

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY  
V PRAZE

KATEDRA FILMOVÉ VĚDY

**KOLOBĚH POHLEDŮ**  
**OD RENESANČNÍHO POZOROVATELE K MUŽSKÉMU DIVÁKOVI VE**  
**FEMINISTICKÉ TEORII FILMU**

Dizertační práce

VEDOUCÍ PRÁCE  
prof. PhDr. Vlastimil Zúška, CSc.

PETRA HANÁKOVÁ  
PRAHA 2005

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů.

## **KOLOBĚH POHLEDŮ:**

# **OD RENESANČNÍHO POZOROVATELE K „MUŽSKÉMU“ DIVÁKOVI VE FEMINISTICKÉ TEORII FILMU**

## **ÚVOD**

### **A. GENEZE ZÁMĚRU A CÍLŮ DIZERTAČNÍ PRÁCE**

V počátcích této dizertační práce stála zdánlivě prostá a jednosměrná otázka: Jak pojímá feministická teorie otázku vidění a dívání se ve filmu a z jakého teoretického podloží se při analýze napájí? Domněle jsem se pouštěla do přehledového typu zkoumání vývoje problematiky, hodlala jsem postupně a souhrnně prostudovat užití jen jediného termínu, jednoho shluku významů sdružených okolo pojmu *pohled* (*the gaze, le regard*) v jasně ohraničeném kritickém paradigmatu. Chtěla jsem se zabývat pouze otázkou optické specifičnosti filmového média a jeho komunikace s divákem, filtrované optikou genderového vidění a „politickými“ funkcemi, které jsou přisuzovány důsledkům odlišnosti pohlaví.

Pokus opřít se o jediný pojem a vysledovat, jak tento pojem zaujal v daném paradigmatu ústřední pozici a stal se během 70. let jedním z hlavních prvků v analýze filmového aparátu, se ovšem v rámci mého výzkumu i samotné strukturace výsledného textu zásadně zkomplikoval a znejasnil. Počáteční představa jednoznačnosti a snadného směřování k lineární (či linearizované) historii pojmu se začala rozptylovat především při zkoumání zcela samozřejmě postulovaných vztahů a genealogií stojících v samotných základech skopického vztahování k obrazům. Základní a automatické předpoklady se ustavičně vracely ve své svévolnosti – a stavěly do nového světla skryté pilíře, na kterých poststrukturalistická a z ní vycházející genderová analýza bez uvážení stavěla své konstrukce. Najednou jsem byla nucena se ptát zcela jinak: Skutečně je filmový divák nutně dědicem renesančního pozorovatele? Byl vstup filmu do

vizuální kultury přelomu století opravdu dobově vnímán především jako nástup média přibližujícího zobrazování co nejbližší realitě? Musí divák vždy nutně zaujmout jisté předem určené místo ve vztahu k obrazu, aby měl z filmu (obrazu) požitky?

Zavádějící samozřejmost primárních předpokladů a jejich důsledků se objevovala i přímo u teorií genderového vidění. Teze, že se ženy a muži dívají jinak (na reprodukováné obrazy i v rámci každodenní existence), protože zaujímají jinou pozici ve vizuálním poli a jsou jinak vedeni, vždy již závisí na předpokladu, že pohled je směřován po předem jasně vymezených liniích a že z vedení geometrizovaných optických vektorů je možné odvozovat průběh identifikací a jejich ideologických (mocenských) důsledků. Jak je ovšem možné vystavět takto jednoznačnou hypotézu, a rozdělit tím jedním ostrým řezem publikum do dvou zcela nekompatibilních skupin? Na čem se zakládá a z čeho se napájí tato jasnost, proč je teoreticky udržitelná nehledě na všechna empirická pozorování, která ji nemohou potvrdit?

Mé bádání okolo pohledu se tak realizovalo spíše než v linearitě v jistých do sebe více méně zaklíněných kruzích, protáčelo se v několika výsadních plochách, ve kterých bylo možné a nutné zkoumání kořenů, napájení a teoretických zdrojů, které filmové vidění pomáhají konceptualizovat. Původně přímočarý záměr se postupně proměnil v popis nečekaně rozsáhlého pole, ovšem rozšíření tématu zde nakonec lze chápat i jako cestu k jeho konečnému zúžení: výsledek je především v průniku historických ploch vidění, které nám odhalují leccos o způsobech teoretizace pohledu (ostatně dívání se, vidění jsou etymologicky vždy již spojené se „spekulováním“, teoretizováním, kontemplací a reprezentací sama sebe).<sup>1</sup> Tento průnik pak i nadále směřuje k teoretickým představám o genderové modulaci vidění a dívání se na film.

Hlavní otázky, o jejichž zodpovězení se v tomto textu pokouším, by tedy

---

<sup>1</sup> Na etymologické spojení řeckého slova „theoria“ s kontemplací, díváním se, pohledem a spektáklem upozorňuje Mary Ann Doaneová (*The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press 1987, str. 37).

mohly znít následovně:

*Přisuzuje-li genderová teorie filmu s velkou lehkostí a samozřejmostí, ale také velmi nesmlouvavě pohledu jisté (mocenské, ideologické) charakteristiky, nacházíme kořeny a důvody této samozřejmosti hlouběji v dějinách pojmu? Je pojem pohled ve filmové teorii a jejích teoretických zdrojích vždy genderově zatížen a proč? Nacházíme v západní historické konceptuální tradici období, jejichž přístup ke konstrukci vidění (pohledu) výsadně ovlivňují způsoby, jak o těchto pojmech uvažujeme v současnosti? Je možné na základě přezkoumání tohoto teoretického podloží přepsat teze o mocenské podmíněnosti koloběhu pohledů ve filmovém aparátu?*

## **B. PROLEGOMENA K POHLEDU**

Metafory vidění či nevidění stojí v samotných základech obrazotvornosti naší kultury. Již klasické mytologie oplývají příklady dotýkajícími se krajních forem vidění či pohledu – potkáváme v nich slepého, ale přesto nad-vidoucího Tiresiase, pohledem vraždící Gorgonu Medúzu, „prohlédnuvšího“ a následně oslepeného Oidipa, pohledu na sebe podléhajícího Narcise, tři stařeny dělící se o jedno oko, třetí oko otevírající se na čele posvěcených, a dokonce i božskou přítomnost ve formě oka... Ale ani novodobá obrazotvornost se po „vidění pohledu“ neohlíží méně obsedantně. Zmíňme – z různých směrů a v různých měřácích fantasknosti – smějící se Medúzu Héléne Cixousové, Sabatovo oko-pohlaví vzývající k morbidnímu rituálu penetrace-oslepení, nespočetné obrazy „zahlédnutého“ zrcadlení a dvojnictví (ať již ve fascinaci fantazijním pohledem na sebe samého, od Poeova Williama Wilsona až po nesymetrické dvojnictví v Dorianu Grayovi či příznakové „nezrcadlení“ upírů) nebo rozmanité vševídnoucí aparáty či agence sci-fi literatury s předobrazem v Orwellově velkém bratru... Tuto řadu ovšem musíme dovést až po Buñuelovy zlé slepce, Hitchcockovy „dívající se“ domy a mrtvé (matky), Powellovu vraždící kameru

či pohled úkosem femme fatale ve filmu noir.<sup>2</sup> Není náhodou, že poslední příklady jsou filmové, v současnosti je to právě film či obecněji zobrazovací aparáty založené na simulaci a vedení pohledů, které nejčastěji reflektují vlastní mechanismy. Filmový zobrazovací systém se v mnoha případech snaží dojít až k zpřítomnění „pohledu na pohled“, tedy podhalit původně neviděnou vykonstruovanost a manipulační rozměr svých způsobů vidění.

Obrazy zhmotňující sílu či záludnost pohledů prozrazují význam metafor vidění v naší kultuře a výsostnost zraku jako percepčního orgánu. Teorie vnímání a poznávání jakožto i psychoanalýza staví vidění a dívání se do centra svého zájmu, zároveň však často pohledu přisuzují širší působnost, která neodpovídá jeho skutečným schopnostem. Vidění zde přestává být jen fyzické a fyziologické, je dále pojímáno a přetvářeno v model poznávání a vztahování se nejen k obrazu, ale i obecně ke světu. Pohled, cílené dívání se i bezpříznakové vidění se již nejeví jako něco zcela samozřejmého, jako jeden ze základních a nejpřímochařejších procesů vnímání, poznávání, zakoušení a zmocňování se světa okolo sebe. Fyziologicky a chemicky popsany model vidění (tedy způsob dopadu fotonu na sítnici oka, vedení impulzů k mozku atd.) tento proces zdaleka nevyčerpává. Doplňují jej složité postupy zpracovávající údaje zprostředkované dalšími smysly a dále pochody subjektivně podmíněného poznávání a zakoušení viděného, stejně jako dodatkové modulace vidění, které jsou sociální a kulturní. Pojem „pohled“ tedy odkazuje nejen k teorii percepce, ale také ke komplexní problematice subjektivizace, socializace a s nimi souvisejícím umístěním subjektu do vizuálního pole a jeho funkce v něm.

Téma „vidění“ a „dívání se“ logicky patří mezi ústřední pojmy myšlení o filmu. Instrukce kina je přímo vystavěna na souhře pohledů, pohledem se jako diváci zmocňujeme zobrazeného světa, který je sám postaven na hře pohledů

---

<sup>2</sup> Viz. Cixous, Hélène. „The Laugh of the Medusa“. *Signs* 4/1976, str. 875-93; Sabato, Ernesto. *Abbadón zhoubece*. Brno: Host 2002; Poe, Edgar Allan. *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Double Day 1996; Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray and Other Short Stories*. New York: Penguin Books 1995.

jednotlivých postav. Film je strukturován, propojen osami pohledů a často i dějově využívá napětí mezi viděným a neviděným (naznačeným). Navíc vyzývá diváka, aby se prostřednictvím souladu svého pohledu s nabídnutými identifikačními kanály „napojil“ na představovaný imaginární svět. Ne vždy je ovšem divácký (ale i filmový) pohled takto disciplinovaný – proto v teoretické snaze zachytit a analyzovat pohled, vypracovat „teorii dívání se“ lze mnohdy vidět odraz odvěké touhy zmrtnit a ovládnout moc pohledu Druhého (tedy pomyslnou snahu stále znovu připínat mrtvou hlavu Medúzy na Perseův štít). Takovýto „umrtvující“ typ analýzy se nicméně v posledních více než třech dekádách objevuje jako čep jednoho z nevlivnějších směrů uvažování o filmovém diváctví a strukturaci vizuálního pole pozorovatele v kině.

Teoretické uvažování o diváctví je v jistém smyslu vždy konstrukcí pohledu, tedy modelací více či méně geometrizovaných drah, vektorů, které normativně vymezují a objektivizují zkušenost diváka a pozorovatele. Oko a pohled se tu často stává odosobněnou pozicí teoreticky pojatého diváka zasazeného do geometrických vztahů vůči prostoru plátna. Divácká situace bývá v teorii omezena na existenci diváka jako *oka*, čistého pohledu – a „místo“, odkud divák film sleduje, tak přestává být chápáno jako metaforický průsečík sociálních konfigurací a podmínek. Stává-li se tedy „pohled“ („the gaze“) ve filmové teorii zásadním, přesně vymezeným pojmem s jasně definovanými ideologickými konotacemi, je to vždy ideologický vektor stojící na formálních mechanismech a předpokladech. Někteří teoretici<sup>3</sup> ostatně přisuzují celé naší kultuře závislost na aparátech pohledů založených strukturami submisivity a dominance. V takovém případě dochází k samozřejmé stigmatizaci pohledu jako exploatační, morálně sporné agence, a studium optického síta pak logicky směřuje k pokusům o vytvoření určité etiky vizuálního pole a snahám mocenské struktury dívání se změnit či oslabit. Než se ovšem dostaneme k pohledu podmíněnému kinematografickým aparátem nebo dále konkrétněji

---

<sup>3</sup> Viz např. Kaplan, E. Ann. „Is the Gaze Male?“, in *Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press 2000, str. 129.

k mocenskému a genderovému nazírání, je třeba vymežit optické pole a různé pojetí funkce pohledu v něm obecně.

Při uvažování o vidění a dívání se se nám prvotní samozřejmost a „nezávislost“ spojovaná s pohledem začne postupně odhalovat jako cosi osvojeného, vykonstruovaného a direktivního. Dívání se se nám jeví stále více jako dovednost, které se (divácký, pozorovatelský) subjekt musí *učit*, kterou si musí *osvojit*. Při tomto osvojování se podrobuje přesně vymezeným mechanismům pohledu, přijme již předem danou pozici pozorovatele – jednoduše se naučí *být divákem*. Předem tedy můžeme *vidění* chápat jako schopnost, se kterou se rodíme a je nám přirozená, odlišující se pouze fyziologickými rozdíly každého jedince. *Pohled* se nám pak jeví jako dovednost, kterou si postupně (ať již vědomě či nevědomě) osvojujeme, která je od nás očekávána a podřízena kulturním zvyklostem a společenskému členění vizuálního prostoru (rozhodnutím, co z něj je primárně určené pohledu a co pohledu uniká nebo má unikat). Pole, do nějž je subjekt jako aktivní dívající se i jako objekt pohledu zasazen, je pak strukturou komplikovaných vztahů a souvislostí vytvářející si svá specifická pravidla.

Optické pole se z této perspektivy postupně odhaluje jako pole plné nástrah, slepých skvrn a matoucích území, které vábí a klamou oko a s ním i subjekt. Dívání se z tohoto hlediska již není obyčejné vidění, ale složitá operace nesoucí v sobě okamžiky moci i podrobení se předem daným hranicím viděného a vnímaného.

### **C. METODY A STRUKTURA PRÁCE**

V této dizertační práci se pohybuji především v poli poststrukturalistických vlivů na teorii filmu, ze kterých následně vycházejí i genderová a psychoanalytická čtení. Konceptualizaci vidění zkoumám v několika zvolených historických rovinách, které ovšem výsadně napájejí právě toto paradigma. Opomím zde zcela teoretické výzvy, které jsou jistě pro



teoretizaci diváckého vztahu k vidění velmi přínosné (kognitivní teorie wisconsinské školy, filmovou fenomenologii atd.), ale zároveň přesahují rámec poststrukturalistického paradigmatu či paradigmat na něj přímo navazujících (jako takové chápu právě např. paradigma nové filmové historie). Výsledný text tak zůstává jistým „účelovým výsekem“ teoretických přístupů k pohledu přimykajících se ke klasickému pojmu „the gaze“ zavedenému do filmové teorie v polovině 70. let 20. století feministickou kritikou.

V této práci nepředkládám výsledky primárního výzkumu, spíše ji chápu jako sekundární zmapování a zpřehlednění (si) pole zkoumání, která v oblasti konceptualizace vizuálního pole od 70. let probíhala. Jsem si vědoma rizika, že v této podobě může text budít dojem odvozenosti a přílišné zatíženosti odkazy, ale na druhé straně doufám, že i tak může práce sloužit jako jistá uspořádaná základna, na které je možné dále stavět (ať již ve směru dalšího zkoumání v hranicích obecné teorie obrazu nebo teorií diváctví). Věřím také, že v kontextu našeho prostředí informativnost práce a zpřehlednění zvoleného pole nutný pocit druhotnosti stále vyvažuje.

Určující souvislost s poststrukturalistickou metodou jsem již ozřejmila (právě z ní pojem „pohled“ vyrůstá), nicméně kromě tohoto teoretického základu zde беру v úvahu i obecnější historii způsobů reprezentace, které transformují chápání časoprostoru právě prostřednictvím jeho proměněného pojmání pohledem. Text tak směřuje k jakémusi panoramatu, metody současné konceptualizace vizuálního pole filmu se v něm propojují s historicky pojatou linií uvažování o dívání se a pohledu, která dochází jistého dovršení (až extremizace) právě ve specifických genderových disciplínách.

Výsledný tvar práce se opírá o rozevření třech výsadních ploch, třech význačných modelů a kulturních polí, které se v konečném uskupení překrývají, popírají, ale také, a to hlavně, se ze sebe živí a napájejí. Nejsou to nutně pole a prostory téhož řádu – první dvě jsou historické plochy v obecném smyslu (byť čtené především jako pole proměn reprezentace), zatímco třetí je plochou spíše diskurzivní, prostorem teoretické konstrukce. Domnívám se

zároveň, že tento třetí diskurzivní prostor je do takové míry spojen s reálnou politizací a aktivizací vidění (a proto byl jeho společenský dopad velmi konkrétní<sup>4</sup>), že je možné jej postavit vedle předchozích dvou. Finální struktura tří bloků, tří velkých sociálních a kulturních ploch by ve výsledku měla vytvářet podobu určitého textového boromejského uzle, topologii tří prolínajících se nezávislých kruhů, jejichž průniky nově vytvářejí výsledné významové pole:

1/ V první části práce se zaměřuji na sémantickou plochu renesanční konstrukce monokulární perspektivy a sleduji především způsoby vedení pohledu k obrazům vytvořeným prostřednictvím perspektivních aparátů. Zkoumám předpokládané důsledky vstupu mechanického zobrazovacího aparátu mezi oko/subjekt a zobrazené. Poukazuji na to, jak automatický předpoklad, že současný filmový divák je dědicem renesančního pozorovatele, nemá silnou oporu ve skutečné praxi renesančního malířství, a nacházím zde spíše kontinuální, nezavršený projekt diváka/pozorovatele, který se (ne)stává ideálním. Dále přecházím k důsledkům perspektivní podmíněnosti a aparátové metaforiky při konceptualizaci camery obscury jakožto přímého předchůdce filmového aparátu – zabývám se jí jako modelem, který umožňoval formovat představy o geometrickém vidění a posloužil i jako podloží pro filozofické pojetí osvíceneckého modelu subjektu. Renesanční schéma nakonec vztahuji k Lacanovu popisu vizuálního pole, které doplňuji tématem etického rozměru vidění.

2/ V druhé kapitole se věnuji významové ploše modernity, která opět výrazně proměňuje a posouvá funkci pozorovatele a diváka ve vizuálním poli. Rané diváctví se zde jeví v mnohem komplexnějších a heterogennějších rozměrech, než jaké teorie přisuzuje diváctví současnému; historická zkoumání ukazují spíše než soustředěnost rozbíhavost pohledů a způsobů vztahování se k obrazu. Zároveň se zde zabývám i principy vpisování témat do nově (mechanicky)

---

<sup>4</sup> Zde mám na mysli konkrétní dopady aktivismu (nejen feministického, ale dále např. aktivismu etnických skupin), které od 70. let zásadně proměnily tvářnost filmového média i způsoby čtení filmu.

vytvořených obrazů, které zásadně překračuje míru objektivního, realistického, vědeckého zápisu. Jak tato „implantace“ významů ovlivňuje diváctví se dále pokouším zjistit i v zaměření na konstrukci ženské divácké pozice. Historie se zde nakonec objevuje jako cyklická, nelineární a přehýbavá, když principy raného diváctví nalézáme nejen v kontextu historické modernity, ale i v raném období dalšího média, tedy televize, a také v tzv. „pozdním“ kině.

3/ V poslední sekci pak přecházím přímo k genderovým determinacím pohledu ve filmu a na film, jak je pojímají feministická čtení filmu. Vycházejí-li z předpokladu, že naše kultura obecně vymezuje standardní typy dívání se v závislosti na pohlaví dívajícího se či pozorovaného, pokoušejí se samozřejmě ukázat, že tato „dělba práce“ se projeví i ve strukturaci pohledů ve filmu. Nereflektují ovšem, do jaké míry je toto čtení podmíněno tezemi o fungování filmového aparátu, jak jejich představa diváka a divačky vždy již podléhá jistému „předvědomí“ o pohledu na mechanicky vyráběné a reprodukované obrazy, zformovanému v jiných diskurzivních plochách. Tento oddíl završuji, v jistém kruhovém návratu, lacanovským exkurzem – zmiňuji se o teoreticích, kteří feministický pojem „pohled“ znovu přepisují v pojem původně lacanovský a zdůrazňují jeho odlišnost od „zdánlivě lacanovského“ pojmu „the gaze“ v poststrukturalistické teorii.

V této trojí struktuře se občas dostávám velmi daleko od původního záměru, tedy analýzy konceptualizace filmového diváctví – k sociálním a historickým změnám chápání prostoru, k psychoanalytickým teoriím a uměnovědným koncepcím; občas se dokonce vracím k základním a (pro kunsthistorika, psychoanalytika, sociologa) zřejmým premisám, přesto věřím, že je tento postup z hlediska filmové teorie přínosný. Rozpětí práce v této formě je sice rozsáhlé a rozbíhavé, nicméně doufám, že stále zůstalo systematické, že je pevně vedenou genealogií zdánlivě jednoznačného pojmu, která se jej snaží vidět jak v kontextu historické proměnlivosti pojmu pozorovatele, tak i teoretické transpozice historických modelů vidění v ahistorická schémata popisující fungování vizuálního pole.

# I. RENESANČNÍ UKOTVENÍ TEORIE FILMOVÉHO POHLEDU. OSVÍCENSKÝ A PSYCHOANALYTICKÝ MODEL VIDOUCÍHO SUBJEKTU

## I. 1. RENESANCE JAKO BOD POČÁTKŮ

**Monokulární perspektiva, vstup mechanického zobrazovacího aparátu mezi oko/subjekt a zobrazené, homogenita teoretizovaného diváka. Předpoklad plynutí oka s kamerou, ideologické aspekty této identifikace. Problematizace renesanční informovanosti filmového aparátu.**

Dnešní chápání subjektivity a ve vztahu k němu i konceptualizace vidění se v západním diskurzu s jistou automaticností dává do souvislosti s několika výsadními historickými milníky, což je ostatně možné vnímat i jako snahu vytvářet určitou teleologii či „kanonický příběh“ vidoucího subjektu. Pokusy teoretizovat vidění jsou většinou založené na modelech, které zdůrazňují kontinuální, historicky zastřešující vizuální tradici západního světa, přičemž zde není důležité, zda je v těchto případech dějinná linie vedena od Platóna po dnešek nebo od quattrocenta do pozdního 19. století a v (technologicky) proměněných formách pak dále do současnosti.<sup>5</sup>

Pokusy o kategorizaci možných (ale také v jistém smyslu i normotvorných) pohledů na mechanicky vytvořené a reprodukovatelné obrazy se nicméně v mnoha případech přednostně odvozují od renesance, normativního rozšíření perspektivního zobrazování a vstupu technických reprezentačních aparátů mezi

---

<sup>5</sup> Viz např. Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press 1999, str. 25-27. Zatímco dějiny výtvarného umění jasně ukazují, že se umění nejpozději od konce 19. století nekompromisně a programově rozchází s renesančními mechanismy, může se zdát, že je perspektivní dědictví právě v této době znovuzkřížené médii mechanické reprodukce, jako je fotografie a film. Tato teze je teorií filmu dlouho automaticky přijímána, přičemž, jak uvidíme dále, zpětně dodává perspektivní metodě v renesanci mnohem jednoznačnější a kategoričtější vliv a roli, než skutečně, alespoň v průběhu quattrocenta, sehrála.

autora a zobrazovanou skutečnost. Tato odvozenost má modely diváctví zcela determinovat: od renesance jakožto „bodů počátků“ bývá běžně vedena přímá linie k diváctví filmovému, které je nazíráno jako vyvrcholení tendence umisťovat diváka do specifických vztahů s iluzí prostoru konstruovanou tak, aby byla vnímána jako maximálně realistická.

Vmezeření zobrazovacího aparátu jakožto vědeckého a zdánlivě objektivizujícího článku do procesu, ve kterém je skutečný trojrozměrný svět promítán do dvojrozměrného pole obrazu, vedlo podle teoretiků propagujících renesanční ukotvení filmového obrazu nejen k evidentním změnám modelů reprezentace, ale také způsobilo s nimi související obraty ve vnímání prostoru obrazu. Následkem „perspektivní revoluce“ se pak proměňují nejen způsoby zobrazování, ale také vztah mezi vyobrazením a jeho divákem. Perspektivní reprezentační mechanismus předpokládaně vytvořil výsadní a jedinečnou pozici *ideálního výhledu* na zobrazený svět, kterou pak imperativně nabídl pozorovateli komunikujícímu s obrazem, více méně dokonale vytvořeným jako výsledek geometrické projekce. Koncept místa ideálního výhledu stanoveného perspektivním aparátem je pak přijímán jako základ „výsadní“ či „ideální“ divácké pozice předpokládané aparátem filmovým.

Filmová teorie, která od svých počátků zkoumá a konstruuje možné historické continuity a souvislosti filmu s klasickými druhy umění, stejně jako hledá historické kořeny filmového média „před kinematografem“, považuje často vynález filmu jen za naplnění a završení dlouhé tradice technologického a ideologického vývoje, který od perspektivních projekcí směřuje ke cameře obscuře a dále ke vzniku fotoaparátu a potažmo i filmové kamery či projektoru. Tato vývojová linie bývá načrtnuta jak v technologické, tak i ideologické rovině. Na jedné straně se tak vývoj filmu ukazuje jako cesta ke stále dokonalejšímu realismu a přibližování dojmu „přirozeného vidění“ (přičemž zároveň médium využívá divákův údiv z této dokonalosti), na straně druhé je zdůrazněno, že perspektograf, camera obscura a filmový aparát vytvářejí jednotný reprezentační systém definovatelný jako aparát politické a sociální

moci, která „reguluje a disciplinuje pozici pozorovatele“.<sup>6</sup>

Paradigmatu „renesančního ukotvení“ filmové myšlení podléhá především od období svého ohromného ideového a institucionálního rozvoje na konci 60. let.<sup>7</sup> Možná paradoxně tak teorie v době, kdy se snaží rozejít se všemi dosavadními způsoby psaní o filmu<sup>8</sup>, také usilovně hledá historická východiska, kontinuity a strukturní analogie pro mechanismy, které tvoří základy kinematografické instituce. Především díky nástupu a vlivu tzv. „aparátových teorií“ tehdy teorii po značnou dobu dominuje uvažování o pozici diváka a jeho vztahu k obrazu zasazené do kontextu „dědictví“ perspektivy, doprovázené snahou co nejpřesněji vymezit podmínky a možnosti, které s sebou takovéto umístění diváka/pozorovatele vůči plátnu nese.

Kaja Silvermanová vymezuje tento typ teorie na počátku svých úvah o vizuálním poli definovaném soudobou psychoanalýzou takto: „Po dlouhou dobu je jednou z ústředních premis filmové teorie, že film čerpá v určitém nejzazším smyslu z renesance (prostřednictvím technologií typu camery

---

<sup>6</sup> Crary, *ibid.*, str. 26

<sup>7</sup> V tomto případě mám na mysli analýzy perspektivního podmínění filmového obrazu rozpracované na teoretickém základě, výsadně v souvislosti se vztahem k filmovému aparátu a jeho vlivem na definici divácké pozice. Jinak samozřejmě hledáním vztahů filmu k ostatním uměním (tedy i k perspektivnímu malířství) se filmové myšlení zaobírá od samotných počátků, viz např. již seminální studie Ricciota Canuda z roku 1911 (Canudo, Riccioto. „The Birth of a Sixth Art“, in Abel, Richard. *French Film Theory and Criticism 1907-1939*, Vol. I. Princeton: Princeton University Press 1988, str. 58-66).

<sup>8</sup> Tento přístup, tedy radikální rozžehnutí se s tradicí dosavadního myšlení o filmu, můžeme najít na obou stranách oceánu – začínají-li Comolli a Narboni svůj přelomový úvodník *Cahiers du Cinéma* v roce 1969 antibazinovským zvoláním „Již není možné se naivně ptát, co je to film“, Brian Henderson v roce 1971 ve *Film Quarterly* píše, že „většina možných přístupů [k filmu] dosud *nebyla* prozkoumána (...) a vývoj filmu od konce 50. let dalece předčil vysvětlovací možnosti klasických filmových teorií“. Dosavadní teorie, ať již tzv. „teorie částí a celků“ (Eisenstein, Pudovkin) nebo „teorie vztahů ke skutečnosti“ (Bazin, Kracauer), podle Hendersona dokonce zpomalily vývoj teoretického chápání filmu. Viz Comolli, Jean-Luis; Narboni, Jean. „Cinema/Ideology/Criticism“. In Nichols, Bill. *Movies and Methods*, Vol. I. Berkeley: University of California Press 1976; Henderson, Brian. „Two types of Film Theory“, *ibid.*, str. 388-401; a také Perkins, V.P., „A Critical History of Early Film Theory“, *ibid.*, str. 401-422.

obscury, fotografického aparátu, stereoskopu) a že jeho vizuální pole je ve významné míře definováno pravidly a ideologií monokulární perspektivy. Protože ve filmu, stejně jako u fotografie, určuje kamera bod, ze kterého je představení předkládáno jako srozumitelné, předpokládá se, že udržení iluze perspektivy závisí na hladkém souladu diváka s aparátem.<sup>9</sup> Základem tohoto modelu je tedy pragmatický pohled na monokulární perspektivu jakožto symbolický a komunikační systém, zároveň ale zde možné vztahy diváckého subjektu k perspektivní struktuře vymezuje především výše zmíněný soulad, chápaný ovšem normativně jako podrobení, přizpůsobení se předem vymezené pasivní pozici a jí příslušným diváckým aktivitám.

Uvažování o perspektivním podrobu filmového zobrazování a diváctví je v poli poststrukturalistických teorií obecně uspořádáno okolo několika hlavních linií. Jednak je pozornost teoretiků zaměřena na důsledky matematizace a geometrizace skutečného světa – zkoumají tedy vědecky podloženou možnost simulovat trojrozměrný prostor v dvojrozměrném plánu, která logicky dává vzniknout aparátům a metodám tuto geometrizaci usnadňujícím (perspektograf, camera obscura, fotoaparát, filmová kamera).<sup>10</sup> Filmová teorie se ovšem zabývá také úsilím zobrazovacích modelů o maximální realismus a jejich schopností navozovat tzv. „dojem reálnosti“.<sup>11</sup> V důsledku jde především o schopnost zamaskovat až popřít existenci aparátu vstupujícího mezi umělce a

---

<sup>9</sup> Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge 1996, str. 126.

<sup>10</sup> Historická kauzalita vztahu perspektivy jakožto modelu a aparátů umožňujících sestavovat perspektivní zobrazení ale není zcela jednosměrná. Perspektivní model nedává pouze vzniknout aparátům pro svou reprodukci, stroje na mechanické vidění vtiskávají zpětně perspektivě preciznější a komplikovanější tvar, a dovolují tedy její přesnější využívání. Toto zpřesňování se přitom datuje ještě do nedávné minulosti – některé složitější víceúběžníkové perspektivy bylo možné dokonale aplikovat až s pomocí fotografie.

<sup>11</sup> Pojem „l'effet du réel“ („impression of reality“) je rozpracován u Christiana Metz v esejí „On the Impression of Reality in the Cinema“ (in Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press 1974) a dále s ním pracuje především Jean-Louis Baudry ve svých statích o aparátu, viz pozn. č. 12. Baudry vztahuje tento pojem k vězni v Platónově jeskyni, který je pro něj předobrazem regresivní situace filmového diváka.

jím zachycovaný svět, skryt postupy daného typu zobrazování a maximálně přiblížit výsledný dojem vjemu nezprostředkované skutečnosti. Významné jsou ale i úvahy o roli diváka v tomto schématu, jeho postavení ve vztahu k „výsočné“ monokulární perspektivě i předem připravené pozici, z níž je mu umožněno ideálně se zmocňovat zobrazeného. Svorníkem mezi těmito liniemi uvažování je pak posuzování ideologických důsledků, které s sebou monokulární, lineární perspektiva, dojem reálnosti a pevně určená pozice diváka nesou.

Pokusy vztáhnout film k perspektivní tradici zobrazování nacházíme v době nástupu poststrukturalistických teoretických směrů především u Jeana-Louise Baudryho v jeho základních esejích o aparátu, ale také v úvahách Stephena Heatha o narativním prostoru, v analýzách perspektivního původu hloubky pole Jeana-Louise Comolliho, samozřejmě pak u Christiana Metzeho v jeho zkoumání možností divácké identifikace s kamerou, ale také v jeho povšechném popisu topografie kina a umístění diváka v něm.<sup>12</sup> Ze stejného základu (lineární vedení pohledu, moc iluze a pevná pozice ideálního pozorovatele s dodatečným ideologickým napájením) vyrůstají nejen aparátové teorie, ale do velké míry je využívají i psychoanalytické, úžeji pak feministické a lacanovské studie diváctví. Proto považuji za nutné začít zkoumání pole filmového pohledu právě přezkoumáním samozřejmého předpokladu perspektivní determinace. Návratem k renesančnímu paradigmatu a jeho kunsthistorické reflexi se pokouším tento předpoklad narušit,

---

<sup>12</sup> Viz Baudry, Jean-Louis, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“, in Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 1986, str. 286-298 (poprvé uveřejněno in *Cinéthique* 7-8/1970), a „The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema“, in Rosen, ibid., str. 299-318 (poprvé uveřejněno in *Communications* 23/1975), Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1982 (poprvé in *Communications* 23/1975); Heath, Stephen, „Narrative Space“, in Rosen, ibid., str. 379-420 (poprvé *Screen* 17/1976), a konečně také Jean-Louis Comolli, série článků technice a ideologii publikovaná v časopise *Cahiers du Cinéma mezi lety 1971-72*, viz „Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field“, část I. in Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985, str. 40-57, část III. a IV. in Rosen, ibid., str. 421-443.



zproblematizovat, či dokonce odhalit nesrovnalosti v samotných východiscích soudobého uvažování o možnostech vizuální komunikace mezi divákem a filmem.

Zkoumání současné konceptualizace vizuálního pole ve filmové teorii tedy začínám nejprve prozkoumáním samozřejmě přijímaného postulátu renesanční kontinuity dnešního filmového diváctví. Od této reflexe dále přejdu k uvažování o možnosti vidění vlastního vidění, jak se nám vyjevuje především v osvícenství, přičemž chci ukázat, jak paradoxy osvíceneckého modelu pohledu na pohled do velké míry přetrvávají, ba jsou dokonce ožívány v analýzách filmového diváctví. Konec první kapitoly pak věnuji seznámení s posledním „zakládajícím“ modelem poststrukturalistické teorie vidění – psychoanalytickým pojetím diváka a jeho optického pole. Tyto tři pilíře mi dále umožní, v kontextu odlišných historicko-teoretických ploch nastíněných v kapitolách II a III, otevřít automatické používání pojmu „pohled“ (the gaze) k přehodnocení.

### **I. 1. 1. RENESANČNÍ PROSTOR**

Pracuje-li tedy filmová teorie s takovou samozřejmostí s koncepcí „místa ideálního výhledu“, které je podle ní jednoznačně důsledkem renesančních zobrazovacích modelů, je zde namísto nejdříve prozkoumat, zda stejný význam přikládala této konstrukci samotná renesance. Protože nám jde o pozorovatelský model organicky spjatý s předpokládanou proměnou vnímání prostoru a práce s ním, je třeba nejdříve obrátit pozornost k proměnám renesančního prostoru a prozkoumat „samozřejmost“ důsledků základních koncepcí perspektivy, byť za cenu návratu k všeobecně známým rysům renesanční proměny společnosti. Po rozkrytí některých primárních, zjednodušujících pohledů na „renesanční revoluci“ pak bude možné probádat poststrukturalistické premisy z nich vycházející. Normativní poststrukturalistický model diváka nutně s sebou nesoucího dědictví perspektivy se pak může projevit jako významné ochuzení a popření heterogenity zobrazovacích modelů a jiných variant pozorovatelských pozic.<sup>13</sup>

Jean-Louis Baudry ve svých dvou textech rozpracovávajících teorii filmového aparátu podotýká, že vytvoření monokulární perspektivy je součástí všeobecného „vychýlení“ lidského univerza ze vztahu k rozptýlenému středu významu (to podle něj vyplývá i z konce geocentrismu způsobeného vývojem západní vědy).<sup>14</sup> Baudry přisuzuje privilegovanou roli v tomto procesu optickým přístrojům, jejichž vědecké užití souzní s novým „ohniskováním“ univerza a snahami o aplikaci poznatků vědy v zobrazovacích praxích. Tento proces je pak obecně podmíněn novým přístupem k prostoru a jeho vnímání jak ve filozofii, tak v matematice.<sup>15</sup> Pro pochopení renesančního modelu vidění je

---

<sup>13</sup> Jako nejvýznamnější alternativní model se zde jeví pozice, kterou přisuzuje v historické kontinuitě aparátů směřujících k filmu Crary stereoskopu namísto perspektivy (viz Crary, *Techniques of the Observer*, str. 6).

<sup>14</sup> Citovaných výše.

<sup>15</sup> Petr Vopěnka popisuje vzájemný vztah matematiky a filozofie tak, že jedna k druhé figuruje jako její „podvědomí“; historie pak může být chápána jako proces postupného oddělování těchto disciplín (viz Vopěnka, Petr. *Rozpravy s geometrií*. Praha: Panorama 1989). Henri Lefebvre ukazuje, jak si filozofie a matematika postupně

tedy nutné se nejdříve zastavit právě u proměn chápání renesančního prostoru; chceme-li navíc ukázat, jak je aplikace tohoto modelu na současné diváctví problematická, je třeba porovnat normativní představy o renesančním pozorovateli s heterogennějším modelem, který nám zprostředkuje historický, kulturně kritický přístup k tomuto období.<sup>16</sup>

Baudry načrtává dosti konvenčně obraz renesance jako doby radikálního předělu a transformace životního prostoru. Také podle Stephena Heath souvisí stvoření a zabydlení nového prostoru v quattrocentu se zrodem a zánikem určitého typu společnosti, přičemž předpokládá, že nová, „adekvátní“ koncepce prostoru získává v této době hegemonickou platnost. Případně tak podle něj v 15. století západní Evropa „zorganizovala“ prostor zcela odlišný od předchozích a díky své technické převaze postupně takovýto prostor vnutila celé planetě – aby byl po následujících pět století obýván jaksi přirozeně a vnímán jako výsledek hladkých transformací skutečnosti do obrazu.<sup>17</sup>

Baudry připomíná, že starověké Řecko znalo jen diskontinuitní a heterogenní prostor a jeho piktorální konstrukce korespondovala s organizací mnohočetných hledisek na jeho jeviště.<sup>18</sup> V renesanci jsou pak variabilní hlediska omezena, prostor zásadně přeuspořádán, dochází k jeho strukturaci jednotnou vzdáleností ke „zdroji života“, přičemž základní organizační bod

---

„přehazují“ pojem prostoru, když už vyčerpají své přístupy a již nevědí, „co s ním“. Tak dochází k tomu, že jej do nekonečna zmnožují a abstrahují, tedy směřují k „produkcí prostoru/ů“. Viz Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers 1991, str. 4.

<sup>16</sup> Především zde vycházím z díla Pierra Francastela, Huberta Damishe, Erwina Panofskyho, Rudolfa Arnheima a dalších (citace viz dále v příslušných odkazech).

<sup>17</sup> Heath, *ibid.*, str. 387.

<sup>18</sup> I tento předpoklad je ovšem zpochybnitelný – víme o spontánní či instinktivní aplikaci perspektivních modelů v antické scénografii (antické divadlo obecně zkoumalo jak akustiku, tak i linie vedení pohledu). Proclus Diadochus, komentátor Euklida, zařazuje scénografii jako součást optiky a mluví o její schopnosti realisticky zachycovat prostorové umístění objektů; později u Vitruvia se objevuje tvrzení, že Atéňané používali scénografickou konstrukci vytvářející linie odpovídající „přirozenému“ vidění. Více u Bordwella v přehledu „Perspektiva jako narace“, viz Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. New York: Routledge 1985, str. 4-7.

prostorového zobrazení je nově umístěn ve výši očí (reprezentační prostor je tedy významně strukturován pro pohled). Podle Baudryho se tak vytváří pevný bod, ve vztahu k němuž jsou zobrazené objekty umisťovány a ten zpětně specifikuje pozici subjektu jako místo, které musí pozorovatel zaujmout. Tak je stvořena pozice pro ideální pohled; malba zachycuje nehybný a souvislý prostor a vytváří totální vidění, které odpovídá idealistickému pojetí úplnosti a homogenity bytí.<sup>19</sup> Oko/subjekt se stává neviditelnou základnou umělé perspektivy, která v podstatě pouze představuje širší snahu vytvořit uspořádanou, regulovanou transcendenci.<sup>20</sup>

Naproti tomu Pierre Francastel, přistupující k renesanci z kunsthistorické pozice, se snaží přehodnotit a relativizovat tradiční chápání toho, jak významnou změnu renesance pro zkušenost vnímatele představovala. I on ovšem vychází od konstatování, že „základem naší obecné interpretace dějin umění moderní civilizace je stále víra v to, že Florentinové založili renesanci na použití realistického systému perspektivy, který vycházel z euklidovské matematiky a z pečlivého pozorování antických památek – onoho deponitáře velkého tajemství čísel a harmonie“.<sup>21</sup> Tedy i Francastel načrtává představu světa zasaženého novými zobrazovacími metodami, posunutého ve svých matematicko-prostorových souřadnicích, zakoušejícího proměnu své obrazotvornosti.

Matematické pojetí univerza má nepochybné filozofické důsledky: nahlížíme-li historii moderní vědy jako dějiny ztotožňování či rozpojování reálného světa s geometrickým prostorem, pak právě gesto postupného abstrahování reálného světa do geometrického prostoru má vést podle renesančních matematiků i filozofů k uchopení „všech tajemství světa“. Geometrický svět se tak stává podložím výroků o světě reálném a existence v takovémto prostoru dostává nový rozměr – zatímco v reálném prostoru mají věci své místo, v

---

<sup>19</sup> Baudry, *ibid.*, str. 289.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Francastel, *ibid.*, str. 9.

geometrickém jsou definovány především svým cílem a směřováním, již nejsou „umíst'ovány“ v souvislosti se svou primární funkcí a na prostoru nezávislou podstatou, ale tato funkce a podstata se proměňuje s jejich pozicí v symbolické reprezentační struktuře.

Význam geometrického uvažování o reálném světě se nicméně vyjevuje již v antice – tehdy je geometrie nahlížena jako sféra dokonalých tvarů s původem v ideálu a slouží jako vzor čistého poznání; i zde je to impulz „touhy po pravdě“, co vede antického člověka od reálného světa do hloubek světa geometrického.<sup>22</sup> V platónském pohledu na svět je geometrie metodou, která řídí duši směrem k věčnému bytí, obrací ji „k věcem nadlidským“.<sup>23</sup> Ale geometrický a reálný svět jsou tehdy stále ještě jasně odděleny: už jen tím, že v kontrastu k proměnlivosti a časovosti skutečného světa se svět geometrický jeví jako neměnný a bezčasý. Až novověká evropská věda hledá v geometrickém světě oporu a prostor pro agenci teoreticky pojatého subjektu, reálný svět pak má tendenci chápat jako jeho nadstavbu. Cesta renesance a především pak osvícenství je cestou zkoumání reálného světa skrze jeho geometrické modely, ale zároveň i krokem k poznání, že reálný svět se stále více vzpírá takovému uchopení. (Tedy: geometrické modely jsou sice v lecčems realistické, ale přitom příliš vzdálené komplexnosti skutečnosti).<sup>24</sup>

David Harvey ve své knize *Poměry postmoderny (The Condition of Postmodernity)* ukazuje na konkrétním společensko-politickém půdorysu, jak změny ve způsobech renesanční reprezentace souvisejí s hlubšími proměnami vnímání renesančního časoprostoru. V renesanci podle něj začíná dlouhodobý

---

<sup>22</sup> Vopěnka, *ibid.*, str. 7. V této práci opomím antické pojetí pohledu jako „vyzařování“ k předmětům či taktilní (obtiskové) zkušenosti mysli s pozorovaným. Stručný nástin tohoto tématu viz Hájek, Václav. „Dějiny pohledu? Několik poznámek k historické, kulturní a společenské relativizaci vidění“. *Estetika* 3-4/2004, str. 219-241.

<sup>23</sup> O symbolickém využití geometrie ve starém Řecku a dále mystických souvislostech geometrického vědění viz dále DAFER. *Poznámky ke knize Fr. Kadeřávka Geometrie a umění v dobách minulých*. In Kadeřávek, František. *Geometrie a umění v dobách minulých*. Praha: Půdorys 1997, str. 33.

<sup>24</sup> Vopěnka, *ibid.*, str. 3-4.

proces obecné časoprostorové komprese s dalekosáhlými společenskými, politickými i kulturními důsledky.<sup>25</sup> K radikální rekonstrukci vnímání univerza dochází v době, kdy geografické poznatky ukazují, že svět je měřitelný a pravděpodobně konečný, a stávají se tak samy komoditou (což Harvey dále ilustruje na případu proměn mapování prostoru).

Vztah k prostoru se ovšem nemění pouze v kontextu objektivní práce při jeho zanesení do mapy, transformace se paralelně odrážejí i ve způsobech uměleckého vyjádření prostorové zkušenosti. Zatímco středověký umělec věřil, že lze věrně vystihnout krajinu, pokud zachytí své pocity z chůze scenerií a sumarizuje výsledný dojem z pohledů směřovaných k ní z různých stran, renesanční umělec si nejen přivlastňuje jen jedno hledisko, ale také nahrazuje „pocitovou“ projekci aplikací obecných geometrických modelů, které mu umožňují viděné lépe zpracovávat. Umění, ale nepochybně i „objektivnější“ kartografie tedy podle Harveyho ve středověku přinášely spíše určité „prostorové příběhy“ a zdůrazňovaly subjektivní prožitek nad objektivním a racionálně organizovaným obrazem.<sup>26</sup> Jakmile jsou ovšem v první polovině 15. století Brunelleschim<sup>27</sup> a Albertim stanovena základní pravidla perspektivního zobrazování a matematizace reality, tzv. *costruzione legittima*, umělecká,

---

<sup>25</sup> Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell Publishers 1990. Harvey vztahuje k časoprostorové kompresi proměny vnímání prostoru v podstatě až do současnosti. Na jedné straně je předpoklad stále zřejmější komprese času a prostoru platný (např. ještě před nedávnem se mluvilo o fenoménu „nového města“ NYLON – „komprimovaném“ městě pro ty, kteří díky zrychlenému leteckému spojení žijí část týdne v New Yorku a část v Londýně), na druhé se zde neberou v úvahu různé zlomy a mezery v této kompresi, způsobené např. politizací a následnou izolací určitého prostoru.

<sup>26</sup> Harvey, *ibid.*, str. 242.

<sup>27</sup> Okolo Brunelleschiho ovšem nacházíme časté spekulace, že jeho praktické využití perspektivních projekcí bylo spíše intuitivní (popř. dokonce „trikové“) a ve skutečnosti teoretická pravidla perspektivy neznal. Viz např. Kubovy, Michael; Tyler, Christopher. *The Arrow in the Eye. The Psychology of Perspective and Renaissance Art* [online]. Dostupné na <http://webexhibits.org/arrowintheeye/brunelleschi2.html>, [cit. 2005-10-01]. Někteří Brunelleschiho životopisci naopak tvrdí, že teorii perspektivního promítání znal, jen se záměrně rozhodl nevytvářet ve svých dílech dokonalou iluzi – viz např. Antonio di Tuccio Manetti, citovaný in Hyman, Isabelle (ed.). *Brunelleschi in Perspective*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall 1974, str. 67.

architektonická i kartografická praxe se s postupy středověkého umění a architektury postupně rozcházejí.<sup>28</sup> Po čtyři století pak snahy o přesnou matematickou konstrukci a projekci viděného světa tvarují nejen způsoby reprezentace, ale vidění a dívání se obecně.

Perspektiva, jak již naznačuje její etymologie (z lat. *perspicere* – prohlédnout, pochopit)<sup>29</sup>, je v přísném slova smyslu nejen metodou přenosu trojrozměrné skutečnosti do plochy. Zároveň dává zobrazenému světu řád a význam, ale také určuje hlediska, ze kterých má být vnímán a chápán. Je to tedy zobrazovací systém, abstrakce, konvence či zvyk, který realitu pouze neodráží, ale konstruuje. A to s několika zásadními účinky a důsledky:

1/ Úběžník obrazu a úběžník imaginárních linií sbíhajících se v oku se vzájemně zrcadlí.<sup>30</sup> Oko pozorovatele se tak projekčně stává středem zobrazeného univerza, což mu umožňuje obsáhnout zobrazený svět. Perspektivní těžiště, situované v oku, vytváří z diváckého subjektu aktivní centrum a původ významu. (Subjekt malby je navíc zobrazen, jako by byl z tohoto světa – byť je to Madona nebo anděl –, implikuje se u něj stejně „lidská“ rovina jako u pozorovatele. Podobně i umístění oka subjektu naproti úběžníku jej povyšuje do božské pozice, čímž se zpřítomňuje nejen demokratizační rozměr nového umění, ale i humanistická kritika náboženských hierarchií).<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Již samotné označení lineární perspektivy jako „legitimní konstrukce“ je symptomatické, odhaluje ideologickou pozici této normy.

<sup>29</sup> Bordwell pak také vztahuje etymologii slova k italskému *prospettiva* a zmiňuje význam „prohlédnout“, „dívat se skrz“, ale i „dovést do konce“ („seeing through“), viz Bordwell, *ibid.*, str. 5.

<sup>30</sup> K protnutí sbíhajících se linií by při dodržení přísně perspektivní metody navíc mělo docházet na přímce horizontu. Pro větší názornost zde ovšem téma horizontu ve vztahu k perspektivě opomím.

<sup>31</sup> Naproti tomu středověk, jak nás upozorňuje Francastel, využíval projektivní pohled na svět jakožto zhmotnění boží myšlenky bez „hmatatelné hloubky“, přičemž vzájemné vztahy poměrů a polohy objektů neměly takový význam. Renesance pak je především „zhmotněním ideálního prostoru, který je zrovna považovaný za ten pravý“, ale již není jen odrazem boží myšlenky. Viz Francastel, *ibid.*, str. 61. Dále k středověké perspektivě viz Žegin, Lev Fjodorovič. *Jazyk malířského díla*. Praha:

2/ Geometrické uspořádání obrazu vzbuzuje dojem, že i skutečný svět podléhá racionálnímu, geometrickému řádu. Uzavřená forma malby pak vyvolává v pozorovateli pocit, že mimo rám není nic důležitého a že celý zobrazený svět je možné pojmout jediným pohledem (tedy „vidí“, že mu nic neuniká, a také nejsou kladeny zvláštní nároky na jeho chápání, čímž získává pocit všudypřítomnosti a vševědounosti).

3/ Skutečnost je nahlížena jakoby z jediného bodu, pozorovatelské oko „přirozeně“ splývá s úběžníkem, a je tedy okem ideálním – je monokulární, singulární, pevné a odtělesněné. Zároveň zcela automaticky nutí pozorovatele přijmout jediné hledisko určené tvůrcem pro maximální účinek zobrazeného, čímž se vytváří umění v podstatě odcizené konzumentovi (jeho aktivní práci s obrazem) a charakterizované určitým totalizujícím, imperativním rozměrem.

Hledisko renesančního pozorovatele se zříká osobního prožitku a svobodné pocitovosti středověkého umělce a plně se podrobuje řádu – je najednou „povznesené a vzdálené, zcela mimo dosah smyslů“. Vytváří se tak „chladně geometrický“ a systematizovaný prostor, který je ovšem zároveň schopný navozovat pocit harmonie se zákony přírody (a také vyjadřovat příslušnost člověka k Bohem geometricky uspořádanému univerzu).<sup>32</sup> Perspektivismus v konečném důsledku pojímá svět z hlediska „vidoucího oka“ jednotlivce, zdůrazňuje vědecké pojetí optiky a schopnost individua zobrazit to, co vidí, jako v určitém smyslu „pravdivé“, srovnatelné s danými pravdami mytologie nebo náboženství.<sup>33</sup> Perspektivní zobrazování je tak nutně spojeno s individualismem, nástupem racionality, pojmáním umění jako

---

Odeon 1980. Že se zabývá především tzv. *inverzní perspektivou*, charakteristickou nejen pro středověké malířství, ale i naivistickou a dětskou kresbu. Tyto postupy byly dlouho pokládány za pouhé „neumětelství“, Že v nich ovšem nově nachází autonomní, svébytný zobrazovací systém rovnoprávný s lineární perspektivou. Objekt zachycený v tomto systému pak není kopií předmětu z reálného světa, ale symbolickým poukazem na jeho místo a význam ve světě – i zde se tedy zachycuje především podobnost relací, byť odlišně od lineární perspektivy.

