

LAURA MULVEY

Laura Mulvey je filmařka a teoretička filmu a kultury. Vyučovala teorii a praxi filmu na London College of Printing. V současné době působí v British Film Institute a vyučuje v kinematografických a televizních studiích na Birkbeck College v Londýně.

Vydala dva sborníky svých statí pod názvem *Vizuální a jiné slasti* (Visual and Other Pleasures; 1989) a *Fetišismus a zvědavost* (Fetishism and Curiosity; 1996).

Text „Vizuální slast a narativní film“ je všeobecně považován za první stať feministické teorie filmu. Vychází především z psychoanalýzy a rozvíjí tezi, že narativní film je konstruován mužským pohledem. Termíny jako „kastrovní komplex“, „subjekt“, „Já“, „libido“, „falus“, „stadium zrcadla“ aplikuje na proces komunikace mezi divákem a filmovým plátnem. Ve filmu se uplatňuje trojí mužský pohled: muže za kamerou, muže-diváka a muže-spoluherce. Mulvey tímto do teorie filmu vnesla převratnou myšlenku, že film není neutrální, ale celou svou strukturou využívá genderových rozdílů.

1. ÚVOD

A. Politické využití psychoanalýzy

Tato stať hodlá využít psychoanalýzy k odhalení toho, kde a jak je fascinace filmem podpořena předem existujícími vzorci fascinace, působícími již v rámci jednotlivého subjektu a sociálních uspořádání, které jej utvářely. Naším výchozím bodem je způsob, jakým film odráží, odhaluje a dokonce i vsází na přímou, společensky ustanovenou interpretaci odlišnosti pohlaví, která ovládá obrazy, erotické způsoby pohledu a podívanou. Při pokusu o formulování teorie a praxe, která zpochybní film minulosti, nám pomůže uvědomit si, čím film dosud byl, čím je a jak jeho kouzlo v minulosti působilo. Psychoanalytická teorie je zde tedy přijata jako politická zbraň schopná ukázat, jak nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou formu.

Paradoxem falocentrismu ve všech jeho projevech je, že závisí na obrazu kastrované ženy, který poskytuje jeho světu smysl a řád. Představa ženy je svorníkem tohoto systému: právě její neúplnost [lack, manque] dává zrod falu jako symbolické přítomnosti, a ona touží napravit tuto nedostatečnost, symbolizovanou falem. Stať věnovaná psychoanalýze a filmu, které se nedávno objevily v časopise *Screen*, nevyzdvihly dostatečně význam zobrazování ženskosti v symbolickém řádu, kde obraz ženy nakonec nevyjadřuje nic jiného než kastraci. Stručně to shrňme: funkce ženy při formování patriarchálního nevědomí je dvojí, za prvé symbolizuje hrozbu kastrace skutečnou absencí penisu a za druhé tímto povyšuje své dítě do roviny symbolična. Jakmile toho dosáhne, její význam v tomto procesu je u konce, nepřetrvává do světa zákona a jazyka jinak než jako vzpomínka, která osciluje mezi vzpomínkou na mateřské naplnění a vzpomínkou na neúplnost. Obojí spočívá v přirozenosti (nebo v anatomii, podle Freudova slavného vý-

roku). Ženská touha je podřízena obrazu ženy jakožto nositelky krvácející rány, která může existovat pouze ve vztahu ke kastraci a nemůže ji překročit. Žena mění dítě v signifikant* své touhy vlastnit penis (což je, podle její představy, podmínka ke vstupu do symbolična). Musí buď ochotně ustoupit slovu, Jménu otce a Zákonu, nebo bojovat, aby své dítě udržela společně se sebou v polosvětle imaginárna. V patriarchální kultuře pak vystupuje jako signifikant pro mužské jiné [other, autre], je vázána symbolickým řádem, ve kterém muž může prožívat své fantazie a obsese prostřednictvím ovládnutí jazyka tak, že je autoritativně vkládá do němému obrazu ženy, i nadále upoutané v pozici nositelky významu a nikoliv jeho tvůřkyně.

Tato analýza bude jistě zajímat feministky, a to proto, že přesně interpretuje frustrace zakoušené v rámci falocentrického řádu. To nás přivádí blíže ke kořenům našeho útlaku, podrobněji artikuluje problém a staví nás před rozhodující výzvu: jak bojovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk (vytvořeným rozhodujícím způsobem v okamžiku vstupu jazyka), zatímco jsme v patriarchálním jazyku stále lapeny. Není možné vytvořit alternativu jen tak najednou, ale můžeme se pokusit o změnu tím, že budeme zkoumat patriarchální společnost nástroji, které nám poskytuje, a psychoanalýza je významným, i když ne jediným z nich. Stále nás velká propast dělí od důležitých problémů ženského nevědomí, které jsou zřídka relevantní pro falocentrickou teorii: otázka formování pohlavní identity u dítěte ženského pohlaví a jeho vztah k symboličnu, pojetí sexuálně zralé ženy jako nematky, mateřství mimo význam falu, vagina... Ale psychoanalytická teorie může nyní i ve své současné podobě přinejmenším posunout vpřed naše chápání *statu quo*, patriarchálního řádu, ve kterém jsme lapeny.

