispozitiv“ – systémy vztahů mezi heterogenními soubory, jež sestávají z diskursů, institucí, architektonických forem, předpisů, zákonů, administrativních předpisů a vědeckých tvrzení.

Rozchod s Krauss a příklon k německé filosofii a teorii médií jsou patrné nikoliv pouze z výše zmiňované polemiky o výkladu „médií“, která se skrytě vine celou knihou, ale i z autorem volených témat a způsobů tázání. Vzhledem k tomu, že „umělé temno“ není věcí či jinou substancí, nemůžeme se na ně ptát otázkou „co?“ , nýbrž „kde?“ (s. 5). Tak je tomu především v prvních třech kapitolách, v nichž se Elcott výslovně hlásí k německé archeologii médií a postupně se věnuje různým typům „umělého temna“, jakým jsou například fyziologická stanice (*station physiologique*), kde Étienne-Jules Marey pořizoval své chronofotografie, festivalové divadlo, které bylo postaveno pro operní produkce Richarda Wagnera v Bayreuthu, a černá plátna, jež byla používána v magických divadlech. Volba Mareyho fyziologické stanice pro první kapitolu knihy není nijak náhodná, neboť zde Elcott může nejlépe předvést tradici, na niž ve své práci navazuje. Stanice, sestávající z temné komory fotografického aparátu v pojízdné dřevěné buňce a z černé saténové komory pohlcující světlo, ztělesňuje podobný dispozitiv spojující viditelné s neviditelným, jaký popisuje Michel Foucault ve známé interpretaci Benthamova Panoptikonu z knihy *Dohlížet a trestat*. Jak ovšem z Foucaultova výkladu víme, disciplinární dispozitiv Panoptikonu není pouze nástrojem organizace viditelnosti, který zajišťoval efektivní dohled, ale i způsobem, jakým byly v té době lidské bytosti přetvářeny v subjekty. A právě na tento aspekt Foucaultovy interpretace dispozitivu navazuje druhý Elcottův předchůdce, totiž Friedrich Kittler, podle nějž moderní člověk koncem devatenáctého století vznikl tím, jak jeho „podstata unikala do aparátů“.<sup>2</sup> A tak je tomu podle Elcotta i v případě „umělého temna“ fyziologické stanice, neboť pohyblivé lidské tělo zde bylo zredukováno na pouhá vizuální data, která sloužila k analýze a kontrole pohybu.

<sup>2</sup> Srov. Friedrich A. KITTLER, „Gramofon, film, psací stroj“, in: Tomáš DVOŘÁK (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Praha: VVP AVU 2010, s. 64.

V mediální archeologii Elcott pokračuje i ve druhé kapitole, kde ukazuje, do jaké míry můžeme spatřovat v dispozitivu Wagnerova festivalového divadla v Bayreuthu předpoklad moderních kinosálů. Již zde byli totiž diváci vystaveni ztrátě pocitu tělesnosti i představy prostoru, která se později stala základem filmového diváctví. Wagner společně s architektem Gottfriedem Semperem tohoto efektu dosáhl pomocí řady důmyslných technických inovací, mezi něž patřil orchestr skrytý pod vysunutým hledištěm, dvojitá scéna vytvářející mimořádný dojem hloubky, svažující se kukátkové hlediště, a konečně i neprostupná temnota, do níž bylo jeviště ponořeno. Pěvci, kteří se před diváky v této situaci objevovali, se proměňovali v obrazy, ne nepodobné těm, jimiž se stávala lidská těla před černým plátnem Mareyho fyziologické stanice. A obdobný princip můžeme odhalit i v magickém divadle, jemuž se Elcott věnuje v kapitole třetí. Zde ovšem obrazy před černým pozadím vystupovaly do prostoru, neboť byly namalovány na jinak začerněná sklíčka, která byla spouštěna před diváky tak, aby připomínala duchy volně visící ve vzduchu. Vztah Elcotta ke Krauss můžeme v této kapitole objasnit na základě ilustrace na frontispisu ke knize Étienne-Gasparda Robertsona *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques* (obr. 3.1 na s. 79). Jedná se totiž o identickou ilustraci, kterou před Elcottom použila Krauss, a to konkrétně u úvodu k překladu Nadarovy stati o Balzacovi a daguerrotypii.<sup>3</sup> Identifikuje-li však Kraussová vyobrazení zcela vágně jako jakousi „seanci z dob devatenáctého století“, na níž chce ilustrovat známou teorii spektrálních vrstev, podle které je vnímání způsobeno fyzickým kontaktem mezi orgány smyslového vnímání a povrchovou slupkou oddělivší se z vnímaného předmětu, pak Elcott označuje ilustraci přesně, a vážně ji používá při interpretaci specifického typu laterny magiky, která se nazývala „fantasmagorie“. Fenomén, který pro Krauss představoval okrajovou a odvrácenou stranu modernity, tedy Elcott posunul do středu svého zájmu jako nutný předpoklad filmu a dalších moderních aparátů.

Metody z dějin a teorie médií i tezi o kontinuitách mezi moderním a premoderním uměním Elcott rozvíjí v centrálních dvou kapitolách knihy, které jsou věnovány filmům Georgese Mélièse a *Triadickému*

<sup>3</sup> Rosalind KRAUSS, „Tracing Nadar“, *October*, 1978, č. 5, s. 37.