<sup>32</sup> Edgerton, Samuel J. *The Renaissance. Rediscovery of Linear Perspective*. New York: Harper and Row 1976, str. 114; citováno u Harveyho, *ibid.*, str. 244.

<sup>33</sup> Harvey, *ibid.*, str. 245.



intelektuálního aktu a se vznikem aury umělce či vědce již ne jako řemeslníka, ale jako tvůrčího jedince.

Mnohé podle Harveyho prozrazuje právě vývoj renesančních map, které představují příznačný příklad proměny pohledu na prostor. Zatímco středověké lokální mapy zachycovaly především prožitek krajiny a „globálnější“ mapy univerza zprostředkovávaly často spíše náboženskou představu o světě než skutečné geografické poznatky (např. tzv. T–O mapy, viz obr. č. 2), renesanční kartografie se naopak snaží o co nejpřesnější přiblížení zobrazovanému území. Mapy v období renesance přijímají nové, na první pohled zřejmé atributy: jsou stále objektivnější, praktičtější a funkčnější, snaží se obsáhnout co nejvíce znaků daného území, ale zároveň z nich mizí veškeré fantazijní a náboženské prvky, ale i stopy prožitků jejich tvůrců.<sup>34</sup> Taktilní a prožitková kvalita středověkých map se vytrácí, dochází k homogenizaci a vizualizaci abstrahovaných prostorových tras a stop, aby se z nich staly pojmové systémy, které třídí jevy v prostoru a matematicky důsledně popisují realitu. Navíc stále více skrývají postupy, které jim daly vzniknout (tedy aparáty a metody, které mapování umožňují).<sup>35</sup>

Zásadní úlohu v objevení perspektivismu sehrála podle Harveyho *ptolemaiovská mapa*, která byla okolo roku 1400 přivezena z Alexandrie a stala se jedním z milníků v renesanční kartografické revoluci (spolu s překladem Ptolemaiovy *Geografie* do latiny v roce 1410). Ptolemaiovská mřížka (tedy osový systém poledníků a rovnoběžek), která vytvoření této mapy umožnila, je podle něj milníkem v reprezentaci prostoru – okamžikem vstupu jednoho z prvních aparátů mezi kartografa/umělce a zobrazované a jedním z prvních

---

<sup>34</sup> Potřeba přesnosti zde vyplývá i z nových cílů kartografie, tedy z potřeby přesněji a závazněji vymezit „abstraktní“ politické a majetkové hranice. Harvey také podotýká, že ideologická pozice renesančních map zůstává ambivalentní, protože mohou být nástrojem demokratizace a nacionalismu stejně jako monarchistické nadvlády a centralizované státní moci. Takto totalizující vidění prostoru (kde jinakost má vždy své pevně určené místo) odpovídá také počátkům cítění národních, lokálních a osobních identit. Viz Harvey, *ibid.*, str. 247-9.

<sup>35</sup> Zajímavý z hlediska součinnosti zobrazovacích aparátů je současný postup, kdy se mapy nezřídka „kreslí“ na základě leteckých fotografií daného území.

pokusů o roztažení trojrozměrného povrchu glóbu do co nejobektivnějšího plochého obrazu. Mřížku vytvořil Ptolemaios prý na základě představ, jak by Země vypadala nahlédnutá lidským okem pozorujícím ji zvnějšku (ostatně takto bývá i autor sám zobrazován na dobových ilustracích, kde stojí mimo mapu/zeměkouli a „dohlíží“ na ni – viz obr. č. 3). Příznaková je zde již samotná ambice nahlédnout zeměkouli jako poznatelný celek (a následně ji zanešt do obrazu roztažením v plochu), tedy představa o Zemi jako prostoru, který lze postihnout a ovládnout. Ptolemaiova mřížka umožňovala navíc stanovit vzájemnou pozici dvou libovolně vzdálených míst a figurovala i jako nástroj pro následné doplňování a upřesňování geografických poznatků.<sup>36</sup>

### Obr. č. 1-3: Přehled různých typů map



Obr. č. 1

#### Prožitková středověká mapa

<sup>36</sup> Harvey, *ibid.*, str. 246. Geografie se tak samozřejmě nerozvíjí pouze jako strohá věda; odráží v sobě nejen politické, sociální a epistemologické nároky, ale řídí se i estetickými principy. Směřuje nejen k přesnosti a politickému definování prostoru, ale také jde cestou ke geometrické harmonii.



Obr. č. 2

Tzv. T-O mapa, rozdělující svět do tří schematických částí (s Asií navrchu jako rodištěm Krista)



Obr. č. 3

Ptolemaiiovská mapa, zde přízračně zahrnující i autora/pozorovatele, který v ruce drží zobrazovací mřížku.

Přístupujeme-li k prožívání času a prostoru jako k prostředku pro kódování a reprodukci společenských vztahů, renesanční změny pojetí prostoru a času vytvářejí konceptuální základ pro osvícenecký projekt, dobývání a racionální

„utřídění“ prostoru pak předjímá směřování společnosti k modernitě. Proměna vnímání mění pozici subjektu: čas a prostor nevzdávají poctu Bohu, ale oslavují člověka/tvůrce, „zkřivené perspektivy a plochy působivé síly vytvořené ke slávě Boha v barokní architektuře musely ustoupit z cesty racionalizovaným strukturám architekta“.<sup>37</sup> Každý systém reprezentace podle Harveyho vytváří prostorovou konstrukci a automaticky proměňuje pohyblivá, proměnlivá, ale přesto objektivní místa času, práce a společenské reprodukce v ustálená schémata.<sup>38</sup> „Diskontinuitní ostrůvkovitá místa“ se mění v homogenní, kontinuitní geometrický prostor, který je v dalším vývoji doplněn lineárním homogenním časem nahrazujícím praktický čas vlastního rytmu dění (zde ovšem předjímáme: projektem renesance je ještě hlavně geografie, kdežto chronografie je vlastní modernitě, viz kapitola II). Nicméně už zde začíná být privilegovaná a idealizovaná koncepce času a prostoru přijímaná jako „reálná“, což dále připravuje půdu pro projekt osvícenství.

Takto vypadá více méně normativní představa renesančního zlomu a jeho důsledků vyvozovaných ze zpětného hodnocení dané doby. Otázkou ovšem dále zůstává, nakolik tato představa skutečně koresponduje s dobovým životním pocitem. Z tohoto přehledu vyplývá, že v renesanční práci s prostorem se cosi zásadně proměňuje – je ovšem ta změna natolik definující, jak nám filmová teorie chce ukázat? Vzniká opravdu v tomto novém světě nový, normativní pozorovatel, který se vztahuje k normativně zobrazovanému a chápanému prostoru, nebo je jako takový jen „jednou z možností“? A je to právě takovýto pozorovatel, kdo dává několik století nato vzniknout divákovi filmového zápisu?

---

<sup>37</sup> Harvey, *ibid.*, str. 249.

<sup>38</sup> *Ibid.*, str. 253.

### **I. 1. 2. RENESANCE JAKO PROJEKT**

Zásadní zpochybnění takto jednoduše nastíněných zobrazovacích modelů a z nich vyvozených důsledků nacházíme u mnoha teoretiků renesanční reprezentace. Francastel nazývá již v 50. letech perspektivu „doktrínou“ a své *Malířství a společnost* věnuje záměru rozluštit nejen sociologický, ale také mytický význam quattrocenta. Pokouší se tedy o rozptýlení mýtů, které obklopují renesanci jakožto systém, který měl naráz a kompletně proměnit prožívání a zobrazování světa. Francastel naproti této normativní představě upozorňuje, že malířství quattrocenta sice dalo vzniknout novému výtvarnému prostoru, ovšem nejednalo se podle něj v žádném případě o okamžitou, náhlou, ani univerzální změnu.

S renesancí sice končí středověké uspořádání univerza a středověký typ realismu, proměňují se způsoby umělecké reprezentace i společenské prožívání prostoru (vzniká vlastně „nový svět“ – a to i zcela konkrétně, ve smyslu zámořských objevů), nicméně systém přísného perspektivního zobrazení a s ním i renesance existovala po celé století „pouze v představách několika jedinců“ a její důsledky se rozvíjely a aplikovaly postupně, nesystematicky a pomalu.<sup>39</sup> Nešlo tedy o žádný předpokládaný „velký třesk“ – renesance přežívala nejdříve jako projekt, přičemž na počátku se podle Francastela dokonce zdálo, že jako dočasný či specializovaný projekt či experiment i skončí. Rané perspektivní návrhy (např. Brunelleschiho konstrukce) totiž nebyly považovány za výsledek metody, která otevírá cestu k nové tradici zobrazování či dokonce k zcela novátorskému pohledu na svět.<sup>40</sup> Z praktického pohledu (např. pohledu stavitele) mohly být navíc viděny jen jako přímí pokračovatelé mnohem starších metod reprezentace prostoru vycházejících z dávných dějin geometrie, kolmého a šikmého promítání, vyměřování půdorysů

---

<sup>39</sup> Francastel, *ibid.*, str. 18.

<sup>40</sup> *Ibid.*, str. 21.

a staroegyptského zakreslování do čtverce.<sup>41</sup>

Reprezentační systém závisející na redukci úhlu pohledu na monokulární vidění a volbě jediného úběžníku v pozadí obrazu měl navíc omezenější využití než mnohé další objevy, které konec 14. století přinesl, přičemž možnosti matematického zobrazování se zpočátku aplikovaly především v kontextu stavebních konstrukcí. Nová metoda byla proto dlouho považována za ateliérový postup a pouze zajímavé doplnění výrazových prostředků umožňujících spekulace o prostoru.<sup>42</sup> Renesance se tak objevuje nejprve jako možnost (a především jako postup zobrazování architektonických návrhů), až později přerůstá v obecně aplikovatelný systém. Francastel tvrdí: „Lidé 15. století potřebovali více než sto let, aby se ohromující, ale rozpačité pojetí nového světa stalo jasným pravidlem, s jehož přesnějším tvarem se zmenšovaly počáteční obrovské možnosti a aspirace.“<sup>43</sup> Trvalo tedy nejméně jedno století, než se renesanční kánon prosadil a než se ukázalo, jaké obecnější důsledky pro myšlení „nového světa“ tato metoda bude mít. Jak se nakonec perspektiva stávala normou, omezovaly se zároveň i do té doby rozmanité, poměrně svobodné způsoby jejího použití.

V quattrocentu simultánně přežívaly staré a prosazovaly se nové zobrazovací

---

<sup>41</sup> Viz Kadeřávek, František. *Geometrie a umění v dobách minulých*. Praha: Půdorys 1997. Kadeřávek načrtává kontinuální roli geometrie jak v dějinách práce s architektonickým prostorem, tak i jako symbolické formy hrající zásadní roli při zasvěcování učedníků do „mystérií“ stavebních hutí. Ze svého prakticko-cechovního pohledu zdůrazňuje pradávnu funkci geometrického promítání a vyměřování, stejně jako přenášeč a vyměřovací roli čtvercové sítě. Renesanční užití sítě je z jeho pohledu jen variací dávno známé metody, kdy je síť prostřena mezi oko a kreslený předmět (viz str. 57). Čtvercová síť přímo v obrazu, tzv. dláždění či pavimiento, které umožňovalo dělit zobrazovací prostor v rovině zobrazení, je podobně starodávnou metodou, která do renesance jen „přetrvávala“. Toto promítání zároveň bylo i v renesanci často nesprávné, „křivé“ – jak Kadeřávek upozorňuje, malíři nezřídka „dláždění“ užívali pouze proto, že v něm tušili klíč k nějaké reprezentační metodě, ovšem nedokázali jeho prostřednictvím vnést do obrazu jednotný zobrazovací styl (viz str. 60-62). Skutečným zlomem je pro Kadeřávka až Mongeho deskriptivní geometrie vydaná v roce 1789, tou se podle něj „počíná novověk v dějinách metod zobrazovacích“, protože pouze nezobrazuje, ale „řeší úkoly prostoru“ (str. 83-4).

<sup>42</sup> Francastel, *ibid.*, str. 22-24.

<sup>43</sup> *Ibid.*, str. 69.

modely, přičemž v jednom obraze nezřídka docházelo k sjednocení několika časových rovin i prostorů o vlastních perspektivách. Leckdy pak prostor zůstával jen náznakový, nicméně i tak se nechával vidět převážně jako heterogenní. Hloubkové efekty malby i tehdy ještě vycházely častěji ze scénického ztvárnění prostoru než z nových reprezentačních metod (teorie zobrazování se vlastně přibližuje intuitivní perspektivě vytvořené praxí scénografů – i zde tedy nacházíme spíše kontinuitu než přelom).<sup>44</sup> Objektivita přisuzovaná perspektivě navíc znamená vždy spíše ohraničení než přesnost (je založená na výběru prvků z prostoru) a přísně geometrická transpozice světa, kterou povrchní čtení renesanci přisuzují, je z jeho pohledu jen vlivným mýtem.

Jak Francastel dále upozorňuje, i obrazy plně se hlásící k perspektivním zásadám stanoveným Albertim tyto modely aplikují jen částečně, protože Albertiho současníci nepřikládali perspektivnímu systému při zkoumání způsobů univerzálního a realistického zobrazování trojrozměrného světa v dvojrozměrném plánu tak zásadní význam, jaký mu dáváme my.<sup>45</sup> Také proto až zjednodušující výklad perspektivních konstrukcí o několik generací později vytváří šablonu stylu, která „vypadala bohužel tak jednoduše ve své hrubé formě, že na ní byl vystavěn celý pseudohistorický systém, a ještě dnes ve jménu tohoto myšlenkového přeludu veřejnost nepříliš schopná porozumět

---

<sup>44</sup> Ibid., str. 40. Obecně se často opomíjí zásadní vliv divadelní scénografie a karnevalu na renesanční zobrazování. Francastel dále také připomíná, že quattrocentu není vlastní umění plenéru ani umění kabinetní, a charakterizuje jej především jako „umění dvora a města“ (viz. str. 45). I z tohoto pohledu nám zde tedy vstupuje do obrazů architektura již stvořená člověkem, nejde tedy o jednoduchou nápodobu nestrukturované reality. V kontextu vztahů divadelní kompozice a perspektivy je pozoruhodný také např. tzv. Poussinův „aparát“ – jakási krabička ve tvaru divadelního jeviště, do které Poussin umisťoval voskové figurky, měnil kompozice a osvětlení, až dosáhl ideálního účinku. Až poté kompozici přenášel do obrazu. Ke vztahům starších typů scénografie a renesance viz také Bordwell, *ibid.*, str. 4-7.

<sup>45</sup> Žegin podotýká, že ani v 19. století „neexistuje malířské dílo, v němž by byly zásady normální perspektivy doslova a beze zbytku zachovány“ (a pokud jsou zachovány, výsledkem je podle něj spíše „učební pomůcka“ než obraz). Výrazné odchylky od perspektivního rámce nacházíme i u jeho nejhrořivějších stoupců (jako byl např. Ucello). Viz Žegin, *ibid.*, str. 37-38.

výtvarné řeči běžně věří, že existuje nějaké objektivní a realistické ztvárnění skutečnosti, které bylo jednoho krásného dne objeveno několika Newtony výtvarného umění, ztvárnění, podle něhož se posuzuje umění a zároveň psychofyzilogické podmínky autorova pohledu“.<sup>46</sup>

Dějiny renesance tak na jedné straně mohou být skutečně vnímány jako dějiny osvojování systému a hledání cesty k „pravdivému“ zobrazování, jako postupná kodifikace pravidel toho, co je později prezentováno jako „normální“ vidění. Ovšem na straně druhé euklidovská perspektiva není přiblížením k realitě, ale jen příkladně klamným obrazem skutečnosti. Není tedy vyjevením nějakého esenciálního způsobu zobrazování, není to „klíč k tajemství struktur univerza“, ale prosazuje se jako systém konvenčních znaků srozumitelných pro zasvěcené do „souboru technických a názorových postulátů“. I proto je nutné se ji naučit „číst“, není srozumitelná každému a automaticky: „Pro nezasvěcené není přímého spojení s tímto systémem a v určitém okamžiku se přestávají shodovat jejich zkušenosti se zkušenostmi nejmladší civilizace.“<sup>47</sup> I když Gombrich podotýká, že učení se perspektivě vždy staví na spojení vrozených a získaných dovedností, a že tedy „naučit se perspektivě“ je mnohem snazší než naučit se např. číst<sup>48</sup>, takovéto „předprogramované“ porozumění ovšem neznamená, že bychom automaticky vnímali perspektivní zobrazení jako „pravdivější“. Zcela naopak – čím větší je perspektivní hloubka, tím méně pravděpodobné je, že naše vidění automaticky ošidí.<sup>49</sup>

Samotný perspektivní aparát si ostatně je do jisté míry vědom a dává pozorovateli najevo, že fixní centralita perspektivního zobrazení je vždy jen konstrukce, vykoupená mírnou okrajovou deformací (ta se projevuje

---

<sup>46</sup> Francastel, *ibid.*, str. 27.

<sup>47</sup> *Ibid.*, str. 28.

<sup>48</sup> Gombrich, E. H. „Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation“, in Steiner, Wendy (ed.). *Image and Code*, Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities 1981, str. 17-21, citováno u Bordwella, *ibid.*, str. 107.

<sup>49</sup> Bordwell, *ibid.*, str. 106.



především, pokud oko pozorovatele nezaujímá přesně centrální pozici). Dodržení „umělých“ perspektivních pravidel navíc vždy přináší riziko anamorfózy, které je ovšem zároveň výzvou daným pravidlům – anamorfóza se stává prostorem hry mezi zdáním a skutečností, akcentuje nevyhnutelnost, se kterou pozorovatel musí hledat pozici, z níž zobrazené dostává/dává význam.<sup>50</sup> Pro „triumf ústřední perspektivy“ představuje anamorfóza hravé osvobození, protože odhaluje omezující rozměr perspektivního modelu. Zároveň ale zůstává plně závislá na perspektivním systému, funkčnost její iluze tedy i nadále vyžaduje a potvrzuje ústřední pozici pozorovatele

I Bordwell zmiňuje reflexivní rozměr perspektivy: sama nabízela „znalci“ možnost posoudit, jak je metody využito, přičemž dokonalá iluze reality nebyla ani hlavním cílem renesančních umělců, ani hlavním kritériem kvality obrazu. Mnohem více se cenila právě dokonalá „vykonstruovanost“ či skryté hříčky, které si pohrávaly s normativními pravidly zobrazování. Ostatně předpoklad odtělesněného, ideálního pozorovatele najdeme i u reprezentačních systémů nezaložených na lineární perspektivě, byť jeho pozice není definována v euklidovských souřadnicích. Ideologie viditelnosti (transcendentality vidoucího subjektu) charakterizuje i jiné piktorální systémy, i v nich se pracuje s disciplinací „proporcí“, racionálním uspořádáním objektů v prostoru a harmonickou krásou tvarů<sup>51</sup>, proto kouzlo a novost perspektivy spočívaly do velké míry i v předvádění vlastních iluzivních technik.

Ve striktně perspektivním zobrazení je od počátku zároveň přítomno i cosi

---

<sup>50</sup> Anamorfóza představuje „pokřivený“ perspektivní obraz, který nedává smysl, pokud není nahlížen z extrémního vizuálního úhlu či prostřednictvím speciálního zrcadla či čočky. Nejznámějším dílem využívajícím anamorfózy jsou *Ambasadoři* Hanse Holbeina (1533), kde se anamorficky zdeformovaná skvrna před tradičně zachycenými figurami významných mužů a symbolů jejich moci zjeví z ostrého úhlu jako lebka, tedy *memento mori*. Anamorfóza byla známá od renesance, nicméně až v 17. století zažívá rozkvět – jakožto fascinující hříčka „plující na povrchu“ obrazu (odkazuje k ploše, z „obvyklého pohledu“ skrývá svůj význam a nutí pozorovatele aktivně hledat úběžník, který mu zde „náleží“). Anamorfóza tedy obývá rozmezí mezi bytím/iluzí, formou/obsahem, povrchem/hloubkou. Dále o anamorfóze viz Baltrusaitis, Jurgis. *Anamorphic Art*. Cambridge: Chadwyck-Healey Ltd. 1977.

<sup>51</sup> Bordwell, *ibid.*, str. 106.

nad-reálného, utopického, „excesivně“ dokonalého. Příznačný v tomto smyslu je urbinský obraz „Ideální město“ (připisovaný škole Piera della Francesca, cca 1470 – viz obr. č. 4), který ukazuje město vyčištěné od lidí, příliš geometricky dotažené, takže budí spíš dojem „neskutečného“, neobydleného světa. Blíží se více divadelní dekoraci než zachycení skutečného prostoru, nepůsobí jako dokonalá reprodukce skutečnosti či přiblížení se nějaké prostorové „pravdě“. Jde tu o evidentní konstrukci, práci s dimenzemi a plány, ne kopírování reálně existujícího místa.



Obr. č. 4

„Ideálně vylidněné město“, škola Piera della Francesca, 1470

Iluzivnost a v podstatě i arbitrárnost perspektivního realismu je ostatně teoretiky i praktiky perspektivy všeobecně vnímána a přiznávána. Francastel cituje Abrahama Bosse, který již v roce 1636 tvrdí, že legitimní konstrukce má zobrazovat věci „ne takové, jak je vidí oko nebo se domnívá, že je vidí, ale tak, jak je zákony perspektivy vnucují našemu rozumu“.<sup>52</sup> Také Damish ukazuje, že perspektivní zobrazení je spíše jistou „alegorií“ – ne však alegorií dění ve světě před jeho zápisem do obrazu, ale alegorií „příslušných spleťtých variací všech jednoduchých aktů reference a reprezentace“.<sup>53</sup> Podobně i Panofsky vnímá perspektivu jako symbolickou formu, která odhaluje způsoby, kterými

---

<sup>52</sup> Francastel, *ibid.*, str. 34.

<sup>53</sup> Polan, Dana. „History in Perspective, Perspective in History. A Commentary on *L'Origine de la Perspective* by Hubert Damish“. *Camera Obscura* 24/1990, str. 89-97.

společnost vnímá, organizuje, zpředměňuje, utřídí a zobecňuje prostor.<sup>54</sup> Podle Heath nacházíme v perspektivním zobrazení „směřování ke skutečnému utopismu“, konstrukci kódu, „v každém smyslu jisté *vidění* – to se promítá do reality, která je zprostředkována ve vytoužené přehlednosti, mnohem spíše než do nějaké přirozeně dané skutečnosti“.<sup>55</sup>

I z toho pohledu se aparát jeví jako inherentně sebe-reflexivní (a to nejen díky hrozbě anamorfózy) – podle Damishe věnuje umění quattrocenta např. specifickou pozornost motivům, které prozrazují perspektivní artikulaci prostoru (např. okna či jiné rámy, které otevírají obraz do „jiných světů“, a zdůrazňují tak moment rámování).<sup>56</sup> Podle Merleau-Pontyho je každá teorie malířství metafyzikou<sup>57</sup>, přičemž „plošná projekce nenutí naše myšlení vždy k tomu, aby dosáhlo skutečné formy věcí, jak tomu věřil Descartes. Nehledě na určitou míru deformace – naopak odkazuje zpět k našemu vlastnímu výsostnému bodu. A namalované předměty jsou ponechány, aby ustoupily z dosahu veškerého myšlení. Něco v prostoru uniká našim pokusům podívat se na něj „shora““.<sup>58</sup>

Podle Damishe význam uměleckých praktik založených na perspektivních modelech neleží v referenčním významu, ale v „*performativní aktivitě*“, kdy jsou tyto postupy aktivovány mezi povrchem obrazu a diváckým prostorem. Damish vychází z teorie mluvních aktů a tvrdí, že perspektiva spíše demonstruje [*démontrer*], než by ukazovala [*montrer*], tedy napovídá, že je založena na interpelaci subjektu.<sup>59</sup> Z toho je možné vyvodit, že perspektiva

---

<sup>54</sup> Viz Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books 1991.

<sup>55</sup> Heath, *ibid.*, str. 387.

<sup>56</sup> Damish in Polan, *ibid.*, str. 94.

<sup>57</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Evanston: Northwestern University Press 1964, str. 171.

<sup>58</sup> *Ibid.*, str. 174. U Merleau-Pontyho obecně platí: „zahlédneme-li“ pohled, obvykle se dostáváme do sféry anamorfózy (přičemž ta je zde pojímána jako sebereflexe perspektivy). Podobný model se vyjeví i dále v nástinu Lacanova pojetí pohledu.

<sup>59</sup> Damish in Polan, *ibid.*, str. 93.

není „énoncé“, ale „énonciation“: legitimní konstrukce, „costruzione legittima“, již ve svém uspořádání nabízí „formální aparát, který mezi hlediskem (point-of-view), úběžníkem a ‚vzdáleným bodem‘, organizovaným okolo pozice ‚subjektu‘ chápaného jako původ perspektivní konstrukce a jako index jistého *zde* a *tam*, představuje obdobu systému příslovečných určení místa, možná dokonce i osobních zájmen: jinými slovy to, čemu lingvisté říkají enunciační aparát“.<sup>60</sup>

Perspektivní systém je tedy sice založený na jisté shodě s mentálním uspořádáním člověka a strukturou našeho univerza, nejde však o vývojově vyšší stupeň jakéhosi esenciálně pravdivějšího způsobu přiblížení k realitě.<sup>61</sup> Nehledě na „snadnost“ učení se perspektivě, bylo třeba staletí vzdělávacích konvencí, abychom dokázali číst matematické příznaky definující naše vidění, abychom se naučili kódům a jejich variacím. Perspektivní model je tak přizpůsoben stavu společnosti (vědeckému i estetickému vývoji), nicméně představovat si lineární perspektivu „jako realistické zobrazení je stejně absurdní, jako kdyby jedna jazyková rodina chtěla vyjádřit všechny sémantické potřeby lidstva“.<sup>62</sup> Ostatně i tradiční vidění je podle Francastela samo o sobě systematické a ne reálné, stejně jako fotografie či film nejsou vyvrcholením a potvrzením realismu perspektivního zobrazení: „Pohled objektivem není lidský

---

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Francastel připomíná, že zde nacházíme pozoruhodnou shodu s mentálním rozvojem dítěte. Prvotní svět je pro člověka topologický, tedy „tvárný, založený na pojmech blízkost, odloučení, následnost, prostředí, vnějškovost a kontinuita nezávisle na formálním schématu a neměnném měřítku“. Druhé stadium pak charakterizuje projektivní pojetí (obrazy začínají být stálé, nezávislé, zformované, tříditelné a schopné reprodukce), ovšem až v třetím stadiu vývoje dítě objeví čisté logické a asymetrické vztahy a kódy spočívající na euklidovských postulátech (Francastel, *ibid.*, str. 29-30).

<sup>62</sup> *Ibid.*, str. 31. Neobvykle často se zde ve vztahu k perspektivnímu systému objevují lingvistická přirovnání – snad podle všech teoretiků se perspektivu učíme „číst“, Damish ji vidí jako „enunciační aparát“, Francastel ji přirovnává k jazyku. Již v těchto metaforách se částečně odráží nutnost uvažovat o perspektivě jako o systému a zároveň i snaha jí přisuzovat jakýsi „přirozený“, nearbitrární vztah k zobrazované realitě. Zároveň tato přirovnání prozrazují touhy najít v perspektivě dokonalou rovnováhu mezi „umělými“ a „přirozenými“ prvky, podobně jako v jazyce.

způsob vidění, jedním okem vidí hledí Kyklop.“<sup>63</sup>

Ostatně i realismus, bezprostředně „zjevený“ raným pozorovatelům perspektivních obrazů, se z mnoha důvodů jeví jen jako tradovaná legenda. O tom nás mimo jiné přesvědčuje i Brunelleschiho důmyslný experimentální aparát, tzv. „Brunelleschiho peepshow“<sup>64</sup>, které mělo přinést důkazy o přesnosti jeho zobrazovací metody. Zařízení „peepshow“ sloužilo jednak k ověření realističnosti obrazu, ale nezanedbatelné bylo i jako pomůcka pro přesvědčování pochybujících o „úžasných výsledcích“ perspektivní techniky. Aparát je rekonstruován na *obr. č. 5*.



**Obr. č. 5**

**Rekonstrukce Brunelleschiho peepshow**

Šlo o obraz baptisteria San Giovanni vyvedený na malé desce, přičemž v úběžníku byl vyvrtán otvor o průměru 2-3 mm. Stál-li pak pozorovatel před skutečným chrámem v místě „zrcadlového“ úběžníku (tedy v místě, ze kterého byl obraz malován), měl výsek skutečnosti, který viděl, odpovídat zobrazenému. Podíval-li se tedy otvorem umístěným v obráceném perspektivním obraze, měl být pohled kukátkem na chrám totožný se zobrazením, které se odrazilo v následně vmezeřeném zrcadle. Podle

---

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Arnheim, Rudolf. *On Late Style in Life and Art. New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley: University of California Press 1978.

Francastela byl Brunelleschiho „přístroj“ nejúplnějším dobovým modelem „kýžené iluze“, protože udržoval oko diváka v jediném bodě a v jediném úhlu ve vztahu k zobrazenému (divák tedy nemusel třehtat jako umělec od stojanu ke krajině a zaujímat k reprezentovanému nejednotný úhel pohledu). Uvažování o ideálním divákovi (a ideálním výhledu) jakožto utopické pozici, která je udržitelná pouze donucovacím mechanismem/aparátem, se tedy objevuje již v počátcích zavádění perspektivního zobrazovacího modelu.<sup>65</sup> Přesvědčování o „správnosti metody“ je zde příznačně zároveň disciplinací, přísným umístováním diváka a jeho poučováním, jak se má dívat (na skutečnost i zobrazené).<sup>66</sup>

Paul Feyerabend doplňuje, že Brunelleschiho pokus je především vpravdě vědeckým experimentem, byť jeho postupy jsou stále do velké míry intuitivní, předcházejí doktrinální teorii malířských perspektivních technik.<sup>67</sup> Podle Feyerabenda nejde v renesanci ani tolik o přirozený vývoj a zdokonalování uměleckých metod – malířství se v tomto období především snaží stát vědou, proto aplikuje starší, euklidovské metody a kodifikuje vědecké postupy, aby si zjednálo větší vážnost v konkurenci ostatních věd a umění.<sup>68</sup> Vytváří tak složité vystavěné obrazy, nutí nás je pozorovat velmi nepřirozeným způsobem, ale tyto obrazy v žádném případě nejsou přiblížením ke skutečnosti: zde se „neoddáváme jen tak nějaké ‚realitě‘, nýbrž se pokoušíme prosadit nové stylové principy i v optickém prostoru“. A to ani v případě Brunelleschiho

---

<sup>65</sup> Francastel, *ibid.*, str. 35. Brunelleschiho a Albertiho přístup je přitom možné považovat do velké míry za protikladný („jeden pojímá kupoli jako místo, kde se protínají všechna světla města, a druhý považuje obraz za průmět objektu pod jediným zdrojem světla“; *ibid.*, str. 34). Zatímco se tedy Brunelleschi snažil o zhmotnění světla v architektuře, Alberti chtěl znázornit viditelné v reliéfu, přičemž přenos viditelného v zobrazené se u něj děje pod jedním úhlem osvětlení.

<sup>66</sup> Zde se samozřejmě nabízí potměšilá otázka – zamyslíme-li se nad „výchovnými“ účinky a záměry tohoto aparátu, nezůstává ideologický rozměr renesance také jenom v projektu? Není divák ve vztahu k obrazu vždy méně disciplinovaný, než by jej obraz (a tvůrce) chtěl mít?

<sup>67</sup> Feyerabend, Paul. *Věda jako umění*. Praha: Ježek 2004, str. 13.

<sup>68</sup> *Ibid.*, str. 16.

experimentu, který není porovnáním obrazu a skutečnosti, ale srovnáním dvou uměleckých děl – zároveň jak obraz, tak i baptisterium se nám nějak jeví, nějak umisťují pozorovatele, neboť jsme uvykli perspektivnímu pohledu: „Žádné uměním nedotčené ‚skutečnosti‘ jsme se tak ani nepřiblížili, ani nevzdálili.“<sup>69</sup> V umění podle Feyerabenda navíc neexistuje pokrok ani úpadek, jsou jen různé styly, přičemž každá stylová forma je v sobě dokonalá.<sup>70</sup> Jakmile však určitá tradice dosáhne obecnosti, prosadí tautologické posouzení sebe sama. To znamená, že jako „zkušený“ pozorovatelé vnímáme fotografie či perspektivní malbu jako „přirozené“, ovšem pokud bychom nebyli perspektivně uvyklí, viděli bychom ve sbíhajících se liniích hroutící se stavby.<sup>71</sup>

Zavedení nového renesančního prostoru, ať již v rovině jeho obývání nebo zobrazování, tedy zdaleka nebylo tak jednoznačné, jak by jej ráda viděla filmová teorie. Provází jej zásadní ambivalence – proti sobě tu najednou stojí koncepce otevřeného, jednotného, nekonečného geometrického prostoru a uzavřenost kubického, přesně vymezeného místa, tedy „koncepce omezení a možné duplicity univerza“.<sup>72</sup> Pohledu se tedy neotvírá svět ve své úplnosti, jeho výhled je zredukovaný na vybrané a přesně proměřené roviny. S perspektivou se navíc nakládá často nahodile a poměrně nerealisticky, perspektivně viděné je doplňováno zlomkovitými, nereálnými pohledy na otevřené „mimoprostory“ vkládané do původního plánu. Je to až divák, kdo musí tyto dva světy spojit (což lze chápat jako aktivizaci divákovy imaginace, ne její spoutání). Význam zde nemá ani tak úsilí o maximální realismus jako precizní výběr a vyměřování prvků, které budou zobrazeny, podobně jako volba kombinací perspektivních a neperspektivních metod.<sup>73</sup> Paradoxně by se

---

<sup>69</sup> Ibid., str. 27.

<sup>70</sup> Ibid., str. 23.

<sup>71</sup> Ibid., str. 35.

<sup>72</sup> Francastel, *ibid.*, str. 42. Francastel dále dodává: „Ve snaze propracovat obraz světa do hloubky i do šířky a v marném úsilí realizovat tuto touhu pomocí omezeného systému lineárních souřadnic aplikovaných omezeně v tradiční krychli byli umělci nuceni porovnávat osobní zkušenosti s řešeními běžnými pro předcházející generace.“

<sup>73</sup> Ibid., str. 43.

z této skutečnosti dala vyvodit hypotéza, že se obrazy quattrocenta přinejmenším zpočátku vyznačovaly větší heterogenitou pohledů a přístupů, než jaké nacházíme u klasických středověkých maleb – mnohost pohledů a perspektiv se zde nově doplňuje také variabilitou zobrazovacích metod.<sup>74</sup>

Francastel dokazuje, že se tedy počátkem 15. století z ničeho nic a rázem narodí v Itálii nový svět a prostor. Podotýká, že např. emblematická renesanční architektura, považovaná zpětně za předzvěst nového „renesančního světa“, vzniká až koncem století, kdy již existovala většina nejznámějších renesančních obrazů – na rozdíl od tradovaného populárního omylu byla tedy zobrazovaná dříve, než byla postavena (její obrazy je tak možné interpretovat jako architektonické záměry).<sup>75</sup> Překotný vývoj zobrazování není tedy nutně důsledkem objevení „věrnějšího sestrojování obrazu reality“, ani následkem architektonického rozvoje.<sup>76</sup>

Samotný malířský styl quattrocenta je podle Francastela definovaný „kouzlem nesourodnosti mezi jednotlivými částmi“, má rysy neobratnosti a primitivismu, které prozrazují dobu hledání, osvojování a kompromisů – v klasické verzi tu vůbec nefiguruje perspektivní malba ve smyslu doktríny či předepsané normy.<sup>77</sup> Francastel předkládá následující hypotézu, zcela odlišnou od „mýtů počátků“ diváctví, s kterými dále pracuje filmová teorie: „Středověk se nestal renesancí v určitém daném okamžiku. Renesance přicházela pomalu. V určitém smyslu by se dalo říci, že si renesance uvědomila své prostředky až v okamžiku svého zániku. Nový výtvarný prostor nemohl být objeven, protože není

---

<sup>74</sup> Žegin naproti tomu ukazuje, že také středověké malířství podléhá jednotnému, silně kodifikovanému systému zobrazování. Ovšem příznačné je pro něj zároveň dynamické, rozdvojené zorné postavení diváka – ten musí aktivně vstupovat do obrazu, provádět sumaci optického vjemu, čímž je jeho pohled aktivizován a dynamizován. Zároveň se dynamizuje i opticko-prostorový systém obrazu, přičemž vzniká deformovaný, zakřivený prostor pro středověké malířství typický. Viz Žegin, *ibid.*

<sup>75</sup> Francastel, *ibid.*, str. 47.

<sup>76</sup> *Ibid.*, str. 58.

<sup>77</sup> *Ibid.*, str. 54.



systémem realistického zobrazení světa a vyjadřuje postoje lidského ducha k univerzu místo toho, aby odrážel skutečné fenomény.<sup>78</sup>

Z bližšího pohledu ovšem ani samotná perspektivní konstrukce není jednotným jevem. Když David Bordwell v knize *Narace ve fikčním filmu (Narration in the Fiction Film)* řadí perspektivu mezi narativní koncepty, poukazuje tak zároveň na to, že její funkcí není ukazovat, zjevovat či kopírovat, ale vyprávět.<sup>79</sup> Bordwell dále připomíná, že perspektivní konstrukci tvoří dva základní vědecké systémy, které nabízejí matematicky změřitelný scénický prostor, nicméně v tomto základním rámci lze provádět další dělení a komplikovat výchozí schémata. Máme tedy základní *lineární* perspektivu (jejímž nejznámějším typem je pak tzv. *centrální* či Albertiho perspektiva), ve které se ortogonály sbíhají v jednom bodě; dále tzv. *angulární* neboli *kosou*, která využívá dvou kompatibilních úběžníků, a *nakloněnou* (pracuje s třemi úběžníky, strany zobrazených předmětů nejsou rovnoběžné s rovinou obrazu). Leonardo dále navrhl druhý systém, tzv. *syntetickou* perspektivu (některé přímky se v projekci jeví jako křivky, respektuje se tak zakřivení obrazu v oku). Asijské umění pak často využívá tzv. *paralelní perspektivu* (rovnoběžné hrany se nesbíhají, jsou zobrazené jako rovnoběžné), *převrácená/inverzní* perspektiva pak zobrazuje reálně rovnoběžné hrany jako sbíhající se před rovinou obrazu<sup>80</sup>, u *axiální* perspektivy se linie sbíhají na vertikální ose a vytvářejí vzor rybí kosti; dále je tu *bifokální* perspektiva, často využívaná již v rané renesanci, kdy se ortogonály sbíhají ve dvou neslučitelných úběžnících, atd.<sup>81</sup>

Ostatně jako významně heterogenní se jeví i variace perspektivy v závislosti na

---

<sup>78</sup> Ibid., str. 67.

<sup>79</sup> Viz Bordwell, *ibid.*, str. 4-15.

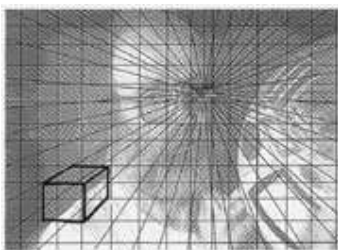
<sup>80</sup> U inverzní perspektivy středověkého malířství se pak boční rovnoběžné hrany objektu směrem k horizontu otevírají a zároveň každý předmět má svůj úběžník a tedy i „svého“ diváka – odtud nutnost pozorovatele dynamicky propojit obraz do celku. Viz Žegin, *ibid.*, str. 56.

<sup>81</sup> Bordwell, *ibid.*, str. 104-5.

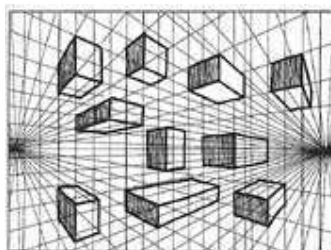
počtu zvolených úběžníků, čtvercová/krychlová síť je zde značně deformovaná a výsledné projekce pak často míří zcela mimo linii realismu (viz obr. č. 6).

**Obr. č. 6: Deformace perspektivy v závislosti na počtu úběžníků**

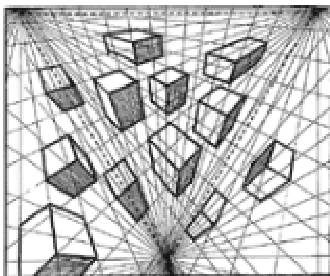
1. Perspektiva s jedním úběžníkem  
(svedeným do oka pozorovatele)



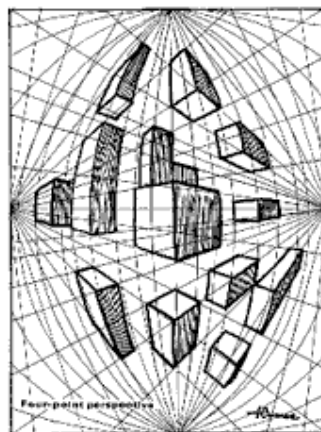
2. Perspektiva s dvěma úběžníky



3. Perspektiva se třemi úběžníky



4. Perspektiva se čtyřmi úběžníky



Takto načrtnutá heterogenita možných perspektiv dále zpochybňuje tezi o legitimní konstrukci jako univerzálním systému umožňujícím pravdivé zobrazení skutečnosti. Shrneme-li tedy, dědictví quattrocenta, ke kterému filmová teorie často odkazuje jako k modelu všeobecné platnosti, se do velké míry ukazuje jako mytický konstrukt a povrchní analogie, která nebere v úvahu technické či diskurzivní odlišnosti aparátových systémů příslušejících zcela disparátním historickým obdobím. Univerzalita a jednotnost přisuzovaná perspektivní metodě se při kritickém historickém pohledu jeví jako zásadní zjednodušení skutečného procesu prosazování nových zobrazovacích postupů; navíc je zde opomenuto, že při vnímání iluze realistického zobrazení nehraje perspektiva jednoznačně ústřední roli.

Perspektiva není jediným vodítkem, které pozorovatel od obrazu při vnímání hloubky dostává (dále tak funguje např. překrývání, obeznámenost s obvyklou velikostí některých objektů atd.). Zároveň se díky perspektivním metodám obraz nepřibližuje dokonale zachycení jakési esenciální reality, pro pochopení obrazu nejsou nutné, a pozorovatel tedy nemusí nezbytně pro správné vnímání zaujmout „ideologickou“ pozici v úběžníku. Bordwell např. připomíná, že obraz nabízí pozorovateli velké množství dat, ze kterých je možné odvodit prostorové vztahy a významy, a přitom mnohé z nich nepředpokládají žádné konkrétní umístění diváka.<sup>82</sup>

Je-li navíc perspektivní konstrukce vnímána jako maximálně realistická pouze monokulárně, nelze tuto podmínku sloučit s naší pohyblivostí ve vztahu k obrazu, která nám dovoluje vidět nejen okrajové distorze zobrazeného, ale také si uvědomovat plochu obrazu.<sup>83</sup> Kontinuita mezi filmovým divákem a renesančním pozorovatelem se tedy jeví jako povrchní, nedotažená a teoreticky

---

<sup>82</sup> Ibid., str. 106.

<sup>83</sup> Viz ibid. Perspektiva podle Bordwella ostatně nebyla ani v renesanci vnímána jako dokonalé *trompe l'oeil* – to funguje pouze, pokud nemůžeme identifikovat, kde začíná plocha obrazu. Dále tu zůstává otázka, proč byly obrazy často umístěny v rámci architektury tak, že zabraňovaly pozorovateli, aby vůči nim zaujal místo ideálního výhledu.

svévolná; a je dále nutné přehodnotit východiska, kterými se konkrétně argumentuje při analýze filmového aparátu v souvislosti s perspektivním paradigmatem.

### **I. 1. 3. FILMOVÝ APARÁT A UMÍSTĚNÍ POZOROVATELE**

Uvažování o filmu jakožto médiu využívajícím perspektivní modely zobrazování se obrací především k důsledkům mechanického záznamu optickým aparátem, který má být zárukou zcela přesného dodržení (či technologické extenze) metod perspektivní konstrukce. Zájem teoretiků se zde ovšem spíše než k reprezentaci stáčí k divákovi jakožto pokračovateli renesančního pozorovatele, přičemž jako základní podmínka této kontinuity se postuluje dokonalé splynutí pohledu diváka s pohledem kamery.<sup>84</sup> Poststrukturalistická teorie vychází právě z identifikace s kamerou (u které se předpokládá, že zachycuje svět ve shodě se zákony perspektivy). Tato identifikace podmiňuje „všití“ diváka do předem vymezené divácké pozice a má pro divácký subjekt důsledky, které jsou dále analyzované jako ideologické.

Kaja Silvermanová tento předpoklad nachází v reprezentativním vzorku základních poststrukturalistických textů: „V obou případech, kdy Christian Metz v *Imaginárním signifikantu* zmiňuje malbu quattrocenta, okamžitě přechází k tomu, aby mluvil o významu toho, co nazývá ‚primární‘ identifikací, neboli k identifikaci s aparátem. Také Jean-Louis Baudry tvrdí, že v rámci filmu ideologické účinky perspektivy závisejí na identifikaci s kamerou. A

---

<sup>84</sup> Poststrukturalistická teorie pracuje s představou ideálního diváka jako teoretickým vzorcem definovaným předem připravenou (aparátem vyžadovanou/nabízenou) diváckou pozicí. Tyto obecné mechanismy, tzn. vymezení pozice, kterou aparát „předpokládá“ a díky jejímuž dodržení je model efektivní (divák dosáhne maximálního požitku, aparát maximální účinnosti), byly záhy zpochybněny výzkumy kulturních studií, které se naopak soustředí spíše na diváckou aktivní práci a momenty „aberrativního čtení“. Podobně i kognitivní teorie chápe diváka jako aktivní složku procesu komunikace s filmem, vytvářející význam prostřednictvím složitých procesů sestavování a ověřování hypotéz. Pro přehled vývoje Centra pro současné kulturní studie, které dalo základ moderně pojatým kulturním studiím a bibliografii nejvýznamnějších děl z této oblasti viz Schulma, Norma. „Conditions of the Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham“. In *Canadian Journal of Communication* 1/1993; pro nástin základního kognitivistického přístupu k divákovi viz Bordwell, David; Carroll, Noel (eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996.

Stephen Heath explicitně prohlašuje, že „film se natolik opírá o fotografii, že s sebou vždy ponese monokulární perspektivu a bude umisťovat divácký subjekt tak, aby se identifikoval s kamerou jakožto bodem jasného, centrálního, všeobjímajícího hlediska“.<sup>85</sup> Předpoklad diváka, který se při sledování filmu automaticky a důsledně identifikuje s kamerou, a zaujímá tak postavení analogické pozici ideálního pozorovatele renesančního obrazu (tedy oka umístěného v úběžníku), se stává pro poststrukturalistický teoretický model závazným, stejně jako panuje obecná shoda při hodnocení důsledků, které tato identifikace divákovi přináší. Shoda pohledu diváka s pohledem kamery je tak teoretizována v následujících souvislostech:

1/ identifikace s kamerou na nejnižší úrovni poskytuje divákovi možnost nahlížet a chápat zobrazený svět a identifikovat se s ním,

2/ zároveň mu ovšem dává zakusit i moc ústředního, privilegovaného pohledu, který je zdánlivě neviditelný, osvobozený od času a tělesnosti,

3/ čímž v něm potenciálně vyvolá pocit epistemologické převahy.

Ideální soulad mezi pohledem kamery a pohledem diváka je tedy v kontextu perspektivního dědictví hodnocen jako normativní a totalizující. Pouze za podmínky, že divák zaujme předem připravenou diváckou pozici, dostane se mu slíbených výhod a iluzorních slastí. Uspořádání obrazu pro implikované oko pozorovatele mu pak zaručí jistotu „dokonalého výhledu“ a poskytne mu i příslib elementární srozumitelnosti představeného světa. Výsostná divácká pozice, kterou perspektivní tradice divákovi nabízí, skýtá iluzi jednoty a úplnosti předkládaného obrazu, navíc deleguje moc a kontrolu nad vizuálním polem. Pozorovatel je přesvědčován o tom, že zobrazený svět je konstruovaný jen pro něj, přičemž je zobrazení vnímáno jako pravdivé a nabízející se k ovládnutí pohledem – tak v pozorovateli, jak podotýká Baudry, buduje iluzi

---

<sup>85</sup> Silverman, *ibid.*, str. 125. K tomuto výčtu zde pro úplnost ještě připomeňme polemickou debatu o ideologickém a renesančním podmínění filmového aparátu v *Cinétique*, především pak Comolliho texty o vztahu techniky a ideologie, které zacílení na kameru kritizují (viz níže, pozn. č. 109).

jeho vlastní transcendentality.<sup>86</sup>

Tento model se ovšem jeví značně rozporně: na jedné straně tedy aparát vytváří iluzi všemocnosti a v přesahu i zdání, že právě divácký subjekt zaujímá pozici toho, kdo představovaný svět „vytváří“ (to je umocněno umístěním kamery za hlavou jakožto určitého „projektoru snů“).<sup>87</sup> Na straně druhé je to ale právě pozorovatel, kdo je ovládaný, nucený pasivně přijmou připravenou pozici, dobrovolně souznít s místem pozorovatele, nechat se (s)vést po perspektivních liniích k zobrazovaným předmětům, zaujmout „své“ místo a „uvěřit“ obrazu. Je-li samotný perspektivní princip chápán jako manipulativní, schopný ideologického působení, pak filmový aparát nadaný navíc schopností zachycovat skutečnost v pohybu skýtá ještě větší nebezpečí ideologického účinku.<sup>88</sup> Je pozoruhodné, jak snadno se zde vytváří analogie bez problému spojující „ideologický“ model renesance s ideologickým modelem rozvinuté kapitalistické a informační společnosti – pouze na základě paralely mezi aparáty, které předpokládáně umožňují kontrolu a snazší ovládnutí subjektů u obou daných státních systémů. Z bližšího pohledu se tento výklad samozřejmě jeví jako zcela nepodložený, opomíjející základní historické, sociální, ekonomické i estetické rozdíly daných období, stejně jako výrazně odlišné postavení zobrazovacích aparátů a sociální funkce výsledných obrazů.

Sledujeme-li dále přes výše zmíněné výhrady takto načrtnutou kontinuitu, jako nejzřejmější odlišnost filmu a perspektivního zobrazování v malbě se na první pohled jeví pohyb obrazu. Kamera je nadána nejen schopností záznamu a zobrazení pohybu, ale také má pohyb vlastní (a zprostředkovanou schopnost měnit pozici/hledisko od záběru k záběru). Mohlo by se tedy zdát, že kamera naopak nabízí mnohost pohledů a hledisek, které neutralizují fixovanou pozici

---

<sup>86</sup> Baudry, *ibid.*, str. 292.

<sup>87</sup> Není náhodou, že se v této souvislosti často připomíná podobenství o jeskyni, stejně jako Freudovský model psyché. Viz Baudryho druhá esej „Aparát: Metapsychologické důsledky dojmu reálna“, ale také Metzův *Imaginární signifikant* atd.