* signifikant – pro anglický výraz „signifier“, česky obvykle překládáný jako „označující“, přesněji pak jako „nositel významu“ (signifiant), zde používám termín „signifikant“, zavedený do filmologické terminologie Jiřím Pecharem v překladu knihy Christiana Metzze *Imaginární signifikant* (ČFÚ, Praha 1991). Pro bližší vysvětlení viz úvod překladatele k výše zmíněné knize. (Pozn. překl.)

B. Destrukce slasti jako radikální zbraň

Film jako pokročilý systém zobrazování nás nutí ptát se, jak nevědomí (formované dominantním řádem) strukturuje způsoby vidění a slast z dívání se. Film se během posledních desetiletí změnil. Již to není monolitický systém založený na velkých kapitálových investicích, jehož nejlepším příkladem je Hollywood ve třicátých, čtyřicátých a padesátých letech. Rozvoj technologií (16 mm atd.) změnil ekonomické podmínky filmové produkce, která v současnosti může být jak uměleckým řemeslem, tak i kapitalistickým podnikáním. Tím byl umožněn rozvoj alternativního filmu. Ať už Hollywood dokázal být jakkoliv sebeironický a rozpačitý sám ze sebe, vždy se omezoval na formální mizanscénou odrážející dominantní ideologické pojetí filmu. Alternativní kinematografie poskytuje prostor pro zrození filmu, který je radikální jak v politickém, tak i estetickém smyslu, a zpochybňuje základní premisy tradičního filmu tzv. hlavního proudu [mainstream film]. To neznamená, že moralisticky odmítáme tradiční pojetí filmu, chceme jen poukázat na to, jak jeho důraz na formu odráží psychické obsese společnosti, která jej vytvořila, a dále chceme zdůraznit, že alternativní film musí začít právě reakcí proti těmto posedlostem a předpokladům. V současné době je možné natáčet politicky a esteticky avantgardní filmy, ale stále ještě mohou existovat jen jako protipól.

Kouzlo toho nejlepšího z hollywoodského stylu (a každého filmu, který spadá do sféry jeho vlivu) vzešlo, ne výlučně, avšak v jednom svém významném aspektu, z jeho zručné a přesvědčivé manipulace s vizuální slastí. Tradiční film, nijak nezpochybněný, zakódoval erotično do jazyka dominantního patriarchálního řádu. Ve vysoce rozvinuté hollywoodské kinematografii se pak odcizený subjekt, rozpolcený ve své imaginární vzpomínce pocitem ztráty a hrozbou možné neúplnosti představy, přiblížil záblesku uspokojení pouze skrze tyto kódy: skrze její formální krásu a využívání svých vlastních formativních obsesí. Tento článek se bude zabývat protkáním erotické slasti ve filmu, jejím významem a především ústředním postavením obrazu ženy. Říká se, že analýzou se slast, nebo krása, zničí. To je právě záměrem tohoto článku. Uspokojení a posílení Já, které představuje zlatý hřeb dosavadní filmové historie, je tedy třeba napadnout. Ne však ve prospěch nově rekonstruované slasti, která nemůže existovat jen čistě teoreticky, ani intelektualizovaného nepřijemného pocitu, ale uvolněním cesty pro úplné popření lehkosti a úplnosti narativní filmové fikce [narrative fic-

tion film]. Alternativou je vzrušení, které přichází, ponecháme-li minulost za sebou bez toho, že bychom ji odmítali, překonáme-li zastaralé či omezující formy nebo se odhodláme skoncovat s obvyklým slastným očekáváním, abychom počali novou řeč touhy.

II. SLAST Z DÍVÁNÍ SE / FASCINACE LIDSKOU POSTAVOU

A. Film nabízí mnoho různých slastí. Jednou z nich je skopofilie (slast z dívání se). Za jistých okolností může být zdrojem slasti samotné dívání se, tak jako v opačné situaci může slast vycházet z vědomí, že jsme vystaveni pohledu druhého. Freud původně, ve *Třech pojednáních k teorii sexuality*, vymezil skopofilii jako jeden z dílčích sexuálních pudů, které jako pudy existují zcela nezávisle na erotogenních zónách. V té době dává skopofilii do souvislosti s pojmáním ostatních lidí jako objektů a jejich podrobením ovládajícímu a zvědavému pohledu. Jeho konkrétní příklady se soustředí na voyeurské aktivity dětí, na jejich touhu uvidět a přesvědčit se o soukromém a zakázaném (zvědavost týkající se pohlavních a tělesných funkcí ostatních, přítomnosti či absence penisu, a, zpětně, prascény). V tomto výkladu je skopofilie ve své podstatě aktivní. (Freud později v *Pudech a jejich osudech* svou teorii skopofilie dále rozvinul: přiřadil ji nejprve k fázi pregenitálního autoerotismu, po níž je slast z pohledu analogicky převedena k jiným osobám. Zde dochází k úzkému spolupůsobení ve vztahu mezi aktivním pudem a jeho dalším vývojem v narcistické formě.) Přestože je pud modifikován dalšími faktory, především konstituováním Já, nadále existuje jako erotický základ pro slast z dívání se na jinou osobu jako objekt. V extrémní podobě se může ustálit v perverzii a stvořit obsedantní voyeury a šmíráky, jejichž jediné sexuální uspokojení pochází z dívání se – v aktivním, ovládajícím smyslu – na zpředmětněnou jinou osobu.