*baletu* (1923) Oskara Schlemmera. Na Mélièsově díle je možné ukázat, jak raná kinematografie převzala takové prvky premoderních varieté a magických divadel, jako je černé pozadí, a zároveň je obohatila o ryze moderní kinematografické postupy. Na první pohled by se totiž mohlo zdát, že Mélièsovy rané snímky – během nichž si postava filmu – sám autor – snímá hlavu z krku a staví ji na stůl, nebo během nichž nechává mizet ženskou postavu a nahrazuje ji kostrou – jsou pouze záznamy kouzelnických představení. Ve skutečnosti však využívají ryze moderních kinematografických prostředků, stop-triků, stříhů a dalších zvláštních efektů, které jsou sice na první pohled nerozpoznatelné, ale právě díky nim dosahují tyto snímky působnosti, která v běžném magickém divadle nebyla myslitelná. I v této kapitole pak můžeme odhalit skrytou narážku na Rosalind Krauss. Aby ukázal, v čem spočívá modernost Mélièsových filmů, cituje Elcott známou formulaci filmového vědce Toma Gunninga, podle něž tyto snímky patří mezi „estetiku atrakcí“, která publikum oslovuje přímo, a někdy má dokonce podobu útoku. Ačkoli to totiž Elcott neříká, Gunning zde výslovně vstupuje do známé polemiky o povaze vnímání nejen minimalistického umění mezi Krauss a Michaellem Friedem:

Kinematografie atrakcí je pravým protějškem zážitku, který Michael Fried ve svém pojednání o malbě osmnáctého století nazývá pohroužením (*absorption*). 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 přehlíží. Rané filmy svého diváka explicitně berou na vědomí, až se zdá, že se po něm natahují a staví se mu tváří v tvář. Kontemplativní pohroužení není možné. Divákovu zvědavost probouzí a uspokojuje výrazná konfrontace, přímé podněty, sled otřesů.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Tom GUNNING, „Estetika úžasu“, in: Petr SZCZEPANIK (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 158.

Přestože Elcott přesvědčivě odhaluje moderní aspekty Mélièsova filmového projektu, který proměnil premoderní magické divadlo v moderní kinematografický spektakl, dokonale moderní užití umělé temnoty nachází až v *Triadickém baletu* mistra divadelní dílny Bauhausu Oskara Schlemmera. Na rozdíl od Mélièse totiž Schlemmer nepřípůsoboval iluzivní temný prostor kouzelnickým a filmovým trikům, ale naopak se pokusil adaptovat lidské tělo na reálnou, předem kontrolovanou temnou dimenzi, s níž se nesetkáváme pouze v divadle, ale i v každodenním životě moderního člověka. Jak víme ze Schlemmerových kreseb i z četných textů, zákonitosti abstraktní divadelní scény ztělesňovaly síť planimetrových a stereometrických vztahů. Podobně organizovaná však podle něj byla i umělá temnota *Triadického baletu*. Postavy se v ní totiž neztrácely, jak tomu bylo v Mélièsových filmech, ale aktivně své tělo modulovaly vzhledem k temné dimenzi, která je obklopovala. Na dokumentárních fotografiích z představení vidíme autora v roli jakési abstraktní postavy (*Abstrakte*), jejíž tělo je zcela dematerializované a v interakci s temným pozadím redukováno na pouhý fragment. Tělo tedy ve tmě nemizí, ale znovu se skládá podle nových pravidel, podobně jako tomu bylo s tělem každého moderního člověka, který byl napojen na síť výrobních a reprodukčních aparátů. To je patrné i z ojediněle dochovaného filmu z roku 1926, v němž můžeme sledovat Schlemmerovy pohyby. Ve třech krátkých záběrech totiž můžeme vidět, jak jednoduchými obraty nechává prostupovat své tělo okolní temnotou. Vzhledem k tomu, že Schlemmer neměl žádnou formální baletní průpravu, jeho tanec sestával z dlouhých kroků, krátkých poskoků, otoček a výrazné gestikulace, tedy z figur, kterých je schopen každý z nás, kdo se pohybujeme moderním městem.

Kdysi moderní aparáty „umělé temnoty“ Mareyho fyziognomické stanice, Wagnerova festivalového divadla, Mélièsových trikových filmů i Schlemmerova *Triadického baletu* jsou dnes minulostí. Se zánikem analogového filmu a fotografie postupně mizí i temné komory fotografických studií a černé skříňky kinosálů. Na druhou stranu se však v dílech takových současných umělců, jako je Tacita Dean, která na film zaznamenala zavření poslední továrny na výrobu fotografického filmu Kodak (2006), nebo Hiroshi Sugimoto, který zase fotograficky dokumentuje proud světla v opuštěných kinosálech (1975–2001), tyto

zastaralé aparáty znovu navracejí. A podobně ambivalentní je i vztah Noama Elcotta k jeho učitelce. Názorově se sice Elcott s Krauss rozešel, přesto však dnes plní stejnou roli, jakou dříve hrála ona. Podobně jako Krauss a její kolegyně a kolegové z časopisu *October* v sedmdesátých a osmdesátých letech do amerických dějin umění přinesli podněty z francouzského poststrukturalismu a dekonstrukce, totiž nyní Elcott spolu s dalšími editory časopisu *Grey Room* činí totéž s německou filosofií a teorií médií, jak jsou pěstovány na univerzitě Bauhaus ve Výmaru a na berlínské Humboldtově univerzitě.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> V českém překladu k této tradici srov. již citovanou antologii KRTILOVÁ–SVATOŇOVÁ, *Medienwissenschaft* (recenzovanou v tomto čísle *Sešitu*).