<sup>88</sup> Tento model ideologie a ideologického působení samozřejmě vychází z teorií Louise Althussera a jeho pojetí ideologických státních aparátů, viz Althusser, Luis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: Monthly Review Press 1971.

perspektivního oka-subjektu. Nicméně, jak tvrdí Baudry v „Ideologických účincích základního kinematografického aparátu“, fixace subjektní pozice je ve filmu oproti malbě či fotografii naopak ještě posílena: právě díky iluzi continuity, popření rozdílů (a mezer) mezi jednotlivými okénky i dojmu plynulosti děje navozenému neviditelným střihem. Podobně i „bezešvá“ narace a dokonalá iluze diegetického prostoru vede podle Baudryho k neustálému obnovování zákonů perspektivy, přičemž filmový prostor se stává místem, kde se viděné proměňuje ve scénické.<sup>89</sup> Divák je filmem veden k „zapomnění na aparát“, který filmový svět vytvořil, a ideologické působení je tak ve výsledném účinku posíleno. Film logicky budí ještě více než malba v pozorovateli pocit, že jeho svět je vytvořený okem a pro oko, a tak v něm vyvolává iluzi transcendentálního subjektu ovládajícího tento svět.<sup>90</sup>

Přijme-li divák pozici transcendentálního subjektu, důsledky tohoto souladu jsou z hlediska aparátových teorií jednoznačně čitelné. Divák je „spoután“, „zajat“ svým umístěním v kině, jeho pohyblivost je suspendována, vizuální funkce nabývají na dominanci (zde můžeme najít analogie k zajatci v Platónově jeskyni, ale i dítěti v Lacanově stadiu zrcadla).<sup>91</sup> Divácký/pozorovatelský subjekt se nově dostává do privilegované, ale zároveň i omezující pozice: najednou je fixován monokulárním viděním, je mu předváděn nehybný diskontinuitní obraz, který mu nabízí „naprosté vidění“ a živí v něm idealistickou představu úplnosti a homogenity bytí.<sup>92</sup> Právě tato představa, iluze všemocnosti a úplnosti svého bytí ve vztahu k představenému světu, vyvolává podle teoretiků aparátu ideologický účinek perspektivního (a následně i kinematografického) zobrazení. Ten podle Baudryho spočívá ve

---

<sup>89</sup> Baudry, *ibid.*, str. 294. Heath nabízí otevřenější model – pohyblivost se u něj vyjevuje jako *možnost* filmu, kterou je možné využít ať již k přitakání obvyklému vidění („vision“) – to je i klasická Baudryho pozice, nebo může napomáhat radikálně rozrušit takovýto pohled (a jeho historické, průmyslové a ideologické ukotvení). Viz Heath, *ibid.*, str. 389.

<sup>90</sup> Baudry, *ibid.*, str. 292.

<sup>91</sup> *Ibid.*, str. 294.

<sup>92</sup> *Ibid.*



*fantasmaticizaci subjektu* – v „nahrazení“ jeho nedostatečných percepčních orgánů instrumenty a ideovými formacemi schopnými plnit ideologickou funkci (podobně jako k „ortopedickému“ nahrazení orgánů dochází u Lacana ve fázi zrcadla). Tyto operace ovšem samozřejmě při splnutí diváka s aparátem zůstávají skryty, potlačeny (stejně jako difference mezi jednotlivými políčky filmu), stav diváckého vnímání je naladěna na kontinuitu, která vytváří význam a zdá se být atributem subjektu.<sup>93</sup>

Plynutí diváka s obrazem je podle Metzeho i Baudryho podpořeno „dojmem reálnosti“ a zdání realismu je vykoupeno specifickým uspořádáním obrazu: aby byl filmový obraz obrazem něčeho, musí ono „něco“ konstituovat jako „význam“. Baudry upozorňuje, že takto nově vnímaný svět přestává být otevřeným, nekonečným horizontem – je omezený rámováním, vnitřně organizovaný a zachycený v určité vzdálenosti. Stává se objektem s přidáním významem a záměrem, implikujícím právě existenci pozorovatelského subjektu. Svět transformovaný do obrazu je svým způsobem „uzávkován“, prochází fenomenologickou redukcí, čímž je nadále upevněna divácká pozice (tedy jeho iluze, že viděné ovládá). Stephen Heath v tomto ohledu připomíná, jak často pracuje klasická filmová teorie s představou diváka umístěného jakoby před oknem (renesanční „aperta finestra“) odhalujícím svět – je to ovšem svět zarámovaný, vycentrovaný a harmonizovaný (představa plátna se tu pak objevuje jako tabule skla umístěná mezi pozorovatele a pozorovanou výšeč prostoru).<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Ibid., str. 295.

<sup>94</sup> Konkrétnější přehled nejčastějšího užití metafory plátna jako okna v klasickém myšlení o filmu se objevuje u Charlese Altmana v článku „Psychoanalýza a film. Imaginární diskurz“. Altman shrnuje, že u Bazina najdeme popis plátna jako „masky“, která ukazuje pouze část akce – tedy funguje jako „okno“ do skutečnosti, mimo jehož okraje nevidíme, nicméně nepochybujeme o existenci prostoru přesahujícího záběr (prostor na plátně tedy podle Bazina vždy sugeruje prostor mimo plátno, jedná se o odstředivou konfiguraci). Je-li viděno jako *okno*, je filmovému plátnu samozřejmě přiznána „hloubka“ a vztah k perspektivní malbě. Pro Jeana Mitryho a jeho „formalistickou“ teorii je metafora „okna“ nedostatečná, protože dokáže popsat pouze polovinu dialektiky plátna. Plátno totiž podle něj nejen slouží jako maska výseku reality, ale má také tendenci organizovat vnitřní prostor a koncentrovat pozornost na

Pro umístování diváka vůči obrazu je vztah rámu a plátna zásadní. Jak upozorňuje Heath, tyto dva koncepty jsou pro vytvoření perspektivního systému nezbytné – při modelové projekci je mezi oko pozorovatele a objekt vsazeno imaginární projekční plátno, tzv. „velo“, o kterém mluvil už Alberti. Tematická fascinace rámem a oknem je pak pro renesanci typická – objevují se zde jako „obdélníky spoutaného světla a vymezení prostoru pohledu“<sup>95</sup>, ovšem také skýtají kompoziční možnost rozbít prostor obrazu dalším vloženým prostorem.<sup>96</sup> Heath navíc podotýká, že koncept rámu ohraničujícího prostor je v zásadě historický – před 15. stoletím byl rám vnímán pouze jako architektonický prvek, který je třeba vyzdobit, a teprve v 15. století nabývá samostatné existence (právě v souvislosti s definováním pojmu „obraz“). Nový rám, rám vymezující prostor perspektivní projekce, je již symetrický a nepostradatelný – zobrazovací systém bez něj není možné realizovat.

Proto představa renesančního „okna“ souvisí i s využitím malířského stojanu a perspektografu, které usnadňují malování z jediného ústředního vizuálního bodu, jasně vymezeného a umístěného v konkrétním vztahu k zobrazovanému poli. Zároveň jsou tyto aparáty nadané nejen přesností, ale také potenciální pohyblivostí ve službách autoritativního pohledu umělce. Ten se již nepodrobuje jako dříve určenému (architektonickému) místu, např. prostoru chrámu, ale může si stojan přenést, umístit, vybrat si ideální náhled na zobrazované. Stojan jako by tedy skutečně byl krokem ke kameře, perspektograf či „velo“ pak předstupněm k filmovému plátnu. Ostatně architektonika plátna, tedy nejen jeho rozměry, ale i do jisté míry arbitrární umístění diváka před plátno pouze z jedné strany a skrývání projekčního

---

určitá místa uvnitř obrazu – je tedy *rámem*. Tato dostředivá konfigurace ovšem není v protikladu k Bazinem popsané odstředivé kompozici plátna, protože okraj rámu má dvojí funkci – je zároveň hranicí, kde rám začíná, a rozhraním, kde končí. Viděno jako rám, chápe se plátno jako ploché, kubistické, upřednostňující rovinu obrazu před rovinou objektu. Viz Altman, Charles F. „Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Discourse“. In Nichols, Bill. *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985, str. 521.

<sup>95</sup> Heath, *ibid.*, str. 390.

<sup>96</sup> Viz dále mnohost prostorů podle Francastela, *ibid.*, str. 39-47.

mechanismu vytvářejí z plátna jeden z nejstálějších prvků v historii filmu. Podobně ústřední význam pro danou metodu mají i pravidla umístění v rámu a normy ideálního poměru jeho rozměrů („rules of mastery“, „maitriser le rectangle“).<sup>97</sup> Rám tak má zásadní význam pro výstavbu (filmového) obrazu, zároveň odhaluje proces povrchně vnímaný jako „otevření okna do reality“ především jako proces selekce, odříznutí reprezentace od všeho nepodstatného.<sup>98</sup>

Univerzální aplikaci perspektivního paradigmatu na filmový obraz každopádně shledávají problematickou především kritici působící mimo pole teorie filmu. Hubert Damish ve své knize *Původ perspektivy (L'Origine de la Perspective)* mluví o svém „zděšení ze zkratů, stereotypů, omylů“, které provázejí současné analýzy vlivu perspektivy na média technicky reprodukcující obrazy. Nicméně i tak zdůrazňuje aktuální nutnost se studiu perspektivních ozvuků v médiu filmu a fotografie věnovat, protože nová doba je podle něj bezpochyby mnohem masivněji „in-formovaná“ paradigmatem perspektivy, než bylo 15. století, které zažívalo pouze pár vzácných „korektních“ (perspektivních) konstrukcí (viz výše Francastelovo upozornění na zdouhovou „projektovou“, utopickou existenci perspektivního modelu).<sup>99</sup> Na rozdíl od mnohých filmových teoretiků tedy neposuzuje fotografii, video a film jako dědice normativní perspektivní tradice, spíše mluví o technologické resuscitaci a konečném prosazení jedné okrajové metody reprezentace prostřednictvím nových aparátů.<sup>100</sup>

Damish ovšem současně odmítá tvrzení, že existuje jednoznačné spojení mezi nástupem kapitalismu a „artikulací perspektivy jakožto výrazu kapitalistické ideologie“. Perspektivní účinky filmového aparátu i pro něj ovšem dál

---

<sup>97</sup> Heath, *ibid.*, str. 391.

<sup>98</sup> Zároveň se však proces selekce při tvorbě filmového obrazu jeví jako méně důkladný a samozřejmý, než je tomu u renesanční malby. Jen nemnohé filmy vytvářejí mizanscénu zcela uměle, mnohem častější je kompromisní tvar mezi konstrukcí a záznamem reality.

<sup>99</sup> Damish, *ibid.*, str. 89; Francastel, *ibid.*, str. 47.

<sup>100</sup> Damish, *ibid.*, str. 89-92; ale podobně i Francastel, *ibid.*, str. 31.

zůstávají obecně ideologické, protože technika není nikdy neutrální (tedy nejen poselství, ale i samotný kód je zde chápáný jako ideologicky účinný, ovšem tuto ideologickou podmíněnost již Damish dále nezkoumá). Nadále tak (na rozdíl např. od Craryho) zůstává v limitách tradičního vidění perspektivního odkazu – byť jej odmítá posuzovat jako určitou „materialistickou verzi idealismu“, která nachází všude tu samou ideologii, neustále přítomnou a vždy plně efektivní, nenabízející žádné možnosti resistance a subverze.<sup>101</sup> Damish tedy filmu přisuzuje to samé reprezentační dědictví jako Baudry či Heath, ovšem rozpojuje zkratové spojení mezi ideologií renesančního pozorovatele a diváka zasazeného do rozvíjejícího se kapitalismu.

To, co někteří teoretici vnímají jako ideální „dotažení“ perspektivního modelu v kinematografické instituci, se ovšem z jiného úhlu jeví i jako mechanická analogie, která otevírá prostor ke své dekonstrukci: „Představa, že by klasická perspektiva ve figurativním registru odpovídala pojetí prostoru chápaného jako schránka s tělesy či korelát figur, je představa dokonale přijatelná, pokud tyto koncepce nevztáhneme zpět k ‚vidění‘ prostoru nebo ‚zobrazení světa‘, která by každá z nich nějak vyjadřovala nebo *označovala* (...) mluvit o souběhu mezi odlišnými formami nebo symbolickými aparáty znamená připustit zároveň, že se setkají v konfliktu, a uzнат pravděpodobnost, že jejich soupeření zajde tak daleko, až otevře propasti nebo alespoň trhliny v kultuře dané epochy – propasti či trhliny, které žádná exegeze nevyplní.“<sup>102</sup> Perspektiva se nám zde opět objevuje jako sebe-reflexivní systém, neustále si vědomý možnosti své vlastní subverze, ovšem analogie či kontinuita renesančního a moderního se v konfrontaci s její nestálostí hrouť.

Zásadní výhrady k aplikaci perspektivního modelu na případ fotografie a filmu vyjadřuje také Stephen Heath ve stati „Narativní prostor“ („Narrative Space“) (publikované ve *Screenu* v roce 1976). Heath podotýká již v době, kdy teorie *normativně* zdůrazňuje kameru jako nástroj reprodukcující skutečnost podle

---

<sup>101</sup> Damish, *ibid.*, str. 89.

<sup>102</sup> *Ibid.*, str. 91.

zásad perspektivních modelů, že systém realistické centrální projekce tohoto typu by mohl fungovat pouze při splnění následujících dvou podmínek:

1/ divák by musel sledovat film pouze jedním okem,

2/ toto oko by muselo být umístěno do ústředního bodu perspektivního plánu nebo jemu velmi blízko.

Heath zde připomíná, že perspektivní analogie zásadně selhává již v okamžiku, kdy si uvědomíme, že divákova optika není monokulární, ale binokulární (na čemž ostatně Crary postaví svoje pojetí stereoskopu jako přelomového, „zcizujícího“ aparátu v základech moderního diváctví<sup>103</sup>). Idea diváka jakožto „dědice“ renesančních pozorovatelských tradic se z tohoto pohledu vyjevuje nejen jako představa „jednookého Kyklopa“, ale také jako idea nepohyblivého, zkamenělého „oka“ zasazeného a nuceně drženého v bodě úběžníku (nejblíže této představě je přitom pozorovatel v Brunelleschiho experimentu). Pevná pozice, jediný, všeobjímající bod pohledu vždy zůstává jen ideálem – už jen díky zmíněné binokularitě, ale také kvůli variabilitě skutečného umístění diváka v kině a jeho nedisciplinovanosti. Pozorovatel je vždy potenciálně mobilnější, rozptýlenější a různorodější než model diváka, se kterým pracuje poststrukturalistická teorie.

Heath ukazuje, jak se analogie mezi okem a kamerou může zdát povrchně „neodolatelná“, ale zároveň každý podrobnější vědecký popis funkce oka zde odhalí jasné a podstatné odlišnosti. Oko nikdy není jen nehybným přístrojem na zaznamenání statického obrazu, lidská optika je binokulární a vždy je „viděním v čase“, a tedy viděním rozptýleným, těkajícím. Jsou to „neustávající,

---

<sup>103</sup> Viz Crary, *Techniques of the Observer*, str. 6. Zde se také jasně ukazuje rozlišení, které zavádí Crary mezi pojmy „spectator“ (divák) a „observer“ (pozorovatel). Zatímco první má konotace pasivního přihlížejícího, observer/pozorovatel již etymologicky konotuje přizpůsobení, poslechnutí (pravidel, kódů, omezení). Pozorovatel je ten, kdo vidí v rámci předem vymezených možností. Zároveň je *důsledkem* proměňujícího se systému diskurzivních, společenských, technologických vztahů, neexistuje před nimi. (Tohoto terminologického vymezení se v této práci ovšem ale nedržím, poststrukturalistický pojem diváka je pro mne totiž velmi blízky právě Craryho pojmu pozorovatele.)

snímající pohyby, které nesou jednotlivé části viděného do oka; pohyby nutné, aby receptory vydaly čerstvé neuroelektrické impulzy a okamžitě spustily aktivitu paměti, protože neexistuje žádné čiré a nezpracované vidění, které by bylo možné izolovat z vizuální zkušenosti jedince nutně zasazeného do specifické společensko-historické situace“.<sup>104</sup> Podle Heath je film především neustálou konstrukcí prostoru v čase, jeho ideálem ovšem stále zůstává „fotografické vidění“, tedy snaha udržet kameru jako izolované, nehybné oko, potenciálně splývající s okem pozorovatele. Tyto vlastnosti nicméně nejsou aparátu přirozeně dané, diváckou pozici je třeba neustále hlídat a znovu vytvářet – jen tak lze dosáhnout dojmu, že kamera je oko osvobozené od těla, oko, které se pouze a jen dívá, tedy oko ideální.<sup>105</sup>

Další teoretici pak zpochybňují přesvědčení, že filmový obraz vždy podléhá schémátům albertiovské lineární perspektivy, protože kamera vytváří obraz pomocí centrální projekce světelných paprsků. Podle Bordwella je tato domněnka naprosto neoprávněná, protože výběr a kompozice objektů v prostoru před kamerou může „pracovat“ proti perspektivě, zahrnout několik úběžníků, popř. je možné deformací mizanscény stvořit prostor se zcela falešnou perspektivou, jako tomu je u expresionismu. Předpoklad perspektivní determinace filmového obrazu lze narušit již jednoduchou otázkou: Odpovídá nějaké perspektivě velký detail tváře?<sup>106</sup> Teoretici „perspektivní kamery“ podle Bordwella vůbec neberou v úvahu různou ohniskovou vzdálenost čoček, která

---

<sup>104</sup> Heath, *ibid.*, str. 388.

<sup>105</sup> *Ibid.*, str. 389.

<sup>106</sup> K roli velkého detailu ženské tváře jako prvku, který významně proměňuje výstavbu filmového prostoru viz Doane, Mary Ann. „Veiling Over Desire: Close-Ups of the Woman“. In Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York. Routledge 1991. K tomuto tématu viz také přepis mé přednášky „Velké detaily ženské tváře a jejich role ve filmu“ in Kalivodová, Eva; Knotková-Čapková, Blanka (eds.). *Ponořena do Léthé. Sborník věnovaný cyklu přednášek Metafora ženy 2000-2001*. FF UK 2003, str. 84-91.

může perspektivu deformovat.<sup>107</sup> Především využití teleobjektivu dokáže zploštit obraz, smísit různé druhy perspektiv, „znejasnit“ umístění předmětů v prostoru. Dlouhá ohnisková vzdálenost snižuje zdání hloubky, šikmé linie se zdají být rovnoběžné, objekty neustupují tolik do dálky, narušeno je i poměrné zmenšování a vzdálenější z identických objektů se může zdát větší (srov. obr. č. 7.1-7.6).<sup>108</sup>

**Obr. č. 7.1 až 7.6: Podivné perspektivy filmového obrazu podle Bordwella**



Přestože převládá názor, že kamera zobrazuje vždy v mezích perspektivního schématu, na těchto příkladech Bordwell ukazuje, jak jsou odchylky od perspektivního modelu ve filmu a fotografii časté: na fotostkách 7.1 a 7.2 kompozice scény zaručuje nejméně dva úběžníky. Scéna 7.3 používá zcela jiné prostředky k vyjádření hloubky, než je perspektivní projekce. Expresionistický výjev (7.4) vytváří vlastní klamavé perspektivy.

<sup>107</sup> Např. Baudry zmiňuje deformaci obrazu pomocí odlišných typů čoček, ovšem vidí je jen jako odchylku, která zpětně o to více podtrhuje „normálnost“ obrazu konstruovaného v perspektivní normě. Viz Baudry, *ibid.*, str. 289.

<sup>108</sup> Bordwell, *ibid.*, str. 108. Toto povědomí o „divných“ perspektivách je v současné době ještě více rozšířené i u „nepoučených“ diváků, ať již díky častým využitím perspektivních deformací jako stylového prvku v současné televizní kultuře, ale také jaksi „mechanicky“, např. díky možnosti zvolit si míru „roztažení“ obrazu na širokoúhlých televizích.



**Teleobjektiv na snímku 7.5 zachycuje lavici a stůl v paralelní a sbíhavé perspektivě, u záběru 7.6 deformuje pak vzájemný prostorový vztah i skutečnou velikost postav (zadní postava se zdá větší a víc vpředu než postava přední).**

Podobně i Jean-Louis Comolli ve svých článcích o technice a ideologii obrací pozornost především k roli kamery v perspektivním modelu.<sup>109</sup> Comolli komentuje a proti sobě staví zastánce opačných názorů na ideologičnost filmového aparátu (srovnává především argumenty z knihy Jeana-Patricka Lebela a statí Marcelina Pleyneta). Je příznačné, že tito zastánci zneprátelených stran vycházejí ve své protichůdné argumentaci shodně od role kamery při vytváření filmového obrazu a vztahují ji k renesanční tradici zobrazování. Ovšem zatímco Lebel bere perspektivní dědictví jako garanta „objektivní vědeckosti“ aparátu, Pleynet kameře přisuzuje pozici „přímého dědice

<sup>109</sup> Viz. Comolli, „Technique and Ideology“ (část I), in Nichols, *ibid.*, str. 41-45. Comolliho zde zajímá hlavně debata o ideologické podmíněnosti filmu rozpoutaná od čísla 3 v časopise *Cinétique* (vstupují do ní např. Leblanc, Baudry atd.) a dále pokračující od r. 1969 v *Cahiers du Cinéma*. Na tuto polemiku reaguje J-P. Lebel knihou *Cinéma et idéologie* (Paris: Ed. Sociales 1971), se kterou Comolli v „Technice a ideologii“ zásadně polemizuje. Pro přehled článků objevujících se v rámci této ideologické debaty viz Comolli, „Technique and Ideology“, in Nichols, *ibid.*, str. 55-56, pozn. 4.



quattrocenta“, aby ji zkoumal jako aparát, který reprodukuje vizuální kódy renesančního humanismu a zároveň vepisuje do reprezentačních struktur ideologii současného okamžiku.<sup>110</sup> Comolli se staví na stranu Pleyneta, nicméně ani jeho argumentace nenarušuje interpretační volnost spojenou s renesančními kódy – tedy nepokládá si otázku, do jaké míry jsou ideologické důsledky perspektivního aparátu nadinterpretací spojenou s normativní teoretizací diváka.

Kamera tak i zde stále zůstává v centru uvažování o vztahu filmové techniky a ideologie – až do té míry, že se stává metonymií celého aparátu. Jak upozorňuje Comolli, tato výsadnost kamery je podmíněna reduktivní operací oddělující „viditelnou“ (kamera, natáčení, plátno atd.) a „neviditelnou“ část filmové techniky (vyvolávání, laboratorní proces, střih, soundtrack, projektor). Comolli zde připomíná, že se obvykle zcela opomíjí význam, který má pro vytvoření filmového obrazu mimo optiky také fotochemie, bez které by kamera stále byla camerou obscurou.<sup>111</sup> Toto opomenutí ovšem jen souzní s „hegemonií viditelného“ – tedy převahou zraku a velkou epistemologickou váhou přisuzovanou tomuto smyslu.

Film zůstává podle Heathe „čímsi mezi“ dvojrozměrným a trojrozměrným obrazem<sup>112</sup> a zároveň je významně determinován dojmem reálnosti. Na výstavbě filmového prostoru ve shodě s pravidly perspektivy se podle něj ovšem nejvýrazněji podílí hloubka pole, na druhé straně ale právě hloubka pole dovoluje perspektivní schéma nápadně variovat (změnou úhlů, vzdáleností snímání, popř. díky čočkám s různou ohniskovou vzdáleností). Hloubka pole ostatně hraje zásadní roli také u Jeana Comolliho, který se jí zabývá jako výrazem nejen ideologických, ale i ekonomických determinant filmu.<sup>113</sup> Comolli připomíná, že díky použité optice měly první filmy „přirozeně“ velkou

---

<sup>110</sup> Ibid., str. 44.

<sup>111</sup> Ibid., str. 45-46.

<sup>112</sup> Dále o dvojrozměrném a trojrozměrném účinku filmu také Arheim, ibid., str. 64.

<sup>113</sup> Comolli, „Technique and Ideology“ (III a IV), in Rosen, ibid., str. 423.

hloubkou pole (toto ovšem platilo jen v plenéru, rané studiové filmy využívaly jiné technologie). Tato samozřejmá hluboká perspektiva podle něj u diváků raných filmů výrazně posílila dojem „normálního vidění“ a reálnosti zachyceného výjevu (příčemž perspektivní iluze zde byla ještě podpořena pohybem po úběžných liniích, viz např. u PŘÍJEZDU VLAKU<sup>114</sup>).

Hloubka pole se ovšem zároveň od počátků kinematografie jeví jako určitá regulace filmového obrazu, která po roce 1925 na dlouhou dobu, až přibližně do roku 1940, mizí (výjimkou je několik autorů, kteří ji v této době vědomě používali jako jistý „speciální efekt“).<sup>115</sup> Interpretace tohoto zlomu se různí: tradiční historie ústup od hloubky pole vysvětluje buď „módností“, nebo vlivem „nehlubokého“ sovětského filmu, např. Jean Mitry pak vývojem filmového materiálu, který vyžadoval více světla a nedovoloval přirozeně snímat v hloubce. Comolli tento přelom explikuje silně poplatně tezi o perspektivním, realistickém dědictví filmového aparátu: hlavním důvodem pro opuštění hloubky pole byl podle něj příchod panchromatického filmu, který představoval takový pokrok realističnosti filmu (zásadně rozšířil škálu barevných tónů), že perspektivní hloubka pole jakožto záruka „realismu“ začala být bezpředmětná.<sup>116</sup>

Pozoruhodné svědectví o vnímání a čtení „přirozené perspektivy“ diváky raného filmu přináší Jurij Civjan se ve své stati „K symbolice vlaku v počátcích filmu“.<sup>117</sup> Výjev vlaku řítícího se do publika, testovaný na

---

<sup>114</sup> Podobně si všímá i Václav Tille, že nejefektivnější v záběru bývá buď skrumáž před kamerou, nebo právě pohyb v perspektivě: „Fotografie nejživěji a nejúčinněji zachycuje buď vzrušující, rychlý výjev na jednom místě, nebo rychlý pohyb v kolmém směru k divákovi.“ Srov. Tille, Václav. „Kinéma“ (1908), in Linhart, Lubomír. *První estetik filmu Václav Tille*. Praha: Filmový ústav 1969, str. 95.

<sup>115</sup> Jako např. Jean Renoir, který si k tomuto účelu sháněl velmi starou kamerovou techniku. Viz Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*, Vol. II. Paris: Ed. Universitaires 1965, str. 41. Citováno in Comolli, ibid., str. 435.

<sup>116</sup> Ibid., str. 437.

<sup>117</sup> Civjan, Jurij Gavrilovič. „K symbolice vlaku v počátcích filmu“. In Bernard, Jan (ed.). *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. Praha: NFA 1995). Civjan se zde nezabývá přednostně perspektivou, vrací se k prazážitku „příjezdu vlaku“, aby popsal

„nepřipraveném“ divákovi, podle něj často způsoboval jednak tradovaný „šok“ ze své matoucí realističnosti (fyzický úlek), ale také přinášel zážitek odlišného vnímání pohybu, přičemž vědomí odchylky od běžného vnímání prostoru mizelo se vzrůstající diváckou zkušeností. Od počátků kinematografie si filmaři uvědomovali, že nejintenzivnějším pohybovým zážitkem je zážitek pohybu po ose pohledu, tedy „pohyb v perspektivě“, a s ním související zvětšování a zmenšování.<sup>118</sup>

Civjan ovšem upozorňuje, že v samých počátcích kinematografie byla „geometrie filmu“ považovaná za zvláštní, prostorová výstavba obrazu se zdála prvním divákům překvapivá a působila na ně nepřírozeně. Perspektiva plátna byla pocíťována jako nesprávná, viz např. citované svědectví z anglických novin z roku 1896: „Disproporce mezi přední a zadní částí záběru působí úžasně, a ačkoliv člověk ví, že se to, co vidí, velice přesně, mechanicky podobá skutečnosti, okamžitě pocíťuje podstatnou, hlubokou nepravdivost zobrazení.“<sup>119</sup> Mluví se zde i o „obludném privilegii kinoaparátu“, který přední část záběru „zvětšuje k nepoznání“. Podle Civjana se lineární perspektiva plátna divákům zdála silně sbíhavá, což přisuzuje oslabenému „mechanismu konstantnosti“, tedy faktu, že diváci nedokázali kompenzovat zmenšení postav úměrné jejich vzdálenosti.<sup>120</sup> Orientace v geometrii prostoru pro ně představovala problém, „prožitek hypertrofovaného zmenšení rozměrů a zároveň absence ‚reálné‘ hloubky“.<sup>121</sup> Toto svědectví tedy popírá tradovanou

---

formotvornou sílu prvního výjevu a zamyslel se nad perzistencí tohoto obrazu v ruské kultuře (splývajícího s archetypální vizí ze závěru Anny Kareniny).

<sup>118</sup> Stať S. M. Volkonského z roku 1914, citováno in Civjan, *ibid.*, str. 115.

<sup>119</sup> Civjan zde cituje zpravodaje z anglických novin *The Cinematograph*, viz *ibid.*, str. 115. S tím souvisí také známé Arnheimovo konstatování, že nelze (ani při udržení perspektivních vztahů) reprodukovat obraz vytvářející se při normálním dívání na sítnici, a proto se nám korektní projekce bude vždy zdát „podivná“ – více viz Arnheim, Rudolf. „Film a skutečnost“, in Brož, Jaroslav; Oliva, Ljubomír (eds.), *Film je umění*. Praha: Orbis 1963, str. 64-66.

<sup>120</sup> K tématu „konstantnosti velikosti a tvaru“ viz dále Arnheim, Rudolf. „Film a skutečnost“. In Brož, Jaroslav; Oliva, Ljubomír (eds.). *Film je umění*. Praha: Orbis 1963, str. 62-74.

<sup>121</sup> *Ibid.*, str. 116.

představu, že divák raného filmu lačnil právě po dojmu reality, který mu přinášela právě perspektivní iluze.<sup>122</sup>

V průběžném shrnutí renesančně a ideologicky podmíněného paradigmatu filmového aparátu tedy můžeme říci, že je třeba korigovat tendenci vidět „renesanční revoluci“ normativněji, než skutečně proběhla, a dedukovat z této představy nepodložené analogie. Je-li navíc možné dnešek nahlédnout jako „informovanější“ perspektivním modelem, než byla renesance, tradiční ideologické souvislosti se zde zcela převracejí. Žádné zobrazovací aparáty ostatně nejsou jednoduše a specificky ideologické „samy o sobě“, vždy se rozvíjejí v kontextu konkrétních historických, sociálních, ekonomických a ideologických determinací, které napájí jak technickou, tak komerční či uměleckou stránku vývoje té či oné zobrazovací metody.<sup>123</sup> Mechanická projekce trojrozměrného prostoru do plochy je navíc cosi zcela odlišného než percepční prožitek obrazu<sup>124</sup>, a proto je třeba pozici diváka reflektovat mnohem komplexněji, než tomu je ve zde analyzované kontinuitě. A je-li v renesanci „barvami hýřící a mnohotvárný svět běžného vědomí je nahrazen [vlivem moderní fyziky a biologie] hrubou schematizací, ve které neexistují ani barvy, ani vůně, ani pocity, ani samo běžné plynutí času“<sup>125</sup>, není možné tuto konstrukci poměřovat ani se skutečností, ani s dojmem reálnosti, který s sebou nese filmový obraz.

Obecně je možné nakonec dodat, že současná audiovizuální kultura porušuje zásady perspektivy velmi často (hlavně v obrazech ovlivněných klipovou kulturou), volí záměrné deformace a „svévolně“ používá objektivy transformující tvary figur i prostředí. Divák „nových médií“ tedy opět stojí před nutností naučit se s takovými to mody zobrazování pracovat, číst je a vnímat estetiku deformací (u figur je např. častá ve způsobech zobrazení

---

<sup>122</sup> O tom ovšem již podrobně v kapitole II věnované modernitě.

<sup>123</sup> Heath, *ibid.*, str. 389.

<sup>124</sup> Bordwell, *ibid.*, 108.

<sup>125</sup> Feyerabend, *ibid.*, str. 35.

ovlivněných asijskou ikonografií). Současný divák navíc není již tolik veden k tomu, aby si užíval dokonalou reprodukci reality – naopak očekává a je osloven hlavně odchylkami od tradičních způsobů zobrazování a realitu nechává vstupovat do audiovizuálních médií z jiných směrů.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Tento trend se nejjasněji projevuje v úspěchu formátů, které pracují se vstupem „nezprostředkované“ reality do média vlastně na úkor formální dokonalosti či kompozice (viz reality shows atp.).

## **I. 2. CAMERA OBSCURA A OSVÍCENECKÉ MODELY POZOROVATELSKÉHO SUBJEKTU**

**Camera obscura jako model geometrického vidění i filozoficky pojatého subjektu. Rozdvojený subjekt a emblematicnost slepoty v osvícenství. Psychoanalýza ve světle renesančního modelu vidění.**

Perspektivní model tedy normativně vymezil pozici diváka/pozorovatele, zároveň ovšem geometrickou definici „místa vidění“ zanechal bez dalšího zkoumání (především ve smyslu zkoumání subjektivity, která do tohoto bodu vstupuje). Pojetí diváctví, se kterým se zde pracuje – byť zprostředkovaně, např. právě ve filmologickém čtení perspektivy – tak zůstává do značné míry vyprázdněné, vtěluje se pouze do představy úběžníku, izolovaného oka sledujícího obraz po přesně určených liniích. Je to utopická představa diváckého subjektu zhuštěného do jediného bodu zbaveného těla a tak i počítkových „příměsí“ z ostatních smyslů, přičemž tento geometrický bod vždy zaujímá ve struktuře vizuálního pole stejné místo, vřazuje se neustále do identických mechanismů, aby spolehlivě potvrdil všemocnost aparátu. Zároveň tak již předem zamezuje subverzi modelu, připouští jen možnost vystoupit mimo něj, což ovšem vždy v důsledku znamená vzdát se diváckého požitku. Zkoumání diváctví je zde navíc do velké míry poplatné iluzi, že je možné nahlédnout vlastní vidění, poodstoupit mimo vizuální pole a pojmout nejen svůj pohled, ale i samotné poznání. Snahy přiblížit se čistému vidění, popř. reflektovat své percepční mechanismy se často objevují právě na pozadí osvíceneckých experimentů s camerou obscurou a dalších pokusů ukázat, jak si toto období představovalo „svého“ pozorovatele. Protože přesvědčení, že lze objektivně „vidět své vidění“ a vyvodit z něj obecné závěry o pozici diváka, často nacházíme i v současných úvahách o filmovém aparátu, bližší pohled na osvícenecké experimenty nám pomůže rozklíčovat i některé předpoklady vidění a reflexe pohledu dnešního diváka.

Omezení přísně perspektivního modelu, jeho doslovná i přenesená plochost a zřetelná utopičnost se jasně projeví, vezmeme-li v úvahu roli, kterou následně v osvícenství sehraje rozvoj „komorových“ aparátů pro experimentální zkoumání vztahu mezi zabstrahovaným (poslušným) diváckým okem a skutečným tělesným (zvědavým, potenciálně neukázněným) pozorovatelem. Model camery obscurity se v průběhu osvícenství postupně konstituoval jako ideální forma aparátu, ve kterém je svět stvořen „okem pro oko“. Přestože camera obscura pracuje s tělesností diváka, i tento model podporoval představu kontrolujícího, disciplinujícího pozorovatelského oka (beztělného, vlastně zbaveného svých fyzických a psychických funkcí). Toto oko se často objevovalo jako „entita povahy artefaktu“ („artefact-like entity“), bylo teoreticky redukováno na světločivé senzory napojené na centrum vidění v mozku.<sup>127</sup> Především ve variacích experimentů s camerou obscurou (a částečně i laternou magikou) se stále zřetelněji vrací požadavek na doplnění tohoto oka funkčním tělem (osvíceneckého) subjektu.<sup>128</sup>

V této době jsou stále složitější modely a „stroje na vidění“ příznačně koncipované jak pro diváka, který je ve vidění veden (je vsunut do místa pozorovatele), tak zároveň počítají i s „meta-divákem“, který pozoruje jeho (a tak i zprostředkovaně svůj vlastní) pohled. Zhmotňují tak tápající snahy navrátit do matematizovaného schématu vidění neurčitost a „nečistotu“ dívání se, propojit oko s dalšími smysly a navázat jej na tělesnost. Tyto experimenty pak případně charakterizuje právě zvláštní synchronicita vytrácení a navracení těla – tedy snaha tělesného pozorovatele/experimentátora znovu zahrnout do schématu vizuálního pole uvažování o těle, ale také touha za něj nahlédnout,

---

<sup>127</sup> Zielinski, Siegfried. „Historic Modes of the Audiovisual Apparatus“. *Iris* 17/1994, str. 7-24; zde str. 12.

<sup>128</sup> Zdá se být velmi časté, že učenci zkoumající tyto aparáty patřili k některým esoterickým skupinám či tajným okultním řádům. Je tedy možné, že užití camery obscurity či laterny magiky bylo organicky propojeno s řádovými praktikami či nějak využíváno na cestě k zasvěcení. Proto je také možné, že esoterické či hlubinné významy předkládaných modelů nám mohou unikát, což platí samozřejmě i pro kontinuitu tohoto „skrytého“ užití.

vystoupit mimo pohled a zpětně z odstupu k experimentu vyabstrahovat čisté principy vidění.

Jonathan Crary samozřejmě i v tomto případě upozorňuje, že jistota, s jakou tradiční historie rýsuje linii vývoje (ať již technologickou či ideologickou) od camery obscury k fotografii a filmu, je a priori podezřelá. Nepracuje proto s camerou obscurou primárně jako s technickým vynálezem, spíše ji zkoumá jako model či prototyp vidění příslušný jasně vymezené historické epoše. Crary připomíná, že princip camery obscury je známý více než dva tisíce let, a sledujeme-li analogie mezi tímto mechanismem a funkcí lidského zraku, dojdeme nejméně k Euklidovi a Aristotelovi. Ve svém výzkumu se ovšem zaměřuje pouze na výšeč této doby, a to na období, kdy se camera obscura stává „historicky konstruovaným artefaktem“, což je podle něj od pozdního šestnáctého století do konce století osmnáctého. Tehdy se podle Craryho principy camery obscury stávají dominantním paradigmatem, prostřednictvím kterého je popisován statut a možnosti pozorovatele. Také je často využívána jako model pro fungování lidského zraku, zobrazuje vztah vnímajícího a vědoucího subjektu k vnějšímu světu, ale objevuje se i jako filozofická metafora: „Po dvě století představovala jak v racionalistickém, tak v empirickém myšlení dispozice toho, jak pozorování vede k pravdivým hypotézám o světě.“<sup>129</sup>

Tento diskurzivní model se podle Craryho hrouť až ve 20. a 30. letech 19. století, a když se o několik desetiletí později objeví formální souvislosti camery obscury s novými aparáty, je již zasazena do zcela odlišných „podmínek vidění“ („conditions of vision“).<sup>130</sup> Zatímco se tedy obecná funkčnost camery obscury po staletí nezměnila (byla užívána pro pozorování světa, vědecké zkoumání i pro zábavu), její metaforická funkce v sociálním a diskurzivním poli prošla výraznými zvraty. Nejradiálněji se pak její význam proměňuje v 19. století – aby se pak u Freuda, Bergsona, Marxe a dalších aparát, který byl

---

<sup>129</sup> Crary, *Techniques of the Observer*, str. 27-29.

<sup>130</sup> *Ibid.*, str. 27.



o století dříve zárukou pravdy, objevoval jako příklad mechanismů, které pravdu zakrývají či deformují.<sup>131</sup> Především tento pragmatický („uživatelský“) posun způsobil, že modely pozorovatele u camery obscury a následně fotoaparátu/kina (ale také u laterny magiky) mohou být rozpojeny a jsou považovány za odlišné. Podle Craryho se tedy fotoaparát a camera obscura ukazují jako „sobě nepodobné objekty“ („dissimilar objects“) zejména ve vztahu k „produkci pravdy“ a následně je odlišně vnímána síť praktik a diskurzů, které je doprovázejí.<sup>132</sup>

Camera obscura v této linii uvažování figuruje podvojně, ve smyslu „machinistické asambláže a zároveň asambláže enunciace“ – tedy jako předmět, který se používá, ovšem o kterém se zároveň něco zásadního tvrdí, takže může být využíván k popisu něčeho zcela jiného.<sup>133</sup> Návaznost na perspektivní tradici je zde evidentní, byť camera obscura primárně nebyla určena pro malířské kopírování (přestože toto tvrzení nacházíme ve standardních čítankách dějin umění – např. tezi, že byla zárukou „přiblížení pravdě“, které saturovalo touhu po naturalismu u holandských malířů 17. století, kteří shledávali perspektivu příliš mechanickou a abstraktní).<sup>134</sup> Základní odlišností camery od perspektivní projekce je právě jistější práce s pozicí diváka – camera obscura staví na vztahu „interiorizovaného“ pozorovatele k vnějšímu světu (ne pouze ke dvojdimenzionálnímu zobrazení).

Od konce 16. století camera obscura vymezuje a definuje vztahy mezi pozorovatelem a světem – odkazuje k vzniku nového typu subjektivity a „hegemonii nového subjektního účinku“ (*subject-effect*): „Camera obscura především provádí individuální operaci, protože svými temnými stěnami nutně vymezuje izolovaného, uzavřeného a autonomního pozorovatele. Pobízí k jistě

---

<sup>131</sup> Ibid., str. 29.

<sup>132</sup> Ibid., str. 34.

<sup>133</sup> Ibid., str. 31.

<sup>134</sup> Wheelock, Arthur K. „Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the Camera Obscura“. *History of Photography* 1-2/1997, str. 93-101, citováno in Crary, ibid., str. 32, pozn. 9.

*askesis*, odlučuje od světa, aby se vztah pozorovatele k rozmanitým obsahům teď již ‚vnějšího‘ světa usměrnil a očistil. Proto je camera obscura nerozlučně spjata s jistou metafyzikou niternosti: naznačuje pozorovatele, který je formálně svobodný, svrchovaný jedinec, ale zároveň ‚zprivátněný‘ subjekt uvězněný v pseudo-domácím prostředí, odříznutý od vnějšího veřejného světa.“<sup>135</sup> Proto jí přísluší mnohem širší „subjektní účinek“ než perspektivnímu zobrazení, které definuje pouze vztah pozorovatele k určité metodě vytváření obrazu.

Camera obscura odlišně nakládá nejen s pozorovatelem, ale i s prostorem – přináší jeho jasně vymezený výřez, ovšem bez toho, že by byl zbaven své životnosti a úplnosti. Není tedy jen výběrem, selekcí výsadních prvků uspořádaných v geometrických souvislostech, je to syrová výseč skutečnosti.<sup>136</sup> Zároveň ale úvahy o kameře obscuře akt vidění znovu odštěpují od těla pozorovatele, opětovně odtělesňují, či dokonce odhmotňují vidění – pozorovatelova tělesná a smyslová zkušenost je znovu nahrazena vztahem mezi mechanickým aparátem a předem daným světem „objektivní pravdy“. Pozorovatel je ovšem v prostoru mezi promítací stěnou a otvorem ve zdi umístěn poměrně problematicky – aparát na rozdíl od čisté perspektivní projekce nediktuje omezený prostor (bod), ze kterého se obraz konzistentně vyjevuje, divák proto není nucen přijmout předem připravenou pozici, aby se vyvaroval rizika anamorfózy.<sup>137</sup>

Pozorovatel je zde podle Craryho fyzicky oddělen od čistého chodu přístroje, stává se „odtělesněným svědkem mechanické a transcendentální objektivní

---

<sup>135</sup> Crary, *ibid.*, str. 38-9.

<sup>136</sup> *Ibid.*, str. 34.

<sup>137</sup> K deformacím ovšem může docházet druhotně, vložení speciálních čoček do otvoru v kameře (viz Kircherovy experimenty popisované v *Ars magna lucis et umbrae in mundo*, Řím 1646; zmiňováno také u Craryho, *ibid.*, str. 33, pozn. 11). Také si ovšem můžeme představit *camerum obscurum* s několika otvory, které propouštějí světlo na odraznou plochu. V tomto případě dochází k fantazijnímu překrývání a skládání kompozitního obrazu (podobný efekt je možné velmi plasticky pozorovat např. v kameře obscuře samovolně vytvořené sesycháním materiálu na dřevěném ochozu znojemské radnice).

světa“. Zároveň však camera obscura ze své podstaty nedovoluje pozorovateli, aby se nahlédl jako součást reprezentace, byť jeho přítomnost uvnitř aparátu současně předpokládá časoprostorovou simultaneitu divácké subjektivity a objektivitu aparátu: „Divák je spíše volně se vznášejícím obyvatelem temnoty, marginální, dodatkovou přítomností, která je nezávislá na zobrazovacím soustrojí.“<sup>138</sup> Siegfried Zielinski připomíná v tomto kontextu schéma použité v *Ars Magna Lucis et Umbrae* Athanasie Kirchera (1646), kombinující principy laterny magiky a camery obscury v jakýsi projektor iluzivního diváckého ega.<sup>139</sup> Podvojnost pozorovatele (jako zároveň přítomného a nepřítomného, tělesného i netělesného) je zde znázorněna jeho doslovným rozdělením na dva diváky. Není zde tedy jeden „rozštěpený“ („split“) subjekt, ale dva subjekty různě umístěné a odlišně „tělesné“.

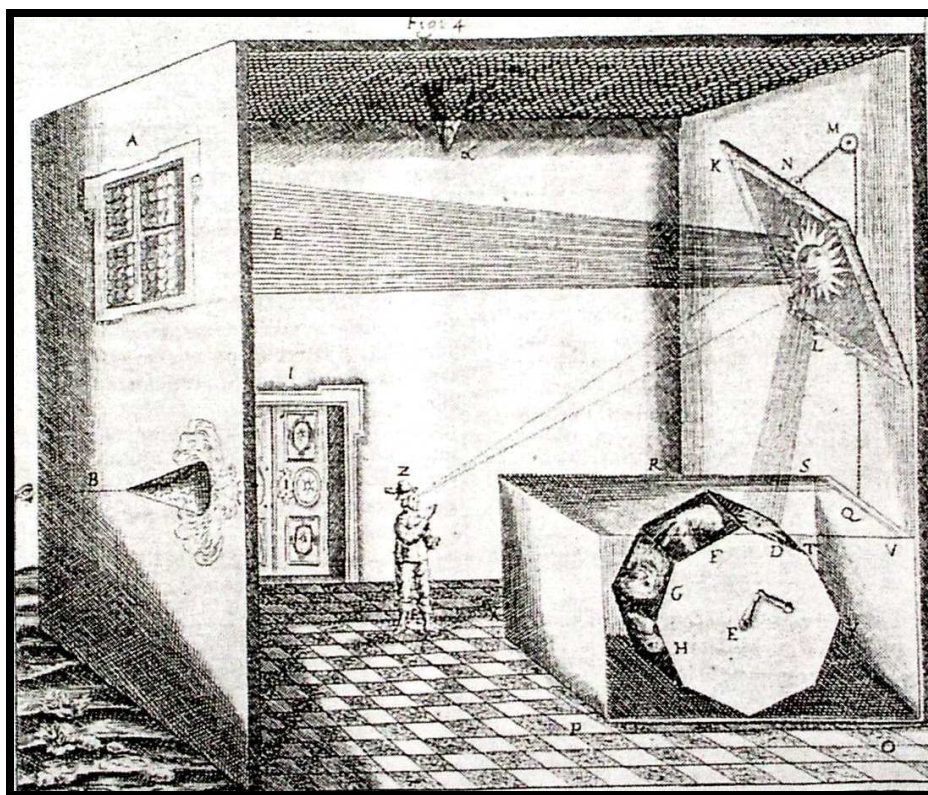
Ilustrace na obr. č. 8 zachycuje subjekt A, který je umístěn do prostoru iluzivní projekce, tedy do místnosti s bubnovým projektorem (ten Zielinski označuje jako „stroj plnící přání“/„wish machine“). Buben promítá obrazy na zrcadlo, v němž subjekt A nejdříve vidí sama sebe. Jakmile je ovšem na nakloněnou plochu zrcadla spuštěna projekce obrazů ze skrytého aparátu, obraz imaginárního já se přemění na obraz „něčeho jiného“. Tento střet s jinakostí může v pozorovateli vyvolat úděs, kterému v uzavřeném prostoru místnosti nemůže uniknout (přestože se zde může volně pohybovat). Subjekt A je tak „vestavěn“ do architektury aparátu. Druhý subjekt (B) zůstává naopak mimo prostor projekce, udržuje si odstup a scéně v místnosti přihlíží otvorem ve zdi. Zielinski jej nazývá „tajným voyeuem“, divákem prascény – divákem-okem bez těla, vznášejícím se „mimo gravitaci“ u kukátka (ale připouští, že může být i součástí objektivního, skutečného prostoru).<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Crary, *ibid.*, str. 41.

<sup>139</sup> Zielinski, *ibid.*, str. 10-14.

<sup>140</sup> *Ibid.*, str. 10.



Obr. č. 8

**Rozdvojení pozorovatele ve vztahu ke cameře obscure a laterně magice**

Zatímco je tedy první z diváků pohlcen aparátem, konfrontuje svůj odraz s promítaným obrazem, druhý si „vychutnává“ pohled na scénu, dokonce může mít i pocit, že na ni „dohlíží“. Zaujímá tedy reflexivní pozici, místo analytika (představuje si sám sebe jako subjekt stojící „mimo klam“). Předpokládána dělba rolí na ty, kteří vidí jasně, a druhé, kteří jsou oslněni iluzí, zde vlastně kopíruje rozdělení na diváky, kteří podléhají aparátu, a teoretiky, kteří zůstávají mimo a jsou schopni posoudit jeho chod.<sup>141</sup> Otázka pasivity či aktivity diváka ve vztahu k aparátu (tedy i problém, zda je aparátem ovládán, nebo s ním nakládá podle svých potřeb) zde není rozřešena, oba modely jsou pouze zahrnuty do jedné situace. Zároveň může být tato simultaneita dvojího pohledu chápána jako zhmotnění rozporu, ke kterému dochází u diváka při střetu

<sup>141</sup> Zielinski, *ibid.*, str. 10.

s aparátem.

Tento model mimo jiné podhaluje, jak se camera obscura vymezuje svou „pravdivostí“ vůči magickým a iluzivním technikám typu laterny magiky a jak je zároveň ohrožována svou podobností k nim. Laterna magika se zmocňuje stejného funkčního principu jako camera obscura, ovšem zásadně jej proměňuje, když vnitřek prostoru „naplní“ obrazy, které vytváří projekcí za pomoci umělého světla. Když se Crary snaží jasně odlišit tyto dva aparáty, opět se dovolává Kircherových experimentů, ve kterých se mezi pozorovatele a vnější svět staví různé prostředky a „zaplavují vnitřek camery vizionářským jasnem, využívají rozličné zdroje umělého světla, zrcadla, promítané obrazy a někdy i průsvitné kameny namísto čoček, aby tak simulovaly božské osvětlení“.<sup>142</sup> Oproti pravdivosti „syrového“ záznamu nabízí Kircherova laterna magika speciální efekty, které ovšem nemají být považovány ani tak za iluzi jako za zachycení „vyššího vyzařování“ skutečnosti. Filmový aparát je pak vlastně iluzorní „laternou magikou“ (aparátem, který skutečnost uspořádává a proměňuje), která se snaží vytvořit co nejpřesvědčivější zdání, že je kamerou obscurou (aparátem, který skutečnost jen projekčně přenáší).

Nehledě na tyto souvislosti nás momentálně zajímá především diskurzivní pole spojené s kamerou obscurou. Subjekt nacházející se v Kircherově schématu mimo komoru aparátu, tzn. subjekt B nahlízející mechanismy cizího a přitom vlastně svého vlastního vidění, nalzáme ve filozofických experimentech navržených při hledání čistého vizuálního vjemu a percepce nezatížené zkušeností, pamětí či dodatkovými počítky. Spořádaný a předem propočítaný průchod paprsků světla jediným otvorem v aparátu v představách osvětlených odpovídá osvětlení paprskem rozumu a je postaven oproti zahlcení smyslů nekontrolovatelným „oslněním“.<sup>143</sup> Camera obscura představovala pro mnohé

---

<sup>142</sup> Crary, *ibid.*, str. 33, pozn. č. 11.

<sup>143</sup> *Ibid.*, str. 43. Modely (či „scény“) vidění bývají ostatně využívány při zkoumání základních filozofických témat – hledání samotných možností a hranic lidského poznání i existence ve světě. Již Platónovo podobenství o jeskyni je vystavěno na kontrastu víry v klamně, nepravé obrazy obrazů či stínů v jeskyni a bolestivého

učence model pro reflexivní introspekci a sebezpozorování. Její nejznámější metaforický obraz najdeme u Locka v *Eseji o lidském rozumu* (*Essay Concerning Human Understanding*), kde je camera obscura zkoumána jako model poznání a myšlení. Zároveň je zde udržena distance oka a aparátu vytvářejícího vjemy, čímž je dosaženo garance a „kontroly“ pravdivosti vnímaného a vidění se znovu vřazuje do režimu disciplíny.