Na první pohled se může zdát, že film je tomuto utajenému světu pokoutního pozorování nic netušící a nedobrovolné oběti velice vzdálený. Co je k vidění na filmovém plátně, je přece zjevně ukazováno. Ale převážná většina tradičního filmu, jakož i konvence, v rámci nichž se vědomě vyvíjel, zobrazuje hermeticky uzavřený svět, který se magicky odvíjí, lhostejný

k přítomnosti publika, v němž vyvolává pocit oddělení a na jehož voyeurskou představivost vsází. Extrémní kontrast mezi tmou v hledišti (kte rá také izoluje jednotlivé diváky od sebe navzájem) a jasným pohyblivým obrazem světla a stínu na plátně této iluzi voyeurského oddělení dále napomáhá. Přestože se film skutečně ukazuje, předkládá se k vidění, vyvolávají podmínky při promítání a narativní konvence v divákovi iluzi, že pozoruje soukromý svět. Pozice diváků v kině je, mimo jiné, očividně potlačením jejich exhibicionismu a projekcí potlačené touhy na herce.

B. Film uspokojuje prapůvodní touhu po dívání se vyvolávajícím slast, zachází však ještě dále v tom, že rozvíjí skopofilii v její narcistické poloze. Konvence tradičního filmu soustřeďují pozornost na lidskou postavu. Míra, prostor, příběhy: to vše je antropomorfní. Zde se zvědavost a touha dívat se mísí s fascinací podobností a rozpoznáním: lidské tváře, lidského těla, vztahu mezi lidskou postavou a jejím okolím, viditelnou přítomností člověka ve světě. Jacques Lacan popisuje, jak je okamžik, kdy dítě rozpozná svůj obraz v zrcadle, zásadní pro konstituování Já. K naší stati se vztahuje několik aspektů jeho analýzy. Stadium zrcadla nastává v době, kdy fyzické ambice dítěte převyšují jeho motorické schopnosti, následkem čehož je jeho rozpoznání sama sebe triumfální, protože si dítě představuje, že jeho zrcadlový odraz je úplnější a dokonalejší než jeho vlastní tělo. Rozpoznání je tedy překryto mylným poznáním [mis-recognition, méconnaissance]: rozpoznání obraz je přijat jako odraz sama sebe, ale jeho mylné poznání jako něčeho dokonalejšího promítá toto tělo mimo sebe jako ideální Já, sobě odcizený subjekt, který po opětovné introjekci jako ideál Já připravuje cestu pro následné vrstvy identifikací s ostatními. Tento okamžik zrcadlení předchází u dítěte jazyku.

Pro tento článek je důležitá skutečnost, že je to právě obraz, který vytváří základ imaginárna, správného a mylného poznání a identifikace, odtud i prvního vyjádření Já a tedy subjektivity. To je okamžik, kdy se starší fascinace pohledem (na matčinu tvář, abychom použili jasný příklad) dostává do rozporu s prvotním náznakem vědomí sebe sama. Zde se rodí ten dlouhodobý a zoufalý milostný román mezi zpodoběním a obrazem vytvořeným sebou samým, který došel tak intenzivního vyjádření ve filmu a byl tak triumfálně rozpoznán filmovými diváky. Zcela mimo vnější podobnost mezi plátnem a zrcadlem (zarámování lidské postavy i s tím, co ji obklopuje, například) film disponuje strukturami fascinace dostatečně silnými k to-

mu, aby způsobily dočasnou ztrátu Já a zároveň je posílily. Pocit, který Já následně vnímá jako zapomnění na okolní svět (zapomněl jsem, kdo jsem a kde jsem), nostalgicky připomíná onen předsubjektivní okamžik rozpoznání obrazu. Kinematografie zároveň vynikla produkcí ideálů Já, což se projevuje především v systému filmových hvězd, které jsou středem jak filmového plátna, tak i filmového příběhu, zatímco rozehrávají spleť proces podobnosti a odlišnosti (slavní hrají roli obyčejných lidí).

C. Oddíly II. A a B vymezily dva protikladné aspekty struktur pohledu vzbuzujících slast při obvyklém sledování filmu. První z nich, skopofilní, vzniká ze slasti pociťované tehdy, použijeme-li jinou osobu jako objekt sexuální stimulace pohledem. Druhý, který se rozvinul prostřednictvím narcismu a skrze konstituování Já, vychází z identifikace s viděným obrazem. V případě filmu zahrnuje první z nich oddělení erotické identity subjektu od objektu na plátně (aktivní skopofilie), ten druhý pak vyžaduje identifikaci Já s objektem na plátně skrze divákovu fascinaci a rozpoznání jemu podobného. První je funkcí sexuálních pudů, druhý funkcí jáského libida. Tato dichotomie byla pro Freuda zásadní. Přestože považoval tyto dva pudy za vzájemně se ovlivňující a překrývající, napětí mezi instinktivním puzením a pudem sebezáchovy nadále vyvolává dramatickou polarizaci ve vztahu ke slasti. Oba jsou formativními strukturami, mechanismy bez vlastního významu. Samy o sobě nemají žádný význam, musí být spojeny s idealizací. Oba sledují své cíle lhostejně k vnímané realitě a podněcují erotizované pojetí světa v obrazech, které ovlivňuje to, jak subjekt svět vnímá a jemuž je empirická objektivita pro smích.