Obr. č. 9

Vermeerův *Astronom* a *Geograf* pozorují svět skrze jeho modely

Crary ukazuje, jak u Descarta a Locka percepce přestává být viděním, její těžiště se posouvá ke zkoumání mysli (u Locka se pak objevuje představa mysli jako jakéhosi „vnitřního prostoru“, kde všechny vjemy a myšlenky projdou revizí před „vnitřním okem“).<sup>144</sup> U Descarta je pak podle Craryho dokonce možné, že „oči nejsou k vidění“, svět je poznáván pouze operací mysli

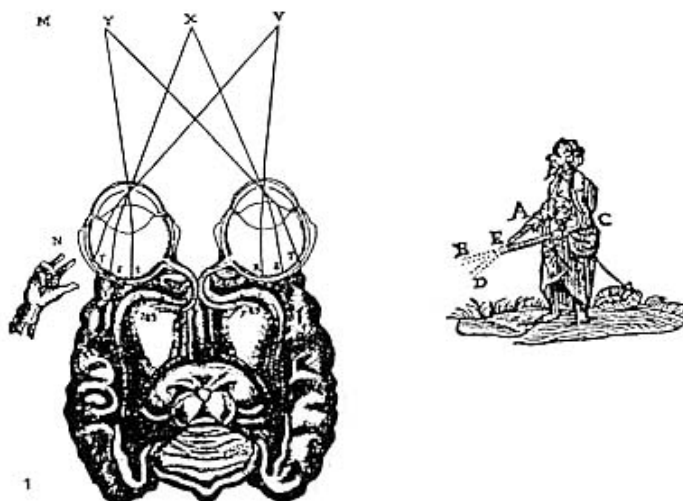
---

prohlédnutí v oslepujícím slunci skutečnosti. Toto počáteční oslepení, „zaslepenost filozofova“, se jeví jako nutná fáze před filozofickým prozřením, odhalením „ošidnosti percepce“, „očištěním“ pohledu od nánosů falešného vnímání a následně se objevuje v dalších filozofických systémech v mnoha variantách. Nicméně toto filozofické „prohlédnutí“ velmi často znamená popření vidění/dívání se.

<sup>144</sup> Crary se zde odvolává na analýzu R. Rortyho a jeho *Philosophy and the Mirror of Nature*. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1979). Viz Crary, *ibid.*, str. 43.

– tedy jedině naprosté popření a zpochybnění informací dodaných smysly vede ke skutečnému poznání. Pro znalost okolního světa je pak zásadní význam odloučeného, uzavřeného vnitřního prostoru, do kterého je možné se uchýlit. Crary tento předpoklad „vnitřního prostoru“ analyzuje na případu dvou Vermeerových obrazů, pojmenovaných *Astronom* a *Geograf*. Ty podle něj přijímají metaforicky strukturu camery obscury, neboť symbolicky je zde vnější svět poznáván ne přímou kontemplací, pohledem z okna, ale prostřednictvím modelu (mapy, glóbu), který přináší už utříděné poznatky o světě. Oddělení interiorizovaného pozorovatelského subjektu od vnějšího světa je pak základním předpokladem a zárukou jeho poznání (viz. obr. č. 9).<sup>145</sup>

Je proto příznačné, že Descartes v jedné z často citovaných pasáží z *Dioptriky* (*Dioptrique*) vysvětluje mechanismus vidění na příkladu slepce vybaveného dvěma tyčemi, které drží zkřížené v ruce (viz obr. č. 10).<sup>146</sup>



Obr. č. 10

Descartes a optický aparát jako artefakt

<sup>145</sup> Ibid., str. 43-46.

<sup>146</sup> Tuto pasáž z *Dioptrique* cituje např. Alenka Zupančičová v článku „Philosophers’ Blind Man’s Buff“ (in Žižek, Slavoj; Salecl, Renata. *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham: Duke University Press 1996, str. 32-58).

Dvě hole v slepcových rukou jsou vlastně „kondenzovanými paprsky světla“ a jeho tělo představuje senzory, nervy a další „optické nástroje“ vedoucí k mozku. Celý lidský organismus zde tedy figuruje jako výše zmíněná „entita povahy artefaktu“ a slepec se tak stává jakousi optickou verzí *res cogitans*, myslící věci: „Stejně tak, jako když se ‚čistý myslící subjekt‘ vezme vážně, ztratí veškeré známky subjektivity a stane se myslící věcí, ‚slepec‘, který se objevuje v *Dioptrique*, ztělesňuje to, co můžeme nazvat ‚vidoucí věcí‘, *res videns*.“<sup>147</sup> Slepec zde tedy paradoxně ztělesňuje samotnou podstavu vidění, je vlastně jen kondenzací mechanismu vidění, „chodícíma očima“ napojenýma na mozek. Descartes dokonce přisuzuje slepci schopnost takto „vidět“ vše, tedy i barvu – je-li totiž vidění barvy pouze odpovědí mozku na jistý druh smyslového podnětu, jsou odlišnosti mezi barvami porovnatelné s rozdíly v různých pohybech holí a míře odporu, který jim kladou různé předměty.<sup>148</sup>

Takto „nevidoucí“ uvažování o vidění bylo příznačné pro nástup nové racionality především proto, že mechanismy percepce už nebyly nutně podmiňovány prvotním zrakovým vjemem. Například Diderot se ve svých *Listech slepým (Lettre sur les aveugles, 1749)* zabývá slepým matematikem Saudersonem a vyjadřuje se k možnosti taktilní geometrie, v jejímž kontextu by hmat stejně jako zrak umožnil dospět k univerzálně platným pravdám.<sup>149</sup> Diderota také zajímá Descartův model vidění – přičemž situaci, kdy sice ne již slepec, ale muž se zavázanýma očima dvěma tyčemi mapuje prostor okolo sebe, popisuje jako nad jiné jasnější koncepci vidění. Ostatně nejjasněji by podle něj o vidění mohl rozjímat filozof, který by „přemýšlel o tomto tématu v hluboké temnotě, nebo přisvojíme-li si řeč básníků, který by vyndal své oči, aby se lépe obeznámil s viděním“.<sup>150</sup> Stále se tedy pohybujeme v mezích paradigmatu, ve kterém camera obscura obchází bezprostřední smyslové

---

<sup>147</sup> Zupančič, *ibid.*, str. 33.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> Crary, *ibid.*, str. 59-60.

<sup>150</sup> *Ibid.*, str. 60, pozn. č. 80.



vnímání těla, kde jsou počítky abstrahovány a smysly spíše přiléhají k rozumu, než by figurovaly jako fyziologické orgány: „Jistota poznatků nezávisela výhradně na oku, spočívala na obecnějším vztahu sjednoceného lidského sensoria k vymezenému prostoru řádu, ve kterém bylo možné vymežit a porovnat jednotlivé pozice.“<sup>151</sup>

Také Merleau-Ponty se vrací při uvažování o vidění k tomu, co nazývá zachycením „Descartova pokusu a jeho selhání“.<sup>152</sup> *Dioptrique* je podle něj „breviářem myšlení, které již nechce setrvat ve viditelném, a tak se rozhodne stvořit si viditelné podle svého myšlenkového modelu“. Proto spíše než o viděném mluví Descartes o světle, které vniká do našich očí a formuje naše vidění, přičemž toto světlo si představuje jako „kontaktní akci“. Jen takto může dojít k modelu slepce, který „vidí rukama“, a vystavět svůj model zraku na hmatu. Merleau-Ponty upozorňuje, že se Descartes tímto pojetím vyhýbá uvažování o reflexích a zrcadleních, která ovšem zůstávají zásadní součástí viděného i viditelného. Kartezián tak podle něj nevidí sám sebe v zrcadle, „vidí panáka, ‚zjev‘, který, jak má mnoho důvodů se domnívat, ostatní lidé vidí stejně, ale který, pro něj ani pro druhé, není tělem z masa a kostí“.<sup>153</sup>

Pro modelové myšlení o vidění v dané době je příznačný i další pokus, který Descartes v *Dioptrique* navrhuje poté, co opět přirovnává *cameru obscuru* k oku. Dále popisuje poměrně extrémní experiment, kdy je do otvoru komory umístěno oko vypreparované z nedlouho mrtvého člověka či zvířete (Crary zdůrazňuje, že je to odtělesněné, byť ne nutně lidské, přesto kykloповské oko). Po odříznutí ochranných membrán by se pak podle něj na zdi vytvořil obraz zachycující všechny vnější objekty v přirozené perspektivě. Crary interpretuje tuto scénu jako „radikální oddělení oka od pozorovatele a jeho vestavění do

---

<sup>151</sup> Ibid., str. 60. Crary zároveň podotýká, že pro 19. století už není toto pojetí udržitelné – je „neslučitelné s polem organizovaným okolo směny a pohybu, ve kterém by poznatky spojené s hmatem odporovaly významu pohyblivých znaků a komodit, jejichž identita je výhradně optická“. Zde se také objevuje stereoskop jako důsledek nového mapování a včlenění taktilního režimu do vizuálního.

<sup>152</sup> Merleau-Ponty, ibid., str. 169.

<sup>153</sup> Ibid., str. 169-170.

formálního aparátu objektivní reprezentace“, kde se mrtvému oku dostává jisté „apoteózy“, je povzneseno do netělesného stavu.<sup>154</sup> Tento experiment prozrazuje touhu uniknout nejistotě lidského vidění a dosáhnout objektivního náhledu na svět. Triumfuje zde neomylné, monokulární vidění, které odmítá (doslova odřezává) binokularitu; aparát se přibližuje „božskému pohledu“ a zároveň zpřítomňuje pozici člověka mezi „Bohem a světem“ – „mechanické“ se stalo redukční operací metafyzickým.<sup>155</sup>

Tušíme zde snahu dospět k obecnému modelu poznávání světa skrze jeho otisk sice zprostředkovaný, ale nepoznamenaný dodatkovým tělesným a senzorickým aparátem. Na jedné straně tedy jde o pokusy dobrat se čistého vidění, na straně druhé zde ovšem pojem poznání není organizován výhradně okolo vizuality, a model vidění tak zpětně vstupuje do služby nesmyslovému poznání. Camera obscura se v tomto kontextu jeví jakožto metafora pro „nejradikálnější možnosti vnímajícího ve stále dynamičtějším chaosu světa“<sup>156</sup> a její vnitřek se pak stává podle Craryho jistým rozhraním („interface“) mezi Descartovými *res extensa* a *res cogitans* – tedy pozorovatelem a světem.<sup>157</sup>

Figura slepce, která se nám tak razantně zjevuje v úvahách o novověkém subjektu, se během nástupu nové racionality ustanoví jako samozřejmá součást rozjímání o pohledu a původu poznání. Podle Craryho je vlastně „antioptické“ pojetí vidění v 17. a 18. století velmi časté (ať již se podíváme k Lockovi, Berkeleymu nebo Condillacovi).<sup>158</sup> Také Alenka Zupančičová poukazuje na to, jak bylo osvícenství (ve svém obratu k subjektu, empirické zkušenosti a racionálnímu důkazu) po dvě století figurou slepce a jeho prohlédnutím posedlé.<sup>159</sup> V roce 1728 např. vyvolal rozsáhlé debaty tzv. „případ

---

<sup>154</sup> Crary, *ibid.*, str. 47-48.

<sup>155</sup> *Ibid.*, str. 48.

<sup>156</sup> *Ibid.*, str. 53.

<sup>157</sup> *Ibid.*, str. 46.

<sup>158</sup> *Ibid.*, str. 66.

<sup>159</sup> Zupančič, *ibid.*, str. 32. Zupančičová připomíná především tyto autory a jejich díla, která se dotýkají filozofického problému vidění (a nevidění): Locke, John. *An Essay*

Cheseldenova chlapce“, tedy zpráva o úspěšné operaci očního zákalu u čtrnáctiletého chlapce, který byl od narození slepý. Jeho „okamžik prohlédnutí“ byl pak předmětem mnoha spekulací o prvotních vjemech, propojenosti jednotlivých smyslů a možnostech záměny počitků.<sup>160</sup> Slepce jako „emblém nevidění“ je podle Zupančičové v osvíceneckém diskurzu přítomen do té míry, že se ptá, zda není logicky nutná vnitřní spojitost mezi projektem osvícenství a slepotou: „Existuje tajné spojení mezi vznikem nového typu subjektivity, tedy subjektu osvícenství a slepotou? Pokud se osvícenství, jak naznačuje jeho pojmenování, snažilo prosadit nový způsob vidění a vhledu, proč se ve svém jádru natolik zabývalo slepotou? Můžeme paradoxně tvrdit, že osvícenský subjekt je v podstatě slepý?“<sup>161</sup>

Ve filozofii od konce 17. století se podle ní příznakový „přízrak“ slepce vynořuje u Leibnitze, Locka, Berkeleyho, Diderota, Condillaca a dalších, přičemž ti všichni z případu slepoty či následného prohlédnutí vyvozují filozofické závěry týkající se vnímání a poznávání světa. V centru jejich zájmu se ocitá především okamžik přechodu „ze tmy ke světlu“, moment „procitnutí“ ze slepoty, reálně v té době umožněný pokrokem vědy (například výše zmíněnou úspěšností operace šedého zákalu).<sup>162</sup> „Otázkou své doby“ je tehdy otázka původních vjemů, předpojatostí („prejudice“) nezatíženého vědomí. Tento původní stav je zároveň chápán jako něco, co je možné rekonstruovat či alespoň se mu přiblížit jistým druhem vědeckého pokusu. Slepce se tak v osvícenství stává výsadním objektem filozofického experimentu, přičemž slepota již nemůže zobrazovat mechanismus vidění jako u Descarta – naopak je

---

*Concerning Human Understanding*. New York: Dover 1959; Berkeley, George. „An Essay Towards a New Theory of Vision“ in *Philosophical Works*. Totowa: Rowman and Littlefield 1975; Descartes, René. „La Dioptrique“ in *Discours de la méthode*. Paris: Garnier-Flammarion 1966; Diderot, Denis. „Lettre sur les aveugles“ in *Oeuvres Philosophiques*. Paris: Garnier 1961; Etienne Bonnot, abbé de Condillac: *Traité des sensations*. Paris: Fayard 1987.

<sup>160</sup> Crary, *ibid.*, str. 66.

<sup>161</sup> Zupančič, *ibid.*, str. 32.

<sup>162</sup> *Ibid.*, str. 36.

zárukou „nevidění a nevědomí“ a dovoluje přemítat o „čistém“ vidění a poznávání. Mysl pak v těchto pokusech opět nabývá podoby camery obscury osvětlené světlem rozumu spíše než smyslovými vjemy.

Jednu z velmi známých dobových polemik naznačuje Oscar Molyneaux v dopise Lockovi (Crary tento případ označuje dokonce jako „Molyneauxův problém“, který podle něj plně zaměstnával myšlení 18. století). Opět se zde pracuje s teoretickou otázkou slepce, který se ovšem tentokrát naučil po hmatu rozlišit mezi koulí a krychlí. Molyneaux se dále ptá, pokud by tento člověk prohlédl, dokázal by bez hmatových informací – pouze zrakem – oba předměty rozpoznat? Otázkou tedy je, jak jeden řád smyslové percepce přechází v druhý, jak se střetávají či míjejí ve vnímajícím subjektu.<sup>163</sup> Podobně a neméně významně je zde také podrobena testu epistemologická převaha oka, čistota vizuálních vjemů a jejich použitelnost pro modely mysli.<sup>164</sup> Podobně může být zkoumána také Berkeleyho představa „hmatového oka“, které dává představu prostoru, rozměrů, vzdálenosti, tvaru i pohybu. Jediným objektem vidění nezávislým na ostatních smyslových vjemech je podle něj hra světla a tmy – a jejich spojení s dalšími vjemy je pak čistě otázkou úsudku. Informace, kterou nám zdánlivě zprostředkovává pouze zrak, je tudíž ve skutečnosti vždy kombinací informací z různých smyslových zdrojů.<sup>165</sup> Hmatový model zraku je

---

<sup>163</sup> Crary, *ibid.*, str. 58-59; Zupančič, *ibid.*, str. 38-41.

<sup>164</sup> Přičemž Paul Feyerabend upozorňuje, že takto filozoficky nelze daný problém vyřešit – podle poznatků psychologie vnímání nejde ani to, jak geometricky složitý či geometricky jednoduchý je objekt k rozpoznání. Slepí lidé, kteří prohlédli, podle něj nejprve a nejpřesněji rozpoznávají předměty, ke kterým měli citovou vazbu, a ne jednoduše krychli či kouli. Viz Feyerabend, Paul. *Věda jako umění*. Praha: Ježek 2004, str. 72. Psychologie vnímání podle Feyerabenda také ukazuje, že „informace, která je obsažena v určitém naturalistickém zobrazení lidské tváře, zahrnuje nejen mnoho přebytečného, ale nýbrž že přebytečné rysy znemožňují také pokus pochopit ‚charakter‘ nebo ‚duši‘ či ‚podstatu‘ zobrazeného individua. Například doba potřebná k rozpoznání je u karikatury obličejů kratší než doba, která je nutná k rozpoznání u úplné kresby a ta sama je opět kratší, než je tomu u fotografie“. Z toho samozřejmě vyplývají zajímavé důsledky pro posouzení snadného „realismu“ filmu a fotografie oproti obtížnému symbolismu malby.

<sup>165</sup> I podle Berkeleyho je možné si vizuálně čisté vjemy představit pouze tehdy, vcítíme-li se do pozice prohlédnuvšího slepce, jen tak dosáhneme „čistého vidění“. Zupančič, *ibid.*, str. 47.

ostatně pro osvícenství častý, byť – jak upozorňuje Crary – právě Berkeley jím vlastně zdůrazňuje naprostou heterogenitu zraku a hmatu a tvrdí, že vizuální vnímání hloubky není možné. Jeho cílem je proniknout k určité harmonizaci smyslů a jejich součinnosti.<sup>166</sup>

Zupančičová připomíná, že jsme si obecně navykli vnímat vizuální figury jako známky hmatových informací (vidíme například „předmět dlouhý dvě stopy“) a vjemy z různých smyslových zdrojů přijímáme společně a neoddělitelně, přičemž je automaticky bereme jako vjemy vizuální. Představa prohlédnuvšího slepce je tedy utopickým prostorem, ve kterém ještě nedošlo k propojení zrakového a hmatového vjemu: „Člověku, který se narodil slepý a později mu bylo umožněno prohlédnout, by zrak neposkytoval žádný pojem vzdálenosti – viděl by i ty nejvzdálenější předměty, stejně jako ty nejbližší, jak sídlí v jeho oku, nebo, přesněji, v jeho mysli. Jinými slovy: došel by na hranici, kde by mohl vnímat *čistě vizuální dimenzi*, bez jakýchkoliv příměsí pocházejících z jiných smyslů, bez jakéhokoliv vlivu zvyku a úsudků pocházejících ze *zkušenosti*.“<sup>167</sup> Tato hranice mezi slepotou a prohlédnutím představuje zároveň hranici čistého vizuálního vjemu, je to tedy „obrácená strana čisté myšlenky“.<sup>168</sup> Prohlédnuvší slepec je tak situován kamsi mimo percepci, jazyk, zvyk a zkušenost, tedy do místa, které, jak tvrdí Zupančičová, senzualistická filozofie potřebuje, aby se domohla důvěryhodnosti.

Obdobně funguje i další významné osvícenecké exemplum – Condillacova „oživlá socha“. Jde opět o pokus, experimentální model počátků vidění a vnímání, vedený ve snaze dobrat se nezprostředkovaného vjemu. Tato socha je „projektovaná“ na modelu lidského těla, ale na povrchu je pokrytá mramorem, který jí zpočátku nedovoluje využívat smyslů. Dále je vybavená myslí, která jí ovšem nevnukává žádné myšlenky – tak je nám umožněno představit si stav, ve kterém můžeme postupně otevírat cesty jednotlivým smyslům a pozorovat

---

<sup>166</sup> Crary, *ibid.*, str. 57-58.

<sup>167</sup> Zupančič, *ibid.*, str. 40-41.

<sup>168</sup> *Ibid.*, str. 41.

„genezi poznání“. Na počátku si lze představit, že sochu vybavíme jedním smyslem, např. čichem. Čichové vjemy se pak stanou jejím jediným „způsobem bytí“, ale nedochází u ní ještě k žádnému ohraničení ega („socha“ zůstává mimo stav vědomí, mimo „zrcadlo reprezentace“). Podle Condillaca i v případě, že sochu opatříme všemi smysly kromě hmatu, nebude schopná vnímat pojem „vnějšku“ – vše vnímané pro ni automaticky zůstane součástí jí samé, jejím vlastním bytím. Čtyři zbývající smysly jí totiž nedávají žádný pojem o rozsahu, vzdálenosti a prostoru, její zkušenost bude plochá, protože tyto pojmy lze zprostředkovat jen hmatem. Hmat se ovšem také rozvíjí postupně, než se dostane k představě „vnějščího“ světa – a prvním krokem na této cestě je objevení vlastního těla.<sup>169</sup>

Bude-li nakonec mramor na jejím povrchu přeměněn na kůži, socha se může dotknout svého těla a cítit pod rukama soudržnost svého já (self); přičemž části, které se zdály být rozpojené, spolu najednou souvisejí.<sup>170</sup> Jakmile se takto ustanoví já (moi), je možné odlišit vše, co zůstává vně – protože to „neodpovídá“ na dotek, nebo „odpovídá jinak“ než vlastní tělo. Hmat takto konstituuje geometrickou dimenzi vizuálního pole a zakládá subjekt reprezentace. Condillac pak hmat postupně vztahuje k dalším smyslům, nicméně Zupančičová samozřejmě zdůrazňuje především vztah mezi hmatem a zrakem. Světlo a barva jsou jediné elementy čistě vizuálního vjemu a hmat je tedy nutný, „aby se oko naučilo pohyby příslušející zraku, napojilo své vjemy na konce paprsků, a tak mohlo posuzovat vzdálenosti, velikost, pozice i figury“.<sup>171</sup> Je pozoruhodné, jak se následně hmatové informace zpětně abstrahují jako vizuální, aby se znovu ustanovila „hegemonie viditelného“ jako referenční osa poznávání.

Zupančičová dále upozorňuje na zvláštní rozlišení, které Condillac zavádí –

---

<sup>169</sup> Ibid., str. 41-43.

<sup>170</sup> Ibid., str. 43. Zajímavé je, že na podobném principu funguje i vztah kojenců k vlastnímu tělu v Lacanově stadiu zrcadla.

<sup>171</sup> Ibid., str. 43.

socha se totiž podle něj nemusí učit *vidět*, ale *dívat se*. Od počátku sice dokáže vidět zabarvený světelný paprsek, ale pro skutečně funkční vidění je třeba ještě zásadně změnit její vizuální pole – zavést do něj funkci pohledu: „Čistě viditelné‘ je sférou ‚obydlenou‘ pohledem (the gaze). Socha omezená pouze na zrakový smysl, bez zkušenosti hmatu, vidí pouze pohled, nebo ještě přesněji – protože i všechno, co zůstává vně, je pouze její vlastní ‚modus bytí‘ – vidí svůj vlastní pohled. Jinými slovy, socha nevidí *nic*, protože to, co vidí, je součástí jí samé *jakožto* věci.“ Nyní ji musí hmat naučit, jak se dívat, tedy ji naučit rozlišovat mezi svým tělem a vnějškem. Opět se zde objevuje „artefaktová“ představa orgánu zraku, zde rozšířená na celou plochu sochy: „Socha, která nejdříve nebyla ničím víc než sítí složenou z paprsků a zářících barev, se nyní vyjevuje jako oko, jako smyslový *orgán*. Tento orgán nahrazuje a ‚vypudí‘ pohled‘, a tato ‚minimální operace‘ jí dovoluje vidět tak, jak vidíme my: od nynějška tato socha, stejně jako všichni smrtelníci, *má oči, aby neviděla*.“<sup>172</sup>

Pohled nám tedy není dán, je nám zprostředkován až jistou operací, následkem zásadní ztráty. V Condillacově pojetí se tak v rané formě ukazuje odcizení, které přisuzuje vidoucímu subjektu psychoanalýza – na samém počátku vidění a formování subjektu se jedinec musí vzdát velké části sebe sama. Socha vybavená pouze viděním, ale neschopná se dívat vnímala vše jako součást sebe samé, byla v jednotě se svým okolím stejně jako člověk na počátku svého vývoje. Svou subjektivizací, konstitucí svého já, se „odřezává“ od okolního světa a z „vidící věci“, tedy čistého vidění, se stává dívajícím se subjektem – k této transformaci dochází, pokud se zbaví svého tělesného vidění a „vypudí“ pohled jakožto zcizující, jí již nepřislušnou agenci.

I poslední významný experiment, o kterém se Zupančičová zmiňuje, směřuje k zachycení ideálně „očistěného“ vidění. Chevalier de Merian ve svých výzkumech navrhuje pokusy s dětmi drženy od malička v absolutní temnotě, přičemž je jim poskytována různá míra vzdělání. Merian pak nadšeně popisuje požitky, který dětem přinese okamžik, kdy jim bude dovoleno prohlédnout (má

---

<sup>172</sup> Ibid., str. 43.

jim vynahradit i újmu, kterou zakoušely, když byly drženy potmě).<sup>173</sup> Zupančičová naopak připomíná zcela opačné zkušenosti s „prohlédnuvšími“ pacienty, kteří zažili spíše bolestivé, zmatené pocity – extatický, slastný pocit z prvotního vidění tedy evidentně patří spíše vědci, pozorovateli než pokusnému subjektu. Opět zde můžeme najít analogie k Zielinskiho rozštěpení vizuálního pole na vidoucí subjekt a druhý subjekt pozorující jeho vidění; a zároveň utopické snažení tyto dva stavy zpětně kondenzovat v jeden.

Ve výše popisovaných experimentech se tedy odráží touha stát se svědkem okamžiku „zrození pohledu“, znovu si přehrát „shledání“ subjektu a pohledu, ke kterému dochází záhy po narození (aniž by tento zážitek zachytila naše paměť). Genezi dívání se je možno přisoudit dvě stadia – fázi vidění, kdy jedinec chápe vše viděné jako součást sám sebe (odehrává se to v jeho očích), a fázi „zrození pohledu“, kdy subjekt pociťuje, jak ho světlo a viditelné objekty opouštějí, „odplouvají“ a konstituují se *před* jeho očima jako součást vnějšího světa. Zupančičová ovšem mluví obecně o „vytrácejícím se pohledu“ i ve vztahu k samotné teorii. Zatímco Descartes podle ní ztrácí pohled tak, že se zaměří jen na jeho hmatový, geometrický rozměr, nová filozofie (a potažmo dodejme, i teorie filmu) jej paradoxně vytěsňuje tím, že se soustředí jen na něj jako objekt ovládaný subjektem, „[nová filozofie] se vyhýbá skutečné dimenzi pohledu, když jej pokládá na stejnou úroveň jako ‚geometrickou dimenzi‘: je považován za něco, co má *být vidět* (subjektem), zatímco – jak Lacan velmi přesvědčivě ukázal – the gaze je místo, ze kterého je *subjekt* vidět/viděn, je to bod, ze kterého je *foto-grafován*“.<sup>174</sup> Ve zmiňovaných experimentech se odráží traumatizující skutečnost, že pohled Druhého/Jiného předchází našemu vidění a uvědomování si, co vidíme; velmi často jsou vedeny snahou synchronizovat nesynchronizovatelné, úsilím inscenovat fantazijní scény počátků (vidění).

V touze dobrat se čistých vjemů (bez přídatku toho, co pochází od ostatních

---

<sup>173</sup> Ibid., str. 45-47.

<sup>174</sup> Ibid., str. 47.



smyslů nebo dodatečného porozumění) se osvícenečtí badatelé podle Zupančičové dostávají do jistého „časového paradoxu“ – dochází k „zmeškanému setkání“ mezi čistým objektem a čistým subjektem poznání. Buďto subjekt při svém prvním shledání s objektem ještě nebyl skutečným subjektem uvědomujícím si sama sebe, nebo už to nebyl subjekt čistého vidění (byl již „poznamenaný“ zkušeností). *Slepec byl tedy mobilizován jako zmrazení toho mizejícího okamžiku.*<sup>175</sup> Jde v podstatě o navození „mystického“ stavu „vidění se, jak se na sebe dívám“ („seeing oneself seeing oneself“), tedy reflexi samu o sobě, akt poznání sebe sama ve (vnějškovém) obrazu a pokus o ovládnutí pohledu Druhého ve svém vizuálním poli skrze synchronizaci svého vědomí s ním.

Tato reflexe samozřejmě úzce souvisí s otázkou subjektivizace – vyjevuje se tu snaha dobrat se toho, jak je subjekt viděn ostatními, úsilí dostat se do jejich pozice a dívat se jejich pohledem. Nereálný kruh, ve kterém se jedinec vidí, jak jej vidí ostatní, se odráží v uměle vytvářených koloběžích pohledů (pohledy vědce a objektu experimentu se kříží a splývají, jejich pozice se proměňují, střídá se subjektivizace a objektivizace) spojených v Moebiových proužek reflexe. Toto pojetí souvisí s představou pozorovatele „a priori“, který má trvalý přístup k „svobodným a transhistorickým možnostem vidění“<sup>176</sup>, podobně jako s pokusy vidět a analyzovat svůj pohled při sledování filmu, i když se nám naše vidění k analýze propůjčuje jen v odrazech a již svou podstatou zabraňuje svému „spatření“. Snad i proto je snazší uvažovat o souvislosti mezi percepcí a neviděním, než brát v úvahu vztah vidění a vnímání. Jak uzavírá téma camery obscure Crary: „Byla-li v jádru Descart(es)ovy metody potřeba uniknout nespolehlivosti obyčejného lidského vidění a zmatení smyslů, camera obscura odpovídá jeho způsobu hledání lidských poznatků o čistě objektivním náhledu na svět. Otvor/uzávěrka v cameře obscure koresponduje s jednoduchým, matematicky vymežitelným

---

<sup>175</sup> Ibid., str. 50.

<sup>176</sup> Crary, ibid., str. 36.

bodem, z kterého může být svět logicky odvozen postupným kupením a kombinací znaků. Je to vynález, který ztělesňuje pozici člověka mezi Bohem a světem.“<sup>177</sup>

V experimentech s kamerou obscurou stejně jako v osvíceneckých exemplech se tak opakovaně objevuje situace (paradox) „rozděleného vidění“ – tedy snahy synchronizovat či spojit své vidění s pohledem, který je pozorován. Camera obscura je tak využívána nejen jako model lidského vidění, ale také jako prototyp „aparátu mysli“ a lidského vnímání. Tato metaforika ovšem může fungovat pouze na základě zásadní redukce a popření těla – pozorovatelský subjekt pak kolísá mezi vidícím a viděným, aby zmizel v zabstrahovaném, normativním vnímání.

Stejně tak i problém reality a mimeze zde ustupuje do pozadí. Vidění je obráceno do „vnitřního prostoru“ a skutečný svět je tu tak nějak „navíc“. Proto se logicky nejpřirozenějším obrazem vidění stává slepec a o zraku nám nejvíc prozrazují experimenty oddělující funkční oko od těla a subjektu. Vztah pozorovatele k obrazu v těchto modelech není exponován, obraz jako by mizel za „projekčními“ aparáty, které jsou zárukou přenosu skutečnosti. Pátrání po způsobech, jak se přiblížit objektivnímu pohledu na svět, tedy paradoxně končí popřením samotného vidění.

---

<sup>177</sup> Crary, *ibid.*, str. 48.

## **1. 3. PERSPEKTIVNÍ A OSVÍCENECKÝ MODEL SUBJEKTU A PSYCHOANALÝZA**

**Psychoanalytický popis vizuálního pole, Lacanovo schéma a jeho vztah k renesančnímu/osvíceneckému modelu a jeho metaforice. Voyeur a etický rozměr vizuálního pole u Sartra.**

Modelový divácký subjekt, o němž se poststrukturalistické analýzy filmového vidění opírají, bývá dále definován zejména na psychoanalytickém základě. Na závěr první kapitoly tedy zbývá rozkrýt tuto vrstvu předpokladů a vymezit, s jakým pojetím subjektu a vizuálního pole zde vlastně pracujeme. Nejprve je třeba připomenout, že psychoanalytický subjekt je již primárně vymezován ve vztahu k vidění (viděné určuje jeho vývoj), neboť klasická psychoanalýza nachází své uzlové body v dramatizovaných a zvýznamňovaných scénách vidění či nevidění. Freud se ostatně opírá o vizuální metaforu i při samotném popisu strukturace psychického aparátu. Ve velmi často citované pasáži z *Výkladu snů* píše: „Pomiňme, že duševní aparát, o který běží, známe také jako preparát anatomický, a pečlivě se vyhněme pokušení určovat psychickou lokalitu např. anatomicky. Zůstáváme na půdě psychologické a vyhovíme jen vyzvání, abychom si nástroj sloužící duševním výkonům představovali asi jako několikadílný drobnohled, fotografický aparát apod. Psychická lokalita pak odpovídá takovému místu v tomto aparátu, na kterém vzniká jeden z předběžných stupňů obrazu.“<sup>178</sup>

Optické metafory a analogie přisuzované psychickému aparátu u raného

---

<sup>178</sup> Freud, Sigmund. *Výklad snů*. Pelhřimov: Nová tiskárna 1997, str. 326-7. Důležité je zde již aparátové vnímání psychického soustrojí (tedy jeho přirovnání k dalekohledu a mikroskopu) stejně jako upozornění, že umístění psychického obrazu je nutné chápat jako místo ideální, které není přesně identifikovatelné s nějakým konkrétním místem v rámci aparátu. Tento analogický model slouží Freudovi k tomu, aby učinil srozumitelnějšími a názornějšími psychické procesy, které tak mohou být rozloženy na jednotlivé fáze a přisouzeny k částem aparátu (aparát, přístroj na zpracování a asociování vzruchů, je složený ze soustav poskládaných jako např. čočky dalekohledu). Viz *ibid.*, str. 327.

Freuda zůstávají na instrumentální a „operační“ rovině – dovolují mu vytvořit model, kterým vjemy projdou až v obrazy z předvědomí.<sup>179</sup> Naproti tomu neustálé návraty k vidění a pojmu *pohled* u Lacana, jakožto i výsadní scéna „stadia zrcadla“ (určujícího nerozpoznání se v zrcadle, které trvale ustanovuje vztah subjektu k bytostnému manku) zůstávají na obecně ontologické rovině a ilustrují vizuálně podmíněný model bytí v řádu touhy a mylné identity.<sup>180</sup> U pozdějšího Freuda, jak upozorňuje Jacqueline Roseová<sup>181</sup>, se pak vidění či nevidění spojuje spíše s otázkami vytváření subjektivity a sexuální identity zejména ve vztahu k odlišnosti pohlaví. Výsadní postavení v systému pak mají formativní „scény zahlédnutí“ této odlišnosti, které nějakým způsobem vymezují jednotlivá stadia ve psycho-sexuálním vývoji jedince.

Freud proces, jímž se dítě postupně přibližuje k dospělému životu, popisuje na „výjevech“ (či „scénkách“), tedy dramatizacích událostí, které „vykazují komplexnost v podstatě vizuálního prostoru, okamžiků, ve kterých percepce *ztroskotává* (chlapeček odmítá věřit anatomické odlišnosti, kterou vidí) nebo ve kterých se slast z dívání překlopí do registru *excesu* (dítě-svědka sexuálního aktu v něm vidí/čte svůj vlastní osud, a tak se snaží jej narušit a upoutat na sebe pozornost)“.<sup>182</sup> Problém vidění je zde podle Roseové pokaždé zdůrazňován, ať již při popření kastracní úzkosti vzbuzené viděním odlišnosti nebo

---

<sup>179</sup> Zároveň mu umožňují vytvořit strukturu metaforických míst („prostorů“ předvědomí, nevědomí atd). Baudry nachází souvislost mezi touto „topografií mysli“ a Platónovou jeskyní: oslepení filozofa vystoupivšího v Platónově podobenství z jeskyně je vlastně podle Baudryho jen inverzí Freudova popisu psychického aparátu. Platónův filozof, který „prohlédne“, kontemplanuje po počátečním oslepení světlem skutečný svět a vrací se zpět, aby ostatním vězňům odhalil tyranský „projekční“ aparát a vyvedl je na denní světlo. Freud naopak nabádá, že je nutné vrátit se zpět tam, kde jsme „uvězněni“, tedy odhodlaně překonat své podvědomé determinace. Viz Baudry, *ibid.*, str. 299-318.

<sup>180</sup> K Lacanovu stadiu zrcadla a vlastnickým vztahům k realitě, rekonstrukci erotického objektu ve vlastní obraz prostřednictvím tělesné kolonizace viz Silverman, *ibid.*, str. 169; a také Lacan, Jacques. „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti“, *Aluze* 1/2000.

<sup>181</sup> Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso 1986, str. 227.

<sup>182</sup> *Ibid.*

pozorováním tzv. prascény.<sup>183</sup> Vidění či představa určité scény či výjevu je pak v obou případech zásadní zkušeností, milníkem ve freudovsky pojatém psychosexuálním vývoji.

Sexualitu u Freuda přitom neformuje tolik to, co je viděno, jako spíš vztah dívajícího se k výjevu, na který se dívá, v kontextu rozvoje jeho sexuálního vědomí. Dívající se pak ke scéně samotné nebývá v poměru přímého poznání, jasné identifikace viděného a dokonce ani objektivního pozorování. Mnohem častěji přisuzuje význam dané scéně dodatečně a jeho vidění je „vztahem zlomu, částečné identifikace, slasti a nedůvěry“.<sup>184</sup> Subjektivita je tedy u Freuda vytvářena v procesu psychického vyrovnávání se s viděným, problém identity subjektu se tu primárně vyjevuje „v selhání pohledu či v násilné inverzi, kterou je možné provést na obrazu, když se nabízí pro pohled“.<sup>185</sup> To, co je ukazováno či tajeno, je nutno psychicky zpracovat, přisoudit tomu význam či popřít jeho důležitost více či méně automatickými mechanismy.

Jaques Lacan věnoval tematice vidění a pohledu celou kapitolu svých *Čtyřech základních pojmů psychoanalýzy* nazvanou „O pohledu jako objektu malé a“.<sup>186</sup> Zde rozvíjí a komplikuje paradigma renesančního i osvíceneckého modelu diváctví, přičemž k němu dále připojuje a přehodnocuje další významné schéma – Sartrův vlivný náčrt dynamiky vizuálního pole z *Bytí a nicoty*. Lacan svou analýzu pohledu začíná zdánlivě na „druhé straně“ vidění, rozbořením fenoménu mimikry u zvířat, nebo obecněji u skvrn, které mají podle

---

<sup>183</sup> V případě prvního chlapec vidí nepřítomnost penisu u dívky jako něco, co by se za určitých podmínek mohlo stát i jemu (trest, „znetvoření“), proto to, co vidí, vědomě popírá prostřednictvím fetišistických mechanismů. Úzkost a zároveň vzrušení z nového objevu se přenáší ve scéně na nejbližší viděný objekt. Jako prascéna se pak označuje fantazijní či skutečně pozorovaná scéna sexuálního aktu rodičů, již si dítě ve svém fantazijním scénáři spojí s momentem svého početí. Tato scéna je zásadní i pro formování struktur oidipovského komplexu.

<sup>184</sup> Rose, *ibid.*, str. 227.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Lacan, Jacques, „OF THE GAZE AS *Object Petit a*“. In Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: W.W. Norton & Company 1981.

nej pro jedince formativní vztah. Tak se struktura camery obscure vlastně obrací zvnitřku ven, a právě toto zvnějšnění umožňuje Lacanovi nově uchopit pohled. Je to totiž právě mimikry, „skvrna“, co podle něj odkazuje k pohledu a upomíná nás na to, že viděnému vždy předchází to, co se nechává vidět: „Nemusíme se odkazovat k nějakému předpokladu univerzálního vševidoucího pozorovatele. Uznáme-li funkci skvrny v její autonomii a ztotožníme-li ji s funkcí pohledu, můžeme najít jeho dráhu, jeho nit, jeho stopu v každém stadiu uspořádání světa v skopickém poli. Pak pochopíme, že funkce skvrny i pohledu zároveň skrytě pohledu vládne, ale také vždy uniká takové formě vidění, která se spokojí s představou sebe sama jako vědomí.“<sup>187</sup>

Lacan směřuje svou analýzu vizuálního pole k prozkoumání toho, co nazývá „jednou z nejčastějších iluzí současné filozofie“ – tedy představy, které jsme se již dotkli v minulém oddíle: iluzi subjektu, že se dokáže nahlédnout, jak se dívá („*seeing itself seeing itself*“). Tato iluze zůstává souvztažná k modu kartesiánského cogita, kdy subjekt vnímá sám sebe jako myšlenku.<sup>188</sup> Právě „vidění spokojené samo se sebou“, které se nahlíží jako vědomí a promítá se do fantazijní představy vidění uchopujícího sama sebe, přitom *vylučuje* funkci pohledu, jak je u Lacana definována. Lacan připomíná, že filozofická tradice vzývající kontemplaci „úplnosti“ opomíjí pohled, který se dívá a ukazuje nás – stáváme-li se vědomím, jsme zároveň vystaveni pohledu v spektaklu světa, jsme pohledem definováni, ohraničeni, stáváme se bytostmi-pro-pohled.<sup>189</sup> Lacan tvrdí, že speculum mundi ukazuje vše a přirovnává existenci subjektu ve vztahu k tomuto vše-vidoucímu světu ke „hře“ ženy, která si je spokojeně vědoma toho, že je pozorována. Zároveň jí ovšem nesmí být dáno najevo, že i

---

<sup>187</sup> Lacan, *ibid.*, str. 74.

<sup>188</sup> *Ibid.*, str. 80.

<sup>189</sup> Přestože se může zdát, že se zde blížíme pojmu „bytí-pro-pohled“, který dále feministická teorie spojí výhradně s mužským pohledem na obraz ženy (viz další kapitola), bytí-pro-pohled u Lacana zůstává obecné a genderově neutrální.

druhý ví, do jaké míry si žena svou „vystavenost“ uvědomuje.<sup>190</sup> „Svět“ podle Lacana vidí vše, ale obvykle neprovokuje pohled subjektu, a pokud se tak stane, zakouší subjekt divný („uncanny“) pocit. V bdělém stavu je tak subjektu utajeno, že se pohled nejen dívá, ale i ukazuje, v poli snu pak podle Lacana obrazy ukazuje přímo pohled. Pozice „diváka“ ve snu tak podle něj není pozicí subjektu, který vidí – netuší totiž, kam obrazy směřují, jen je následuje. Může si sice ve snu uvědomit, že je to jen sen, ale nevidí sám sebe jako vědomí tohoto snu.<sup>191</sup>

Modelová situace reflexe, kdy „vidím, jak se dívám“, stojí podle Lacana v protikladu k takovému stavu, kdy mohu říci např. „zahřívám se, když se hřeji“ („I warm myself warming myself“). V druhém případě je zde přímá reference k tělesnému dotyku/pocitu, která reflexi umožňuje – mohu vědět, že se hřeji, protože pociťuji teplo rozlévající se po těle. Když se ovšem chci „vidět, jak se dívám“, nepodaří se mi dosáhnout pocitu, že jsem pohlčován (svým) pohledem. Z fenomenologického hlediska je pak v Lacanově schématu jasné, že pohled existuje vně – percepce tedy není v subjektu, ale v předmětech, které vnímá (pohled ovšem přitom nejen vidí, ale především ukazuje). Přesto subjekt často přijímá svět tak, jako by se jeho percepce dotýkala imanence „vidění svého vidění“ – vzniká tedy bipolární reflexivní vztah, díky němuž, jakmile subjekt vnímá, veškerá zobrazení zdánlivě patří jemu. Vše se zjevuje v reprezentacích, přičemž Lacan (vycházející z rozboru vidění u Berkeleyho) mluví o „aspektu ‚držení‘ reprezentace, natolik

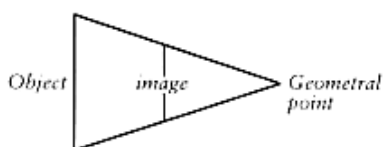
---

<sup>190</sup> Ibid., str. 75. Lacan zde naznačuje hru a koloběh mocenského vidění. Je zajímavé, jak se zde pozoruhodně stírá zpočátku jasně genderový rozměr – „typicky“ ženská pozice ve vztahu k vidění je zpětně vztažena k obecné situaci subjektu ve vizuálním poli.

<sup>191</sup> Ibid., str. 75. Toto rozštěpení může posunout uvažování o vztahu snu a filmu (psychoanalytické pojetí těchto vztahů se často strukturuje okolo teze, že divácký subjekt si neuvědomuje, že není vědomím produkujícím filmové obrazy). Oproti Lacanovu tvrzení, že subjekt není vědomím snu, viz např. úspěšné pokusy Richarda Feynmana s vědomým ovládním snů (zmiňováno např. in Gamon, David; Bragdon, Allen. *Mozek a jak ho cvičit*. Praha: Portál 2001, str. 48).

připomínající vlastnictví“.<sup>192</sup> Lacanovský pojem pohledu ovšem vylučuje zkratové spojení mezi viděním a poznáním, nenese s sebou kontrolu vizuálního prostoru, ani nemůže vidění přisoudit ideologické účinky.

Pro názornost konkretizujme, že Lacan nejdříve rozkládá optické pole na jeho konstitutivní články: na *geometrický aspekt vidění*, který umožňuje jedinci konstituovat sama sebe jako subjekt reprezentace, jako „já“ (a jako cogito), a viděné pak přetvořit v obraz.<sup>193</sup> Tento aspekt vidění patří době, kdy kartesiánské meditace zavádějí funkci subjektu a zároveň ustanovují dimenzi optiky, kterou Lacan nazývá optikou „geometrickou“ nebo „plochou“.<sup>194</sup> Je ukotvený v době, kdy se umění a věda spojují při zkoumání perspektivy a domény zraku – i kartesiánský subjekt je vlastně geometrický bod, bod perspektivní. Lacan doslova mluví o „niti“ či „provázku“, které nám v tomto případě „podávají světlo“ šířící se v paprscích a liniích, a tak mapují objekty v prostoru. Také připomíná, že tato „nit“ nemá vlastně potřebu světla – podotýká tedy (v přímé referenci k Descartovi), že demonstraci schématu by mohl sledovat i slepec hmatem.



Obr. č. 11

Lacanova geometrická optika

Geometrická perspektiva dovoluje, aby vše, co se týká zraku, zcela zmizelo – je podle Lacana jen *mapováním prostoru*, ne viděním (nezahrnuje subjektivující vztahy ve skopickém poli). Geometrická optika slepce nám ukazuje, jak je subjekt lapen, manipulován, uvězněn ve vizuálu. V takovém

---

<sup>192</sup> Lacan, *ibid.*, str. 81.

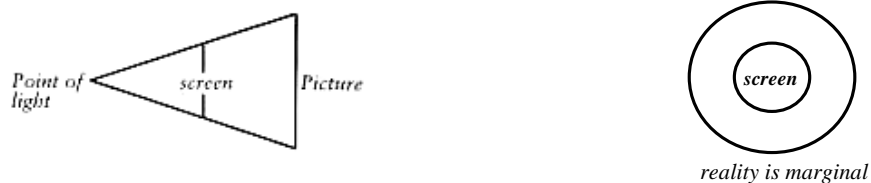
<sup>193</sup> *Ibid.*, str. 85.

<sup>194</sup> *Ibid.*, str. 85.



schématu optického pole tedy cosi zároveň mizí, uniká, byť je to zprostředkováváno světlem. Důležitá zde ovšem není linie paprsku světla, ale světelný bod, bod vyzařování a původní zdroj odrazů. Geometrická dimenze totiž není podle Lacana ve své podstatě zasazena do vizuálního prostoru, což ukazuje i celý osvícenecký diskurz o slepících.<sup>195</sup>

Na straně druhé se tedy vytváří pole pohledu či „světelného bodu“. V této dimenzi se Já mění v obraz vystavený pohledu, v objekt, který je konstituován pohledem Druhého; resp. přesněji podle Lacanovy logiky je osvětlen světlem vyzařovaným předpokládaným druhým objektem. Oko a pohled tedy nesplývají a „pozice, ve které se subjekt vidí (...), není tou, ze které se na sebe dívá“.<sup>196</sup> Subjekt neztělesňuje onen přesný bod, ze kterého je vnímána perspektiva: „Není pochyb, že v hlubinách mého oka se namaluje obraz. Tento obraz, to je jisté, je v mém oku. Ale já v tom obraze nejsem.“<sup>197</sup> V této rovině se vrací hloubka pole (variabilní a dvojznačná), kterou subjekt neovládá, naopak je to ona, co se jej zmocňuje.



Obr. č. 12

**Lacanova optika pohledu**

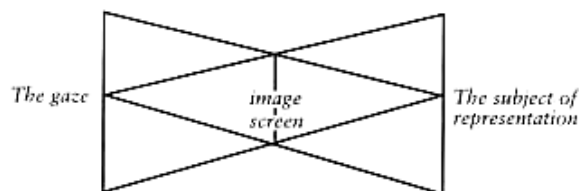
Zde se projevuje funkce vmezeřeného plátna či závoje (screen/veil), které je určitou maskou, místem zprostředkování. Jeho význam jakožto masky je lépe znatelný na schematickém průřezu vpravo (příčměž Lacan zde popiskem ještě připomíná, že ve vztahu k touze je realita marginální). Lacan jej vidí jako

<sup>195</sup> Ibid., str. 94.

<sup>196</sup> Ibid., str. 79.

<sup>197</sup> Ibid., str. 96.

matné, jeho nepropustnost přisuzuje pohledu hru světla a tmy. Zároveň právě tato skvrna poukazuje i na roli touhy v optickém schématu – vizuální pole je pohledem částečně maskováno, objekt, který se ukazuje, je ovšem o to jasněji vymezen/odstíněn, ale zároveň zůstává mimo dosah subjektu.<sup>198</sup> Zupančičová připomíná odlišnou funkci těchto dvou polí v rámci optického registru. To, co Lacan nazývá geometrickou optikou, tedy plochý, geometrický prostor, modus obrazu ve vizuálním poli, odpovídá kartesiánské optice slepce, která nemůže pokrýt celé vizuální pole. Cosi zde neustále uniká, tímto způsobem jen mapujeme prostor, ovšem nedíváme se. Co takto nevidíme, je právě *pohled* – ten odkazuje k rozštěpení, Lacanem nazývanému bytostné manko.<sup>199</sup> Teprve překrytím obou úběžníků, propojením pole geometrické perspektivy i pole pohledu, dostáváme celistvý model optického pole.



Obr. č. 13  
Komplexní schéma vizuálního pole

Vizuální pole je tedy u Lacana ve výsledku organizováno právě okolo toho, co vlastně není možné vidět a co se jeví jako „plátno“ nebo „skvrna“ – tedy samotného pohledu. Logika pole je řízená dichotomií mezi díváním se a viděním, mezi pohledem a okem; přičemž podle Lacana člověk dokáže izolovat funkci skvrny jakožto prostředníka mezi subjektem a pohledem, dokáže si s ní „hrát“. Lacan trvá na tom, že pohled ve skopickém poli existuje „mimo“ (vně) a subjekt se sám stává obrazem, který je tímto pohledem determinován. Pohled je možno chápat i jako nástroj ztělesňující světlo, který

<sup>198</sup> Dále viz Rose, *ibid.*, str. 191-2.

<sup>199</sup> Zupančič, *ibid.*, str. 34-5.

subjekt „foto-grafuje“, skvrna pak představuje masku, mimikry či vějičku, kterou si subjekt přivlastňuje ve hře s pohledem.

Ovšem vše, co je v registru skopického pudu, se u Lacana jeví jako dvojznačné. Díváme se z jednoho bodu, ale jsme nahlíženi ze všech stran. Lacanovský subjekt je navíc definován svým vztahem k privilegovanému objektu, který vzniká při prvotním odloučení (či sebezmrzačení) způsobeném přiblížením se k Reálnému. Tento objekt je pak nazýván *object petit a* a v „Lacanově algebře“ zaujímá pozici entity, která vzbuzuje v subjektu touhu a iluzi, že by jejím získáním nabyl úplnosti. A právě pohled, pohled Druhého, vždy existující mimo subjekt, bývá často analyzován jako jedna z manifestací tohoto pojmu. Jakmile se pohled objeví, subjekt se mu snaží přizpůsobit, stává se „bodovým“ objektem, bodem mizejícího bytí, který si subjekt zaměňuje se svým „selháním“ (bytostným mankem). Subjekt symbolizuje vlastní mizení také v iluzi toho, že vidí sám sebe, jak se vidí – v tom okamžiku pohled mizí, protože je „rubem vědomí“. Ze všech objektů, ve kterých může subjekt rozpoznat svou závislost na registru touhy, je pohled specifikován jako „nepostižitelný“ – a proto je, více než co jiného, špatně pochopen (*méconu*). Proto také subjekt dokáže své *mizení* symbolizovat v iluzi vědomí, které vidí sebe, jak se vidí (tedy opominutím určujícího pohledu).<sup>200</sup>

Jako skutečná funkce lidského oka a pohledu („look“) se u Lacana objevuje pouze funkce „oka naplněného lačností“, tedy tzv. „evil eye“, uhrančivého, zlonosného pohledu. Ta se mu všeobecně jeví jako univerzální funkce zraku, přičemž v mytologiích našeho prostoru podle něj obvykle nenacházíme její opak, tedy dobré, žehnající oko.<sup>201</sup> Pochází-li invidia (lačnost, závist) od vidění (videre), pak je to u Lacana především závist před obrazem úplnosti uzavřené sama v sobě (oproti pocitu separovanosti od objektu malé a) – tedy vědomí, že pohled je vždy mimo, vždy uniká. Takovýto pohled tedy není možné ani nahlédnout (lze jen pocítit jeho určující moc), ani jej posuzovat jako atribut

---

<sup>200</sup> Lacan, *ibid.*, str. 83.

<sup>201</sup> *Ibid.*, str. 115.

subjektu (subjektu není umožněno se dívat tímto pohledem).

Aby dále přiblížil dimenzi „vnějšího“ pohledu, přehodnocuje Lacan známý model vizuálního pole ze Sartrova *Bytí a nicoty* (1943).<sup>202</sup> Tím nejen prozkoumává rovinu „existence druhých“, ale také zavádí do svého schématu mocenský okamžik překvapení pohledem, který pro subjekt změní celou perspektivu obývání vizuálního prostoru. Sartre začíná svůj popis „přistižení“ srovnáním dvou různých způsobů dívání se. První způsob představuje voyeur<sup>203</sup>, který se dívá do místnosti klíčovou dírkou a je natolik zabrán do svého vidění jakési „scény“, že je zbaven vědomí vlastního já a samo jeho bytí mu uniká. Stává se nicotou, existuje jen ve scéně před sebou, takže se jeho nicota proměňuje zároveň v určitou transcendenci – transcendenci těla a „self“. Dochází u něj k odtělesnění, stává se zrakem-o-sobě, který jako by vylučoval své zakotvení v těle. Jeho oko zde figuruje jako předpoklad vizuálního pole, ale zároveň i jako něco, co do něj vlastně není zahrnuto.<sup>204</sup> Opět zde můžeme odhalit renesanční/osvícenecký model vidění, který tentokrát ovšem není určen ideologičností, ale (a)morálností pohledu.

Jakmile tento voyeur uslyší kroky v hale či zašustění listí, rozložení vizuálního pole se zcela promění – zaslechnuté zvuky ukončí jeho „nebytí“ a on si o to více uvědomí vlastní počínání. Zvuk je příznakem Druhého, jehož pohledu je najednou voyeur vydán na pospas, znenadání se z vidícího stává podívanou. Voyeur tak zakouší ztrátu transcendence, přestává být omezen na „čistý pohled“ a již nepobývá mimo vizuální prostor – to vše ustoupí nepřijemnému zjištění, že on sám je imanentně součástí tohoto prostoru, vždy vystaven pohledům, viditelný pro druhé. Jeho pohled už nedává světu soudržnost, pozice Druhého najednou získává větší důležitost, protože mu není přístupná. Sartre mluví o „transcendování transcendence“ subjektu, o pocitu, jako by svět od

---

<sup>202</sup> Ibid., str. 84.

<sup>203</sup> Všimněme si zde automatického předpokladu, že tímto voyeuem je muž, a také vědomí toho, že každé dívání je v něčem „vinné“.

<sup>204</sup> Sartrovo schéma je takto zprostředkováno a komentováno u Kajy Silvermanové, ibid., str. 164.

jeho pohledu „odplouval“. Voyeur tak najednou pocítí svou vlastní spekulativitu, dostává se do vnějškového vztahu sám k sobě, vnímá svou existenci ve vizuálním poli Druhého i to, že je definován pohledem druhých.<sup>205</sup>

Sartre tak do vizuálního prostoru zavádí téma studu a viny – být viděn znamená být souzen a „shledán nedostatečným, tedy toužícím“ („found wanting“).<sup>206</sup> Je nutné dodat, že morální rozměr analyzované scény se vyjevil již v asymetrii zmíněných pohledů. Zatímco první pohled je „amorální“, naznačuje zakázané dívání se na scénu, která není pohledu primárně určena, druhý pohled na scénu vchází již poznamenán mocenskou převahou „náhodného svědka“. Sartrovi při hodnocení této situace vypomáhají křesťanské a hegelíánské koncepty: být podívanou, tedy existovat pro Druhého, u něj znamená poklesnout do „padlého“ stavu; a voyeur v okamžiku, kdy přestává být „pánem“ situace, je redukován na jejího otroka. Okolnosti ovládá ten druhý, k němuž (jehož pohledu) se nyní vztahuje svět. Tento Druhý omezuje svobodu voyeura, ale sám je charakterizován jako nekonečně svobodný, absolutně autonomní („jsem ten, který jsem“). Toto (boží) oko jako by světu najednou dávalo smysl, stává se pánem vizuálního pole a má schopnost vyvolat ve voyeurovi pocit provinění.<sup>207</sup>

Tyto dva pohledy s sebou samozřejmě nesou i protiklad subjektu a objektu. Druhý vyvolává ve voyeurovi pocit jeho vlastní objekt-nosti, pouze on jako absolutní, čistý subjekt má u Sartra schopnost „zbavit“ jej subjektivity. Voyeurský subjekt se stává objektem prostřednictvím absolutního Druhého, u kterého takováto transformace není možná (jeho subjektivita je implikována v objektivitě voyeura). Schopnosti tohoto „čistého subjektu“ dalece přesahují lidské možnosti, Silvermanová dokonce ukazuje, že pohled Druhého existuje vlastně odděleně od jakéhokoliv konkrétního páru očí, v prostoru před nimi. Jako by Sartre předpokládal jeho existenci všude a nikde, je to „prázdná

---

<sup>205</sup> Silverman, *ibid.*, str. 164.

<sup>206</sup> *Ibid.*, str. 165.

<sup>207</sup> *Ibid.*

příčina“, „agence fantazijně stvořená na základě okamžiku, kdy voyeur pochopí své zasazení do vizuálního pole“.<sup>208</sup>

Sartre sice podle Silvermanové opakovaně zdůrazňuje, že pohled radikálně přesahuje lidské schopnosti, nicméně mu i nadále přisuzuje „lidské“ funkce – nejenže se dívá, ale také může soudit a ovládat. A tak okamžik, kdy je voyeur zbaven pohledem své moci, je zároveň okamžikem posílení moci tohoto Druhého (transcendence se „jen“ přesouvá). Druhý, který vzniká jako fantazijní představa vytvořená na základě zaslechnutých zvuků, přestává být symbolickou abstrakcí a stává se imaginárním soupeřem, jehož nadlidské schopnosti jsou stejně iluzorní jako prožitek transcendence původně patřící voyeurovi.

Silvermanová vztahuje tuto scénu zpět k Lacanově textu a tvrdí, že celé *Čtyři základní pojmy psychoanalýzy* se dají číst v přímé souvislosti s *Bytím a nicotou* – i Lacanův pohled je vlastně všude a nikde, všudypřítomný a neuchopitelný (projevuje se spíše svými účinky, než by mohl být identifikovaný podle svého zdroje). U Lacana ovšem dochází k rekonceptualizaci Sartrova vizuálního pole – sartrovská scéna zde není analyzována na základě jednoduchého přesunu moci a transcendence – a také přesun mezi subjektem a objektem nahlíží Lacan odlišně. Zdůrazňuje především asymetrii zraku (the look), kterým se voyeur dívá klíčovou dírkou, a netělesného pohledu (the gaze), kterým je vyrušen.<sup>209</sup> Základní pocit bezmoci z toho, že je člověk lapen ve vizuálním poli a vydán napospas své spekulativitě, je dále nutno číst v kontextu Lacanova pojetí bytostné „rozpolcenosti“ subjektu.

Podle Lacana pohled (the gaze), který pro Sartra nese „čistý“ nebo „absolutní“ subjekt, sám kategorii subjektu uniká – je zcela od-antropomorfizován a asociován k „pulzující, oslňující a rozptýlené funkci světla“, tedy funkci „viditelnosti“ („seeingness“). Tato funkce předchází jakémukoliv individuálnímu aktu dívání se – podobně jako jazyk existuje „před“ subjektem

---

<sup>208</sup> Ibid., str. 166.

<sup>209</sup> Ibid., str. 167.

a poskytuje mu signifikační možnost: pohled je manifestací symbolična ve vizuálním poli.<sup>210</sup> Metaforicky je pohled u Lacana znázorněn kamerou, je zcela odosobněn a odlidštěn – tento pohled je zbaven všech subjektivních funkcí, které se mu obvykle přisuzují. Lacanův pohled tedy není schopný soudit, ovládat nebo přisuzovat význam. Jak bylo řečeno výše, v podstatě se ani „nedívá“, jen zapisuje světlem – „foto-grafuje“.<sup>211</sup>

V Lacanově pojetí je tedy pohled jakýmsi *aparátem*, jehož funkcí je dostat nás „do obrazu“, aniž by určoval, jaký obraz to bude a co naše pozice v něm bude znamenat: „Ani nemá nějaké skutečné charakteristiky, díky kterým bychom jej mohli pravdivě ‚poznat‘. Jak jsme ‚fotografování‘ a podmínky, za kterých zažíváme vlastní spekulativitu, jsou výsledkem zcela jiné agence, stejně jako důležitost, kterou přisuzujeme pohledu. Jsou výsledkem kulturní clony.“<sup>212</sup> Pohled se zde tedy nutně spojuje se symboličnem, signifikací, zařazením jedince do sociálních struktur. Logicky je u Lacana dále oproti sartróvskému modelu převrácen i vztah mezi mocí přisouzenou pohledu a subjektivitou. Zatímco v Sartróvém příkladu je subjekt, který je přistižen při „pokoutném“ dívání se, objektivizován; v Lacanově pojetí se voyeur při spekulativitě nestává objektem, ale naopak je odhalen a posílen jako subjekt (subjekt, který se potvrzuje funkcí touhy). Podle Silvermanové je Lacanův voyeur „vyjevený“ náhlým vědomím své subjektivity, čímž je rozpojen zkrat mezi subjektivitou a transcendencí. U Sartra navíc nejde o vidění, o zahlédnutí pohledu Druhého – dynamiku vizuálního pole zde mění pohled, který si voyeur v poli Druhého *představuje* (je to především pohled zaslechnutý, Sartróvými vodítky jsou kroky v chodbě a šustění listů).<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Ibid., str. 168.

<sup>211</sup> Lacan, *ibid.*, str. 106. Srov. dále např. s Žižekovou představou „pohledu“ videa, které se za nás dívá na filmy, a kopírky, která za nás čte knihy (srov. Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom. Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge 2001).

<sup>212</sup> Silverman, *ibid.*, str. 168.

<sup>213</sup> Ibid., str. 166.

Silvermanová shrnuje, že Lacanův „pohled“ je zcela oddělen od lidského oka a zraku. Již nezakládá subjektivitu dívajícího se, je vždycky libidinózně udržován a zároveň je predikován na manku. Doména zraku je integrovaná v poli touhy a touha ve vizuálním poli je v klasickém psychoanalytickém pojetí vždy spojená s kastrací (k tomu již dále a konkrétněji v kapitole III). V tomto kontextu se nově vyjevuje i funkce obrazu (malby) – obraz podle Lacana především ukazuje pozorovateli, že je možné „složit“ pohled (ve smyslu fráze „složit zbraň“). Funkcí obrazu je tedy „zkročení pohledu“: „Musíme se obrátit k tomu registru oka, který jej vyjevuje jako nešťastné z pohledu, pokud chceme pochopit krotící, civilizační a fascinující moc obrazu.“<sup>214</sup> Každý obraz je tedy pastí pro pohled a umožňuje nám osvobodit se od jeho určující, „fotografující“ funkce.

Lacanovská subjektivita je tedy vyprázdněná, rozštěpená, ale zároveň významně definovaná svou „viditelností“. Zatímco u Freuda je subjekt založen spíše tím, co vidí (je jasněji vztažen k odlišnosti pohlaví), u Lacana je subjekt determinován až vstupem do symbolického řádu, kde mu vlastně není dovoleno vidět, pouze uvědomovat si neuchopitelnost pohledu. Subjektivita se pak projevuje nejvíce v okamžicích „vědomí bezmoci“, vidění ji nepotvrzuje. Pohled zůstává kdesi mimo, již to není dohlížecí, ale referenční agence a zároveň i místo touhy. Pohled je tedy skvrna v optickém poli, která ovšem současně vládne mocí světla a tak dostává subjekt „do obrazu“. Jak uvidíme dále, tento pohled není možné vztahovat ani k lidskému zraku, ani jej přiřadit abstrahované mocenské pozici pozorovatele perspektivního aparátu.

---

<sup>214</sup> Lacan, *ibid.*, str. 116.



#### **I. 4. APENDIX**

### **PŘEDBĚŽNÁ GLOSA K GENDEROVÉMU ROZMĚRU PERSPEKTIVNÍHO PARADIGMATU**

Chci se na konci této kapitoly, byť jsem zatím dodržovala genderovou neutralitu předpokládaně renesanci charakterizující, zastavit ve stručném dovětku u několika pozoruhodných faktů a vizuálních materiálů, které genderově neutrální vnímání perspektivního paradigmatu přinejmenším destabilizují a problematizují. Zároveň nám možná naznačí, proč právě analýza perspektivního schématu může být výchozím bodem pro genderové přehodnocení modelů filmového aparátu a vidění.

Připomeňme si nejprve pro historický kontext, jak vypadala společenská pozice žen v době renesance. Joan Kelly-Gadolová se ve svém historickém přehledu nazvaném „Měly ženy nějakou renesanci?“ pozastavuje právě nad proměnou postavení žen v renesanční společnosti, což je období tradičně vztahované k „osvobození člověka“ nehledě na jeho pohlaví či sociální statut.<sup>214</sup> Ovšem podle jejích výzkumů byla kulturní, politická i osobní aktivita žen v této době spíše tlumena – ženy najednou svazují jak nová ekonomická omezení, tak i nově prosazovaná „norma tělesné cudnosti“ (v protikladu ke standardům středověké fyzičnosti nevázané na manželství, které se projevují v ideálu dvorské lásky). Renaissance dále definitivně fixuje relace společenské poddanosti (církvi, panstvu) a nově stvrzuje také vztah plné závislosti ženy na muži. Zároveň renesanční doba potvrzuje ryze mužskou kulturní autoritu, jejímž pilířem je poprvé pouze muž-učenec předávající dalším generacím „klasickou kulturu se všemi jejími patriarchálními a misogynními předsudky“.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Kelly-Gadol, Joan. „Měly ženy nějakou renesanci?“ In Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON 1999, str. 169-196.

<sup>215</sup> Ibid., str. 185.

Pro souvislosti naší analýzy je ještě zajímavější, že podle Kelly-Gadolové literatura renesance prozrazuje, jak je postupně „moc dámy“ naproti středověké volnosti a ekonomické soběstačnosti omezována na „dekorativní funkci“ ženského těla.<sup>216</sup> Renesance již neoslavuje ženu jako tvůrkyni a zasvěcovatelku do kultury své doby, neshromažďují se kolem ní trubadúři a další umělci, jako tomu bylo ve středověku. Žena a sex dokonce mizí i z milostné poezie, aby na její místo nastoupila narcisistická citová zkušenost muže. Obraz lásky už totiž není fyzický, básníci milenec již netouží po fyzickém splnutí se svou paní, kochá se jejím obrazem jako pouhým prostředkem pro duchovní kontemplaci krásy, kterou chce využít k vyššímu směřování.<sup>217</sup> Skrze obraz ženy se umělec obrací k sobě a i když se stále „opájí krásou“ ženského těla, ve skutečnosti směřuje „za ženu“ a transcenduje až „k pravému, poznatelnému pramenu její krásy“ – tedy neoplatónsky přesahuje k odtělesněnému ideálu.<sup>218</sup> Ženská zkušenost z takto pojatého vztahu samozřejmě mizí, ženské tělo se stává jen „nedokonalou“ emanací obecné vyšší ideje, která se skrze něj zjevuje muži. Prostřednictvím vzývaného obrazu ženy se tedy potvrzuje zrcadlový vztah pozorovatele (předpokládaně muže) sama k sobě a obraz je jen nástrojem, který podpírá jeho vztah ke světu.

Položme poněkud kacířsky vedle toho konstatování Dürerův známý dřevoryt, který pozoruhodně zachycuje práci umělce s modelem a mřížkou usnadňující zachycení v perspektivě. Symptomaticky jde o umělce-muže a erotizovaný ženský objekt nahlížený a přenášený do obrazu za pomoci mřížky (až jakési „klece“), která dělí plán obrazu na dvě vlastně nezávislé poloviny:

---

<sup>216</sup> Podle Kelly-Gadolové již renesanční příručka pro šlechtu Baldesara Castiglioneho *Dvořan* ukazuje na zásadní „estetizaci úlohy dámy“ a prosazuje model ženskosti, jejímž základem již není oduševnělost či samostatnost, ale fyzický „šarm“ a cudnost. Castiglione pak vykresluje „normativní portrét dámy“, jejíž hlavní úlohou je „okouzlování ostatních“ (viz *ibid.*, str. 183).

<sup>217</sup> *Ibid.*, str. 186-8.

<sup>218</sup> *Ibid.*, str. 190.



Obr. č. 13

Albrecht Dürer, *bez názvu*, 1538

Polonahé tělo-objekt je zde vystaveno zkoumavému, zaujatému pohledu muže ponořeného do svého „vědeckého“ a uměleckého úkolu. Daná scéna je tímto exaktním pohledem sexuálně neutralizována, z erotického obrázku se stává výjev zachycující umělce při tvorbě. Pozorovatel tedy může legitimně kontemplotvat kypící nahotu ženského aktu a přitom se identifikovat s pohledem muže-autora, jehož přístup není konotován jako voyeurský, ale jako nestranně umělecký. Aparát dále přesně vymezuje pole objektu a pole subjektu, stejně jako jasně dává najevo, jak je zde pohled veden a zpracováván.

Postavme dále vedle této rytiny její satirickou apropriaci od současné francouzské fotografky Dany Lericheové. Lericheová se často ve svých fotografických sériích baví tím, že „přefocuje“ díla starých mistrů, převrací jejich genderovou polaritu a následně zkoumá reakci předpokládaného pozorovatele.<sup>219</sup> Tu dokonce často divákovi zpětně „vrhá do tváře“ – nezřídka je totiž pozorovatel přímo zahrnut ve scéně, např. když jsou fotky schválně instalovány za sklem, které částečně odráží tvář toho, kdo před nimi stojí.

---

<sup>219</sup> Srov. dále práce z virtuální galerie Dany Lericheové, např. její verzi Holbeinových *Ambasadorů*, kde sebevědomou pozici vyslanců zaujmají dvě nahé ženy a na místě v originálu anamorficky zachycené lebky nacházíme stereogram předpokládaně lebku ukryvající, viz. galerie [online], dostupná na <http://www.danyleriche.org> [cit. 2005-09-05].



Obr. č. 14

Dany Lericheová, Hanneke et Elise, 1996

Lericheová v tomto explicitním diptychu zcela demaskuje neutralitu mužského pohledu. Prvně ozvláštňuje výjev tím, že dosadí na místo umělce („nepatřičnou“) umělkyni. Pak nám navíc ukáže přímý náhled na objekt pohledu, který se najednou objevuje ve své dvojí „grafičnosti“ (viz obscénní explicitnost a „geometrizované“ vyvedení v „grafu“/mřížce). Původně neutrální pohled umělce/umělkyně je tak jasně usvědčen jako perverzní a pornografický, měřítko u oka umělkyně se navíc proměňuje v podivný falický monument.

Pornografická část dyptichu by sice měla v „maskulinním“ pozorovateli vzbuzovat vizuální slast, ale výsledná scéna je natolik ozvláštňena a historicky i ikonograficky zarámovaná, že výsledek působí na diváka spíše nepříjemným, agresivním dojmem. Pohled diváka už jednoduše nevede přímo a slastně k erotizovanému objektu, tento objekt naopak na pozorovatele téměř útočí (jako by se na pozorovatele díval a sledoval jeho reakci). Divák se již nemůže schovat za neutrálním pohledem umělce a navíc vlastně neví, co má dělat s pohledem umělkyně. Nadto je konfrontován s vizuálním „důkazem“, tedy skutečným pornografickým cílem pohledu, který jeho vidění „usvědčuje“. Proto tuto ztrátu legitimity a umělecké cudnosti pohledu může pociťovat jako velmi útočný zásah do svého obvyklého způsobu vidění.

„Mezera“ mezi těmito dvěma zobrazeními, které od sebe dělí více než čtyři staletí, je tedy mezerou nelítostně odhalující to, co je v prvním obraze skryto a ospravedlněno. Agresivita a záměrná „trapnost“ Lericheové instalace nám

může připomenout „neuvěřitelně nevkusný proklamativní erotismus“, se kterým potměšile šokoval Marcel Duchamp i své příznivce v posledním díle svého života.<sup>220</sup> Duchampovo diorama *Je-li dáno* (*Étant donnés*) zachází ovšem mnohem dále než „vtipné“ a záměrně povrchní fotografie Lericheové. Diorama, jak si povšimli někteří teoretici (např. Lyotard a Kraussová), totiž odhaluje perverzní rozměr samotné perspektivní projekce.



Obr. č. 15

**Je-li dáno: 1.vodopád, 2. svítiplyn, 1946-66**

---

<sup>220</sup> Názory odpůrců tohoto díla jsou citovány v jinak interpretačně poměrně sporné Chalupceckého knize o Duchampovi (viz Chalupcecký, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské variace*. Praha: Torst 1998, str. 319). Zaslíbenější přehled viz Tomkins, Calvin. *Duchamp. A Biography*. London: Chatto & Windus 1997. Pro analýzu dioramatu ve vztahu k perspektivnímu aparátu a pozici pozorovatele viz Krauss, Rosalind. *Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press 1994; Lyotard, Jean-Francois. *Les TRANSformateurs DUchamp*. Paris: Galilée 1997 a Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge 1996 (především kapitola „The Look“, str. 163-193).

Duchampovo finální „ultimátní“ dílo *Étant donnés* si stejně jako Lericheové fotografie především pohrává s pozicí a přístupem pozorovatele ke scéně. V pokynech k instalaci a skrovných vysvětleních výjevu Duchamp příznačně mluví o předpokládaném divákovi této scény jako o „voyerovi“, což jak Kraussově tak Silvermanové samozřejmě připomnělo Sartrova voyeuru.<sup>221</sup> Pozorovatel je zde totiž opět umístěn před zavřené dveře a kukátky na scénu za nimi pouze „nahlíží“. Přitom je ovšem sám v galerii vystaven pohledům – podobně jako Sartrův voyeur může být přistižen jako „tělo“, jeho nově nabyté vědomí tělesnosti pak s sebou nese nejen silné vědomí sama sebe, ale i vědomí svého studu. Instalace *Étant donnés* do muzea narušuje jeho původní prostor i funkce, protože rozbíjí pocit sdílení smyslu i komunity – pro návštěvníka již druhý pozorovatel není spřízněná duše přicházející do muzea za stejným cílem, ale vetřelec, který odhaluje jeho voyeurismus.<sup>222</sup> Divák je zde plně a „skutečně“ tělesný mimo jiné právě proto, že diorama je zasazeno do „neuniknutelně veřejného“ prostoru muzea neustále připomínajícího, že pozorovatel může být kdykoliv spatřen při aktu dívání se.<sup>223</sup> Lyotard dokonce tvrdí, že Duchampův voyeur takto vstupuje do „optického stroje“, ve kterém není možné ani nevidět, ani nebýt viděn. Diorama přitom pečlivě kontroluje linii vidění pozorovatele a zachovává „čistě ideální“ status perspektivního obrazu.<sup>224</sup>

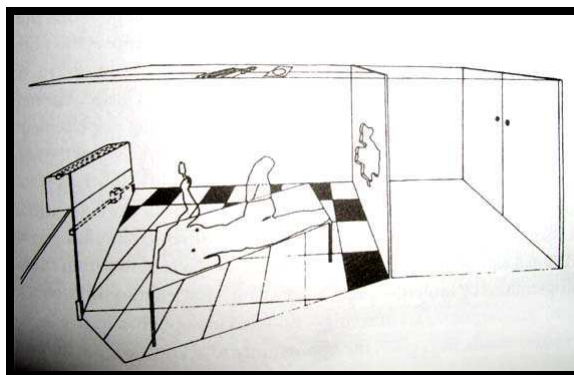
---

<sup>221</sup> Srov. Silverman, *ibid.*, str. 172; Krauss, *ibid.*, str. 112.

<sup>222</sup> Zdá se, že pozorovatel může být v tomto případě svým umístěním v muzeu skutečně paralyzován. Tomkins se přiklání k výroku Jaspera Johnse, že *Étant Donnés* je „nejpodivnějším uměleckým dílem ze všech, co jsou v muzeích“ a podotýká, že vizuální šok z tohoto třídimenziálního živého obrazu není zmírněn ani opakovanými návštěvami instalace. Viz Tomkins, *ibid.*, str. 451.

<sup>223</sup> Krauss, *ibid.*, str. 114.

<sup>224</sup> Podle Lyotarda tento aparát zhmotňuje/ztělesňuje mužské oko, Kraussová navíc tvrdí, že voyeur je v tomto modelu následně vystaven publiku stejně, jak je mu tradičně vystavováno ženské tělo. Viz Silverman, *ibid.*, str. 170-173; Krauss, *ibid.*, str. 113.



Obr. č. 16

**Liotardovo schéma „optického stroje“ dioramatu**

Liotard ukazuje, jak je tento optický stroj založený za klasické perspektivě a zároveň odhaluje (obnažuje) skryté předpoklady jejích modelů. Všechny prvky perspektivy jsou zde správné, ale „podivně doslovné“ a až „zlomyslně“ fyzické. Scénu pozorovatel nahlíží skrze zavřené dveře přes dvě „kukátka“ (můžeme ji tedy číst i jako stereoskopický výjev). Za těmito dveřmi je pak fragment cihlové zdi „prolomené“ do scény (pozorovatelský bod je tedy díra ve zdi – „hrubá, nepřikráslená, materiální“): „Roli plochy obrazu, která rozřezává vizuální pyramidu klasické perspektivy, v tomto případě sehrává cihlová zeď, přičemž možnosti nahlédnout do výjevu (seeing-through), kterou obvykle dává obrazová iluze, je zde dosaženo doslovným prolomením bariéry, čímž se vytvoří nerovný otvor. Pozorovatelský bod i úběžník, jejichž obvyklý ‚anti-hmotný‘ status je odvozen od toho, že jsou to geometrická rozhraní, jsou zde podobně ztělesněny.“<sup>225</sup> Úběžník obrazu je tu navíc potměšile zhmotněný v „tmavých úžinách těla“ – vizuálně je pozorovatel zván do opticky neproniknutelné vaginální štěrbině rozcapené „Nevěsty“ („Její neochlupená vulva, plně odhalená a otevřená díky pozici nohou, přitahuje pohled

---

<sup>225</sup> Krauss, *ibid.*, str. 113.

pozorovatele jako magnet<sup>226</sup>). Je to tedy samozřejmě především fyzická, již ne geometrická konečná hranice, které musí zrak dosáhnout.

Liotard dále dodává, že pohoršující „působivost“ dispozitivu *Je-li dáno* spočívá také v jeho spekulativitě dané geometrickým systémem zobrazování. Mezi divákem a úběžníkem umístěným v pohlaví fragmentu ženy je navázaný zrcadlový vztah – oko a vagina jsou tedy spojeny právě na linii pohledu, která obvykle vede diváka cestou kontroly zobrazeného: „V tomto typu uspořádání jsou pozorovatelský bod a úběžník symetrické. Takže pokud platí, že úběžník je vulva, je zároveň spekulárním obrazem šmírujících očí – z čehož vyplývá: pokud si [pozorovatel] myslí, že vidí vulvu, vidí sebe. *Con celui qui voit.*“ A Kraussová tento závěr ještě zdůrazňuje překladem: „*He who sees is a cunt.*“<sup>227</sup> Silvermanová prohlašuje, že umístěním oka pozorovatele do zrcadlového vztahu k vagině Duchamp inscenuje „transformativní akt vidění“. Pozorovatel je postaven na roveň obrazu, který je zvyklý číst jako vizuální důkaz odlišnosti a neúplnosti – je tak vybídnut k tomu, aby se s ním vyrovnal a zpětně přijal tuto odlišnost jako svou vlastní. Takovéto vyrovnání by zcela převrátilo podvědomý vztah k mužského pohledu k vidění „nedostatečné“ jinakosti a mocenská schémata implikovaná psychoanalytickými modely (viz dále kapitola III).<sup>228</sup>

Kraussová zdůrazňuje „vaginálnost“ („cuntishness“) Duchampova modelu vidění a upozorňuje, že jeho vizualita je tělesná, ne konceptuální, jak ji mnozí kritici chtějí vnímat.<sup>229</sup> Zadáním *Je-li dáno* je sice první polovina (polyvalentní, ale nesmyslné) rovnice (*Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le*

---

<sup>226</sup> Tomkins, *ibid.*, str. 454.

<sup>227</sup> Krauss, *ibid.*, str. 113.

<sup>228</sup> Silverman, *ibid.*, str. 172-173. Ostatně jak podotýká Tomkins, radikálně feministické přijetí Duchampa (jako autora, který vstřebal vlastní odlišnost) není neobvyklé.

<sup>229</sup> To je nejhmatatelnější právě u kritických reflexí *Velkého skla* a *Je-li dáno*. *Velké sklo* je sice podle Lyotarda „jako film, který zviditelňuje zákonitosti vtisku vládnoucí uvnitř optické komory“, ale jde tu především o fyzičnost vidění, ne metafyziku. Viz Krauss, *ibid.*, str. 119-123.



*gaz. d'Éclairage*), tedy už v názvu obsahuje matematizaci, ale zároveň se matematické a geometrické logice vidění vysmívá. Duchamp neustále zdůrazňoval, že dává před uměním „retinálním“ přednost konceptuálnímu; toto „umění pro šedou kůru“ sice vyžaduje od pozorovatele mentální proces, ale nepředpokládá „odtělesněné schopnosti vnímání a reflexe, ani neprosazuje vztah transcendentálního ega k jeho smyslovému poli. Mozková kůra není nad tělem, oddělena v nějakém ideálním či idealizovaném prostoru, namísto toho patří tělu“.<sup>230</sup> Smyslové stimuly toto vědomí přijímá jak zvnějšku, tak se objevují zvnitřku, z těla – a proto je finálně narušena „trasparence zraku ve vztahu k sobě samému“ („vision's transparency to itself“).<sup>231</sup>

Duchampova proklamovaná snaha jít v umění „za sítnici“ tedy nesměřuje k transparentnímu vidění (naznačenému a karikovanému důsledným dodržením perspektivních modelů ve *Velkém skle* i v *Je-li dáno*). Duchamp jako „precizní okulista“ se chce mnohem spíše dostat až na práh „touhy ukryté v pohledu, což znamená konstruovat samotné vidění ukotvené v neprůhlednosti orgánů a neviditelnosti podvědomí“.<sup>232</sup> Divácký subjekt je najednou odhalen jako fyzický, „netransparentní“ a šokovaný tradičními modely vidění – proto se tu daří stavět na hlavu ideologické důsledky perspektivy i předpoklady o dívajícím se subjektu. Duchamp podle Kraussově umisťuje „okamžik vizuality“ přímo na „záhyb mezi tělem a světem, kde se zdá, že jedno druhé zastíňuje“<sup>233</sup> a vrací do perspektivy stav, kdy je vidění znovu spojeno s mechanismy těla a touhy, které směřují až cynicky mimo normalizované způsoby vidění.

Kraussová ukazuje, jak se mnozí interpretátoři snaží s duchampovskými výzvami vyrovnat tak, že zpětně tzv. „očišťují Sklo“ („purging the Glass“) – tedy snaží se zbavit jeho artefakty (výsadně pak *Velké sklo* a *Je-li dáno*) jejich

---

<sup>230</sup> Ibid., str. 124.

<sup>231</sup> Ibid., str. 124-5.

<sup>232</sup> Ibid., str. 125.

<sup>233</sup> Ibid., str. 137.

čistě tělesných, sexuálních spojení, povýšit je na metafyzickou rovinu a zpětně je disciplinovat tradičním viděním.<sup>234</sup> Přiznáme-li naopak Duchampovým scénám šokující přímou sexualitu a tělesnost, musíme ji stejně tak přiznat i jejich pozorovatelům. Jen tak lze tvrdit, že Duchampa po celou dobu jeho tvorby zajímaly především proměny vidění a vizuálních možností pozorovatele vyvedeného z rovnováhy napínáním hranic toho, co je umění a jakou může mít funkci obraz. Útok na zrak pak osvobozuje diváka od „transcendentální“ pozice a dokonce v něm i dokáže vzbudit stud z tradičních systémů vidění: „Zrak tohoto diváka je napájen ze systému žláz, který nemá nic společného s epifýzou, ale zcela se točí okolo sekretů sexu a strachu. Descartesova představa mostu mezi fyzickým a mentálním pozorně zakonzervovala autonomii intelektu. Optické chiasma, které naznačuje Duchamp, je ovšem nemyslitelné mimo vidění, které je skrz naskrz fyzické. *Con*, jak se říká, *celui qui voit*.“<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Krauss, *ibid.*, str. 114: „Je-li nevěsta svlékána svými mládenci, je to [podle mnohých vykladačů] proto, aby byla rituálně očištěna, povýšena, umocněna.“ Podle Lyotarda Duchampovo dílo není „metafyzické“, tak ho jen chtějí vidět zpětně teoretici, kteří se s jeho „fyzičností a pohlavností“ nedokáží vyrovnat (str. 119).

<sup>235</sup> Krauss, *ibid.*, str. 114

## **II. MODERNISTICKÁ „TRHLINA“**

**Modernita jako testovací teritorium pro pohyb mezi teorií a historií. Rané diváctví a rozptýlení pohledů. Vědecké zkoumání obrazů tělesnosti a implantace perverzí klinickým pohledem. Město, flâneur a potíže s flâneuse. „Nová žena“ a její pozice ve veřejné sféře.**

### **II. 1. 1. NOVÉ DIVÁCTVÍ A MODERNITA**

Předešlá kapitola otevřela problém jednoznačné kontinuity postulované poststrukturalistickou teorií filmu, která prapočátky filmového diváctví kotví v renesanci, přisuzuje zásadní význam zrodu vědecky pojatého místa „výsadního pozorovatele“ a zobrazovací mechanismy, které tuto pozici vytvářejí, charakterizuje jako aparáty „geometrizačního“ typu – ať již to byla ptolemaiovská mřížka dovolující mapování prostoru, malířský perspektograf či camera obscura. Přestože tyto aparáty a jimi vytvářené divácké či spíše pozorovatelské pozice a postoje posloužily teorii filmu nejpozději od 70. let 20. století jako základ jedné z ústředních metafor pro analýzu filmového diváctví (a doposud v mnohých pracích přetrvává přesvědčení, že současné filmové vidění je silně determinováno renesančním diváctvím obrazu), vyjevila se při podrobném prozkoumání tato kontinuita jako přinejmenším povrchní.

Na druhou stranu je nepopíratelné, že rozličné „stroje na vidění“ významně modulují vztah subjektu k prostoru a jeho představu o sobě samém – především pak proto, že zdokonalují jeho zrakové možnosti a nabízejí mu ať již iluzorní nebo skutečnou (politickou, ekonomickou) kontrolu nad zobrazeným světem. V důsledku vstupu těchto aparátů mezi autora a výsledný obraz či model se reprezentace osvobozuje od intimní, subjektivní skutečnosti a přiklání se k matematizaci, univerzalizaci zobrazovacích modelů (technologie zobrazování zároveň obecně směřuje k realismu, tedy mechanickému přiblížení se „přirozeným“ způsobům vidění). Je ovšem problematické automaticky tomuto vývoji přisuzovat jednoznačné ideologické podmínění a zvláště pak

mechanicky propojovat ideologii renesančního pozorovatele a diváka rozvíjející se moderní kapitalistické společnosti. Zároveň je ale nesporné, že filmový aparát závisí na ideologicky zatíženém „dojmu reálnosti“ a je především produkcí významů, která předstírá, že je pouhou reprodukcí či záznamem skutečnosti (tedy naturalizuje v různé míře imaginární obrazy/signifikanty).<sup>1</sup>

V každém případě se jednoznačně načrtnutá, zdánlivě nepřerušovaná vývojová linie usměrňování pohledu ukotvená v renesanci a směřující bez proměn až k dnešnímu filmovému diváctví ukázala již při zkoumání renesančních kořenů jako v mnohém zavádějící a zjednodušující. Následujeme-li přesto tuto linii dále, jasně se nám ukáže nutnost vymezit na ní další milník(y). Film se navíc (především v rané fázi svého vývoje) nezřídka vyjeví jako součást kulturních fenoménů, které tuto linii zásadně narušují, popř. význam perspektivních mechanismů pro filmové diváctví přímo popírají. Sledujeme-li historické směřování jak společenského a kulturního, tak i technologického rozvoje v několika staletích následujících po renesanci, nacházíme další výrazný percepční a reprezentační zlom (a s ním související zvrát v utváření „moderního“ způsobu filmového diváctví v užším slova smyslu) v urbánní zkušenosti modernity.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Míra „dojmu reálnosti“ se ovšem v různých historických obdobích a také různých typech filmových produkcí liší. Zatímco některé tendence mají „příklon ke skutečnosti“ přímo ve svém programu (neorealismus, obecně i nové vlny atd.), např. raný film, ovšem stejně tak i předklasický a poklasický Hollywood paradoxně upřednostňují imaginárnost nad realističností. Ideologická podmíněnost hollywoodského filmu tak v současné době často zůstává transparentní, zatímco art filmy pracují s výrazně skrytější, latentnější podobou ideologických sdělení. Viz dále např. i Comolliho a Narboniho rozdělení typů filmu ve vztahu k ideologii ve výše zmiňované stati „Cinéma/Ideologie/Critique“ (viz pozn. č. 109 první kapitoly); konkrétněji pak např. také programová stať Claire Johnstonové „Women’s Cinema as Counter-Cinema“, která je zacílena na vztah k patriarchální ideologii (viz Nichols, Bill. *Movies nad Methods*, Vol. I. Berkeley: University of California Press 1976, str. 208-224).

<sup>2</sup> Otázkou zůstává, zda není možné na linii renesance-současnost hledat další mezníky (a to ať již v kontextu sociálních, ekonomických, percepčních či reprezentačních zvrátů). Modernistický percepční zlom pro mnohé nepředstavuje definitivní rozchod s renesančními modulacemi vidění – modernita bývá často čtena pouze jako určitá

Jak ovšem připomíná i Crary, jakožto přední teoretik „moderního“ vidění, tento zlom není možné omezit tak, že jej vztáhneme výhradně k často komentovaným proměnám zobrazovacích modelů vysokého umění ke konci 19. století, tedy k pozvolnému nástupu modernismu.<sup>3</sup> Tradiční (dominantní) historie vizuality podle něj příliš úzce pojímají moderní model vizuální reprezentace a percepce – tj. omezují jej na proměnu uměleckých forem, které se v druhé polovině 19. století programově odklánějí od renesančního typu vidění a zobrazování. Tento přelom, chápaný jako konec perspektivního prostoru a univerzality mimetických kódů, je pak v tradičních historiích paralelně doplněn dalším modelem, který definuje modernitu jako období opětovného přibližování se realismu s pomocí aparátů pro stále přesnější a dokonalejší zobrazování v limitách perspektivní tradice (jako je tomu třeba příznačně v případě fotografie).

Vzniká tak protimluvný, v podstatě na dvě linie rozštěpený model vidění přisuzovaný 19. století. Na jedné straně v této době skupina moderních umělců prosazuje zcela nový způsob vidění i zobrazování a primárně určuje toto období jako místo revoluce ve vizuální reprezentaci. Ovšem na straně

---

„mezera“, puklina, která se na této trajektorii na chvíli otevírá, aby byla záhy kooptována a vymazána. Jako významné se ale jeví např. uvažování o době tzv. poklasického filmu (resp. diváctví nových médií obecně) ve smyslu další mezery či trhliny v tradičních percepčních strategiích, která překvapivě sdílí některé rysy fungování raného filmu. O těchto afinitách viz např. Hansenová, Miriam. „Raná kinematografie, pozdní kinematografie: transformace veřejné sféry“, in Szczepanik, Petr (ed). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004; podobně i některé analogie u Craryho v *Suspensions of Perception*. Každopádně i samotné historické vymezení modernistického zlomu je ve vztahu k filmu ošidné, protože sahá v mnohém před uměleckou modernu – Crary umísťuje „body počátků“ nového vidění již do 20. let 19. století, výsadní úloha v této linii pak obecně i v tradičních historiích připadá 30. letům, době vynálezu fotografie, zkoumání doznívání zrakového vjemu a éře prvních stroboskopických hraček.

<sup>3</sup> Craryho impozantní čtení plochy vizuálního pole v 19. a na počátku 20. století tvoří jednu z nejzajímavějších teoretických nadstaveb historizujících studií raného filmu a archeologie médií. Viz Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1992 (zde cituji z 2. vydání z roku 1999). Obdobně (byť v užším zaměření na „problém“ pozornosti) i následující Craryho kniha, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press 1999.

každodennosti (respektive populární, ale i vědecké kultury) jako by zrak byl stále přesvědčivěji svazován omezeními realismu a pozitivismu, které jej organizují již od renesance. Moderní dobu každopádně charakterizuje obojí – umělecké antiperspektivní explorační stejně jako (polo)vědecké perspektivní aparáty zkoumající pohyb a čas, předjímané již „novým“ zážitkem pohledu z okna vlaku na ubíhající krajinu a následně představované různými stroboskopickými hračkami, zdokonalujícími se až ve filmový aparát. Modernita zásadně ovlivňuje vývoj diváckých pozic, a to nejen proto, že se jí vlastní a zároveň pro ni symptomatická snaha o záznam časoprostorových experimentů určitým způsobem završuje právě v médiu filmu. Již samotné „bytí v modernitě“ s sebou nese podmínky pro změnu organizace divácké (pozorovatelské) subjektivity a zkušenosti.

Od počátku 19. století se tak v mnohém proměňuje pozice pozorovatele v širokém okruhu společenských praxí a znalostí. Městský divák se musí vypořádat s nezvyklým množstvím cirkulujících znaků a objektů charakterizovaných svou na odiv dávanou vizualitou, učí se pohybu v od sebe odtržených a neznámých místech ve městech a nově zvládá „percepční a časové dislokace způsobené železniční dopravou, telegrafií, průmyslovou výrobou a záplavou typografických a vizuálních informací“.<sup>4</sup> Filmové diváctví je proto třeba chápat jako produkt doby, v níž je vizuální režim významně aktivován, rozpohybován, ale také vztažen k novým modelům moci a kontroly rozvíjeným v architektonice modernity – v tomto smyslu se pak film jeví jako fenomén bytostně moderní. Podle Craryho je ovšem představa, že populární kultura v rámci modernity zůstává ve vleku „jistého“ realismu, zatímco experimenty a změny „realistického“ rámce náleží umění modernismu, přinejmenším matoucí. Modernistická „trhlina“ se podle něj při bližším pohledu ukazuje jako marginální, existuje mimo dominantní módy vidění kdesi na okrajích hegemonické organizace vizuální – je tedy pouze teoreticky odvozována od diváka jakožto imaginárního subjektu s objektivním,

---

<sup>4</sup> Crary, *Techniques of the Observer*, str. 11.

indiferentním hlediskem, od diváka, který se historicky nemění a jehož dějinný statut není zkoumán.<sup>5</sup>

Crary ukazuje, že v této době nelze proti sobě stavět sféru vědecké, masové či umělecké kultury (a přidejme zde, pro modernitu neméně příznačnou, sféru mystiky), naopak je třeba uchopit všechny tyto vrstvy jako přerývající se složky v prostoru „modernizace vidění“.<sup>6</sup> Historie vidění podle Craryho závisí na mnohem širším historickém a společenském poli, než jaké zasahují změny reprezentačních zvyklostí – zrak a jeho účinky nelze oddělovat od „možností pozorujícího subjektu, který je zároveň dílem historie a místem jistých praktik, technik, institucí a postupů subjektivace“.<sup>7</sup> Základem pro pochopení jak předklasického, tak i poklasického režimu vidění je tedy podle něj zodpovězení otázky, jak se tělo stává součástí „nových strojů, ekonomí, aparátů, ať již společenských, libidinózních či technologických“.<sup>8</sup> Obecněji řečeno, problém vidění zde přestává být omezen pouze na pole reprezentace – jak u Craryho, tak i dále u teoretiků raného filmu je definován jako problém tělesnosti a působnosti společenské moci. Spíše než otázka mechanické geometrizace pohledových vektorů je tu tedy ve vztahu k vidění zdůrazněn rozměr fyziologický a sociální.

Pokusím se v této kapitole naznačit, jak se film integruje do prostoru modernity (jako doby nově rozpohybované a vizuálně přístupné), do jaké míry navazuje na aparáty přibližující zobrazení realismu a jak může být současně řazen i na stranu modernistických výzev, které se od realismu distancují. Na rozdíl od I. a III. kapitoly se zde neobracím k univerzálnímu, abstrahovanému pojetí diváctví, jako se spíše pokouším popsat kontextové prostředí, kterému se

---

<sup>5</sup> Ibid., str. 4-5.

<sup>6</sup> Crary navíc podotýká, že je třeba pojmy „realismus“ a „objektivita“ ve vztahu k moderním aparátům přehodnotit, protože jimi vytvořené obrazy jsou vždy spíše výsledkem radikální abstrakce a rekonstrukce optické zkušenosti než skutečným přiblížením se k nezprostředkovanému, reálnému vnímání. Viz *ibid.*, str. 9.

<sup>7</sup> Ibid., str. 5.

<sup>8</sup> Ibid., str. 2.

moderní subjekt a jeho vidění nevyhnutelně musel přizpůsobovat. Tento prostor se jeví jako silně rozpohybované a aktivizované sociální pole, které evidentně primárně neočekává od pozorovatele údiv a nadšení z realismu produkovaných obrazů, ani přijetí pasivní divácké pozice.

Proměna diváckého modelu se zde ukazuje jako proměna nároků a nabídek možných pohledů v době, kdy komunikace s filmem dosud není poplatná voyeurskému režimu zaručenému úběžníkem, který filmu obecně přisuzují aparátové teorie. Raný film jakožto médium tehdy nejdokonaleji navazující na perspektivní kódy se velmi často tomuto dědictví vzpírá a nezřídká využívá svou materii tak, aby pracovala proti nim. Divák počátků filmu se nám proto může jevit jak „svobodnější“, tak i bezradnější v tom, jak dokáže s filmem nakládat. Heterogenní pole jak nároků prostředí na diváka, tak i diváckých očekávání je ovšem na druhé straně doplňováno postupně sílící implantací slastí a dodatkových významů do obrazu. V modernitě začíná zároveň i pozvolné svádění „realistické“ reprezentace do „režimu klíčové dírky“, tedy výsadní využívání ženského těla jako objektu pro pohled. Do vizuálního pole původně „skopicky bezvládného“ filmu je také postupně implantována normativní genderová dělba práce ve vztahu k pohledu (předpokládá, že muž se dívá a žena se ukazuje). Otázkou zůstává, jak se tato tendence snáší s exhibicionistickou potencialitou raného filmu, zvýšeným zastoupením žen ve veřejné sféře a tedy i jejich většími nároky na vlastní pohled. Vyhnula-li jsem se v minulé kapitole širšímu genderovému zhodnocení modelu univerzálního diváka, o to více se nám genderové hledisko bude objevovat v tomto oddíle – modernita je totiž především plochou negociace, kde se skupiny doposud zbavené vlastního práva na dívání domáhají aktivní účasti ve vizuálním poli.



## **II. 1. 2. METODOLOGICKÉ INTERMEZZO**

Chápeme-li filmové diváctví jako charakteristický produkt doby, v níž je vizuální režim vztažen k novým modelům moci a kontroly (náležitým prostorům a společenským plochám vytvářeným architektonikou modernity v širokém pojetí), nabývají mnohé rysy historicky vymezeného filmového diváctví na konkrétnějších a heterogennějších rozměrech, než v jakých je obvykle touží vidět poststrukturalistická teorie, včetně klasických analýz pojmu pohled (the gaze) ze 70. let.<sup>9</sup> Tato kapitola je tedy nutně v kontextu této práce umístěna zároveň chronologicky (pokud ji vztáhneme k historickému uvažování o vývoji dívání se obecně) a současně z hlediska historického vývoje filmové teorie časovou následnost studie narušuje. Sama je určitou mezerou, trhlinou, „rupturou“ v linii záznamu poststrukturalistického uvažování o vidění, subjektu a filmu. Vytváří se tak – věřím, že funkční – zlom a zároveň zacyklení mezi kapitolami, které by mělo fungovat jako významotvorné gesto. Čtenáři by jednak mělo umožnit svobodnou volbu místa vstupu do textu, přičemž finálním bodem čtení by vždy mělo být odhalení pole významového napájení pojmu *pohled*, specificky použitého feministickou teorií filmu. „Historie a teorie filmu“ by se v tomto způsobu čtení navíc měla zřetelněji, plastičtěji vyjevit jako řada návratů, přepisování, uhýbání atd., tedy ne již jako možnost vymezit ostré linie, vektory a směřování, ale spíše jako schopnost zachytit plochy, pole, krajiny nastavující různým pohledům a přístupům své různé tvářnosti.

Předmět této kapitoly – období počátků filmu a zkoumání jeho vřazení do životní zkušenosti raného diváka/pozorovatele – je téma, ke kterému se teorie filmu vrací až po svém vzepětí v 70. letech v podobě nové historiografie 80.

---

<sup>9</sup> Dá se předpokládat, že každé historické ověřování teoretických pojmů obvykle vede ke značné problematizaci původní pojmové jednoznačnosti. U pojmu „gaze“, jak uvidíme v další kapitole, dochází k mnohonásobnému ověřování, vymezování a přepisování. V této kapitole se omezují na historické použití pojmu ve smyslu „mocensky podmíněného dívání se“.

let, tedy v určitém retrográdním pohybu.<sup>10</sup> Mluvíme zde sice o teorii, nicméně jde v podstatě o směřování „post-teoreticko-historické“ nebo spíše směřování „za“ teorii (je možné jej chápat i jako extenzi teoretického myšlení až do míst, kde se finálně protne s historií). Zatímco v 70. letech teoretická uvažování staví především na abstraktních analogiích a „roubují“ na zkušenost soudobého diváctví modely přejeté z jiných disciplín (psychoanalýza, sociologie, ekonomie atd.)<sup>11</sup>, v 80. letech pak obecné analogie a paralely ustupují přísné textové a dokumentové analýze a vzletné teoretické hypotézy nahrazují a doplňují empirické, archivní důkazy. Velmi často ovšem toto zaměření neznamená nutně zamítnutí teorie, jako spíše pokus o její transpozici a testování, ověřování a přepisování v principiálním střetu s empirickým, velmi důkladně prozkoumaným materiálem – Thomas Elsaesser např. tvrdí, že „raná kinematografie [se] stala rozvodnou deskou dalších dějin, metod a pohledů na kinematografii“ obecně.<sup>12</sup> Konstituce diváctví a návrat k počátkům filmu jako k předpokládaně determinačnímu období současného vidění filmu je pak výsadním polem, kterým se nový historismus zabývá.