Zdá se, že kinematografie během své historie vytvořila specifickou iluzi reality, ve které tento protiklad mezi libidem a Já našel obdivuhodně komplementární fantazijní svět. Ve skutečnosti však fantazijní svět na plátně podléhá zákonu, který jej vytváří. Sexuální pudy a procesy identifikace nabývají smyslu v symbolickém řádu, který artikuluje touhu. Touha, zrozená s jazykem, nám dává možnost přesáhnout vše pudové a imaginární, ale její osa souvislostí se neustále vrací k traumatickému okamžiku jejího zrodu: ke kastracnímu komplexu. Proto pohled, formálně vzbuzující slast, může být ohrožující svým obsahem, a právě žena jakožto zpodobnění-obraz tento paradox vyhraňuje.

III. ŽENA JAKO OBRAZ, MUŽ JAKO DORUČITEL POHLEDU

A. Ve světě uspořádaném nerovností pohlaví je slast z dívání se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici. Určující mužský pohled promítá svou fantazii do postavy ženy, která je příslušně stylizována. Ženy, ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují *byť-pro-pohled* [*to-be-looked-at-ness*]. Žena vystavená jako sexuální objekt je leitmotivem erotické podívané: od pin-ups* po striptýz, od Ziegfelda** po Busby Berkeleyho*** žena upoutává pohled, označuje a rozehrává mužskou touhu. Tradiční film zručně zkombinoval podívanou a příběh. (Uvědomme si přesto, jak taneční a zpívaná čísla v muzikálech přerušují plynutí diegeze⁺.) Přítomnost ženy je nezbytnou součástí podívané v obvyklém narativním filmu, i když její vizuální přítomnost obvykle působí proti vývoji příběhu a zastavuje spád děje v okamžicích erotické kontemplace. Tato cizorodá přítomnost pak musí být soudržně včleněna do příběhu. Jak řekl Budd Boetticher:

Důležité je, co hrdinka vyvolává, nebo spíše to, co představuje. Ona, přesněji pak láska či strach, které v hrdinovi vzbuzuje, nebo starost, kterou o ni má, jsou tím, co ho nutí jednat tak, jak jedná. Žena sama o sobě zde nemá sebemenší význam.

(Nedávno se v narativním filmu objevila tendence se tohoto problému zcela vyvarovat: vyvinul se žánr, který Molly Haskell nazývá „film o kámo-

* pin-ups – plakáty představující ženy, popř. ženské herecké hvězdy, obvykle v eroticky suggestivních pózách. (Pozn. překl.)

** Lorenz Ziegfeld se proslavil svými broadwayskými show se spoře oděnými tanečnicemi. (Pozn. překl.)

*** Bugsby Berkeley – inovativní filmový a divadelní choreograf, jehož nejslavnější filmová aranžmá ze třicátých let se vyznačují až barokní prací s labyrintovým prostorem a geometrickými „skládačkami“ ze ženských těl. (Pozn. překl.)

+ diegeze – rovina příběhu, děj v rámci vyprávění. (Pozn. překl.)

ších“ [buddy movie], ve kterém aktivní homosexuální erotismus ústředních mužských postav může bez jakéhokoliv narušení nést zápletku.) Vystavená žena tradičně existuje na dvou úrovních: jako erotický objekt pro postavy v příběhu na plátně a jako erotický objekt pro diváka v sále, přičemž se napětí mezi těmito pohledy přesouvá na obou stranách plátna. Například představení revuální tanečnice umožňuje, aby se oba tyto pohledy technicky spojily, aniž by došlo k přerušení diegeze. Žena vystupuje v rámci příběhu, a pohled diváka je zručně zkombinován s pohledy mužských postav ve filmu, aniž je tím narušena věrohodnost příběhu. Sexuální působivost vystupující ženy na okamžik zavede film na území nikoho, mimo jeho vlastní časoprostor. Tak je tomu v prvním filmu s Marilyn Monroe *Řeka do nenávratna* (*The River of No Return*) a při písničkách Lauren Bacall v *Mít a nemít* (*To Have and Have Not*). Podobně i konvenční detailní záběry nohou (např. Marlene Dietrich) nebo tváře (Greta Garbo) vkládají do příběhu odlišný druh erotismu. Jedna část fragmentovaného těla rozbíjí renesanční prostor a iluzi hloubky vyžadovanou příběhem, a dává tak obrazu na plátně namísto věrohodnosti plochost charakteristickou pro vystřihovánku či ikonu.