Parafrázujeme-li Roberta Sklara, můžeme tento vývoj nazvat logickým začátkem u Althussera a posunem k Foucaultovi, tedy posunem od odhalování abstraktních modulací filmu jako instituce ke způsobům přepisování

---

<sup>10</sup> Thomas Elsaesser tvrdí, že je možné počátek nové historiografie umístit velmi přesně již do roku 1978, roku konání kongresu FIAF, kde začala aktivní spolupráce archivářů a historiků (především díky tomu, že bylo nutné rychle rozhodnout o osudu dožívajících nitrátových kopií). Viz Blümlingerová, Christa. „Filmy Kina Dějiny Archivy Výzkumy. Rozhovor s Thomasem Elsaesserem“. *Illuminace* 2/2000, str. 102. Tento datum můžeme považovat za institucionální počátek, nicméně první zásadní práce o New Film History se objevují až během 80. let. Viz velmi přehledně zpracovaný nástin a bibliografie Petra Szczepanika „Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“. In Szczepanik, *ibid.*, str. 9-41.

<sup>11</sup> Tento posun od teorie k historii je i zásadním posunem ve stylu psaní. Teorie 70. let preferuje texty psané formou manifestů, zcela odtržené od konkrétních filmů a apelující na úplné postižení fungování filmové instituce. Charakterizují ji snahy o univerzálnost (což může být někdy viděno až jako totalizující – „fašizující“ – ráz této teorie). Naopak nová historie se obvykle odvažuje přejít k teoretickým závěrům až na základě podrobného prozkoumání a popsání konkrétního materiálu.

<sup>12</sup> Viz Elsaesser in Blümlingerová, *ibid.*, str. 103.

historických genealogií kinematografie.<sup>13</sup> Zatímco althusserovské studie jsou počátečním impulzem ke zkoumání obecných agencí ideologie, Foucaultovy „archeologické“ podněty sice zdůrazňují nutnost odklonu od teoretizování bez zpětné vazby kontrolního materiálu a vyzývají k návratu do archivů, zároveň ale neskrývají přiznaně intervenční způsob takového odkrývání historie (podobný princip vyjadřuje i Benjaminovo „zaměřování minulosti prostřednictvím přítomnosti“).<sup>14</sup> Přihlédneme-li pak specificky k pozici genderových teorií v tomto poli, nebude se nám jevit jako náhoda, že právě na konci 70. let vzrůstá zájem o Foucaulta nejen ve filmové historii a teorii obecně, ale také ve feministické reflexi filmu. Mezi Foucaultovými studiemi a texty zaměřujícími se na genderovou reprezentaci můžeme najít paralelní linie uvažování – ať již je to zaměření na tělo chápané jako místo vpisování mocenských vztahů nebo vymezení sexuality ne jako biologické danosti, ale

---

<sup>13</sup> Sklar, Robert. „Ach, Althusser! Historiografie a vzestup filmového bádání“. *Illuminace* 4/1994, str. 27-45. Sklar zde poukazuje na význam, jaký mělo přijetí Althussera pro přístup k filmové historii. Krok dále k Foucaultovi se pak zdá logickým, právě u něj se původní althusserovské marxistické (ideologické) gesto mění v imperativ historický. Jak tento specifický imperativ vypadá, pak nejlépe osvětluje sám Foucault: „Jak bych si představoval genealogii? Jako jistou formu historie, která dokáže objasnit ustanovení vědění, diskurzů, sfér objektů etc., aniž by se musela odvolávat k subjektu, který je buď v transcendentálním vztahu k poli událostí, nebo prochází historií ve své vyprázdněné jednotvárnosti.“ Viz Foucault, Michel. *Power/Knowledge*. New York: Pantheon 1980, str. 117, citováno in Crary, *ibid.*, str. 6.

<sup>14</sup> Historizace formování subjektivity a zkušenosti je u Foucaulta chápána jako nutně intervenční, jde vlastně o vpisování „historie současnosti“, tedy ověřování platnosti současných ideologických východisek ve střetu s historickými materiály. Empirická zkoumání se tu vyjevují jako „zhodnocení epistemologických implikací diskurzů a praxí minulosti, které zpětně naruší jistoty současnosti“. Historie přestává být souborem objektivizovaných faktů (nahlížených jako obecně platné), je zhodnocením diskurzů „minulé současnosti“ viděných z pohledu diskurzů současnosti „současné“. Tak je možné dostat se k počátkům produkce pojmů, které jsou v současnosti chápány jako transcendentální a ahistorické a v přítomném diskurzu se stávají agenty normativních a omezujících praktik. Práce s historickými fakty získává na významu jen v interpretačním rámci, který je zakotven v politice přítomnosti. Nehledáme tedy kořeny naší identity, samotný pojem subjektu je odsouzen k tomu, aby zmizel, rozpadl se (viz Balides, Constance. „Foucault in the Field of Feminism“. *Camera Obscura* 22/1990, str. 145). Ovšem zásadní pro soudobou historiografii není jen Foucault, ale samozřejmě i obecný postmodernistický impulz k opuštění „velkého vyprávění“, odhlédnutí od kultury elit a zájem o každodennost, tedy mikrohistorii „ztracenou“ ve velkém příběhu tzv. pokroku.

jako modalita konstruované diskurzy a společenskou praxí.<sup>15</sup> Není proto překvapivé, že mnohé z genealogických studií filmu jsou výrazně profilované směrem k genderové analýze, a to jak na straně reprezentace, tak i v konkrétních analýzách diváctví.

V této kapitole se pokusím přiblížit změnu v chápání možností vidění, která jde mimo či nad rámec tradičního uvažování o pohledu, a to nejen v souvislosti s transformací reprezentačních modelů modernistického umění, ale i zásadní proměnou divácké zkušenosti v rámci modernity. Tento oddíl směřuje k archeologii formování diváctví, nastiňuje specifickou historii vytváření publika, které si zvykalo na novou funkci kina v moderní společnosti. A také by měl přiblížit zásadní diferenační gesto rané historie, tedy „historie, kterou se snažíme znovu-objevovat, [a která] není jednoduchým řetězcem příčin a následků, ale výsledkem kreativního dívání se a umožňuje filmům, aby nejen zachytily povrch, ale dovoluje jim ukazovat směr, umetat cestu pro diváctví, být skutečným vyzváním k výpravě“.<sup>16</sup> Zároveň nastiňuje podoby narušení paradigmatu naznačeného kapitolou I a dále rozvíjeného v kapitole III, především pak rozkrytím způsobů diváctví, které odporují normativnímu „voyeurskému modu“ dívání se na film, tradičně spojovanému s klasickým filmem.

---

<sup>15</sup> Podle Balidesové již na Edinburgském filmovém festivalu v roce 1977 Claire Johnstonová volá po využití Foucaultových tezí pro filmovou historii (Balides, *ibid.*, str. 144). Pozice Foucaulta ve feministické teorii filmu je přitom ještě komplikovanější, především co se týká analýzy mocenských struktur.

<sup>16</sup> Gunning, Tom. „Vienna Avantgarde and Early Cinema“ [online]. Příspěvek přednesený na konferenci „Early Cinema“ ve Vídni roku 2002; dostupný na [http://www.t0.or.at/~sixpack/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion\\_gunning.html#1](http://www.t0.or.at/~sixpack/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_gunning.html#1) [cit. 2004-10-31].

## **II. 2. MODERNISTICKÝ OBRAT.**

### **KOMPRESA ČASOPROSTORU A DIVÁCKÝ SUBJEKT.**

#### **II. 2. 1. PROSTOR A ČAS MODERNITY**

Vycházím-li z teze, že prostor a čas modernity zásadně ovlivňují raný film a jeho diváctví, je podobně jako u renesanční transformace společnosti třeba nejdříve v hrubých obrysech naznačit šíři proměny moderního světa a vymezit kontury společenské reorganizace vytvářející podhoubí pro modulaci obecných modů vidění a dívání se. Traduje se, že společenská a estetická praxe modernity s sebou nese vědomí konce celé jedné epochy počínající renesancí a vyčerpávající se ke konci 19. století.<sup>17</sup> Fakticky se ale již od poloviny 19. století objevují radikální zlomy a změny v organizaci společnosti, která se najednou začíná odlišovat od všech dosud žitých typů společenských uspořádání. Intenzivní sociální transformace probíhá v poměrně krátkém časovém údobí, zasahuje vztah subjektu k prostoru i času a logicky v návaznosti na to také vytváří nové způsoby zmocňování se nově fázovaného světa pohledem.<sup>18</sup>

Harvey v již výše citované knize *The Condition of Postmodernity* obecněji vztahuje nástup modernity k hospodářské depresi okolo roku 1848, která podle něj zásadně otřásla vnímáním času a prostoru v ekonomickém, politickém a kulturním životě, a vyvolala tak i všeobecnou krizi tradičních reprezentačních

---

<sup>17</sup> V tomto stručném úvodu do teorie modernity vycházím především z následujících textů: Levenson, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press 1999; Giddens, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství 2003; Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell Publishers 1989; Hlinský, Martin. *Modernisté. Eliot. Joyce. Woolfová. Lawrence*. Praha: Torst 1995.

<sup>18</sup> Jde tedy o jistou „technologii prožívání“. Dále mimo jiné i viz Giddens, *Důsledky modernity*, str. 13.

modelů.<sup>19</sup> Časoprostorová komprese, započatá již renesančním mapováním, je v tomto období zrychlena a zintenzivněna dobýváním prostoru novými formami dopravy a komunikace. Fotografie zemského povrchu z balonů mění představy o povrchu země, nové technologie šíření zpráv relativizují vzdálenosti a zároveň vytvářejí pocit, že je možné informačně obsáhnout radikálně širší prostor, než tomu bylo doposud. Vzdálenost se relativizuje, svět je nově členěný politickými i koloniálními zájmy. Změna vnímání prostoru souvisí i se změněným prožíváním času – nejen proto, že se transformuje čas osobního prožívání, např. s novými způsoby prohybu v prostoru. Se standardizací času na konci devatenáctého století se dosavadní chaos místního časování (tradiční definování času jako důsledku rytmu denního běhu určitého místa a jeho proměn v přírodním cyklu) postupně proměňuje v planetární časovou totalitu, nezávislou na dění v konkrétním místě.<sup>20</sup>

Teoretici modernity mluví o těchto změnách především v kontextu radikální přeměny městské krajiny ke konci 19. století, která v podstatě vede k vytvoření městského prostředí v dnešním slova smyslu.<sup>21</sup> V úvahu zde musíme vzít jak

---

<sup>19</sup> Harvey, *The Condition of Postmodernity*, str. 261.

<sup>20</sup> Standardizaci času podpořila i potřeba sladit jízdní řády na železnici a intervaly telegrafické komunikace. Viz Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002, str. 5. Stejně tak Doaneová, Hilský i další připomínají, že 1. 7. 1913 byl příznačně z Eiffelovy věže vyslán první časový signál, který obletěl zemi. Harvey se soustředí spíše na proměnu vnímání času – popisuje, jak se čas, do té doby osvícenecky nahlížený jako „ženoucí se vpřed“, mění v čas cyklický (čas konjunktury a krize), explozivní (čas revolty) nebo „kolísavý“ (čas třídního zápasu); viz Harvey, *ibid.*, str. 261. Foucault dále mluví o finální desakralizaci času v 19. století (srov. Foucault, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 1996, str. 74). Čas je v té době také stále častěji vnímán jako imperativ – např. v roce 1890 byly zavedeny první „píchačky“, symptomatické je i rozšíření „kapesního“ času, tedy hodinek (viz Doane, *ibid.*, str. 4-5).

<sup>21</sup> Následně se výrazně zintenzivňuje prožívání města – viz např. Benjaminovu představu „vnitřního města“ a touhu zmapovat prostor života: „Dlouho, už vlastně léta si pohrávám s představou, že prostor života – bios – rozčlením graficky do mapy. Dříve mi tanul na mysli plán Faru, dnes bych se přikláněl k mapě, jakou používají generální štáby, kdyby existovala taková mapa nitra měst. Ale ta zřejmě chybí, ve zneuznání budoucích bojišť.“ Benjamin vidí město jako sakrální prostor, do nějž je nutné být iniciován. Zásadní úlohu ve své iniciaci do města pak přisuzuje několika průvodcům: guvernankám, radikálním přátelům z mládežnického hnutí a

vznik moderního urbanistického systému, velmi odlišného od tradičních venkovských sídel, tak i významnou změnu v prožívání a obývání tohoto prostoru. Nový životní styl se vytváří právě v souvislosti se vzájemným rozpojením a abstrahováním (zmechanizováním) času a prostoru, způsobeným vyvázáním z tradičních místních a časových svazků.<sup>22</sup> Čas se odpoutává od místa a tradice, od svázanosti s rutinou denních úkonů určitého místa, také prostor se podobně totalizuje, stává se abstraktnějším (už to není důvěrně známé místo, ale velmi často jen obecná, „mapová“ představa o něm, popř. vztah mezi geometrickými body komunikační trasy). Tak dochází k novému zónování sociálního života, k radikálnímu vyvázání z tradičních struktur a neustálému pohybu a pře-uspořádávání struktur nových.

Už fyzická podoba mnohých měst se v tomto období historicky jedinečně proměňuje – příkladnou transformací poloviny 19. století v koncipování nového tvaru města byla přestavba Paříže „prvním moderním urbanistou“, baronem Georgem Eugenem Haussmannem.<sup>23</sup> Ten během dvou dekad změnil páchnoucí, typem stále středověké, válkou zničené město (zcela naplňující tradiční představu „nezdravého města“/„sick city“, stojícího v protikladu k „neposvrtnému“ venkovu) v čistou, vzdušnou a vizuálně zpřehledněnou moderní metropoli. Město, které se v 19. století rozrůstalo mimo kontrolu, bylo předimenzované, extrémně dezorganizované a trpělo špatným urbanistickým plánováním, zasáhl Haussmann jako „demoliční umělec“ s výrazným odstupem od tradice. Demolice sice zničily pitoreskní zákoutí, nové široké a rovné ulice byly doslova vyříznuté nad systémem malých uliček, ale na druhé straně otevřely prostor okolo významných bodů metropole a nově odhalily

---

prostitutkám, ale také samotné Paříži (která jej naučila „umění bloudit“). Viz Benjamin, Walter. „Berlínská kronika“. In *Angesilau Santander*. Praha: Herrmann a synové 1999, str. 174-180.

<sup>22</sup> Giddens, *Důsledky modernity*, str. 23-33.

<sup>23</sup> O Haussmannovi a jeho přestavbě Paříže viz Jordan, David P. *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*. Chicago: University of Chicago Press 1996; a Carmona, Michel; Camiller, Patrick. *Haussmann: His Life and Times, and the Making of Modern Paris*. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher 2002.

pařížské monumenty. Nedošlo jen k otevření, ale také k osvětlení a vyčištění města (příčemž k uspořádání a čištění dochází nejen na povrchu, ale také pod ním, když Haussmann nechal Paříž protkat systémem kanalizačních stok).<sup>24</sup>

Široké ulice, otevřené aleje, hlavní třídy, které se paprskovitě rozbíhaly z vizuálních ohnisek města – to vše podporovalo jak korzování příslušníků vyšší třídy, tak i lelkování lumpenproletariátu. Bulváry, široké a rovné, se stávaly komunikačními tepnami, usnadňovaly dopravu, přispívaly k zrychlování metropolitního ruchu, ale také naváděly pohledy k výsadním monumentům městské krajiny.<sup>25</sup> Paříž se tak ve druhé polovině 19. století stává městem adaptovaným pro svoji epochu – městem regulovaným, hygienizovaným, v němž jsou pohledy korzujících podrobeny vizuálnímu směřování. Haussmannova konstruktivní destrukce není vlastně než jistým disciplinováním města, jeho uspořádáním, otevřením pro rychlou komunikaci, ale také vnějškovou demokratizací a zhmotněním gesta utopické inkluзивity. Dále se zde ustanovuje nový režim vidění, kontroly a disciplíny (a to nejen vizuální, ale také ve výše zmíněném smyslu vyčištění a hygienizace).<sup>26</sup> Haussmannův koncept ve své radikalitě souzněl s duchem modernity a byl dále úspěšně aplikován např. na Brusel, Miláno, Řím, Barcelonu, Antverpy, Drážďany, Chicago a Vídeň (která pak dále ovlivnila Prahu).

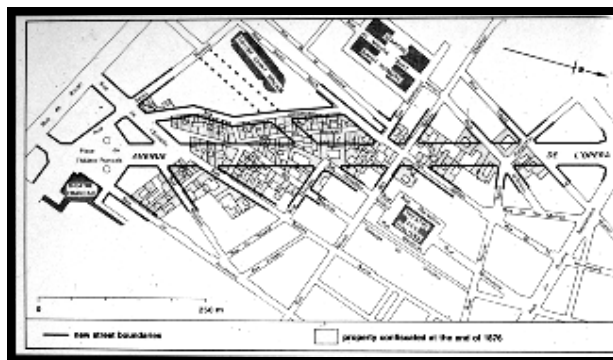
---

<sup>24</sup> Ostatně s podobným účelem byla vedena i o něco pozdější „asanace“ Prahy – ta má již v názvu ozdravení, hygienizaci a naprosté popření svého demoličního rozměru, viz Hruža, Jiří. *Pražská asanace*. Praha: Muzeum hlavního města Prahy 1993.

<sup>25</sup> Dá se tvrdit, že určovaly, čemu má být věnována pozornost. To se týká i historických monumentů – i když je staré centrum při demolicích zachováno a učiněno vizuálně přístupnějším, je tato přístupnost řízená a cílená.

<sup>26</sup> Ostatně jeden z nejčastěji zmiňovaných důvodů Haussmannovy městské rekonstrukce je nutnost politické disciplinace a ovládnutí masy – tedy prevence před stavěním barikád, kterou bulváry zajišťovaly. Každopádně je ale možné vnímat tuto přestavbu jako demokratizační krok – po asanaci místem flâneurství přestává být pasáž a začíná jím být bulvár, zároveň se rozostřuje dosud ostře třídní a genderové vymezení flâneura. Viz dále.





Obr. č. 17

Jeden z Haussmannových radikálních řezů Paříží. Avenue d'Opera vedená nad původním půdorysem čtvrti.



Obr. č. 18

Město jako zornice. Bulváry jako místa vizuálního i pohybového usměrňování flâneurství.

Zrychlený vývoj měst, jejich vstřícnost k osvobozeným pohledům a pohybům, stejně jako moderní způsoby cestování jednak učí novým modům percepcce, ale jsou zároveň i zdrojem nově nabyté nedůvěry vůči vnímanému. Zrychlování, technizace, stimulace, otevírání prostoru pohledu a obdobné transformace percepčních dispozic totiž přinášejí nestálé a neosobní veřejné kontakty a zároveň s nimi šok z dosud nezažité fyzické blízkosti jak doslova, tak i v širším slova smyslu, tedy blízkosti způsobené postupným odstraněním některých

tradičních bariér mezi společenskými vrstvami.<sup>27</sup> Nutnost vyrovnat se s proměnami prostoru, všeobecným zprostředněním veřejné sféry, pocit homogenizace a zvyšující se inkluзивity světa i bytnění nových vazeb tak zároveň provází strach z přílišné blízkosti a s ním související podezřívavost a obezřetnost.<sup>28</sup>

Jak tato specificky nová zkušenost modernity radikálně re-konstituuje veřejný prostor, dává zároveň vzniknout „veřejnému člověku“ zasazenému do prostoru práce, politiky a městského života. Tento „nový člověk“ ovšem své vržení do demokratizovaného prostoru a osvobození z tradičních struktur zároveň může vnímat jako bezmocnost vůči/v davu.<sup>29</sup> V literatuře se začíná odrážet zkušenost pozorovatele, který objevuje kouzlo prchavého, pomíjivého a neosobního setkání v prostoru města<sup>30</sup>, stejně jako proměna intenzity a typu podnětů provázená touhou po nových výhledech. Vytváří se tak figura *flâneura*, tuláka skrytého v davu, přebývajícího v centru dění a zároveň krytého masou. *Flâneurství*, zmocňování se městských vjemů v pulzujících obrazech, předjímající zkušenost poutníka v hypertextech a klipové trhavosti, může být vnímáno jako předchůdce filmového diváctví.<sup>31</sup> Prostorem *flâneura* je místo

---

<sup>27</sup> Vlak nám zde poslouží jako metafora pro fungování prostoru modernity – počítá sice s několika třídami, ale jednoznačně se zde prolamují sociální bariéry a při společném pohybu prostorem se střetávají osudy a příběhy cestujících z různých vrstev. Ale také se zvyšuje vědomí povrchnosti a nedůvěryhodnosti letmého kontaktu – příběhy, které se nabízejí, mohou být klamavé, zjevování a zdání nemusí být pravdivé. Viz Macura, Vladimír. *Český sen*. Praha: NLN 1998, str. 164-5.

<sup>28</sup> Harvey, *ibid.*, str. 270.

<sup>29</sup> O modernitě jako době osvobození jedince a zároveň období krize mužské identity viz Petro, Patrice. *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. New Jersey: Princeton University Press 1989, str. 3-25.

<sup>30</sup> Wolff, Janet. „Neviditelná flaneuse“. In Pachmanová, Martina (ed.). *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press 2002, str. 92.

<sup>31</sup> Není dnes neobvyklé analogicky vztahovat moderního diváka k současnému „aktivnímu“ divákovi nových médií. Neobjevuje se zde ovšem riskantní tendence sestrojovat nepřerušované linie vývoje a teleologie, tedy „aktualizovat“, „promítat“ diváka modernity až do současnosti? Je možné skutečně chápat, jak se to v poslední době nezřídka činí, „osvobozeného“ poutníka hledajícího v modernitě nové průhledy a čerstvé vizuální impulzy jako přímého předchůdce možností „aktivního“

zaručující veřejný, svobodný průhled a pohled a není náhodou, že třeba podle známého svědectví Waltera Benjamina skýtaly takovýto průhled nejen pařížský bulvár a pasáž, ale i film: „Naše výčepy a velkoměstské ulice, naše kanceláře a zařízení našich pokojů, naše nádraží a továrny nám připadaly jako svět, do kterého jsme zakleti bez naděje na únik. Nyní přišel film a rozrazil toto vězení třaskavinou načasovanou na desetinu vteřiny, a my můžeme uprostřed těchto trosk, široko daleko rozmetaných, bezstarostně podnikat své dobrodružné výpravy. Záběry detailů rozšiřují náš prostor a časovým exponováním vtrhává do našeho světa pohyb.“<sup>32</sup>

Flâneura charakterizuje touha vidět víc a dál, ale zároveň si chce zachovat jistou nezúčastněnost, svůj vlastní pohyb mimo moc obrazu. To mu umožňuje nově organizovaný veřejný prostor, který přímo vyzývá k nezávazným způsobům zmocňování se pohledem – k letmému, pomíjivému střetu s rychlými obrazy světa, které zároveň vzbuzují touhu po normálně neviděných či neviditelných výjevech. Kino se tak jeví jako typický moderní prostor poskytující ideální výhled, jako jakýsi imaginární bulvár či pasáž. Zároveň se v nových podobách zdůrazňuje dualita a ambivalence vidění – akcentuje se jak možnost dívat se, tak i být vidět a vystavovat se pohledu. Modernita zrodila nezúčastněného pozorovatele, poutníka v okolo plynoucích obrazech vládnoucího osvobozeným pohledem, svobodným pohybem a možností pozorování, ale zároveň jej učinila i objektem vystaveným okolí ve volném,

---

postmoderního diváctví individualizovaných nových médií? A můžeme opravdu pojímat dějiny diváctví jako dějiny prostupného (inter)aktivizování a osvobozování diváka? Například Crary naznačuje převrácenou kontinuitu mezi kinetoskopem a počítačovou obrazovkou jako aparáty fungujícími v režimu „disciplinování“ a pasivního umístění diváka. Aktivitu a kyberprostorovou „všudypřítomnost“ počítačového uživatele totiž Crary chápe jako do velké míry iluzorní – ve vztahu k možnostem počítače podle něj zůstáváme vlastně pasivními uživateli, navíc jsme zcela svázáni svou jasně danou pozicí ve vztahu k tomuto aparátu. Viz Crary, *Suspensions of Perception*, str. 31-35.

<sup>32</sup> Benjamin, Walter. „Umělecké dílo ve věku své mechanické reprodukovatelnosti“. In *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, str. 35.

otevřeném prostoru.<sup>33</sup>

Divák v modernitě tedy nezakouší jen tísnivý pocit „osamění v davu“, nedůvěru v letné vjemy a strach z možných rizik, ale také a především je opojen volností svého pohybu a možností se vizuálně, z bezpečné vzdálenosti a především nezávazně zmocňovat okolního světa. Homogenní davovost (masovost) městského obyvatelstva je samozřejmě do jisté míry jen iluzorní. Na jedné straně sice dochází k homogenizujícímu vytržení ze svázanosti s místním časoprostorem (které již samo o sobě bude velmi důležité pro vytváření relativně jednolitého filmového publika<sup>34</sup>), ale také zároveň vznikají paralelní prostory a časy, jejichž následné zabydlování sourodnot davu narušuje.<sup>35</sup> Odtud zrod a zvýšený význam heterotopií charakteristický pro modernitu, kde se homogenita prostoru dostává do ostrého kontrastu k lokálnosti místa a minulost mizí v explozivní přítomnosti.<sup>36</sup>

I přes nové „zabydlení“ heterotopií samozřejmě moderní subjekt zakouší v důsledku časoprostorových transformací a fragmentací známého světa pocit krize svého obvyklého prožívání a umístování. Henri Lefebvre v *Produkcí prostoru (La production de l'espace)* upozorňuje: „Okolo roku 1910 se určitý

---

<sup>33</sup> Tuto souvislost podrobně rozebírá Anne Friedbergová ve své knize *Window Shopping* (Los Angeles: University of California Press 1993). Friedbergová vztahuje vizuální zkušenosti spojené s 19. stoletím (bloumání městem, oblíba panoramat atd.) nejen s raným filmovým divákem, ale i se současným divákem „pozdního kina“ a technologiemi virtuální reality.

<sup>34</sup> Vytržení z tradice bude zcela zásadní pro ženy, imigranty a podobné „marginalizované“ sociální skupiny. Viz studie Miriam Hansenové, která např. analyzuje americké kino jako bránu k americké kultuře, hodnotám a životnímu stylu, která umožňuje „zařazení“ znevýhodněných skupin. Viz Hansen, Miriam. „Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism and Public Life“. *Camera Obscura* 22/1990.

<sup>35</sup> Giddens, *Důsledky modernity*, str. 23.

<sup>36</sup> Harvey, *ibid.*, str. 273. Heterotopie jsou definovány jako místa s potenciálem zpochybňovat, neutralizovat nebo převracet soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují všechna ostatní místa (viz Foucault, *ibid.*, str. 75). Obvykle bývají složeny z několika prostorů, jako je tomu např. v kině (oddělený divácký prostor hlediště a samostatný „svět“ plátna). Jsou spojeny i s časovými řezy, tedy otevřeny „heterochronii“, a je možné tvrdit, že fungují jen při absolutní roztržce s tradičním časem. Viz Foucault, Michel. „O jiných prostorech“. In *Myšlení vnějšku*, str. 80-81.

prostor roztříštil. Byl to prostor selského rozumu, znalostí, společenské praxe, politické moci, prostor do té doby uchovaný v každodenním diskurzu, ale také v abstraktním myšlení, jako komunikační prostředí a kanál (...). Euklidovský a perspektivní prostor zmizel stejně jako systémy reference společně s dřívějšími ‚obvyklými místy‘, jako byla vesnice, historie, paternita, tonální systém v hudbě, tradiční morálka atd.<sup>37</sup>

Takovéto radikální rozbití „známého světa“ nesporně vedlo k fragmentaci zkušenosti a nejistotám identity (tradičně analyzovaným jako moderní krize mužské subjektivity). Nestálá časovost, vědomí synchronicity vzdálených prostorů, prchavost, těkavost a nedůvěryhodnost vjemů, ale podle Harveyho také např. radikální abstrahování finančního systému a s ním související abstrakce hodnoty způsobovaly ovšem nejen krizi identity, ale také vedly k výše zmíněné krizi reprezentace. Umění začíná přehodnocovat nejen horizont tradičních časů a prostorů (Manet, Baudelaire, Flaubert...), ale rovněž hledat adekvátní zobrazení nových míst a pohybů v nich. Zkoumá hranice a omezení perspektivismu, jejichž narušení přináší nové způsoby vidění prostoru a času, které začíná být také konkrétně aplikováno v produkci urbanistického prostoru.<sup>38</sup>

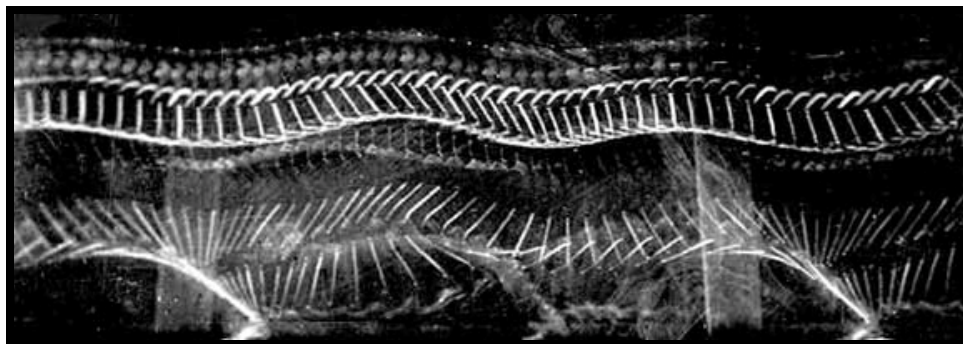
S pluralitou míst existujících v homogenitě a univerzállosti veřejného času se logicky začíná jako jediná skutečná lokace zkušenosti jevit přítomnost. Zde můžeme najít původ kubistického zobrazování času fragmentací prostoru jediného obrazu (jistě radikálně „kubistické“ gesto ovšem bylo ztělesněné již ve Fordově výrobní lince, zavedené v roce 1913, či při propočítávání – „vědecké matematizaci“ maximálně efektivního pohybu dělníka u Taylora a jeho pokračovatelů), ale také jeden z impulzů k rozložení a zploštění pohybu do sérií „přítomných“ okamžiků, tedy analytické gesto okamžikové fotografie

---

<sup>37</sup> Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers 1991. Citováno in Harvey, ibid., str. 266.

<sup>38</sup> Harvey, ibid., str. 264. Dále viz Lefebvre, Liane; Tzonis, Alexander (eds.). *Emergence of Modern Architecture*. London: Routledge 2003.

Muybridgeho a Mareyho.<sup>39</sup>



Obr. č. 20

Zachycení pohybu jako směřování ke „čtvrté dimenzi“ (okamžiková fotografie E. J. Mareyho)

Přednostní ukotvení zkušenosti v přítomnosti doprovází změna v chápání prostoru – na straně reprezentace ustupuje newtonovský, absolutní a homogenní prostor na počátku 20. století prostoru chápanému heterogenně, výsadní postavení euklidovské geometrie je po dvou tisíciletích zpochybněno a umělá perspektiva nahrazována zmnožením úhlů pohledu a perspektiv, často

---

<sup>39</sup> Není ostatně výrobní linka z jistého pohledu ztělesněním tehdy populárních debat o čtvrté dimenzi prostoru? Mluví-li se o kubistické malbě, popř. Mareyho a Muybridgeových experimentech jako o reprezentaci směřující k čtvrtému rozměru normálnímu pohledu skrytému, tedy o čtvrté dimenzi nejen jako funkci času, ale i jako funkci interpretace či percepce, je možné tvrdit, že linka tuto zkušenost prostorového rozevření v linii času nabízí svému aktérovi k přímému prožití. Čtvrtá dimenze, byť se na přelomu století stává tématem vědy i filozofie, esoteriky a umění, nicméně zůstává především v rozměru „optického cvičení“ – tedy jako zóna na rozhraní reality, která se teprve musí zjevit připravenému, vytrénovanému, zasvěcenému oku. Na podobném principu funguje i teze, že Duchampův *Akt sestupující ze schodů* je silně ovlivněn okamžikovou fotografií, tedy je zhuštěním Muybridgeho záznamů a dotažením Mareyho syntézy. V Duchampově *Velkém skle (Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce)*, které bývá často označována za „nejzdařilejší“ přiblížení čtvrté dimenzi, se pak ukazuje, že tato může být zaznamenána pouze jako svůj „odraz“, stín. Viz např. Van Cleve, James. „Right, Left and the Fourth Dimension“. *The Philosophical Review* 96/1987, str. 33-68; Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. New Jersey: Princeton University Press 1983.

zároveň syntetizovaných do kompozitního obrazu, jako právě např. u kubistů.<sup>40</sup> Na straně prožívané zkušenosti pak zónování a abstrahování (racionalizace) prostoru navíc dále zdůrazňuje propast mezi místem žitým a prostorem objektivně existujícím (a reprezentovaným). Taktéž s možností (a postupně i nutností) měřit, zpřesňovat a tím vlastně objektivizovat čas dochází k zjištění rozporu mezi časem obecně daným a vnímáním času subjektivně prožívaného. „Osobní“ čas a prostor se pak často dostávají do přímého kontrastu k času a prostoru objektivizovanému – a zde můžeme hledat původ modernistického zkoumání časoprostoru, velmi podstatného pro umění, příznakově pak pro modernistickou prózu a později v poněkud jiném kontextu i pro filmovou avantgardu.<sup>41</sup>

Film se tak dlouho před vzepjetím své avantgardy stává jedním z charakteristických vernakulárně modernistických objektů – právě proto, že je již ve svých raných formách jednou z výsadních technologií zkoumání pohybu, času a prostoru. Např. když Gunning cituje reakci modernistického architekta Thea van Doesberga na blíže neidentifikovatelnou grotesku („Nepřetržité umírání a ožívání v tom samém okamžiku! Zrušení gravitace! Tajemství čtyřdimenzionálního pohybu.“), zdůrazňuje zároveň i údiv z „bezděčného“ zpřítomnění témat, kterými se zabývá „vysoký“ modernismus, v populární, masové zábavě.<sup>42</sup> Kino jako by zachytilo spontánně odraz znenadání vytvořené

---

<sup>40</sup> Hilský, *Modernisté*, str. 28. Nově nabyté vědomí existence mnoha prostorových hledisek a názor, že je tolik prostorů jako perspektiv, pak samozřejmě inspiruje umění ke snaze zahrnout jich co nejvíce – viz např. Harvey, *ibid.*, str. 267.

<sup>41</sup> Obecněji o zaobírání se časem (nejen) v literárním modernismu viz Hilského *Modernisté*: „Ať jsou již tyto modernistické představy času jakkoli vzájemně odlišné a nesouměřitelné, jedno mají společné: štěpí a relativizují lidský čas, kouskují jej, zmnožují, zkracují, natahují, zastavují, a je-li to třeba, přetáčejí jej zpět. Joyce, Proust, Picasso, Einstein, Bergson, Stravinskij, Schoenberg a mnozí další umělci, vědci a intelektuálové, kteří utvářeli myšlení a cítění modernismu, radikálně proměnili vnímání času a prostoru ve dvou ohledech: totalizující, objektivně měřitelný a standardizovaný čas veřejný nahradili soukromým časem pluralitním a relativizovaným a newtonovskou představu atomizovaného času nahradili časem fluidním, nepřetržitě plynoucím a věčně proměnlivým.“ (Hilský, *ibid.*, str. 19).

<sup>42</sup> Gunning, „Vienna Avantgarde and Early Cinema“ [online]. Můžeme jistě mluvit o modernistické potencialitě filmu (kterou obdivují mnohé rané filmové kritické texty –

„trhliny“ v čase a prostoru, která vzbuzuje touhu modernistických umělců po prozkoumání. Není náhodou, že Virginia Woolfová v roce 1922 píše: „Cítím, že čas utíká jako film,“ a okamžitě dodává, v gestu svrchovaně modernistickém: „Snažím se ho zastavit. Nastavuji mu své pero.“<sup>43</sup> Zde se projevuje i dvojlomnost vztahů mezi modernistickou literaturou a filmem – despekt, který modernisté obecně vůči formám populární zábavy projevovali, se jeví jako paradoxní, uvážíme-li, do jaké míry byly jejich literární experimenty ovlivněny filmovou formou.<sup>44</sup>

Raný film tedy i díky době svého vzniku směřoval k reflexivnímu zkoumání svého „umělého času“ a podnítil experimenty v ostatních uměních. Na počátku století byla ještě silně pociťována „věčná mladost filmu“, tedy časovost a zároveň i jisté bezčasí filmového záznamu. Např. Thomas Elsaesser opakovaně mluví o věčnosti zaznamenaných obrazů, ve které vidí „skandálnost, skoro obscénnost filmu, jeho draculovskou stránku, tedy stav zdánlivé smrti, nemrtvosti“. Také se zmiňuje o tom, že film nám prostřednictvím pohybu neustále dává iluzi přítomnosti (na rozdíl od fotografie – jako zmrtevujícího okamžiku – přináší oživení).<sup>45</sup> Právě tuto ambivalenci pohybu a nehybnosti,

---

např. právě Virginie Woolfová atd.). Zároveň ovšem přes své modernistické zakotvení vykazuje film výraznou tendenci postupně se přiklonit ke klasickým, tradičním způsobům vyprávění a reprezentace. Viz např. Michael Wood: „Je lákavé tvrdit, že všechny filmy jsou modernistické, že kino jako takové je zrychleným obrazem modernity jako železnice a telefon. (...) Některé filmy jsou modernistické i mimo období, které spojujeme s modernismem; ale tím nejjobecnějším rysem filmu za století od jeho vzniku je uklidňující přijetí prastarých konvencí realismu a narativní koherence.“ Wood, Michael. „Modernism and Film“. In Levenson, *Cambridge Companion to Modernism*, str. 217.

<sup>43</sup> Dopis z 22. 1. 1922, citováno u Hilského, *ibid.*, str. 147.

<sup>44</sup> O debatě mezi vysokým uměním a filmem mezi lety 1909-1929 v německém prostředí viz Kaes, Anton. „The Debate about Cinema: Charting a Controversy“. *New German Critique* 40/1987, str. 7-33.

<sup>45</sup> Elsaesser in Blümlingerová, *ibid.*, str. 105. Určující je také vztah filmu k paměti – filmový pohled je pohledem výsostně odtrženým od času, ale přitom má schopnost čas neomezeně konzervovat. Např. Woolfová v eseji „Biograf“ o filmu píše: „Vidíme život, jaký je, když se ho neúčastníme. (...) Navíc nám říkají, že tohle všechno se stalo před deseti lety. Hledíme na svět, který zmizel pod vlnami.“ (Woolf, Virginia. „Biograf“. *Cinepur* 17/2001, str. 46.) Vědomí „paměti“ filmu, zaznamenání času nezávisle na pozorovateli, jakožto i fakt, že pohled se zde mýjí v čase se svým



časovosti a bezčasí využívají i rané experimenty se zachycením a prozkoumáváním času tělesných pohybů, např. pokusy Muybridgeho a Mareyho.

Intenzivního vnímání protikladu mezi statickým obrazem a obrazem v pohybu ovšem využívala i raná představení – jak upozorňuje Gunning (v kontextu debaty o „realismu“ raných projekcí), filmová promítání tehdy často začínala prezentací nehybného, „zmraženého“ obrázku, tedy vlastně jakoby projekcí fotografie. Až po nějaké době (obvykle vyplněné vysvětlujícím, přípravným před slovem uvaděče) byl projektor spuštěn a obraz se rozpochoval. Podle Gunninga tento způsob prezentace narušil iluzi reality daného obrazu, vytvořil v divákovi očekávajícím „pohyblivé obrazy“ napětí a zároveň přitáhl pozornost k okamžiku „uvedení v pohyb“. Divák pak nebyl udiven ani tak realističností zobrazeného, jako samotným okamžikem rozpochování, tedy mocí aparátu, zázračnou metamorfózou v tradicích magického divadla.<sup>46</sup> Raný film, definovaný Gunningem jako film atrakcí, byl ostatně především sérií vizuálních šoků, lákal svou pohyblivostí a schopností (se) předvádět – nebyla to ještě kinematografie rozvíjených příběhů, ale kino „okamžiků“, v němž narativní děj měl pouze druhotný význam.<sup>47</sup>

---

objektem, jsou tehdy prožívány mnohem intenzivněji než realismus záznamu.

<sup>46</sup> Gunning, Tom. „Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák“. In Szczepanik, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, str. 153-154. Podle Gunninga byl tento způsob předvádění filmů charakteristický jak pro představení Lumiérů, tak i např. na druhé straně oceánu, u putovního kina zakladatelů společnosti Vitagraph J. Stuarta Blacktona a Alberta E. Smithe (str. 154-155.).

<sup>47</sup> Gunning, *ibid.*, str. 155-159. Logika raného filmu podle Gunninga předchází vytvoření konzistentní narace, atrakce nejsou dramatizovány a celé snímky podléhají „scénografii předvádění“ – viz např. až „dokumentární kvalita“ snímků *ELECTROLOCUTING AN ELEPHANT* (1903) nebo *PHOTOGRAPHING A FEMALE CROOK* (1904). „Kino atrakcí“ se objevuje jako typická extenze modernistické vizuality, a už proto je třeba ho posuzovat mimo kontext později ustanovené narativní tradice – je to kinematografie, která se ukazuje především jako „bytočně exhibicionistická“. Již svým způsobem prezentace divákovi zdůrazňuje svou schopnost se předvádět (viz rozbíjení iluze, opakované pohledy herců do kamery, upozorňování na „triky“, pomrkávání na diváka atd.). Je to „film, který předvádí svou viditelnost a přeje si vystoupit ze světa fikce uzavřeného do sebe“, a tak se přímo „dožaduje“ diváka (viz

---

Gunning, Tom. „Film atrakcí: Raný film, jeho diváci a avantgarda“. *Illuminace* 2/2001, str. 52). Příznačný je v tomto směru např. i Gunningem zmiňovaný film NEVĚSTA JDE SPÁT (LA MARIÉE SE COUCHE, 1902), který si pohrává s divákem, když se ve scéně v ložnici nevěsta svléká okatě pro diváka, zatímco manžela zažene „stydlivě“ za paraván (ibid., str. 53). Podobně např. fenomén tzv. „Film to Life Shows“, ve kterých byla filmová iluze doslova „protržena“ a herci skutečně vystoupili z plátna, nebo např. Meliésovy „oživlé plakáty“ ve filmu LES AFFICHES EN GOGUETTE (1905).

## **II. 2. 2. VIZUALITA A KINETIKA MODERNÍHO SVĚTA.**

### **MODERNITA JAKO PROSTOR HYPERSTIMULACE A TOUHY PO PANORAMATICKÉM VNÍMÁNÍ.**

O přelomu století tak můžeme v konkrétnějších obrysech mluvit jako o době opojené svou nově nabytou kinetikou a snažící se o maximální exhibici své vizuality a spektakulárnosti. Je to ovšem také doba ohromného uvolnění energie a přemíry impulzů a vjemů, které se na městského obyvatele valí ze všech stran (např. Gunning mluví doslova o apokalyptické energii uvolněné společenskými změnami, která přetváří vnímání prostoru a času a mění chápání lidského těla tváří v tvář novým, nebezpečným výzvám).<sup>48</sup> V dobových ohlasech se zmiňují nervy napnuté k prasknutí, pocit „bombardování impulzy“, neustálé, až nesnesitelné zrychlování života (novinové ilustrace a karikatury velmi často zachycují městské chodce prchající před tramvajemi, popř. přinášejí výjevy poukazující na nebezpečí v nových typech bydlení, viz *obr. č. 21*). K tomu se samozřejmě jako průvodci městské existence přidávají i nová rizika skrytá v každodenním životě (veřejný životní prostor se najednou jeví jako určité „bojiště“, protože nové technologie vnášejí rozměr nebezpečí do tak všedních činností, jako je chůze městem či každodenní zaměstnání – např. práce v továrně).<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Gunning, „Vienna Avantgarde and Early Cinema“ [online].

<sup>49</sup> Podrobněji viz Singer, Ben. „Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism“. In Charney, Leo; Schwartz, Vanessa (eds.). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press 1995.



Obr. č. 21

Ilustrace z časopisu *Life* z roku 1909 zachycující ruch newyorských ulic

V těchto souvislostech je třeba odhlédnout od kanonické představy filmu jako média od počátků „nebezpečně blízkého“ tradici divadla a literatury. Specifika raného filmu lze nalézt spíše v kontinuitách či paralelách právě s prostory, místy a fenomény, které napomáhají zrychlování a zintenzivňování stimulace v městském prostoru, ale zároveň učí subjekt hyperstimulaci lépe zvládat. Tedy místy a „atrakcemi“, jako jsou vlaky, světové výstavy, muzea voskových figurín, obchodní domy, zábavní parky, cirkusy, varieté atd., dále zde bývá připomínán např. také válečný prostor nebo „galerie“ pro vystavování mrtvých

v pařížské márnici.<sup>50</sup> Film se do nového kulturního pole modernity vřazuje na straně nových technologií, šokujících zábav a vizuálních atrakcí (mnohem spíše než v tradici „vážného“ divadla a literatury, ale i klasické narace obecně či perspektivní malby). Nejenže kino v této době odráží společenskou transformaci (charakterizuje je právě mobilita a vizualita), ale také se na ní podílí, vstřebává a dále rozpracovává moderní dynamiku.<sup>51</sup> Zároveň totiž funguje jako jeden z aparátů významně se podílejících na snaze zpracovat výzvy sensorickému aparátu, vstřebat je a transformovat v obranný mechanismus. Pomáhá tedy subjektu vyrovnat se s otřesením a přetížením smyslů typickým pro modernitu.<sup>52</sup>

Příznačná pro změny vizuálního „zpracovávání“ prostoru je již zmiňovaná funkce vlaku jako jednoho z konstitutivních a zároveň emblematických fenoménů modernity.<sup>53</sup> Jak upozorňuje Lynne Kirbyová, rázná reorganizace

---

<sup>50</sup> O těchto souvislostech viz Virilio, Paul. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London: Verso 1989. Z historického pohledu pak Jünger, Ernst. „War and Photography“. *New German Critique* 59/1993 (Special Issue on Ernst Jünger), str. 24-26. Vzájemný vztah mezi vojenskými vynálezy a filmem zkoumá i Thomas Elsaesser, viz jeho stať „Historie rané kinematografie a multimédia“, in Szczepanik, *ibid.*, str. 113-131.

<sup>51</sup> Příkladem této zdvojené dynamiky jsou samozřejmě i tzv. městské filmy (velmi doslovně pak ukazuje vřazení filmu do panoramatu města Vertovův MUŽ S KINOAPARÁTEM).

<sup>52</sup> Tato myšlenka se samozřejmě objevuje již u Benjamina, viz nejznámější jeho esej „Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti“. In Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, především str. 34-36.

<sup>53</sup> Obecná představa o 19. století se příznačně vtěluje do obrazu krajiny, ve které se nově objevuje tovární komín a projíždí jí vlak. Lynne Kirbyová ve studii „Mužská hysterie a raný film“ připomíná, že se film zrodil ve „zlatém věku“ cestování po železnici a v emblému jízdy vlakem našel jednu z nejčastějších metafor pro fungování svého aparátu. Vlak podle Kirbyové „jakožto mechanický dvojník filmového aparátu nabízí prototypický zážitek dívání se na zarámovaný, pohyblivý obraz. Obojí jsou prostředky dopravující pasažéry do naprosto odlišného místa, obojí jsou prostředky silně zatížené narativními událostmi, příběhy, kříží se v nich cesty cizích lidí. V obou případech jsou založeny na zásadním paradoxu: současně tu jde o pohyb i nehybnost“. Kirbyová také zmiňuje vlak a film jako dva „stroje na vidění“, které zásadně formují módy percepce a ovlivňují způsoby trávení volného času v masové společnosti. Viz Kirby, Lynne. „Male Hysteria and Early Cinema“. *Camera Obscura* 17/1988, str. 113. Železnice ostatně v pozdější době mnohokrát funguje i jako pronikavá metafora filmové vizuality a agresivity obecně – např. Benjamin popisuje film jako optické

časoprostoru způsobená železniční dopravou měla na moderní vnímání podstatný dopad, a to nejen proto, že byla často prožívána jako narušení času a prostoru: „Rychlost cestování vlakem vedla k časovému a prostorovému smršťování a percepční dezorientaci, vytrhla cestujícího z tradičního časoprostorového kontinua a uvrhla jej do světa rychlosti, chvatu a ubíhajících intervalů mezi geografickými body.“<sup>54</sup> Zážitek pohybu a tušení časoprostorového smrskávání dále konkrétněji doplňuje nová zkušenost ostrého rámování skutečnosti za oknem, fyzický prožitek mobilní percepcie využívající dynamiky a zároveň statičnosti cestovatele/diváka, ale i vědomí nestálosti mizející, ubíhající krajiny. To vše učí cestujícího specifickému nakládání s obrazem, jistému „panoramatickému vnímání“ a naladění, které má specifická pravidla – „v protikladu k tradiční percepci již dále [cestující] nepatří k tomu samému prostoru jako vnímaný objekt: viděl předměty, krajinu atd. skrze aparát, který jím pohyboval světem“.<sup>55</sup>

Všeobecná popularita *panoramatických zážitků* i mimo sféru cestování je ostatně pro konec 19. století typická (příznačně v roce 1881 pařížské periodikum *Le Voltaire* píše: „Vstupujeme do panoramání“<sup>56</sup>). Konkrétněji jsou 80. a 90. léta 19. století dobou renesance a zdokonalování panoramat, která byla v Paříži populární již na konci 18. století. Lze tvrdit, že panoramata pozdního 19. století směřovala ke stále většímu realismu především díky

---

„nádraží města“. Ostatně „dopravní“ metafory nalézáme nejen u Benjaminů často – např. „teprve filmu se otevírají optické příjezdové cesty do bytnosti města, jaké vedou automobilistu do nové City“. Benjamin, „Berlínská kronika“, in *Angesilau Santander*, str. 181.

<sup>54</sup> Viz Kirby, *ibid.*, str. 114. Podobné popisy vlaku jako fenoménu měnicího vnímání času i prostoru najdeme i v našem prostředí – např. když Macura vymezuje „rétoriku vlaku“ u nás, cituje Boženu Němcovou, podle níž jako by „železnicemi vzdálenost přestala“ (viz Macura, Vladimír. „Sen o vlaku“. In *Český sen*. Praha: NLN 1998, str. 161).

<sup>55</sup> Schivelbush, Wolfgang. *The Railway Journey*. New York: Urizen Press 1979, str. 136 (viz také Kirby, *ibid.*, s. 114; Gunning, „Estetika úžasu“, str. 163).

<sup>56</sup> Schwartz, Vanessa R. „Cinematic Spectatorship Before the Apparatus: The Public Taste For Reality in *Fin-de-Siècle* Paris“. In Leo Charney; Vanessa R. Schwartz. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press 1995, str. 297-319, zde str. 311.

fotografiím či promítaným snímkům, které sloužily jako vzor pro jejich malování (přičemž „dojem skutečnosti“ pak v některých případech ještě zintenzivňovalo doplnění plátna trojrozměrnými objekty). Nicméně nepohyblivá panoramata měla podle Schwartzové k realitě a realističnosti vlastně komplikovaný vztah – nešlo totiž ani tak o technologickou evokaci skutečnosti, jako spíše o zhmotnění „předvědomí“ o zachycené scéně, se kterým již přihlížející k atrakci přicházel. Panoramata totiž často předváděla „strašlivé události“, tedy nedávné, všeobecně známé drastické historické momenty, o kterých se obvykle před časem psalo i v novinách. Např. panorama *Les Cuirassiers de Reichshoffen* z roku 1881 zobrazovalo porážku Francie ve francouzsko-pruské válce, podobně jako panorama bitvy u Champigny zachycovalo scény obléhání Paříže. Podle Schwartzové tak panoramata, stejně jako muzea voskových figurín, fungovala v té době jako vizuální doplnění zpráv z populárního tisku.<sup>57</sup>

Zajímavou pozici v rámci statických výjevů tehdy mělo panorama *Le Tout Paris* umístěné na esplanádě u Invalidovny. Tento výjev „koncentroval“ portréty korzujících celebrit (především umělců a politiků své doby) na známých, oblíbených místech Paříže, které zde byly vizuálně „nahuštěné“ okolo Opery. Panorama bylo pouze malované, bez prostorových objektů, navíc přiznaně nereálné, přesto bylo překvapivě vnímáno jako „živější“ a „oprávdovější“ než kombinované realistické typy vizuálních atrakcí (působilo prý jako „znehyněný filmový výjev“ či fotoska).<sup>58</sup> Intenzivní dojem realismu je v tomto případě překvapivý i proto, že se zde prezentuje radikálně utopický pohled – zatímco klasická panoramata zaváděla své návštěvníky do reálně existujících exotických míst nebo jim umožňovala „účastnit se“ historických událostí, *Le Tout Paris* nabízelo nerealistický a nereálný pohled na shluk

---

<sup>57</sup> Podobně i extrémně populární vystavování mrtvých v „galerii“ pařížské márnice podle Schwartzové především sloužilo jako vizuální doplnění „příběhů“, které návštěvníci již znali z „černé kroniky“ tehdejších novin, viz *ibid.*, str. 300.