B. Heterosexuální dělba práce na aktivní a pasivní podobně ovládla narativní strukturu. Podle zásad vládnoucí ideologie a psychických uspořádání, která ji podporují, nemůže mužská postava nést tíhu sexuálního zpředměnění. Muž se brání pohledu na svou exhibicionistickou podobu. Zde tedy rozštěpení mezi podívanou a příběhem napomáhá pozici muže jakožto aktivní postavy, která posouvá příběh dopředu a je tvůrcem děje. Muž ovládá filmovou fantazii a také se ukazuje jako představitel moci v dalším smyslu: jakožto doručitel pohledu diváka, který přenáší za plátno, aby neutralizoval extradiegetické* tendence představované ženou jakožto efektvní podívanou. To je umožněno procesy uvedenými do pohybu uspořádáním filmu okolo dominantní hlavní postavy, se kterou se divák může identifikovat. Když se divák s mužským¹ protagonistou identifikuje, promítá svůj po-

* extradiegetický – přesahující příběh či vymykající se vyprávěnému ději. (Pozn. překl.)

¹ Samozřejmě existují filmy, jejichž hlavní hrdinkou je žena. Seriózní analýza tohoto fenoménu by mne zavedla příliš daleko od hlavního tématu. Studie Pam Cook a Claire Johnson věnovaná filmu *Vzpouza Marnie Stover* (*The Revolt of Marnie Stover*) – in Phil Hardy, ed., Raoul Walsh, Edinburg 1974 – je překvapivým příkladem toho, jak je síla ženské hrdinky spíše zdánlivá než reálná.

hled do pohledu své filmové podoby, svého filmového zástupce, tak, že moc, již mužský protagonista ovládá běh událostí, je v souladu s aktivní mocí erotického pohledu, a obě přinášejí uspokojivý pocit všemocnosti. Oslnivost mužské filmové hvězdy tedy nevychází z erotického zpředměnění pro pohled, ale z dokonalejšího, úplnějšího a mocnějšího ideálního Já, zrozeného v původním okamžiku rozpoznání sama sebe před zrcadlem. Postava v příběhu může vytvářet děj a ovládat události lépe než divák (subjekt), přesně tak jako obraz v zrcadle lépe zvládal koordinaci pohybů. V protikladu k ženě jako ikoně vyžaduje aktivní mužská postava (ideál Já v procesech identifikace) trojrozměrný prostor, který je v souladu s prostorem rozpoznání v zrcadle, v němž odcizený subjekt vnitřně přijal své vlastní zobrazení této imaginární existence. Muž je postavou v krajině. Funkcí filmu je reprodukovat co nejvěrněji takzvané přirozené podmínky lidského vnímání. Technologie snímání kamerou (představovaná především hloubkou ostrosti) a pohyby kamery (určované jedním hlavním hrdinou), spolu s neviditelným střihem (vyžadovaným realismem), to všechno vede k setření hranic prostoru filmového plátna. Mužský protagonista může volně ovládat scénu – scénu prostorové iluze, ve které artikuluje pohled a vytváří děj.

C.1. Oddíly III. A a B osvětlují napětí mezi způsobem prezentace ženy ve filmu a konvencemi obklopujícími diegezi. Obojí je spojeno s pohledem: s pohledem diváka v přímém skopofilním kontaktu s ženskou postavou ukazovanou pro jeho požitek (konotující mužskou fantazii) a pohledem diváka fascinovaného obrazem své podoby, zasazené do iluze přirozeného prostoru, skrze niž může v rámci diegeze ovládat a vlastnit ženu. (Toto napětí a posun od jednoho pólu k druhému může strukturovat i jednotlivé texty: tak filmy *Jen andělé mají křídla* [*Only Angels Have Wings*] a *Mít a nemít* [*To Have and Have Not*] na začátku ukazují ženu jako předmět vystavený společnému pohledu diváka a všech mužských protagonistů filmu. Žena je izolovaná, oslnivá, vystavená na obdiv, sexualizovaná. Ale jak příběh pokračuje, zamiluje se do hlavního hrdiny a stane se jeho vlastnictvím, ztrácí své vnější oslnivé atributy, svou zevšeobecněnou sexualitu, rysy revuální tanečnice a její erotismus je podřízen pouze hlavní mužské hvězdě. Prostřednictvím identifikace s ním a prostřednictvím účasti na jeho moci ji může nepřímo vlastnit i divák.)

Z pohledu psychoanalýzy však ženská postava představuje hlubší problém. Připomíná totiž i cosi, okolo čeho pohled neustále krouží, co ale zá-