<sup>58</sup> Viz Schwartz, *ibid.*, str. 313. O popularitě této atrakce svědčí fakt, že ji souhrnně navštívilo přes 300 tisíc návštěvníků.

výjimečných osobností zasazených do Paříže „komprimované“ okolo vizuálních os. Zdá se, že touha po extenzi pohledu, tedy možnosti vidět něco normálně neviditelného, byla v mnoha případech mnohem silnější než touha po realističnosti.<sup>59</sup>

Extenze smyslů se u panoramat ovšem týká nejen pohledu, ale směřuje až k synestetickému zážitku. Statická panoramata se totiž postupně rozvíjela ve vynalézavé mechanismy simulující pohyb prostorem a zážitek vizuální doplňovala intenzivním prožitkem tělesným. Mezi prvními pohyblivými panoramaty bylo panorama flotily *Compagnie Générale Transatlantique* z roku 1889, zachycující výjezd nejnovějšího parníku této společnosti z přístavu Le Havre. Diváci zde nastoupili na palubu modelu lodi realisticky vyvedeného ve skutečné velikosti, kde je čekaly jak voskové figury posádky, tak i skutečný „lodní“ personál. Bylo zde možné shlédnout až 11 verzí představení, tedy pláten zachycujících různá „pobřeží“. Schwartzová zmiňuje sociální rozmanitost návštěvníků této atrakce, kteří se rekrutovali jak z nejhudších vrstev, tak i např. z řad buržoazie a diplomatů.<sup>60</sup> V roce 1892 pak bylo představeno další, ještě dokonalejší panorama téhož autora, malíře Poilpota. Potopení lodi *Le Venguer* z roku 1794 pozorovali diváci z paluby „vedlejší“

---

<sup>59</sup> Ostatně tradiční představa o „hladu raných diváků po realismu“ se v mnohém jeví jako mylná. Raný film byl především sérií vizuálních šoků a v historické perspektivě se ukazuje především jako završení tradice vizuální zábavy, ve které byl realismus oceňován zejména v souvislosti s přesvědčivým zobrazením něčeho tajuplného, nereálného či nemožného (srov. Gunning, „Estetika úžasu“, str. 151-152). Významná je v tomto kontextu i tradice magického divadla (kam samozřejmě patří Méliès, ale vzpomeňme i Ponrepa a jeho úspěšné projekce „duchů“), které ke konci 19. století vyžívalo nejnovější technologie pro vyvolávání „zázraků“ a logicky zařadilo mezi své aparáty i filmový projektor. Ten dokázal velmi přesvědčivě zviditelnit, zpřítomnit něco, co nemohlo existovat, zmást logiku i zkušenost. Diváci těchto show také nepatřili mezi naivní a nepřipravené – naopak často šlo o náročné publikum, sofistikované městské „lovce požitků“, kteří si užívali novinky jevištní techniky (viz Gunning, *ibid.*, str. 152).

<sup>60</sup> Mezi návštěvníky byli tedy jak diváci, kteří se už na podobné lodi plavili, tak i ti, jimž skutečnou plavbu ekonomická situace nedovolovala. Demokratičnost atrakce tak skrývala poměrně heterogenní zážitky (podle Schwartzové mohla být ve vztahu k některým skupinám dokonce využívána pro propagaci skutečné námořní dopravy). Viz Schwartz, *ibid.*, str. 314-15, pozn. 72.



lodi, zároveň byli obklopeni nepřátelskými plavidly, takže se ocitali doslova uprostřed bitvy. Paluba se houpala, realismus představení byl dále umocněn i dodáním jistého soundtracku – střílelo se zde z děla, sbor zpíval Marseillaisu a herci recitovali oslavnou báseň o potápějící se lodi.<sup>61</sup>

Následně logicky dochází k postupnému míšení panoramat s filmovou projekcí. V roce 1898 předvádí Louis Régnault své *Mareorama* – obrazy pobřeží se opět nabízejí k pozorování z paluby lodi, zážitek je navíc podbarvený iluzí větru a vln. Ovšem publikum již nesleduje krajinu na odvíjejících se malovaných plátnech, ale jsou mu promítány filmy snímané ze skutečných lodí (takto bylo možné spatřit výjevy z Korsiky, afrického pobřeží, od italských jezer a nakonec příjezd do Marseille). Ovšem filmové projekce podle Schwartzové zdaleka nenahradily mechanická panoramata a zároveň nebyly nutně chápány jako záruka většího příklonu k realismu – návštěvníci panoramat podle ní toužili spíše zažívat „verze reality přetvořené v atrakce, ať již jejich senzačnost vycházela z narativního napětí nebo stimulace těla“.<sup>62</sup>

Gunning v souvislosti s panoramaty mluví o „lačnosti“ moderního diváka po panoramatických výjevech a touze mobilizovat vidění v „turistické pozorování“, aniž by bylo třeba skutečně cestovat – právě tyto aspekty podle něj řadily vizuální cestování mezi hlavní atrakce světových výstav. Také on zmiňuje jednu z verzí *Mareoramatu*,<sup>63</sup> která vytvářela iluzi plavby po Středozevní moři z Nice do Konstantinopole (v tomto případě bylo užito pohyblivé malované plátno o kilometrové délce, přičemž pozorovatelské místo na maketě paluby a simulace houpání lodi byly podobné). Podobně pak tzv. *Panorama Transsibiřské dráhy* mapovalo 63 tisíc mil z Moskvy do Pekingu a diváky umísťovalo do replik vagónů („cesta“ trvala 45 minut, atrakce byla

---

<sup>61</sup> Ibid, str. 315.

<sup>62</sup> Ibid, str. 315. Zdá se sice, že zde jde o posedlost realismem, ale je to spíše hledání jisté nadreálnosti v „zkonstruované“ a „popřené“ realitě.

<sup>63</sup> Régnault předvedl podle Schwartzové představení podobné svému původnímu *Mareoramatu* na světové výstavě v roce 1900, tam ovšem usadil své diváky do lanovky, podle Gunninga pak zase na této výstavě bylo prezentované *Mareorama*

složena ze čtyř oddělených vrstev pohyblivých panoramat, které se navíc pohybovaly různou rychlostí, aby se divák co nejvíce přiblížil zdání skutečné cesty vlakem – samotný filmový zážitek byl tedy vnímaný jako „realisticky nedostatečný“). Podobně měl fungovat i nerealizovaný projekt *Cineoramy*, která měla navozovat iluzi vzletu balónem nad evropskými městy.<sup>64</sup>

Důležitým pokračovatelem panoramat byly na počátku 20. století filmové travelogy – neznámějšími z nich pak jsou *HALE'S TOURS AND SCENES OF THE WORLD*. Projekce scén z blízkých i vzdálených míst zde byly umístěny do odstavených vagónů, iluzi skutečného cestování opět dokreslovala fyzická stimulace diváků (ve vagónu byly simulovány otřesy a zvuky při jízdě). Travelogy skýtaly divákovi jakoby převrácený zážitek tradičních hybných atrakcí zábavních parků (jako byly např. horské dráhy atd.), jimž často v prostoru zábavního parku konkurovaly. Pouťové atrakce vymršťují tělo svých účastníků do prostoru, osvobozují je od zemské přitažlivosti a naprosto si je podrobí; filmové „cesty“ naopak tělo nechávají více méně statické (podle typu atrakce) a do prostoru „uvolňují“ a uvrhují samotné vidění. Samy sebe pak vedle tradičních horských drah prezentovaly jako pokročilejší, ale také jednodušší a bezpečnější.<sup>65</sup>

Není náhodou, že rané panoramatické atrakce bývaly zasazené do prostoru světových výstav – ty tvoří v takto naznačené kontinuitě jeden z dalších heterotopických prostorů formujících vizuální zkušenost modernity. Symbolický je pak význam Eiffelovy věže navržené pro Pařížskou světovou výstavu pořádanou roku 1889 – už samotné odhalení její konstrukce se často nahlíží jako moderní gesto, součást nového vizuálního režimu, kdy již technologie a „strojovost“ začíná být chápána jako svébytné představení. Gunning zmiňuje v tomto kontextu krátký film natočený Lumièry pro následující pařížskou výstavu v roce 1900, který zachycuje právě pohled na

---

malované. Buď tedy nešlo o jednu a tutéž atrakci, nebo se některý z teoretiků mýlí.

<sup>64</sup> Gunning, „Vienna Avantgarde and Early Cinema“ [online].

<sup>65</sup> Kirby, *ibid.*, str. 81.

město z Eiffelovky (což byl ostatně podle něj typický výjev modernity zachycený a kolující po světě na mnoha pohlednicích a fotografiích), tentokrát ovšem snímáný z výtahu vyjíždějícího na věž. Tento film v sobě podle Gunninga jedinečně koncentruje mobilní vidění městské krajiny, jejíž obraz je navíc rytmicky přetínaný a rámovaný nosníky věže, a celkově vyvolává pocit kinestetického prožitku. Nejde zde pouze o vizuální, ale – byť zprostředkovaně – viscerální zkušenost (přestože tento zážitek předpokládá statického diváka – tedy diváka, který momentálně necestuje výtahem). Jde o zážitek směřující a odkazující za vidění, zprostředkovávající kinestetickou cestu neznámým prostorem.<sup>66</sup>

V prostorách a atrakcích tohoto typu můžeme hledat počátky nové vizuální kultury (ale i zárodky Debordovy „society of spectacle“).<sup>67</sup> Výstavy byly přímo koncipovány tak, aby diváka ohromily a vzbudily v něm údiv nad silou technologie a kapitálu, k tomu využívaly extrémní stimulace smyslů („hyperstimulation“).<sup>68</sup> Je možné tvrdit, že výstavy zprostředkovávaly v koncentrované podobě zkušenost modernity masám lidí, i když na jedné straně „pouze“ demonstrovaly technologický a průmyslový pokrok. Na straně druhé ovšem v jejich kontextu byly stroje i zboží zbaveny své původní výrobní a tržní hodnoty a formovala se okolo nich nová, specifická *hodnota vystavovací* („display value“). Byly to tedy stroje, které primárně nevyráběly, ale předváděly se pro publikum (doslova „vyráběly své diváky“), a zboží, které bylo vystaveno, ne však ke koupi či dokonce k použití, bylo čistě předkládáno

---

<sup>66</sup> Synestezie dováděla raný film až na aporickou hranu současného nedostatku a přebytku vjemů – tento paradoxní stav byl způsoben jednak evidentní nepřítomností (nedostatkem) barvy a zvuku, ale zároveň i přemírou vodítek, které měly v divákovi vyvolat kompletní smyslový prožitek.

<sup>67</sup> Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Cambridge: Zone Books 1995.

<sup>68</sup> Gunning cituje téměř „neverbální“ text pohlednice zaslané jakousi dívkou své matce a vyjadřující dojmy z návštěvy Americké světové výstavy ve Philadelphii v roce 1873. Text zní: „Dear mother, Oh! Oh! OOOOOOO.“ Stejně tak se zmiňuje o neurologovi, který radil svým pacientům vyhnout se výstavě, protože by mohli riskovat naprostý mentální i fyzický kolaps. Viz Gunning, „Vienna Avantgarde and Early Cinema“ [online].

k posouzení pohledem. Tato proměna ze stroje či zboží na exponát nebo atrakci stojí v samých základech konzumní společnosti – zdůrazňuje význam předvádění a představení („spectacle“) a nastoluje otázku, v jaké funkci se k zboží pojí údiv a touha. Stojí tedy vlastně u zrodu publika schopného nalézt uspokojení ve vizuální konzumaci světa.<sup>69</sup> Tento nový režim předvádění pak v sobě spojuje jak „útok na zrak“ (přítomný v městské krajině např. i v agresivní reklamě), ale také útok na spotřebitelské touhy, ať již saturovatelné skutečným nakupováním nebo jen „flâneurským“ bloumáním po obchodech.

Lauren Rabinovitzová poukazuje na úlohu podobných atrakcí v prostorech zábavních parků či lunaparků, které na přelomu století fungují na podobném principu jako světové výstavy. Na příkladu parku Riverview u Chicaga Rabinovitzová ukazuje, jak celá architektonika tohoto prostoru byla koncipována, aby se „obracela ke zraku návštěvníka, nabízela mu vizuální nadbytek a předváděla rychlý pohyb svých částí“. Zábavní parky přímo závisely na tom, jak dokázaly své návštěvníky vizuálně zaujmout a vzbudit v nich touhu stát se účastníkem atrakcí. Rabinovitzová cituje Cecelii Tichiovou, kulturní historičku, která při popisu městského prostředí na přelomu století nachází v zábavním parku symbol své doby: „Lidé se najednou nacházeli ve světě ‚Montéra‘ (...) pozoruhodném [svou] vizuální přístupností. (...) Přihlížející měli bezprostřední přístup ke konstrukci, k projektovým rozhodnutím inženýrů a architektů. Svět traverz a soukolí otevřený pro pohled, navržený tak, aby vše bylo vidět, zve diváky, aby nahlédli jeho vnitřní chod, jeho jednotlivé součástky. (...) [K]ola se otáčejí, ložiska kloužou (...), píсты pracují, nosníky podpírají. Základními rysy tohoto světa jsou jeho vizualita a jeho kinetika.“<sup>70</sup>

Nová kulturní autorita městské krajiny „zvala k poznávání – vystavovala pro

---

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Tichi, Cecelia. *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1987, str. 4-5. Citováno in Rabinovitz, *ibid.*, str. 76.

pohled, lákala rychlostí a pohyblivostí a vábila smysly“,<sup>71</sup> ale také nově form(ul)ovala vztah těla a technologie. Industrializace znamenala zavedení technologií, vůči nimž člověk sice figuruje jako tvůrce, ale zároveň je jim v mnoha případech naprosto vydán napospas; tedy technologií, které člověka ohrožují a vyvolávají v něm traumatické pocity z bezmocnosti proti stroji. Nové zábavní atrakce tak často stavěly na slasti z toho, že je obvyklý vztah mezi tělem a strojem převrácen. Výrobní vztah, kdy člověk ovládá, podrobuje si stroj, ale přitom vždy tuší možnost jeho „vzpoury“, se zde mění na situaci, ve které se člověk dobrovolně zcela vydává napospas stroji, a ten jej na oplátku osvobozuje z obvyklých omezení všedních pohybů. Atrakce zábavního parku tak opětovaně tělo nejen „oslovují“, ale dokonce na něj i útočí, na čas vyruší fyzické zákony, které determinují jeho pohyb, a obvykle „zmrazí“ i sociální kódy, které běžně regulují jeho chování.<sup>72</sup> Především pro dělníky, kteří se s mechanizovaným aparátem továrny setkávali při každodenní práci<sup>73</sup>, znamenalo převrácení jejich obvyklého vztahu ke strojům obzvláště slastný zážitek – zároveň totiž inscenovalo i zmírňovalo jejich každodenní *obavy* z toho, že je stroje ovládnou, že na ně zaútočí.<sup>74</sup>

Pro moderní subjekt ovšem nebylo nijak snadné vyrovnat se s přemírou impulzů, nových hrozeb a nebezpečí (a také se změnou režimů vidění a oslovování). Jako základní prožitek modernity (ať již při jízdě vlakem, návštěvě zábavního parku nebo světové výstavy, ale i při „obyčejné“ chůzi ulicí) můžeme označit pocit *šoku* či *traumatu*. Šokový zážitek vyvolávají mnohé z výše zmíněných fenoménů moderní společnosti a urbánní zkušenost

---

<sup>71</sup> Rabinovitz, *ibid.*, str. 76.

<sup>72</sup> *Ibid.*, str. 77. Viz např. vystavování ženských těl „nemístným“ pohledům na některých horských drahách, klouzačkách i jiných atrakcích, tedy příznačná optika „nahlížení pod sukně“, často využívaná také v raném filmu.

<sup>73</sup> Ať již to byla práce např. na moderních šicích strojích, montážní lince nebo v nákladních, jak to zmiňuje Rabinovitz, *ibid.*, str. 77. Zajímavé je, že tento zážitek se zdá být genderově i etnicky univerzální (podobně jako strach z kolize při dopravě), pocit ohrožení si v tomto případě ovšem zachovává třídní aspekt.

<sup>74</sup> Rabinovitz, *ibid.*

obecně navozuje šok z přemíry impulzů. Do tohoto paradigmatu se samozřejmě zařazuje i zážitek diváka ve střetu s filmem.<sup>75</sup> Šokovou hypotézu dokládá Kirbyová na příkladu definování diagnózy tzv. „traumatické neurózy“ oběti železničního neštěstí. Jde o častou „hysterickou“ poruchu v době nástupu železnice vyvolanou již samotným vědomím možného nebezpečí – Kirbyová pak charakteristicky vztahuje typ hysterického, traumatizovaného cestujícího k traumatizovanému, jistým způsobem vlastně hysterickému divákovi.<sup>76</sup>

Kirbyová upomíná, že v prožitku cestujícího na železnici se šok z extrémního pohybu a děs z možnosti katastrofy mísí se vzrušením a požitkem z rychlosti. Takto rozporné pocity vyvolávají nutkání zážitek opakovat, protože opakování pomáhá zvládat trauma, které s sebou představa rizika nese. Snahu „zpracovat“ vědomí rizik najdeme v mnohých podobách – např. v inscenovaných kolizích vlaků (velmi populárních přibližně od r. 1890), v oblibě fotografií z míst železničních katastrof a samozřejmě i v četných zábavních atrakcích.<sup>77</sup> Např. horská dráha *Leap Frog Railway* na Coney Islandu zmiňovaná Gunningem předváděla dva elektrické vagónky jedoucí rychle proti sobě, aby se na poslední chvíli jedna z drah zvedla a jeden vagón „přeskočil“ přes druhý.<sup>78</sup> Jan Christopher Horak pak upozorňuje na oblibu tzv. „kolizních filmů“ ze začátku století, které diegetizovaly rizika spojená s vlaky, drožkami, auty (tedy jejich srážky mezi sebou i s chodci).<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Kirby, *ibid.*, str. 115.

<sup>76</sup> *Ibid.*, str. 116.

<sup>77</sup> *Ibid.*, str. 118-121.

<sup>78</sup> Gunning, „Estetika úžasu“, str. 156-157.

<sup>79</sup> Horak, Jan Christopher. „Autos, Züge and Städte: Modernisierung, das frühe Kino und die Avantgarde“ [online]. Příspěvek přednesený na konferenci věnovanou ranému filmu ve Vídni 2002; dostupný na [http://www.t0.or.at/~sixpack/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposium/symposium\\_horak.html](http://www.t0.or.at/~sixpack/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposium/symposium_horak.html) [cit. 2004-10-31]. Horak cituje např. filmy: THE EFFECTS OF A TROLLEY CAR COLLISION (Sigmund Lubin, 1903), RAILWAY SMASH-UP (Edison, 1904), HOW TO STOP A MOTORCAR (William Paul, 1902), AN EXTRAORDINARY CAB ACCIDENT (Paul, 1903), HOW IT FEELS TO BE RUN OVER (Cecil Hepworth, 1900), stejně jako Mélièsův snímek LE RAID PARIS – MONTE CARLO EN DEUX HEURES (1905), kde je počet přejetých chodců extrémně vysoký, a L'ACCIDENT D'UN AUTOMOBILE (1903) bratří Lumiérů.

Přemíra „imaginace katastrofy“ v krajině modernity odkazovala k vizi techniky, která se vymknula kontrole. Zpětné zpracování této obavy v modus „zábavy pod kontrolou“ umožnilo šok postupně strávit a převážit v očekávané překvapení, „v naprogramovaný blok masové konzumace na principu moderní percepce“.<sup>80</sup> Také zábavní atrakce posloužily jako jedny z mechanismů, které pomáhaly „obyvateli“ modernity vyrovnat se s novými pocity ohrožení – stávaly se nástroji umožňujícími naučit se zvládat šok a vytvořit si psychický obranný štít. Strach se v nich kombinuje se slastnými pocity a komickou úlevou – návštěvníci si mohou užívat atrakce, která se tváří nebezpečně, protože zároveň věří v její bezpečnost.<sup>81</sup> Nutkání k opakování takového zážitku znovu rozehrává vzrušující ambivalenci slasti a strachu, ale také přispívá k posilování obranného štítu, který je upevňován pocitem „programovatelnosti“ nebezpečí.

K režimu fungování atrakcí můžeme přiřadit i šoky způsobené divákům raného filmu, odrážející se v hypotéze o „nepřipraveném divákovi“. Např. Gunning se ve svých textech opakovaně snaží narušit mýtus o jednoduše „naivním“ divákovi prvních filmových představení (který podle výše zmíněné hypotézy reagoval na filmy vyděšeně, fyzicky, jako např. v případě tradované přehnané reakce na PŘÍJEZD VLAKU). Naproti tomu mluví o divákovi připraveném, „naladěném“ na agresivitu a šokující sílu nové atrakce – o publiku, jehož přístup „byl pravým opakem primitivní reakce: bylo to setkání s modernitou“.<sup>82</sup> Takový divák chodil do kina jako na horskou dráhu, navštěvoval márnici jako denní obrazové zpravodajství a vyhledával stále agresivnější atrakce, které by ukojily jeho touhu po „curiositas – žádostech očí“.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Kirby, *ibid.*, str. 121.

<sup>81</sup> Podobně Gunning zmiňuje význam pohodlného čalounění ve vlacích, které mělo do jisté míry vyvážit pocit nebezpečí, jemuž se cestující vydává napospas, a doslova jej „opolštářovat“ („cushion“). Ostatně i funkcí buržoazního interiéru v té době je vytvořit ochrannou oázu v chaosu města. Viz Gunning, „Vienna Avantgarde and Early Cinema“ [online].

<sup>82</sup> Gunning, „Estetika úžasu“, str. 164.

<sup>83</sup> Bruno, Guiliana. „Spectatorial Embodiments: Anatomies of the Visible and the

Situaci moderního subjektu tedy nová filmová historie analyzuje v kontextu zmnožení stimulů a impulzů, které navozují pocity rozpolcenosti, šoku a roztěkanosti; konkrétněji pak mluví o radikálně novém typu percepce ve stavu *rozptýlenosti*, definované v protikladu k řízené kontemplaci a soustředěnosti na vnímání jedinečného uměleckého („auratického“) díla.<sup>84</sup> Rozptýlené vnímání, mobilita a aktivita odporuje modelu diváka ukotveného v úběžníku perspektivního zobrazení, který podléhá moci obrazu a jeho ideologickému působení. Percepční krize, vyvolaná nutností vytvořit si adaptační vzorce pro nové technologické vztahy, společenské konfigurace a ekonomické imperativy, ovšem na druhé straně volá po novém „režimu pozornosti“.

Nepozornost, roztržitost či rozptýlenost se sice stává v novém tvaru města nebezpečnou, ale přesto je modernistický subjekt neustále a úspěšně vyzýván, aby pod stále větším tlakem „distrakce“ svou všímavost ustavičně rozptyloval a rozpínal (viz nové produkty, zvyšování míry informovanosti, ale i nové typy zábavy). Proto Crary upozorňuje, že moderní pocit roztěkanosti je nutné posuzovat nejen obecně ve vztahu k rychlosti a nové vizualitě, ale je především nutné jej vztáhnout k novým formám společenské disciplíny, tedy právě k normám a praxím vyvolávání pozornosti a disciplinace vnímání.<sup>85</sup> Jako obrana proti přemíře impulzů stojí i možnost vytvořit si percepční *zónu necitlivosti* („zone of anesthesia“), která hyperstimulaci vytěsňuje. Desintegrace vnímání je v modernitě všudypřítomná a zároveň začíná být vnímána jako patologická (odtud schizofrenie jako emblematické onemocnění), uctívaný režim pozornosti pak přímo odkazuje k disciplinaci, kontrole a společenskému

---

Female Bodyscape“. *Camera Obscura* 28/1992, str. 238.

<sup>84</sup> Německý výraz pro rozptýlenost *Zerstreuung*, je tradičně převáděný do angličtiny jako *distraction* (ve smyslu rozptýlení, roztěkanost, rozrušení), méně častěji pak jako *diversion* (s větším důrazem na význam rozptýlení jako „zábavy“ či „kratochvíle“). Viz např. Hake, Sabine. „Girls and Crisis – The Other Side of Diversion“. *New German Critique* 40/1987, str. 147. Hakeová vymezuje jako kontrastní termíny k *Zerstreuung* pojmy „concentration, composure, knowledge“ (soustředěnost, vyrovnanost, erudice); Crary zase v *Suspensions of Perception* zkoumá tradiční opozitum k anglickému *distraction*, tedy pojem *attention* - pozornost.

<sup>85</sup> Viz Crary, *Suspensions of Perception*.



ovládání těl.

Vizuální systém modernity se tedy dvojlomně vyjevuje jak svobodným diváckým umíst'ováním, tak i rozpornými snahami jej regulovat. Na diegetické rovině se záhy mění přístup k tělu, a to především ve vztahu k tělu ženskému, prosazují se snahy jej prozkoumat a spoutat dodatkovými významy.

### **II. 3. 1. VIDĚNÍ A ZKOUMÁNÍ (TECHNOLOGIE) TĚLA**

Přemíra viděného/ukazovaného v modernitě ovšem zdaleka nezabraňuje tomu, aby se pomocí nových „strojů na vidění“ pozorovatelé/diváci nesnažili vidět více a dále, přesáhnout obvyklé možnosti lidského oka. Velmi často se tato tendence k extenzi zraku, nutkání nazřít, a tak poznat a rozanalyzovat více, spojovala se zkoumáním těla a jeho funkčnosti. Tělo je proto stále silněji vnímáno dvojznačně – jako „báze“ pohledu, jako aparát na vidění a subjekt vnímání nadaný vůlí a aktivitou, ale zároveň i jako objekt určený k pozorování a prostor k mapování (což platí jak o viditelném povrchu, tak i skrytém vnitřku). Tato ambivalence, která tělo ukazuje jako vidoucí aparát i jako viditelný znak, se vytváří především na křižovatce lékařských, vědeckých a populárních diskurzů, pro které se tělo stává privilegovaným objektem poznání, ale také místem vpisování slastí a mocenských vztahů. Jak upozorňuje Giuliana Brunová, analytickou epistemologii pozdního 19. století přímo pronásledují „anatomie viditelného a viditelné anatomie“, a jak ukazuje četnost pojednání o fyziognomii, frenologii a fyziologii, vládne 19. století i snaha vytvořit určitý „archiv tělesné viditelnosti“.<sup>86</sup> Tento archiv se často jeví jako prostor, ve kterém se definují kódy „čtení těl“ a který spíše než typologii normality vytváří taxonomii deviací a sociální patologie. V podobném ladění se pak taxonomická uspořádání obrazů těl charakteristická pro 19. století zaměřují na typologii odlišnosti – tedy odlišnosti ženského, etnického, kriminálního těla atd.<sup>87</sup>

Význam anatomického či fyziognomického zkoumání těla pro raně filmovou imaginaci je pocíťován dobovými kritiky velmi záhy – mluví-li Kracauer ve

---

<sup>86</sup> Frenologie se snaží určovat charakter člověka z tvaru jeho lebky. Viz Bruno, *ibid.*, str. 248. Dalším emblémem doby pak příznačně byly rentgenové paprsky, které zde figurují jednak jako součást pokroku v medicíně, ale objevují se i jako populární atrakce. Nechat se zrentgenovat bylo totiž možné i na poutích jen tak „pro zábavu“. Přemýšlení o těle se také proměňuje pod vlivem rozvoje kriminologie a chápáním těla jako prostoru stop a důkazů.

<sup>87</sup> *Ibid.*, str. 248-250. Přičemž jakákoliv odlišnost se nezdědkou automaticky katalogizovala jako deviace.

svém textu o berlínské pasáži Linden Arcade o afinitě mezi anatomickým a panoram(at)ickým viděním, dotýká se i kinematografické zvědavosti zaměřené na (tělesnou) krajinu, v níž je tělo (a to především ženské) odhalené jako fantasmatické místo filmu. Podobně Walter Benjamin ve své nejznámější eseji o *Uměleckém díle ve věku své technické reprodukovatelnosti* přirovnává kameramana k chirurgovi, protože oba analogicky „nakládají s tělem“.<sup>88</sup> Brunová o několik desetiletí později připisuje analytické gesto „rozřezávání“ jak anatomickým demonstracím populárním na přelomu století, tak i samotné podstatě (tělu) filmu, která závisí na viditelnosti, mapování, rozkládání a skládání těl (příčemž sémanticky je toto invazivní gesto obsažené již v technických termínech jako *découpage* nebo *cutting*). Ostatně rané kino si často libuje v „předvádění fyzických proměn, mrzačení a předělávání těl“, jako je tomu příznačně např. u Mélièse, jehož magické kousky s fragmentací vlastního tělesného obrazu odhalují až jistou posedlost sebe(de)konstrukcí.<sup>89</sup>

Brunová zobecňuje: „Četnost, s níž se v raném filmu objevují akty tělesné přeměny a fragmentace, ztělesněné lekcí z anatomie, signalizuje diskurzivní pohyb k vpisování touhy a moci do filmu. Anatomická přednáška odkazuje k epistemologii těla, k širokému, transdisciplinárnímu konstrukt, ve kterém jsou kódy viditelného vyznačené na mapě (ženského) těla.“<sup>90</sup> V modernitě se tak charakteristicky spojuje lékařské s fotografickým (filmovým) viděním a zároveň jsou do reprezentace příznačně vnášeny dodatkové významy. Zaznamenávání těla se tak mění v akt vpisování (jiné-cizí) touhy a (jiných)

---

<sup>88</sup> Viz Benjamin, *ibid.*, str. 32-33. Béla Balász pak svůj přístup k filmu postaví na studiu tělesného výrazu. Viz např. Koch, Gertrud; Hansen, Miriam. „Bela Balazs: The Physiognomy of Things“. *New German Critique* 40/1987, str. 167-177.

<sup>89</sup> Viz např. nafukování a vyfukování hlavy (dochází tedy nejen k fragmentaci, ale i k změně proporcí) v Mélièsově snímku MUŽ S KAUČUKOVOU HLAVOU (L'HOMME A LA TETE D'CAUTCHUC) z roku 1902 nebo použití utržených hlav jako not v MILOVNÍKOVÍ HUDBY (MÉLOMANE) z roku 1903; viz Bruno, *ibid.*, str. 243. U Mélièse je navíc zajímavé, že obvykle provádí fragmentační kousky s mužským (a dokonce vlastním) tělem, přestože fragmentace a fetišizace těla odkazující k nestálosti identity se tradičně vyjevuje jako „ženská“ hrozba. O tomto tématu více např. Cixous, Hélène. „Castration or Decapitation?“ *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1/1981, str. 41-55.

<sup>90</sup> Bruno, *ibid.*, str. 246.

perverzí, film se stává „tělesným diskurzem“, který nezachycuje pravdu o těle, ale implantuje tělu významy a ideologie, které mu již předem přisoudila společnost.

Fantasmatické tělo, kterou popisuje Brunová, tedy určitá „geneze“ záznamů filmové touhy po (významově zatíženém) těle, sahá hluboko do filmové (pre)historie. Zajímavé jsou v tomto kontextu deklarovaně vědecké experimenty zpětně označované jako protofilm (*protocinema*, *precinéma*), tedy série fotografií předjímající filmový zážitek. Linda Williamsová odkazuje na tyto experimenty v souvislosti s Comolliho termínem „posedlost viditelnosti“ („the frenzy of the visible“), označujícím dychtivost a lačnost po nové viditelnosti umožněné bujením optických přístrojů odhalujících pohyb jako „viditelnou mechaniku těla“.<sup>91</sup> Způsob práce (předvádění, kódování, analyzování) s touto „mechanikou těla“ ovšem, jak jsem již předznamenala, velmi často zásadně přesahuje rámec objektivního, neutrálního vědeckého záznamu a popisu.

Nejznámější (a zároveň „nejnevinnější“) v této trajektorii záznamů těl je asi studie *Horse in Motion* Eadwearda Muybridgeho. Známa je i legendární sázka, která stála na počátku této linie protofilmických snah, tedy otázka Lelanda Stanforda, kvůli které v roce 1873 najímá Muybridgeho, aby svou „okamžikovou fotografií“ („instant photography“) zachytil klus jeho šampióna s příznačným jménem Occident: „Existuje navzdory tradovaným způsobům vnímání a reprezentace okamžik, kdy má klusající kůň všechny čtyři nohy ve vzduchu?“<sup>92</sup> V tomto případě je tedy fotografie (resp. fotografický soubor jako produkt složitého záznamového aparátu) použita jako důkaz pro fakt

---

<sup>91</sup> Williams, Linda. *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press 1989, str. 35.

<sup>92</sup> Pro shrnutí celé události a analýzu kontextů Muybridgeho díla viz Williams, Linda. *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, především kapitola „Prehistory“, str. 34-57. Dále Williams, Linda. „Film Body: Implantation of Perversions“, in Rosen, ibid., str. 509-523; Crary, *Suspensions of Perception*, str. 138-148. Je zajímavé, že také u vzniku jedné z prvních stroboskopických hraček, thaumatropu, stála prý sázka, zda je možné uvidět naráz dvě strany desky.

normálním zrakem nepostřehnutelný, jako prostředek vědeckého poznání funkčnosti těla – zároveň však působí i jako doklad nedokonalosti oka a arbitrárnosti klasických modů reprezentace.

V obecnějších kontextech figuruje Muybridgeova série také jako důsledek „vytržení percepce z veškerých pevných časoprostorových os“<sup>93</sup> a stojí na pomezí doby, kdy se vidění „rozšířené“ pomocí záznamových aparátů stává součástí procesů kapitalistické racionalizace a disciplinování: „Ideál okamžité a automatické strojové percepce, kterému se Muybridgeho rychlé závěrky přinejmenším blížily, představoval soubor schopností, které zcela přesahovaly vyčerpané hranice lidského vidění a pozornosti. (...) Ale i přes své percepční ‚nedostatky‘ budou lidské subjekty stále více definovány podle takovýchto modelů, například při zkoumání a měření času reakce (pro vymezení behaviorálních norem). A kůň, který byl po tisíciletí v lidských společnostech primárním prostředkem přepravy, je symbolicky rozložen na kvantifikované a neživé jednotky času a pohybu.“<sup>94</sup> Crary v této souvislosti naráží na fakt, že Stanford byl nejen novátorský finančník (a bývalý kalifornský guvernér a chovatel závodních koní), ale také zakladatel a ředitel Central Pacific Railroad. Byl tedy i jedním z iniciátorů rozvoje železniční dopravy a paroplavby, takže je logické, že jeho zájem o pohyb (zboží a kapitálu) směřoval k maximálnímu zkracování jednotlivých úseků této cirkulace.<sup>95</sup> Podobně i fotografické experimenty, které inicioval, náležejí k prostorům, „kde dochází k vzájemné redukci času percepce tak, aby se vizuální režim shodoval s rychlostmi a časovostí jak cirkulace peněz, tak i telekomunikace“.<sup>96</sup> Režim hybnosti kapitálu a informací zde prostupuje režim viditelnosti, otevírá jej analýze a kontrole, a hledá „pravdu o těle“ především kvůli jeho využitelnosti.

---

<sup>93</sup> Crary, *Suspensions of Perception*, str. 142.

<sup>94</sup> Crary, *ibid.*, str. 144.

<sup>95</sup> *Ibid.*, str. 140.

<sup>96</sup> *Ibid.* str. 142. Crary dále upomíná na experimenty Ernsta Macha z počátků 80. let 19. století, který fotografoval letící střely při nadzvukové rychlosti a dokázal zachytit dokonce i nárazové vlny, které jdou před střelou.

Muybridgeovy rané experimenty prováděné v Palo Alto předznamenaly jeho další výzkum na Pensylvánské univerzitě – tedy stále významnější snahy katalogově zaznamenat pohyby již ne zvířecího, ale lidského těla. Výsledky jeho zkoumání byly příznačně nejdříve prezentovány ve vědeckém milieu, po publikaci rozfázovaných záběrů koně v časopise *Scientific American* v roce 1877 ovšem začíná Muybridge své výstupy stále častěji demonstrovat na veřejných popularizačních přednáškách. Aby pak publikum přesvědčil o „pravdivosti“ svých fotografií, začíná také používat zoopraxiskopu, který pohyb z fotografických fragmentů znovu syntetizoval. Pohyb tak bylo možné zastavit, zpomalit a analyzovat, skládat a rozkládat, donekonečna opakovat, a tak jej vlastně změnit v cirkulující racionalizovanou komoditu.<sup>97</sup> Muybridge se ve svých pozdějších experimentech pokoušel především o vytvoření obrazové kartotéky „obvyklých“ a „jednoduchých“ pohybů lidského těla, nicméně výsledný tvar tento záměr v mnohém přesahuje.

Snahy poznat a prozkoumat tělo jako pohybový mechanismus byly příznačné jak pro Muybridgeho, tak i pro chronofotografie Etienne Julese Mareyho (především jeho studie pohybu z roku 1874 nazvaná *La machine animale*). Mareyho vědecká trajektorie je příznačná: začíná u studií pulzu, které se jej pokouší zachytit, zviditelnit (nejde tedy o vizualizaci konkrétního pohybu, jako spíš času a průběhu určitého fenoménu), dále přechází ke stále preciznějším analýzám svalového pohybu a končí opět u geometrických abstrakcí průběhu času a téměř odhmotněné hybnosti.<sup>98</sup> Jeho výsledné „obrazy“ pohybů lidského těla jsou na rozdíl od Muybridgeových syntetické – jednotlivé fáze pohybu nevyžadují vlastní „okénko“, vlastní rámování, prolínají se, a tak je mnohem jasněji zachyceno jejich směřování. Mareyho komponované obrazové protokoly, v nichž tělo samo často mizí, aby ustoupilo abstrahované linii zaznamenávající jakousi esenci gesta a hybnosti, charakterizuje silný estetický

---

<sup>97</sup> Williams, *Hard Core*, str. 38.

<sup>98</sup> Viz jeho „kouřová série“ z prvních let 20. století. Rozsáhlá výstava Cinémathèque française věnovaná Mareymu je přístupná ve své webové podobě na [www.expo-marey.com](http://www.expo-marey.com) [cit. 2005-01-10].

a tematický přesah, jímž se jeho fotografie přibližují až k avantgardním způsobům kompozitního záznamu pohybu.<sup>99</sup> Zároveň zde dochází k podstatnému narušení reprezentačních kódů zavedených v renesanci – rám obrázku/okénka již není zároveň hranicí jednoho časoprostorového okamžiku.

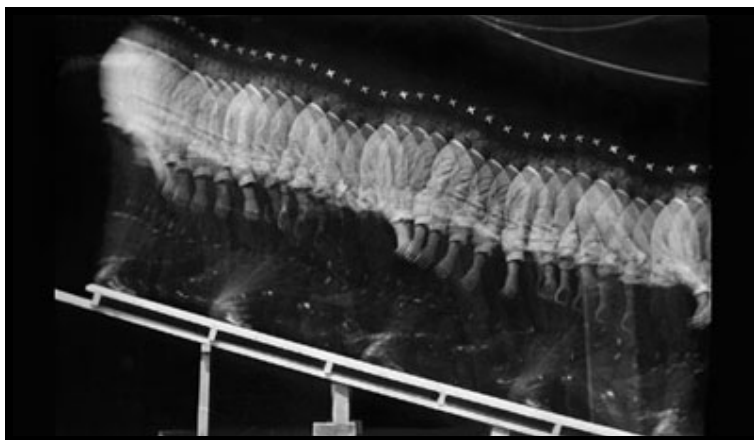


Obr. č. 22

**Vliv kompozitní fotografie: Duchampova čtvrtá dimenze**

---

<sup>99</sup> Ovšem nejde zde jen o vztah s avantgardou (byť často zmiňované souvislosti chronofotografií Muybridgeho a Mareyho např. s kubistickými obrazy Giacoma Bally a Marcela Duchampa jsou očividné). Na analogických principech stavěla i racionalizace výroby, viz např. práce Franka B. Gilberta, Taylorova pokračovatele a žáka, který zaznamenával pohyb dělníka na lince pomocí podobných systémů jako Marey. Jeho „cyklografy“ a „chronocyklografy“ pak sloužily k stanovení co nejefektivnějšího vedení pohybů. Viz Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, str. 5-6.



Obr. č. 23

### Marey a vyrušení renesančního časoprostoru

Také u Muybridgeových fotografií nacházíme signifikantní významové přesahy. Williamsová zmiňuje nepředpokládanou a jakoby „dodatkovou“ slast, kterou v divákovi sledování záznamu pohybujících se těl obecně vzbuzovalo. Jde podle ní o „specifickou a dosud nepoznanou filmovou slast z iluze pohybu těla, která se vynořuje zčásti jako vedlejší produkt pátrání po zpočátku neviditelných ‚pravdivých skutečnostech‘ tohoto pohybu“.<sup>100</sup> Tento okamžik můžeme chápat jako počátek implantace vizuální slasti do protofilmu jakožto fenoménu nikdy zcela vědeckého, ale vždy již „diváckého“, a to spektakulárního i spekulárního (v němž se tedy diváci zároveň rozpoznávali i nepoznávali).<sup>101</sup> Již od počátků jsou tyto slasti navíc podmíněné genderově – Muybridgeovy prezentace zahrnovaly i mnohé studie pohybu nahých a polonahých žen, proto podle Williamsové při jeho demonstracích docházelo k „slévání“ vědeckého a voyeuristického sdělování. Právě *Animal Locomotion* se podle ní vykazuje „osmózou“ poznávání a slasti, předpokládaně vědecký postup je zde východiskem implantace perverzí a genderové „dělby práce“ ve vizuální poli. Údajně vědecký diskurz zde tedy přináší dodatkovou estetickou,

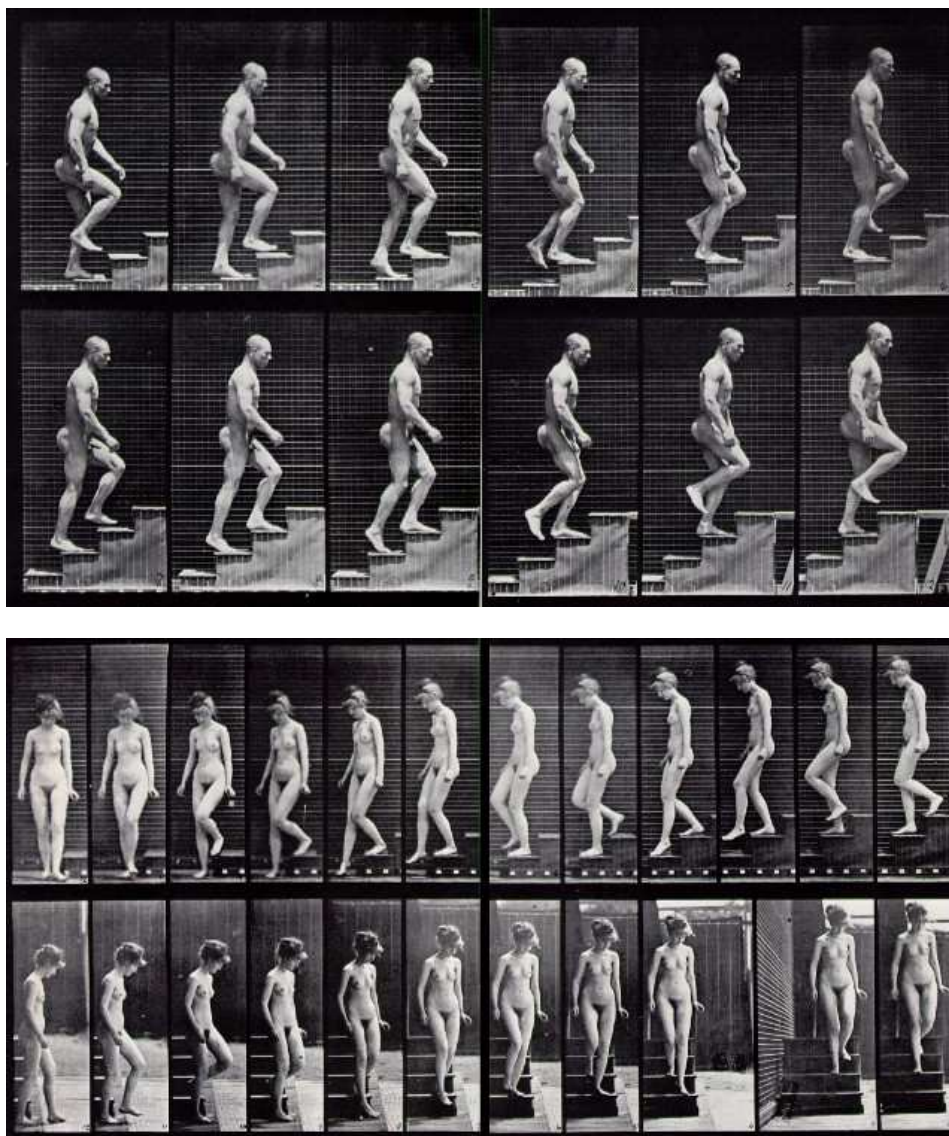
---

<sup>100</sup> Williams, *ibid.*, str. 39.

<sup>101</sup> Viz Metzův popis filmu jako zrcadla, v němž se divák rozpoznává, ale nevidí (Metz, *Imaginární signifikant*, str. 68).

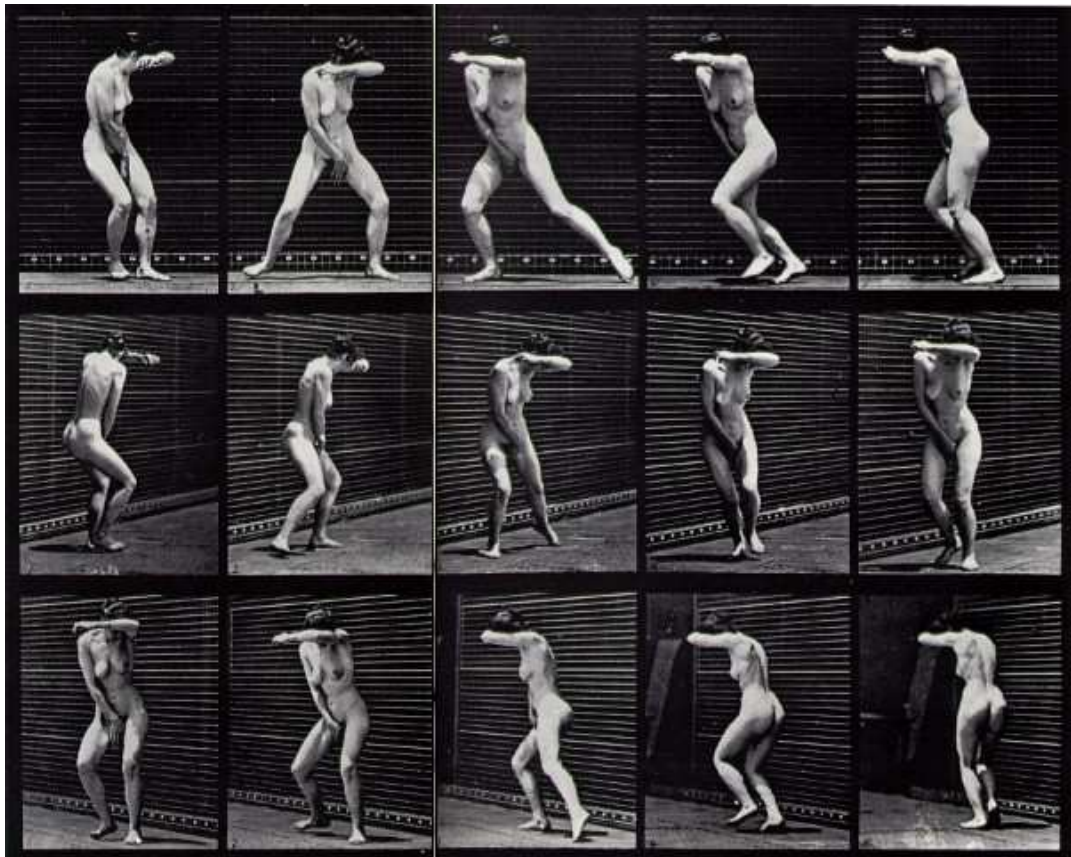


ale také erotickou informací spočívající především ve fetišizaci ženského těla. Jak uvidíme dále, snaha zaznamenat „pravdu o těle“ je od svých počátků provázána s fantazijními obsahy, projevujícími se jako zárodky narace a mizanscény.



Obr. č. 23-24

**Myubridge a implantace vizuální slasti v drobných odlišnostech: mužský akt prostě jen vystupuje do schodů. Ženský akt sestupuje ze schodů a na rozdíl od svého mužského protějšku se navíc vystavuje kameře z čelního pohledu.**



Obr. č. 25

**Muybridge a záhadné pohyby ženského těla: pohyb nazvaný „Running Away“ jednak podivně naznačuje jak zakrývání pohlaví a tváře (identity), ale jako by odkazoval i k agresi, které je ženský akt fotografováním vystaven.**

## **II. 3. 2. IMPLANTACE PERVERZÍ A PŘEDPOKLAD DIVÁKA**

Také Gunning odvozuje vznik filmu z technologií, které pozorují a činí si nárok na tělo z vědeckého hlediska – a podobně podotýká, že (pre)kinematografické zachycení pohybu vždy přesahovalo čisté zachycení těla i pouhé zkoumání pohybu.<sup>102</sup> „Okamžiková fotografie“ pak podle něj nejen ukazovala neviditelné pohyby, ale vlastně odhalovala i nevědomé chování těla. Nezřídka a nezáměrně pak tělo odromantizovala, zachytila jeho trapnou nemotornost vzdálenou tělesnému ideálu v pozicích, které vůbec neodpovídaly nejen konvenčním způsobům reprezentace, ale také tradičním normám krásy a tělesného zdraví. Dobovému publiku připadaly nově viditelné fáze pohybu nezřídka směšné, a to již u Muybridgeových záběrů koně – zdály se být tak neohrabané, protože zcela odporovaly tradičnímu, tedy idealizovanému, zobrazování těla. Rozpor mezi klasickým zobrazením a tímto „rozfázováním“, překvapující vidění nedokonalých faset těla, byl navíc, jak upomíná Gunning, v souladu s podobou těla, které si přisvojila dekadence. Tedy těla mimo kontrolu, nemocného či degenerovaného, čili těla rozervaného zevnitř, pokrouceného zviditelněným pnutím, jednoduše – těla „rodinovského“. V tomto kontextu je pozoruhodné, že státní financování Mareyho Institute Physiologique, kde prováděl své chronofotografické experimenty, bylo podmíněno právě strachem z takového úpadkového těla a snahou najít metody k jeho „zdokonalování“.<sup>103</sup> Řízené vidění a řádné zachycení těla se tedy i francouzskému státu jevily jako nutný předpoklad k analýze, kategorizaci a následnému disciplinování a kontrole těla dosud existujícího

---

<sup>102</sup> Gunning, „Vienna Avantgarde and Early Cinema“ [online].

<sup>103</sup> Gunning podotýká, že děs z degenerovaného těla byl vyvolán traumatem z nedávné porážky ve francouzské válce. To byl také jeden z impulzů pro vznik gymnastického hnutí, které mělo zvýšit fyzickou výkonnost francouzských branců. Georgese Demeného, spolupracovníka Mareyho, pak k práci na zachycení lidského těla přivedla právě touha zdokonalit a propagovat nový způsob cvičení, který by zdokonalil „francouzské dekadentní tělo“, tedy „tělo, jemuž byla odepřena gymnastika“. Gunning, *ibid.*

mimo (vědecký, kontrolní) pohled, a tedy i „mimo dohled“.