roveň popírá: fakt, že žena nemá penis, který znamená hrozbu kastrace a z ní pramenící nepříjemný pocit. Nejzazší význam ženy spočívá v odlišnosti pohlaví, absence penisu je zjiřitelná pohledem, a to je hmotný důkaz, na kterém je založen kastracní komplex, nezbytný pro uspořádání vstupu do symbolického řádu a zákona otce. Žena jako ikona, vystavená pro pohled a požitek mužů, aktivně ovládajících pohled, vždy představuje hrozbu toho, že vzbudí úzkost, kterou původně označovala. Mužské nevědomí zná dvě cesty, jak této kastracní úzkosti uniknout: zájem na tom, aby prapůvodní trauma bylo rekonstruováno (zkoumání ženy, demystifikace jejího tajemství) a kompenzováno znevážením, potrestáním či spasením vinného objektu (charakteristickým příkladem této cesty jsou témata, kterých se dotýká *film noir*), nebo úplné popření kastrace a její nahrazení fetišistickým předmětem či přeměnou zobrazené postavy samotné ve fetiš, takže subjektu spíše než pocit ohrožení dodává sebedůvěru (odtud přeceňování, kult herečky-hvězdy). Tato druhá cesta, fetišistická skopofilie, rozvíjí fyzickou krásu objektu a přetváří ji v cosi uspokojivého samo o sobě. První cesta, voyeurismus, má naopak blízko k sadismu: slast vychází z prokázání viny (okamžitě spojené s kastrací), z ustanovení kontroly a podrobení si vlnika prostřednictvím trestu či odpuštění. Tato sadistická část se dobře hodí k vyprávění. Sadismus vyžaduje příběh, závisí na podněcování událostí, na nucení jiné osoby ke změně, na bitvě vůle a síly, na porážce či vítězství, přičemž to vše se děje v lineárním čase se začátkem a koncem. Fetišistická skopofilie, na druhé straně, může existovat mimo lineární čas, protože erotický pud je zaměřen na pohled samotný. Tyto protiklady a dvojznačnosti mohou být jednodušeji osvětleny příklady z díla Alfreda Hitchcocka a Josefa von Sternberga, kteří oba pojmají pohled téměř jako tematický obsah mnoha svých filmů. Hitchcock je složitější, neboť využívá obou mechanismů. Sternbergova tvorba naopak poskytuje mnoho ryzích příkladů fetišistické skopofilie.

C.2. Jak je dobře známo, Sternberg kdysi prohlásil, že by uvítal, kdyby se jeho filmy promítaly vzhůru nohama, aby příběh a angažovanost postav nenarušovaly divákovo ocenění filmového obrazu. Toto prohlášení je odhalující, ale naivní. Naivní v tom, že jeho filmy plně vyžadují, aby ženská postava (jejímž dokonalým příkladem je Marlene Dietrich v cyklu filmů, které s ní natočil) byla identifikovatelná. Odhalující ale v tom, jak zdůrazňuje fakt, že je pro něj důležitější obrazový prostor uzavřený záběrem než příběh nebo

procesy identifikace. Zatímco Hitchcock zabíhá do investigativní stránky voyeurismu, Sternberg vytváří dokonalý fetiš a dovádí jej do pozice, ve které je mocný pohled mužského hrdiny (charakteristický pro tradiční narativní film) zlomen ve prospěch obrazu v přímém erotickém vztahu s divákem. Krása ženy-objektu a prostor plátna splývají, ona už nenese vinu, ale je dokonalým produktem, a její tělo, stylizované a roztržité detailními záběry, je obsahem filmu a přímým příjemcem divákova pohledu. Sternberg tlumí iluzi hloubky plátna, jeho obraz směřuje k jednorozměrnosti, protože světlo a stín, krajka, mlha, listoví, síťovina, stuhy atd., omezují vizuální pole. Pohled je očima hlavního protagonisty přenášen jen velmi omezeně, pokud vůbec. Naopak, stínovité postavy, jako je La Bessière ve filmu *Maroko* (*Morocco*), netečně k tomu, zda se s nimi divák identifikuje, zastupují režiséra. Přestože Sternberg trvá na tom, že jeho příběhy jsou nepodstatné, je důležité, že v nich jde o situaci, nikoliv o napětí, a spíše o cyklický než lineární čas, zatímco zvraty zápletky se točí více okolo nedorozumění než konfliktu. Nejdůležitější absencí je absence mužského ovládajícího pohledu ve scéně na plátně. Emočně a dramaticky nejvyhrocenější okamžiky v nejtýpějších filmech s Marlene Dietrich, okamžiky jejího nejvyššího erotického významu, se dějí v nepřítomnosti muže, kterého v rámci příběhu miluje. Jsou tu jiní svědci, jiní diváci ji pozorují na plátně, ale jejich pohled nezastupuje, nýbrž splývá s pohledem diváků v kině. Tom Brown na konci *Maroka* již dávno zmizel v poušti, když Amy Jolly odkopne své zlaté střevičky a odchází za ním. Na konci filmu *X-27 (Dishonored)* je Kranau k osudu Magdy lhostejný. V obou případech je erotický účinek, posvěcený smrtí, předveden jako podívaná pro diváky. Mužský hrdina nechápe a především nevidí.

Naproti tomu u Hitchcocka vidí mužský hrdina přesně to, co diváci. Navíc ve filmech, kterým se zde chci věnovat, pojmá Hitchcock fascinaci obrazem prostřednictvím skopofilního erotismu za své téma. Hrdina nadto v těchto případech představuje rozpory a napětí zakoušené divákem. Především ve *Vertigu*, ale i v *Marnie* a *Oknu do dvora (Rear Window)* je pohled středobodem příběhu, oscilujícím mezi voyeurismem a fetišistickou fascinací. Hitchcock používá proces identifikace, obvykle spojovaný s ideologickou správností a uznáváním zavedené morálky, jakožto další ze svých triků, další manipulaci obvyklých procesů dívání se, která je v určitém smyslu odhaluje, tak, že ukáže jejich zvrácenou stránku. Hitchcock nikdy neskrýval svůj zájem o voyeurismus, ať už filmový nebo nefilmový. Jeho hr-

dinové jsou typickými představiteli symbolického řádu a zákona – policista (*Vertigo*), dominantní muž, který má peníze i moc (*Marnie*) – ale jejich erotické pudy je přivádějí do kompromitujících situací. Moc podrobit jinou osobu sadisticky své vůli nebo voyeuriskému pohledu se obrací k ženě jako objektu obojího. Moc je podpořena jistotou zákonného práva a stanovené viny ženy (evokující kastraci, řečeno psychoanalyticky). Skutečná perverznost je jen stěží zakryta pod povrchní maskou ideologické správnosti – muž je na správné straně zákona a žena na špatné. Hitchcock zručně používá procesů identifikace a často dává prostor subjektivní kameře z pohledu hlavního mužského hrdiny, aby vtáhl diváka hluboko do jeho pozice a donutil ho sdílet jeho tísnivý pohled. Publikum je pohlceno voyeuriskou situací v rámci filmového obrazu a diegeze, která paroduje jeho vlastní voyeurismus při sledování filmu. Douchet ve své analýze *Okna do dvora* používá tento film jako metaforu pro situaci diváka v kině. Jeffries představuje diváky, události v protějším bloku domů odpovídají plátnu. Zatímco se dívá, jeho pohled získává erotický rozměr a stává se ústředním obrazem dramatu. Jeho přítelkyně Lisa v něm vyvolávala pramály erotický zájem, byla spíše otravná, dokud zůstávala na straně vyhrazené divákům. Jakmile však překročí hranici mezi jeho pokojem a protějším blokem, jejich vztah je eroticky obrozen. Nejen, že ji pozoruje přes objektiv jako vzdálený plnovýznamový obraz, vidí ji také jako provinilou vetřelkyni, vydanou napospas nebezpečnému muži, který jí hrozí trestem. Proto ji nakonec zachrání. Lisin exhibicionismus byl již navozen jejím obsesivním zájmem o šaty a módu, její existencí jako pasivní, vizuálně dokonalý obraz; Jeffriesův voyeurismus a aktivita byly dány i jeho povoláním fotoreportéra, toho, kdo vytváří příběhy a zachycuje obrazy. Avšak jeho vynucená neaktivita, která ho upoutává ke křeslu jako diváka, jej umísťuje přímo do fantazijní pozice filmových diváků.

Ve *Vertigu* převládá subjektivní kamera. Kromě jednoho flashbacku, který je snímán z pohledu Judy, je příběh strukturován okolo toho, co Scottie vidí nebo co jeho pohledu uniká. Diváci sledují nárůst jeho erotické posedlosti a následné zoufalství právě z jeho pohledu. Scottieho voyeurismus je bezostyšný: zamiluje se do ženy, kterou pronásleduje a sleduje, aniž by s ní promluvil. Sadistická stránka je zde rovněž zřejmá: zvolil si (a to zcela svobodně, neboť byl před tím úspěšným právníkem) povolání policisty, se všemi doprovodnými možnostmi sledování a vyšetřování. Následkem toho sleduje, pozoruje a zamiluje se do dokonalého obrazu ženské krásy a tajemst-

ví. Když se s ní jednou skutečně setká tváří v tvář, jeho erotický pud ho vede k tomu, aby ji zlomil a nutil vypovídat v neustávajícím křížovém výslechu. Ve druhé části filmu se potom snaží znovu rozehrát svoje obsesivní spojení s obrazem, který tak rád tajně pozoroval. Přetvoří Judy v Madeleine a donutí ji, aby v každém detailu odpovídala skutečně fyzické podobě jeho fetiše. Její exhibicionismus a masochismus z ní dělají ideální pasivní protějšek Scottieho aktivního sadistického voyeurismu. Ona ví, že její úlohou je sehrát danou roli a že pouze tím, že ji přehraje a poté začne hrát znovu, si může udržet Scottieho erotický zájem. Ten ji ale opakovaním zlomí a podaří se mu odhalit její vinu. Jeho zvědavost vítězí a ona je potrestána. Ve *Vertigu* je erotický vztah k pohledu matoucí: divákova fascinace se obrací proti němu samotnému, zatímco jej příběh unáší a zaplétá do procesů, které on sám využívá. Hitchcockův hrdina je zde z hlediska příběhu pevně ukotven v symbolickém řádu. Má všechny atributy patriarchálního Nadjá. Odtud tedy divák, ukolébáný zdánlivou legálností svého zástupce do falešného pocitu bezpečí, vidí jeho pohledem a odhaluje sám sebe jako komplice, chyceného v morální ambivalenci dívání se. *Vertigo*, vzdálené tomu, aby bylo pouhým komentářem k perverzím policie, se zaměřuje na důsledky rozdělení na aktivní, dívající se osobu, a její pasivní protějšek, který je předmětem pohledu, a to z hlediska odlišnosti pohlaví a moci mužského symbolična, charakterizovaného ve zhuštěné formě mužským hrdinou. Také *Marnie* se předvádí pro pohled Marka Rutlanda a přijímá masku dokonalého obrazu-pro-pohled. I on je na straně zákona, dokud nezatouží, straven posedlostí její vinou a jejím tajemstvím, spatřit ji při spáchání zločinu, donutit k přiznání a tím ji spasit. A tak se stává spoluviníkem, když rozehrává důsledky své moci. Ovládá peníze a slova; získal dvě kůže z jednoho vola.

IV. SHRNU T Í

Psychoanalytický kontext, který tento článek nastínil, se týká slasti a nepřijemných pocitů, přinášených tradičním narativním filmem. Skopofilní pud (slast z dívání se na jinou osobu jakožto erotický objekt) a v protikladu k němu jáské libido (utvářející procesy identifikace) jednájí jako uspořádání a mechanismy, které tento film využívá. Obraz ženy jakožto (pasivní) surový materiál pro (aktivní) pohled muže zavádí tento argument o ně-

co dále do obsahu a struktury zobrazení a poskytuje mu další vrstvu vyžadovanou ideologií patriarchálního řádu, rozvinutou v její nejoblíbenější filmové formě – iluzionistickém narativním filmu. Naše argumentace se vrací zpět k psychoanalytickému kontextu, neboť zobrazení ženy představuje kastraci a spouští voyeurské či fetišistické mechanismy, prostřednictvím kterých je možné vyhnout se její hrozbě. Žádná z těchto vzájemně působících vrstev sice není filmu vlastní, ale pouze v rámci filmové formy mohou dosáhnout dokonalého, krásného protikladu díky tomu, že ve filmu je možné přesouvat důraz pohledu. Film je definován právě umístěním pohledu a možností jej měnit a odhalovat. To odlišuje kinematografii v jejím voyeurském potenciálu třeba od striptýzu, divadel, show atd. Film zachází daleko za zdůrazňování ženského *bytí-pro-pohled* a začleňuje způsob, kterým je žena nazírána, do samotné podívané. Filmové kódy využívají napětí mezi tím, jak film ovládá rozměr času (střih, vyprávění) a rozměr prostoru (změny ve vzdálenosti, střih), a vytvářejí tak pohled, svět a objekt, čímž navozují iluzi stříženou na míru touze. Právě tyto filmové kódy a jejich vztah k formativním vnějším strukturám musí být zlomeny, než bude možné zpochybnit tradiční film a slast, kterou vyvolává.

Na závěr řekněme, že voyeursko-skopofilní pohled, který tvoří významnou část tradiční filmové slasti, může být sám o sobě zlomen. S filmem se spojují tři rozdílné pohledy: pohled kamery, která zaznamenává předfilmovou událost, pohled diváků, kteří sledují konečný produkt, a pohledy, které si postavy vyměňují mezi sebou v iluzorním prostoru plátna. Konvence narativního filmu vždy vědomě popírají první dva pohledy a podrobují je třetímu, s cílem eliminovat rušivou přítomnost kamery a zabránit vědomí distance u publika. Bez těchto dvou absencí (absence hmotné existence procesů snímání a divákovy kritického čtení) nemůže fiktivní drama dosáhnout reálnosti, samozřejmosti a pravdivosti. Přesto však, jak tvrdí tento článek, struktura pohledu v narativní filmové fikci obsahuje rozpor ve svém vlastním základu: obraz ženy jakožto hrozba kastrace neustále ohrožuje jednotu diegeze a proráží do iluzorního světa jako rušivý, statický, jednorozměrný fetiš. Ony dva pohledy, hmotně přítomné v čase a prostoru, jsou tedy obsesivně podrobeny neurotickým potřebám mužského Já. Kamera se stává mechanismem vytvářejícím iluzi renesančního prostoru, plynutí pohybů kompatibilní s lidským okem a ideologii reprezentace, která krouží okolo vnímání subjektu; ale pohled kamery je popřen proto, aby bylo možné stvořit přesvědčivý svět, ve kterém se zástupce diváka věrohodně

zhostí své úlohy. Zároveň je ale pohledu diváka upřena skutečná síla: jakmile fetišistické zobrazení ženy hrozí zlomit kouzlo iluze a erotický obraz na plátně se objevuje přímo pro diváka (bez zprostředkování), skutečnost fetišizace, zakrývající strach z kastrace, zastaví pohled, fixuje diváka a zabraňuje mu jakkoliv se distancovat od obrazu na plátně před ním.

Tato složitá interakce pohledů je pro film charakteristická. První úder proti monolitickému nakupení tradičních filmových konvencí (již provedený radikálními filmaři) spočívá v osvobození pohledu kamery a v jeho zhmotnění v čase a prostoru a uvolnění pohledu diváka do dialektické pozice vášnivé nezaujatosti. Není pochyb, že se tímto zničí uspokojení, slast a výsostné postavení „neviditelného hosta“ a poukáže se na to, jak film vždy závisel na aktivních a pasivních voyeurských mechanismech. Ženy, jejichž obraz byl mnohokrát odcizen a použit pro tento účel, nemohou nepozorovat úpadek tradiční filmové formy jinak než se sentimentální lítostí.