Nemocné, patologické tělo bylo jen jednou z mnoha populárních „odpuzujících atrakcí“ či senzací, které diváci na přelomu století vyhledávali – odtud obliba cirkusů, vystavování zrůd („freak show“), výše zmíněné „galerie nejzajímavějších mrtvol“ pařížské márnice, ale i některých „monstrozit“ zachycených raným filmem. Gunning upozorňuje, že ranému filmu vládla určitá „antiestetika“, tedy estetika zcela protikladná převládajícím normám umělecké percepce na přelomu století. Film atrakcí navíc, jak již bylo řečeno, stojí v přímém protikladu k ideálu nestranné kontemplance vysokého umění. Zabraňuje percepčnímu pohlcení a hraje na divákovu zvědavost, aby ji uspokojil přímým stimulem, sérií vizuálních šoků. Tato stimulace nebývá přiblížením ke kráse, ideálnosti či kontemplanci vznešeného – naopak atrakce nezřídka balancuje na hraně ohavnosti. O raném filmu lze tedy mluvit nejen jako o filmu atrakcí, ale i jako o „filmu odporností“ („cinema of abominations“), což je ovšem často skryto za jeho inzerovanou informativností a edukativností (viz např. „naučný“ Edisonův snímek ELECTROLOCUTING THE ELEPHANT/POPRAVA SLONA ELEKTRICKÝM PROUDEM nebo popř. u nás ještě známější PITVA ŽÁBY).<sup>104</sup> Posedlost odvrácenou, neviditelnou stranou těla pak charakterizovala i tzv. „anatomická představení“, tedy oblíbené simulované pitvy či prezentace (inscenované rozkládání a skládání) anatomických modelů.<sup>105</sup>

Pozorování a diagnostika „nezdravého těla“ daly vznik i dalšímu z příznačných vědeckých proto-filmických seriálů – cyklu *Fotografická ikonografie ze Salpêtrière (Iconographie photographique de la Salpêtrière)* slavného pařížského neurologa Jeana-Martina Charcota.<sup>106</sup> Fotografie vytvořené

---

<sup>104</sup> Gunning, „Estetika úžasu“, str. 157-9.

<sup>105</sup> Jak ukazuje Guiliiana Bruno, takovéto anatomické představení, prezentované např. Menottim Cattanem, jedním z prvních neapolských „kinařů“, bylo brzy doplněno filmovými projekcemi a může být vnímáno jako další z protofilmických show. Viz Bruno, *ibid.*, str. 240-243.

<sup>106</sup> Charcot byl nejen váženým a slavným vědcem své doby, ale také skandální

Charcotovými fotografy, nejdříve Paulem Rignaudem a následně Albertem Londeem mezi lety 1878-1881, se pokoušejí zachytit v sériích fotografií obraz hysterie, vytvořit příběh hysterického záchvatu, a vystavět tak „viditelný“ a kompletní chorobopis, určité „tableau clinique“.<sup>107</sup> Série fotografií pořízených v nemocnici Salpêtrière zachycují hysteričky v rozdílných fázích záchvatu. Záznamy vznikaly mimo jiné i při slavných veřejných „úterních přednáškách“ (nadšeně je navštěvoval i Freud), které nebyly jen demonstrační, ale přímo strukturované tak, aby umožnily fotografické zachycení prezentovaných „případů“. Tyto fotografie sloužily následně jako základní analytický materiál pro Charcotovy studie, pro jeho pokusy zachytit obraz nemoci a zkompletovat příběh těla, které se dostává mimo kontrolu. Výsledné obrazy tělesných gest nás mohou překvapit svou podobností k filmovým pózám<sup>108</sup>, čehož si jako jeden z prvních povšiml Stephen Heath. Ve své stati „Odlišnost“ („Difference“) píše: „Můžeme si představit *Iconographie* ze Salpêtrière jako katalog gestických znaků pro použití herci v němém filmu – a takováto představa nebude příliš vzdálena podívané, kterou všechny soudobé obrázky a fotografie těchto přednášek zachycují.“<sup>109</sup>

---

celebritou. Freud, dnes považovaný za jednoho z Charcotových nejvýznamnějších pokračovatelů, byl sám Charcotem za svého pařížského pobytu zcela fascinován (podle svědectví Petera Gaye, hlavního Freudova životopisce). Charcot byl sice teatrální figura balancující mezi pózou „Iva salonů“ a seriózního badatele, nicméně jeho přednášky Freud označuje za „malá umělecká díla ve stavbě a kompozici“ a zároveň je popisuje jako „performance“ (viz Gay, Peter. *Freud. A life for Our Time*. New York: W.W. Norton et Comp. 1988, str. 49). Charcot se také podle Gaye považoval za umělce a příznačně pak za „vidoucího“ („visuel“, „a man who sees“), viz Gay, *ibid.*, str. 51.

<sup>107</sup> Podobně pak Charcot hledal manifestace hysterických póz v dějinách umělecké reprezentace. V kontextu vývoje psychoanalýzy je zajímavé, že Charcot přisuzoval zraku prioritu při odhalování původu nemoci, zatímco se Freud ve své „léčbě mluvením“ („talking cure“) snažil vizuálnímu kontaktu analyzujícího a analyzovaného maximálně vyhnout. Stephen Heath tento paradox vyjádřil ve výstižné zkratce: „Charcot vidí, Freud slyší“ (viz Heath, „Difference“, hlavně str. 47-53).

<sup>108</sup> A jsou v pravém smyslu slova „unheimlich“ – připomínají např. „Untitled Film Stills“ Cindy Shermanové. K tomu dále např. Mulvey, Laura. „Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87“. In Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press 1996.

<sup>109</sup> Heath, „Difference“, *ibid.*, str. 53.

Přestože mezi Charcotovými hysteriky byli muži i děti, fotografie publikované v *Iconographie* ukazují výhradně ženy, a vytvářejí tak především vyprávění o ženském těle a specificky ženských psychosomatických poruchách.<sup>110</sup> Série obvykle začínají portrétem dané ženy v klidném stavu (podle Heath tyto záběry „normální fyziognomie“ v mnohém připomínají obvyklé portrétní fotografie z konce 19. století), následují záběry jednotlivých stadií záchvatu, zařaditelné do „příběhu nemoci“, „pouze příležitostně (...) zasahují sestry, stojící vedle pacientky, upravují fotoaparát, vědomě pózují; občas dojde ke zjevení ‚krásy‘, mladá dívka je naaranžovaná na posteli do podoby Millaisovy *Ophelie* (...) až po ‚konečnou fázi záchvatu‘, kdy je [pacientka] již bez známek rozrušení, ovšem její ‚delirium občas nabývá náboženské povahy‘ – a *aura* hysterie tvoří součást obrázku“.<sup>111</sup>

Nejznámější z Charcotových hysteriček byla dívka Augustine, která do Salpêtrière přišla v patnácti letech. Jak připomíná Elisabeth Lyonová, mnohé z tisíců (sic!) dívek, které zde byly hospitalizovány, odmítl Charcot nechat fotografovat, protože podle něj své stavy přehrávaly či přímo předstíraly.<sup>112</sup> Augustine se naopak dokázala od ostatních odlišit, protože z ní vyzařovala jistá „aura autenticity“, která z ní udělala ideální materiál pro Charcotovy záznamy. Ostatně Charcot sám obdivně mluvil o její upřímnosti a přirozenosti (byla pro něj „régulière“). Augustine ovšem zároveň měla i výrazný smysl pro načasování jednotlivých póz, který nelze nazvat jinak než teatrální.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Zajímavé v tomto kontextu je, do jaké míry v té době studium hysterie (tedy modernistické nemoci par excellence) prokázalo její genderovou neutralitu, nicméně v obecném povědomí stále zůstala charakterizována jako „ženská porucha“ a přetrvávalo její populární spojení s „hysterou“. I omezení fotografií v *ikonografii* jen na ženy ukazuje, že obrazy mužů-hysteriků nebyly považovány za vhodné (zajímavé?) pro publikaci, byť Charcot byl jedním z prvních, kdo se otázce mužské hysterie věnoval. Viz také Kirby, *ibid.*, str. 123-125.

<sup>111</sup> Heath, *ibid.*, str. 52.

<sup>112</sup> Lyon, Elisabeth. „Unspeakable Images, Unspeakable Bodies“. *Camera Obscura* 24/1990, str. 169-193; zde str. 181.

<sup>113</sup> Toho si povšiml i Didi-Huberman ve své klasické knize *Invention de l'hystérie*, kde přisuzuje jednotlivým záběrům z *ikonografie* „dramaturgické rozzáběrování“ („découpage dramaturgique“). Viz Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria*:

Augustine se postupně stala „paradigmatickým obrazem hysterie“, protože nejdokonaleji ztělesnila touhu lékaře a fotografa po jistých, předem očekávaných (a pacientům často i sugerovaných) obrazech.<sup>114</sup> Má v sobě onu zvláštní kombinaci subjektivity a objektivity, která přísluší filmovým hvězdám – je objektem touhy přihlížejících, projekcí a ztělesněním záměrů lékaře (režiséra), ale zároveň i subjektem aktivně toužícím tuto představu naplnit.



Obr. č. 26

Charcotova Iconographie – Augustine na položce „Extase“

Williamsová připomíná, že Foucault popisoval Charcotovu Salpêtrière jako „ohromný aparát na pozorování, prohlídky, vyšetřování a experimenty“, ale zároveň v ní viděl také „stimulační stroj“ (především ve vztahu k veřejným

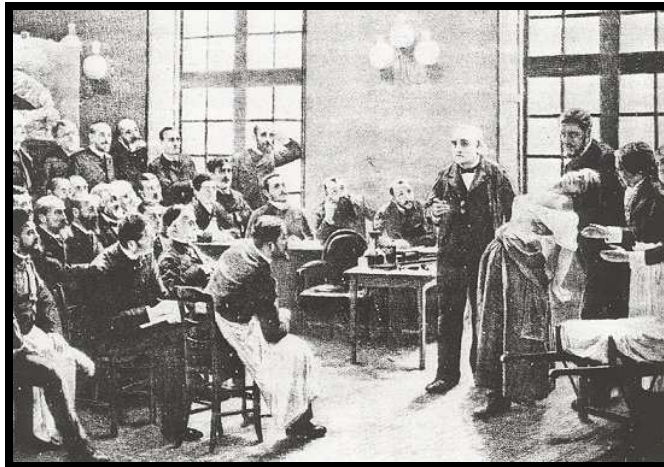
---

*Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière.* Cambridge: The MIT Press 2003. Citováno také in Lyon, *ibid.*, str. 182. Lyonová dále upozorňuje i na to, že jednotlivé „vášnivé pózy“ („attitudes passionnelles“), které Augustine zaujímala, skládají dohromady „naraci svádění“. Viz str. 183.

<sup>114</sup> *Ibid.*, str. 185-6.

prezentacím a demonstracím). Williamsová stejně jako Gunning a další popisuje prezentace jako Charcotovo „soukromé divadlo“, kde docházelo k „inscenování sexuální pravdy“, přičemž viděné a poznávané bylo postupně uváděno v soulad. Heath pak vykresluje obvyklý obrázek Charcotovy demonstrace – popisuje vzrušené diváky obklopující lékaře („mistra“) a mladou ženu („hrdinku“) v jeho moci, která svůj záchvat předvádí v sérii patetických výstupů podle předběžného scénáře. Také Lyonová mluví o „institucionální konfiguraci“ Salpêtrière, která znejasňuje hranici mezi podrobeností a kontrolou, sváděním a vydíráním, dále komplikovaných mechanismem transference (přenosu).<sup>115</sup>

Charcotovy demonstrace byly divácky atraktivní jednak pro svůj populárně vědecký ráz, ale také proto, že byly zároveň často vizuálně dráždivé (pacientky byly mnohdy předváděny polonahé, stejně jako u Muybridgeových studií pohybů žen byly i tyto prezentace přehnaně erotizované, což samozřejmě souvisí i s chápáním hysterie jako somatizace sexuálních poruch).<sup>116</sup>



Obr. č. 27

Charcotovo soukromé „sexuální divadlo“ v Salpêtrière

<sup>115</sup> Lyon, *ibid.*, str. 183.

<sup>116</sup> Byť Lyonová upozorňuje, že se Charcot snažil definovat hysterii jako psychickou nemoc s fyziologickými symptomy bez přímého vztahu k sexualitě, ihned ukazuje, do jaké míry se samozřejmě „potlačené“ sexuální kontexty ve fotografiích vracejí (str. 183-5).



Snímky z *Iconographie* se opět pokoušejí zastavit čas a pohyb – zaměřují se na fáze, stadia záchvatu a pokoušejí se ve fenoménu dosud posuzovaném z hlediska chaosu a náhody, vynajít vzorec, opakovatelný model, který odhalí až fázování fotografické série. Pózy jsou katalogizovány, gesta „časovaná“, často pojmenovaná (Heath cituje popisky pod fotografiemi jako „hrození“, „prosba“, „milostná žádost“, „erotismus“, „extáze“, „sluchové halucinace“<sup>117</sup>). Není to tedy obraz těla, jak jej normálně vidíme, má se zde vyjevit sled póz, které nelze v takto zřejmé následnosti a rozfázování normálně pozorovat. Vymezení a rozkrytí toposu „hysterického“ těla v čase se pak opět jeví jako cesta k jeho nápravě.

Opět se tu nabízí souvislost s „freak show“, cirkusem, striptýzovými představeními a dalšími formami odhalování a zkoumání odlišností a abnormalit. Nacházíme tu ovšem styčné body i s Muybridgeovými záznamy – ten v roce 1891 zahrnul do *Animal Locomotion* zvláštní sérii fotek zachycující jednak muže a ženy s nenormálními pohyby způsobenými fyzickým postižením, ale mimo jiné i sekvenci zobrazující atraktivní nahou ženu, která se zhroutí na zem v hysterické křeči.<sup>118</sup> Williamsová dodává, že nešlo o záznam skutečné hysterické pacientky, ale o modelku, která jen předvedla předepsané pozice. Vědecké se tak zde opět dostává nejen do roviny viditelného („zviditelňovaného“), ale taktéž za hranu performance, fiktivizace a narativizace rozšířeného vidění a jím zprostředkovaného vědění. Tak tomu ostatně často bývalo i při Charcotových představeních – objektivitu záznamu aktivně narušoval lékař jakožto „impresárió“, který vystupoval nejenom jako svědek záchvatu, ale i jako jeho přímý iniciátor. Charcot totiž dokázal vyvolat hysterické symptomy podle svých potřeb a představ, nezřídka „zmrazoval“ své objekty v kataleptickém stahu a vlastně je „inscenoval“ pro fotografování

---

<sup>117</sup> Heath, *ibid.*, 53. V posledním jmenovaném případě jde o zajímavý přesah fotografie od vizuálního k auditivnímu vjemu.

<sup>118</sup> Williams, *ibid.*, str. 47.

(např. použitím fotografického blesku, hypnózy či tlaku na „hysterogenní body“).<sup>119</sup> Přes tyto manipulace, přehrávání a inscenace se fotoaparát v těchto experimentech prezentuje jako neutrální extenze vědeckého vidění, „opravdová sítnice vědce“ a fotografická technologie se stává jistým způsobem racionální obranou proti nemožnosti fyzicky či mentálně kontrolovat projevy hysterie.<sup>120</sup>

Společná všem těmto protofilmickým sériím je tendence fetišizovat a diegetizovat zachycená těla. Evidentní je to u Charcota („narace nemoci“), mnohem výraznější a specifitější (protože zdánlivě skrytá) je pak cesta k vytváření příběhů a „světa“ okolo těla u Muybridgeho. Williamsová ukazuje, jak obzvláště Muybridgeovy fotografické série jakožto dokumentární, vědecky „biologizující“ záběry odrážejí dvojí standard zobrazování mužských a ženských těl.<sup>121</sup> Williamsová vychází z Foucaultova pojmu „implantace perverzí“ (který říká, že sexualita neexistuje autonomně, přirozeně, ale jen

---

<sup>119</sup> Viz Gunning, „Vienna Avantgarde and Early Cinema“ [online]. Zde se samozřejmě nabízí otázka, kdo byl vlastně aktivním subjektem hysterie.

<sup>120</sup> Jednou z přímých ozvuků Charcotových záznamů byly filmy italského lékaře Camilla Negra z počátku 20. století, které podobně analyticky předvádějí ženská těla a ukazují využitelnost filmu v medicíně (promítání filmu odborníkům bylo chápáno jako realistická exkurze na kliniku, plátno se zde mění v pitevni stůl). Negrova LA NEUROPATHOLOGIA z roku 1908 je sérií filmů zachycujících neuropatologické případy (mimo jiné i záznam hysterického záchvatu ženy, která má nasazenou škrabošku – sexualita se tu tedy znovu vyjevuje jako ob(scéna)). Brunová mluví v souvislosti s těmito snímky o vlivu Cesara Lombrosa – lékaře, který studoval kriminální antropologii a tvrdil, že existuje jistá změřitelná, popsatelná a předvídatelná tělesná forma, která předurčuje ke kriminalitě. Zajímavé jsou v tomto kontextu i jeho studie ženské deviantní fyziognomie, založené na předpokladu ženské fyzické a morální inferiority, kterou může neutralizovat pouze mateřství. Žena je podle něj dokonce i kriminálníkem nižšího stupně – a pouze prostitutka může dosáhnout takové zkaženosti jako nejhorší zločinci-muži. Prostituce je pro Negra a Lombrosa zároveň jedinou aktivitou, která může uspokojit zvrácenou ženskou touhu po zahálce, nevázanosti a prostopášnosti, přičemž Brunová ironicky dodává, že „šlapání chodníku“ ztělesňuje vrcholnou kriminální slast, které se žena může dopustit – slast flâneurství (Bruno, *ibid.* str. 252). Dále uvidíme, jak významná byla role prostitutek v modernistické imaginaci (u Baudelaira, Benjamina atd.). Prostitutka se tu na mnoha místech objevuje jako bytost jiného řádu – možná lze risknout i hypotézu, že modernita zná tři naprosto odlišné a neslučitelné gendery: ženy, muže a prostitutky.

<sup>121</sup> Williams, Linda. „Film Body. An Implantation of Perversions“. In Rosen, Philip. *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, str. 507-534.

skrze společenskou praxi<sup>122</sup>) a vztahuje tento pojem především k ranému filmu, protože se podle ní „sexualizace a doprovodná implantace perverzí nikde nerozvinula zřetelněji než ve viditelné intenzifikaci těla, která se objevuje s vynálezem filmu“. Zdánlivě vědecký a neutrální diskurz protofilmu se z tohoto pohledu signifikantně proměňuje v diskurz sexualizace těla: „Ale ani v této rané fázi se právě toto proměřovací a pozorovací soustrojí neukazuje jako nestranný nástroj, je to spíše významný mechanismus ve službách moci uplatňované na těle, která jej konstituuje ať již jako objekt nebo subjekt touhy a nabízí obraz tohoto těla jako *mechanismu*, který je v mnoha ohledech odrazem mechanické podstaty média samotného.“<sup>123</sup>

Je evidentní, že Muybridge privileguje tělo jako čistý objekt pravdy, a to pravdy vědecké, která dovoluje zmocnit se jeho podstaty. Proto tělo svléká, aby objevil skutečnost jeho svalů a pohybu, proto k němu staví měřítko, proto směřuje k „rekonstrukci celého těla v jeho plné percepční síle“. Ovšem zobrazení a analýza nahého ženského těla pro něj představuje nečekaný problém, který překonává prostřednictvím dodatkové narace a zasazením těla do mizanscény. U ženských těl tak dochází k svévolné ikonizaci, jsou vsazena do fantazijních vzorců, které u mužských zobrazení nenajdeme (a to vše i přes to, že většina snímků má velmi jednoduché dekorace a postavy jsou v podstatě bez šatů).<sup>124</sup>

Muybridgeovy „objekty“ jsou rozděleny do tří skupin (na muže, ženy a děti) a v každé z nich pak autor koncipuje své záznamy v posloupnosti od

---

<sup>122</sup> Modernita podle Foucaulta vytváří „oblasti vysoké sexuální nasycenosti s privilegovanými prostory či rituály, jako je třída, ložnice, vizita nebo návštěva u lékaře“ (viz Foucault, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové 1999, str. 57). Ve vztahu k tzv. „periferním sexualitám“ připomíná Foucault „entomologizaci“ a katalogizaci perverzí probíhající v 19. století, která je neměla potlačit, ale naopak jim propůjčit realitu (str. 53-4). Docházelo tak k senzualizaci moci, specifikaci a upevnění aberantních sexualit, zároveň se prosadila „moc, která laská tělo očima“ a pohled, který aberace fixuje (str. 55). U Foucaulta ostatně obecně nalézáme pojetí moci jako síly, která vidí, a tím podněcuje a zmnožuje.

<sup>123</sup> Williams, *ibid.*, str. 508.

<sup>124</sup> *Ibid.*, str. 509-11.

jednoduchého ke stále složitějšímu pohybu. Nicméně rozložení jednotlivých pohybů mezi soubory není zcela paralelní – u mužů nacházíme různé typy chůze, běh, skok, házení a chytání, zápasení a také některá jednoduchá řemesla; u žen pak sice jde o podobné aktivity, jsou ovšem zasazené do mnohem statictějších, „ženštějších“ kontextů. Výrazně zde převažuje chůze nad během, místo házení se zde objevuje zvedání a pokládání, obecně jsou zdůrazňovány pasivnější pozice (stání, sezení a klečení). Některé z ženských pohybů jsou sice analogické k pohybům v mužské skupině, ale pak je často k původnímu (nepříznakovému) pohybu obvykle přidán jistý nadbytečný až extravagantní detail, který ženy určuje jako „pevněji zasazené do společensky předepsaného systému předmětů a gest“. Tento atribut se také jeví jako určitá nadbytečná „známka odlišnosti“ (např. v jedné sekvenci chůze si žena drží ruku u úst, v jiné si zase bezdůvodně přidržuje prs, popř. přehazuje šátek přes ramena).<sup>125</sup>

Významotvorné rozdíly najdeme i v rekvizitách užitých na snímcích – u mužů jsou převážně jednoduché, jejich jediným účelem je stimulovat určitou svalovou činnost. U žen jsou to často velmi specifické předměty, které s sebou opět nesou určitý přebytek významu, a to nejen ikonografický, ale často i diegetický. Zatímco v sérii nazvané „Man Lying Down“ si muž skutečně pouze lehá, v paralelních ženských verzích si žena lehá a přikrývá se. Její nahota je tak zdůrazněna a záznam se tak mění ve hru s odhalováním a zahalováním sexualizovaného těla (zvýrazněnou navíc tím, že je tato sekvence zakončena opačným pohybem, kdy žena vstává z postele a znovu odkrývá svou nahotu.) Ženy jsou ostatně na Muybridgeových záznamech častěji nahé, popř. zahalované transparentně či částečně, což jen přitahuje pozornost k jejich odhalenosti. Neustále je tak udržována a připomínána ženská jinakost a vytváří se rámeček pro perverzní fetišizaci ženského těla. Gesto „hry na schovávanou“ s ženskou nahotou podle Williamsové najdeme na mnohých z Muybridgeových fotografií (např. scéna svlékání a oblékání šatů). Častá je i další aktivita

---

<sup>125</sup> Ibid., str. 512.

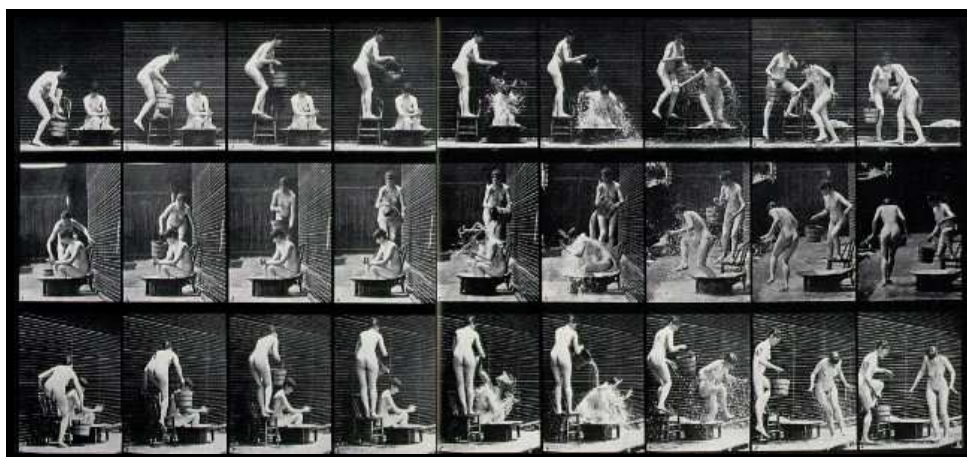
specificky spojovaná s femininitou – zatímco mužské objekty neberou přítomnost fotografa v potaz, některé ženy na fotografiích se očividně snaží s fotografem, potažmo tedy i s předpokládaným „divákem“, flirtovat (viz např. série „Walking and Blowing a Kiss“).<sup>126</sup>

Ještě silnější přesah erotického významu se objevuje ve scénách, které zachycují dvě ženy pospolu. U mužů jde v případě snímků o více aktérech převážně o záznamy kontaktních sportů – a Muybridge, veden snahou vytvořit k těmto záběrům „ženskou“ paralelu, pak evidentně musel lopotně hledat a „vynalézat“ činnosti, které ženy mohou provozovat ve dvojicích. Tak vznikly drobné „mizanscény“, občas až absurdních podob (např. fázované fotografie dvou nahých žen nalévajících si kávu či erotizované scény, ve kterých se dvě ženy polévají vodou ze džbánu). Tyto sekvence již nezachycují pouze pohyb a svalovou činnost, stávají se z nich scény „domácí interakce“ (tedy scény z jakési naznačené „koupelny“ a „salonu“) a vykazují se mnohem větší mírou diegetické iluze, než je tomu v případě mužských sérií. Nejsilnější erotické podbarvení pak najdeme ve snímcích dvou nahých tančících žen či u dalšího téměř surrealistického výjevu, na kterém jedna žena dává druhé napít z velkého džbánu. Podobně jako v sekvenci, ve které se dvě nahé ženy podpírají a vedou, přičemž jedna z nich kouří – zde objevíme až náznak jakéhosi sdíleného tajemství, doplněný příznaky enigmatického erotismu a znaky uvolněné morálky (fetišizace prostřednictvím cigarety a lascivních póz). Tyto přesahy v protikladu k neutrálním, nefetišizovaným scénám mužského zápasu ukazují, jak ženské figury začínají být již v protofilmu fikcionalizované, jak je jim subjektivita přisouzena až hraním jisté role, ve které přestávají být přítomné samy za sebe.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Ibid., str. 517.

<sup>127</sup> Ibid., str. 520. Leccos se dá vysvětlit tím, že ženské modely byly „umělecké modelky“ (předpokládaně „uvolněných mravů“), kdežto muži se rekrutovali z mnohem „váženějších“ kruhů, např. jeden z nich byl profesor tělesné kultury na Pensylvánské univerzitě a další instruktoři zápasu.



Obr. č. 28

**Muybridge a obscénní mizanscéna**

Pokud odstoupíme od roviny obrazu a obrátíme nakonec svou pozornost k předpokládanému divákovi, nacházíme zde opět zásadní paradox – na jedné straně je v té době divácký pohled významně osvobozen, vidění má možnost překračovat svá fyzická omezení, ovšem na straně druhé je to, co je pozorovateli ukazováno a sdělováno o jeho vlastním těle, stále více spoutáváno ideologickými, jasně čitelnými obsahy. Viditelná intenzifikace obrazu těla v průběhu 19. století a extenze jeho zkoumání (podpořená mimo jiné i vznikem filmu) nepochybně proměňuje způsoby jeho pozorování. V čistě ikonografické rovině jako by bylo představení stále více směřováno, aby oslovovalo především mužského diváka a aby mu byla prostřednictvím „implantace perverzí“ stále přesvědčivěji vnučována pozice voyeurského pozorovatele. Může se tedy zdát, že voyeuristický divácký režim, který aparátové teorie přisuzují klasickému filmu (a od kterého odvozují renesanční ukotvení a ideologické důsledky rozebírané v kapitole I), předcházet samotnému vzniku filmu a musel již od počátku kinematografických snah ovlivňovat jak reprezentaci, tak i diváctví.

Jak ovšem ukazují studie raného filmu, „první publika“<sup>128</sup> jsou zajímavá

<sup>128</sup> Neologický plurál „publika“ se nejdříve objevil v kulturních studiích pro

především ve své výrazné nedefinovanosti a neurčenosti, jsou to divácké skupiny ve stavu svého vytváření, kterému vycházejí vstříc velmi heterogenní divácké mody kina atrakcí. Právě pro tuto neurčenost, neukotvenost pohledu přirovnává Kirbyová ve svém textu raného diváka k hysterickému, traumatizovanému cestujícím na železnici konfrontovanému s nebezpečím srážky vlaků. Jde o diváka, který zažívá agresi aparátu, určitý „útok“ na zrak (Kirbyová tedy mluví o hysterii ve smyslu tělesné reakce na film, která u diváků není definovaná třídou, věkem, pohlavím či etnikem a zároveň každému nabízí specifický osobní zážitek). Ranější filmy se podle Kirbyové „rozlamují“ a potenciálně proměňují okolo dynamického, mechanického vidění, nekodifikují jednotnou diváckou pozici, a proto lze považovat raného filmového diváka za „nedokončeného“ a nekódovaného. Lze jej označit za „subjekt, jehož sexuální nasměrování je ve vztahu k diváctví rozštěpeno, prochází krizí – subjekt, který je hysterizován“.<sup>129</sup> Tento „otevřený“ modus diváctví je zároveň pevně zasazen do destabilizujících účinků modernity jakožto nové organizace zkušenosti, která přichází s příslibem destrukce všeho starého, pevného, samozřejmého, oidipovského atd., tedy i s příslibem naprostého zmatení tradičních rolí, včetně tradičních percepčních schémat a pozic.<sup>130</sup>

Také Hansenová mluví o neurčenosti a výrazné svobodě diváka, která trvá až do období nazývaného „zlomem kinematografických věků“. To podle ní přichází mezi lety 1907-1917, kdy se produkce posouvá od stylu raného filmu atrakcí ke kódům a stylistice klasického paradigmatu; kino se zároveň proměňuje ze zábavy nižších vrstev v předpokládaně beztřídní „instituci“ populární kultury.<sup>131</sup> Hansenová připomíná, že se rané kino napájelo ze široké

---

zdůraznění právě široké heterogenity diváckých skupin a dále jej přejímá nová historie. Viz Szczepanik, *ibid.*, str. 37.

<sup>129</sup> Kirby, *ibid.*, str. 128.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Hansen, *ibid.*, str. 55. Klasické paradigma vytvořilo narativní modus, který filmům dodal jasnost a významovou soběstačnost nepotřebující další vysvětlování (na rozdíl

sítě významů také díky tomu, že bylo nezdárců zasazené do rozmanitých varietních programů. Možné ideologické obsahy filmů tak byly rozptýlené v poli nesourodých představení a jejich čtení záviselo do velké míry na tom, jak byly předváděny a jak významně a aktivně se do sledu atrakcí zapojovalo publikum. To samozřejmě často vedlo k naprosté *nepředvídatelnosti* jak průběhu a kontextu projekce, tak i způsobů, jak byla diváky vnímána a prožívána. Snaha tuto nepředvídatelnost eliminovat a standardizovat jak způsoby filmového vyprávění, tak i možnosti recepce se pak v novém médiu zdaleka neprosazuje hned, přichází až v době, kdy se ustanovují kódy tradičního narativního filmu (tedy až během druhé dekády 20. století). Teprve tento zlom znamená, že se prosazuje klasický model diváctví, ve kterém je divák „znevídatelně“ (film jej zdánlivě přestává „brát na vědomí“), striktně oddělen od filmového časoprostoru (prostor kina/varieté už není prostorem otevřené negociace), aby mohl být do světa fikce a narace charakterizované svou uzavřeností, kontinuitou a kompoziční jednotou „všíván“ a imperativně veden jako pohled z úběžníku.

Analýzy vycházející ze struktury klasického kina (a jejích ideologických důsledků) tedy není možné aplikovat na období historických počátků kinematografických projekcí. Raný film se snažil diváka lákat bezprostřednějším, přímějším a otevřenějším exhibicionismem, přičemž často okatě demonstroval své možnosti nebo se přímo obracel k divákovi a „spiklenecky“ mu předváděl zachycené objekty a děje, „ať už to bylo letmé pohlédnutí herce do kamery nebo samotný exces a rozmanitost předváděného, filmy přiznávaly přítomnost adresáta, tedy publika jakožto sociálního kolektivu“.<sup>132</sup> Přestože mnohé z předváděných filmů charakterizovalo jasné genderové zacílení, a to především zacílení na mužského diváka (časté jsou

---

od mnohých raných filmů již nebylo třeba znát kontext či původní zpracovaný příběh, nebylo potřeba snímek dovysvětlovat komentářem a zvukovými efekty nebo jej zasadit do kombinovaného představení). Film se tak stává autonomní jednotkou, nezprostředkovaně srozumitelnou širokému publiku do velké míry nezávisle na jeho kulturním a etnickém zázemí.

<sup>132</sup> Hansen, *ibid.*, str. 57.



scény nemístně odhalující „záhady“ ženského těla), v raných fázích kinematografie nebyla percepce těchto obrazů ještě plně determinována. Způsoby předvádění podle Hansenové ještě nedovolují „percepční logikou pohlcení a oddělení“, nepopírají exhibicionismus filmů, protože „polymorfně perverzní“ energie oživující kino atrakcí dosud nebyly svedeny do „režimu klíčové dírky“ (tedy režimu „normativního pozorovatele“, kterého předpokládají poststrukturalistické teorie u klasického filmu).<sup>133</sup>

Můžeme-li tedy vůbec ve vztahu k ranému filmu mluvit o voyeurismu, je to podle Hansenové spíše skopofilie blízka Metzovu pojetí divadelního voyeurismu, kdy je fascinace pohledem podmíněná dualitou a reciprocitou mezi „viděním“ a „vystavováním se pohledu“ – jde tedy o režim „aktivní spoluviny“, který dovoluje reflexivní hru s tradičními rolemi.<sup>134</sup> Film se zde vyjevuje jako pouze jeden z prvků v širším tvaru představení, ve kterém jednak vstupuje do interakce se „sousedními“ snímky, ale také do kontextu nepředvídatelné recepce. Tento rozměr nazývá Hansenová „mez nepředvídatelného / neurčitého“ („margin of unpredictability/ indeterminacy“) a právě on podle ní znemožňuje definovat ideologickou pozici diváka raného filmu nehledě na jeho rasovou, genderovou, třídní či etnickou příslušnost. „Mez nepředvídatelnosti“ v percepci raného filmu umožňuje volnou interpretaci a nové uchopování předkládaných významů, tedy dovoluje podvracet ideologické obsahy jednotlivých snímků (tak tomu např. bylo v případě ironizování rasistických filmů v kontextu „minstrelských“ varietních vystoupení v podnicích pro Afroameričany, které popisuje Mary Carbineová).<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid. Viz také Metz, *Imaginární signifikant*, str. 94. Jasně je to např. ve scénách, kdy se herečka obrací přímo k divákovi. To lze jednak číst jako výzvu k flirtu, ale také se zde vytváří distance mezi herečkou a jejím objektivizovaným obrazem, čímž se narušuje voyeurický režim předvádění (dostáváme se tedy do kruhu „předvádění samotného předvádění“).

<sup>135</sup> Carbine, Mary. „The Finest Outside the Loop: Motion Picture Exhibition in Chicago Black Metropolis, 1905-1928“. *Camera Obscura* 23/1990, str. 9-41.

Prosazování kanonických narativních modů a klasických způsobů oslovování diváka bylo podmíněno nejen vnitřním vývojem filmového média, ale i společenskou snahou minimalizovat a regulovat neurčitost, nejistotu a nepředvídatelnost čtení pohyblivých obrazů. Z toho vyplývá až jistý paradox způsobu, kterým se filmové médium a jeho společenské zasazení vyrovnalo s „(a)morálností“ raného filmu. Nepřehlédnutelně, neoddiskutovatelně „košilaty“ charakter mnohého, co se na plátně při raných představeních objevovalo (vůči čemuž se brzy a rázně ozvali tzv. „společenszí reformátoři“), je postupně sveden do výše zmíněného „režimu klíčové dírky“, přímý a přiznaný erotický exces a raport s divákem je omezen. Kinematografická instituce tak sice opouští silně erotizovaný exhibicionismus, ale zároveň prosazuje a legalizuje skrytou, skopofilní podobu voyuerismu – stává se tak v rovině ukazovaného zdánlivě morálnější a nevinnější, ale přitom v rovině formy a diváckého umístování nabírá výrazně perverznější rozměr, protože divákovi nabízí legitimizovaný a řízený požitek z „nedovoleného“ a necudného pohledu na ženské tělo.

Implementace klasického systému a maskulinizace divácké pozice se ovšem neprosadila okamžitě, probíhala postupně v souladu s postupným vytlačováním filmových atrakcí narativností.<sup>136</sup> Zároveň ale k tomu posunu dochází k době, kdy se ženské publikum stává čím dál významnější zákaznickou skupinou a také se dožaduje účasti na společenském a kulturním životě. Paradoxně tak v době, kdy kino směřuje k „mužskému“ režimu dívání, si filmový průmysl uvědomuje nutnost oslovit ženy, a to v souladu s jejich novou aktivní pozicí ve společnosti. Film tak jednak musí odrážet proměňující se roli žen ve veřejné sféře, ale ještě častěji se snaží posílit a znovu-nastolit diskurz ženské

---

<sup>136</sup> Ostatně pnutí mezi narativností a spektakulárností stále vitalizuje i tzv. „pozdní“ film – např. i v natolik mainstreamové podobě, jakou představuje blockbusterový film. Nové módy aktivního diváctví, poučenost z počítačových her, stále menší důraz na scénář v „komerčních“ žánrech, ale i kultovnost některých art filmů odmítajících naraci a alternativní způsoby projekcí výrazně narušují dominanci kanonického narativního příběhu prosazeného klasickým Hollywoodem. Viz např. Hansenová, Miriam. „Raná kinematografie, pozdní kinematografie: transformace veřejné sféry“. In Szczepanik, *ibid.*, str. 263-297.

domesticity a zdůraznit funkci žen jakožto tradiční morální záštity společnosti. V době, kdy se radikálně zvyšuje společenský význam a postavení skutečných žen, divaček a konzumentek, zůstává základním rozporem přelomu raného filmu v klasický systematické prosazování reprezentačního stylu a oslovování, které je možné vztáhnout k maskulinním formám subjektivity. Není tak ovšem pouze nastolena „patriarchální choreografie vidění“, ale také jsou postupně posilovány velmi tradiční obrazy ženství.<sup>137</sup> Zavádění patriarchálních struktur vidění tak není výrazem esenciálního a bezčasého symbolického řádu, ale jak upozorňuje Hansenová, můžeme je číst i jako obranný symptom či reakci na historickou výzvu, kterou film atrakcí představoval pro mužský monopol na pohled a genderovou hierarchii veřejné sféry.<sup>138</sup> V poslední části této kapitoly je tedy nutné se dále podívat na skutečnou přítomnost ženy jakožto divačky ve veřejné sféře, stejně jako na proliferaci metaforiky ženství a její specifické využití v diskurzech modernity.

---

<sup>137</sup> Hansen, Miriam. „Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism and Public Life“. *Camera Obscura* 22/1990, str. 56.

<sup>138</sup> Zaměřuji se zde především na gender jako z tohoto pohledu nejviditelnější rozpor modernistické organizace vidění, ale bylo by možné analogicky vést tuto analýzu k emancipaci vidění u dalších skupin, které se odlišují od neutrálního modelu bílého, vzdělaného, křesťanského muže střední třídy.

## **II. 4. 1. MĚSTO, MODERNITA, METAFORY ŽENSTVÍ.**

Pokud tedy moderního diváka definuje jeho neukotvenost, nekódovanost a jistá svoboda ve vztahu k atrakcím, pak modernitu jako takovou musíme na jedné straně (na straně publika) nazvat dobou dožadování se a učení se diváctví (a to především u skupin, kterým do jisté míry zatím vidění „nepřináleželo“). Na straně druhé, řekněme na straně „samopohybu média“, je dobou vymezování pozic, které divákům budou stále více ohraničovány a předepisovány. Prostor moderního diváctví tak můžeme vidět jako oblast intenzivní negociace, ve které ústřední roli sehrává veřejná sféra a skutečná přítomnost a požadavky (nových) diváckých skupin, ale také samo-regulační a disciplinární funkce média nevyhnutelně směřujícího k nalezení svého klasického tvaru.

V tomto procesu se pak žena a ženskost zpřítomňuje v několika podobách: v oblasti reprezentace (viz mapování ženského těla a implantace perverzí zachycená v předchozím oddíle), samozřejmě pak v podobě skutečných žen jakožto společenské skupiny, která se začíná hlásit o svá práva na společenskou a kulturní participaci, ale zároveň i v jakési přízračné formě – v metaforice ženství či spíše ženskosti vztažené k některým fenoménům modernity jako hodnotící přívlástek. Najdeme zde základní trojčlenku souvislostí: pro mnohé dobové kulturní kritiky *moderní město* rovná se v jistém smyslu *film* (*populární kultura*), obojí pak na sebe v mnoha případech bere tvar (a hrozbu) čehosi *bytostně ženského*. Ostatně populární kultura byla (a dodnes občas je) sama vnímána jako „femininní“, přisuzuje se jí schopnost učinit diváka pasivním a bezbranným, nebo mu dokonce přivodit morální úpadek. Opak populární kultury, tedy „vysoké umění“ (modernismu) bylo chápáno nezdědka jako „maskulinní“ – jako aktivní, tvůrčí a produktivní alternativa masové zábavy.<sup>139</sup>

Např. v metaforách vztahovaných k filmu na počátku století v německém

---

<sup>139</sup> Pro genderový rozměr českého modernismu viz. studie Martiny Pachmanové sružené v knize *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo 2004.

prostředí se projevuje ambivalentní postoj intelektuálů k masové kultuře a populárním médiím, ale i tušená analogie mezi vnímáním filmu, percepčními proměnami v městském životě a modernistickými výzvami. Např. Herman Kienzl v roce 1910 píše: „Psychologie filmového triumfu je metropolitní psychologií. Nejen proto, že metropolis vytváří přirozené ohnisko veškerého vyzářování společenského života, ale obzvláště proto, že městská duše – ta duše v neustálém spěchu, zvědavá a neukotvená, řítící se od jednoho prchavého dojmu k druhému – to je také duše kinematografie.“<sup>140</sup> Topos městské zkušenosti zde představuje Berlín jako (vedle Paříže) další symbol dynamického vývoje a technických novinek, které mění percepci a prožívání (jako výše zmiňované nové dopravní prostředky, ale stejně tak i telefonické spojení, fotoreportáže a film). Film je vnímán jako odraz estetiky metropole, jako organický důsledek zkracování a „digestování“ vjemů, stejně jako vibrační pomíjivých zážitků. Zároveň je ovšem hrozbou, výzvou kulturní dominanci vysokého umění: „Edison je bojovým křikem epochy vraždící kulturu, válečným pokřikem barbarů,“ píše se v roce 1911 v *Die Aktion*.<sup>141</sup>

Patrice Petrová ve své analýze diváctví výmarského filmu vychází od této ambivalentní pozice filmu jako nového média na pomezí populární zábavy a modernistického „vyššího“ směřování kulturní produkce, aby ukázala rozporuplnou přítomnost kina v modernitě ve vztahu k (automaticky předpokládané) genderové charakteristice diváka a kritika.<sup>142</sup> Shrnuje prudké dobové debaty o statutu filmu v kulturním milieu Německa 10. a 20. let 20. století a ukazuje, že médium dnes nezdědka chápané jako modernistické bylo tehdejšími intelektuály vnímáno především jako vetřelec ohrožující stav kultury. Jak ostatně podotýká Anton Kaes (z jehož vlivné studie *Die*

---

<sup>140</sup> Kienzl, Herman. „Theater und Kinematograph“. *Der Sturm* 1/1911-12, citováno in Petro, *ibid.*, str. 7. Podobně i Oswald Spengler odhaluje sekulární město jako formu civilizace, ve které bují „kulturní perversity“, jako je „film, expresionismus, theosofie, zápasy v boxu, negerské tance, poker a dostihy“. Viz Kaes, *ibid.*, str. 10.

<sup>141</sup> Citace pochází od Franze Pfemferta z *Die Aktion* z roku 1911, citováno in Kaes, *ibid.*, str. 16 a Petro, *ibid.*, str. 77.

<sup>142</sup> Petro, *ibid.*, především str. 39-78.

*Kinodebatte* ostatně Petrová také čerpá – jakožto i mnozí další), komerční rozšíření filmu ovšem představovalo nebezpečí až v okamžiku, kdy kino začalo přejímat způsoby vyprávění a témata příslušející do té doby literární a divadelní kultuře. Kulturní systém, tedy především právě monopol literatury a divadla, jej až tehdy začal vnímat jako skutečnou hrozbu. Úsilí legitimizovat film podle požadavků „univerza buržoazní kultury“, přiblížit jej literatuře (a klasičtějšímu umění obecně) a bránit se tak útokům „reformátorů“ proto v 10. letech na nějakou dobu situaci jen vyostřilo. Bylo vnímáno jako urážka skutečné kultury a paradoxně přispělo ke stále větším útokům na film ze strany literatury, vyděšené „monstrózní mocí“ nového média.<sup>143</sup> Německá „Kinodebatte“ tak byla především ohledáváním a přehodnocováním hranic oddělujících „stará“ a nové médium a zkoumáním jejich komunikace s rekonstituovaným městským publikem.

Berlín se podobně jako Paříž pro mnohé stává výstižnou metaforou tehdejší horečnaté společenské změny. Byl v té době nejen industriálním centrem, ale také ohniskem kulturního průmyslu a zábavy, proto tak snadno ztělesňoval „komplex modernity“<sup>144</sup>, která jak upomíná Petrová, byla zase často metaforizována jako žena.<sup>145</sup> Metaforu města-ženy používají mnozí pozorovatelé počátku století: města tak dostávají svou tvář i tělesnost, stávají se určitými přízračnými bytostmi. Toto vidění, tato fantasmatická tvářnost města ovšem nebyla zdaleka jednotná – zatímco např. novinář Harold Nicolson viděl Berlín jako nenalíčenou dívku ve svetříku s Hölderlinem v kapse, dramatik Carl Zuckmayer jej odhaluje spíše jako svůdnou, ale chladnou a nemilosrdnou

---

<sup>143</sup> Schlüpmann, Heide. „Melodrama and Social Drama in the Early German Cinema“. *Camera Obscura* 22/1990.

<sup>144</sup> Petro, *ibid.*, str. 40.

<sup>145</sup> Petrová toto ilustruje na obraze „Portrait de Mme Alan Bott“ Tamary de Lempické otištěném v časopise *Die Dame* v roce 1930, na kterém je ženská postava „izokefalicky“ zasazena mezi mrakodrapy. Ostatně Lempická byla jednou z typických „nových žen“, ztělesňovala tento fenomén např. i pro obálky ženských časopisů, příznačně pak znázornila sama sebe jako svobodomyšlnou ženu v symbolickém vozidle své doby na obraze „Autoportrét v zelené bugatce“ z roku 1925.

femme fatale, o jejíž přízeň je třeba neustále bojovat.<sup>146</sup> I v poezii a malířství se často zjevuje Berlín jako démonický, odcizující, ale především výsadně „ženský“. Již provinční literatura v Německu podle Kaese vnímala metropoli více než v jiných zemích jako „démonickou sílu“ a přisuzovala jí „specifické vyzařování špatnosti“ – touha po vzdělání a poznávání je ve městě z tohoto pohledu přebita zábavou a rozptýlením, estetika ustupuje senzačnosti, soustředění nahrazuje nervozita.

Takto ambivalentní, často nepřátelská pozice vůči metropoli se z německé literatury velmi snadno přenesla na nepřátelství vůči masovým a spotřebním kulturním praktikám, zejména pak kinu.<sup>147</sup> V dobových ohlasech intelektuálů se pak tváří v tvář kinematografu zračí ambivalence pocitů – především strach a nepřipravenost na nové médium, ale i fascinace, údiv z ohromného nástupu velké kulturní agence populární zábavy a také z vehemence, s jakou se dosud nepriviligované vrstvy dožadují „vlastních“ zábavních forem. Raný film se tak rozvíjí v prostoru dravé, svým způsobem anarchistické plebejské kontra-kultury, která se ustanovila (aniž by byla „přizvána“) vedle mainstreamové buržoazní kulturní sféry. Tak u kulturně privilegovaných intelektuálů vzniká intenzivní pocit, že si nižší vrstvy stvořily formu kulturního povyražení, které mohou vzdělanci jen „bezmocně“ přihlížet, aniž by jim bylo dovoleno ji usměrňovat, „vést“ nebo kontrolovat. Tato kontra-kultura navíc ve svých počátečních formách naprosto necítí potřebu se vůči umělecké (buržoazní) kultuře legitimizovat, navíc se nebojí si z ní okatě utahovat.

V analýze konkrétně zaměřené na „exemplárně“ modernistické milieu výmarského filmu ukazuje Petrová, že tato doba bývá tradičně „čtena“ jako

---

<sup>146</sup> Jako by do ní promítali hlavně sebe, své tužby a zkušenosti. Citováno in Petro, *ibid.*, str. 41-42. Zajímavé jsou také rozdíly mezi metaforami jednotlivých měst – Londýn bývá viděn jako roztomilá stařenka, Paříž jako lvíce salonů atd. Pozoruhodná je také monstrózní tvářnost Prahy v německé a české literatuře (viz také Koušková, Irena. *Proměny obrazu Prahy jako literárního toposu a jeho ztvárnění ve vybraných dílech české literatury*. Diplomová práce, FF UK Praha 2005).

<sup>147</sup> Petro, *ibid.*, str. 43. Petrová poukazuje i na to, jak filmy zdánlivě abstraktní či věcné, jako je Ruttmannův BERLÍN. SYMFONIE VELKOMĚSTA, zkoumají prostorovou a vizuální fragmentaci města okolo obrazu ženy skrytého v centru filmu.

období rozpadu mužské identity a krize mužského subjektu, přičemž tato optika zpětně dodává smysl jak analýzám reprezentace, tak i diváctví daného období.<sup>148</sup> Tradiční umístění žen do soukromé sféry znamená do jisté míry i jejich zneviditelnění a odtržení od veřejných způsobů dívání se – proto je prožívání modernity ztotožňované se zkušenostmi ve veřejné sféře přednostně vnímáno jako zkušenost mužská (v dobové literární i vědecké reflexi se o sféře soukromé převážně mlčí).<sup>149</sup> Výmarská společnost byla obecně společností krize, kterou její dobové analýzy vztahují k oidipovským dramatům – symbolizuje ji mužská pasivita a pocit porážky. „Příběh“ výmarské republiky se tak stává příběhem mužským, stejně jako i úvahy o diváctví vycházejí především z mužské zkušenosti.<sup>150</sup> Petrová se snaží tento předpoklad narušit, když ukazuje, že výmarské ženy jsou „neviditelné“ jen zdánlivě – vždyť modernita je zároveň dobou tzv. „Nové ženy“, která boří tradiční představy o ženské pasivitě, dožaduje se aktivní účasti na chodu společnosti a také svého „práva“ na diváctví. Lze ostatně nalézt i logickou souvislost mezi krizí „mužského pohledu“ („male vision“), vytvořením masového publika a vzrůstajícími nároky žen na účasti ve společenském a kulturním životě.

---

<sup>148</sup> Petro, *ibid.*, xviii.

<sup>149</sup> Až nové historiografie „všedního dne“ se začaly zabývat touto chybějící „sférou“ a navracet skryté fasety historie do všeobecného povědomí.

<sup>150</sup> Petrová například poukazuje na to, jak se při analýzách filmu Bruna Rahna *DIRNENTRAGÓDIE* („TRAGÉDIE PROSTITUTKY“) z roku 1925 pozornost stáčí na hlavního hrdinu a film bývá čten jako „jeho tragédie“. Petro, *ibid.*, str. xx-xxi.





Obr. č. 29

Nová žena a město (Tamara Lempicka, Portrét hraběnky de la Salle)

Petrová ukazuje, jak je žena na začátku století všude-přítomná jako objekt, jako fantasma či hrozba, ale zároveň v dobových úvahách intelektuálů mizí jako subjekt – výzkumy modernity koneckonců donedávna mluví hlavně o mužském subjektu a mužské touze (byť často ve vztahu k obrazům ženy). Ženskost se jeví jako podivně rozptýlená po prostoru modernity, neustále viditelná, nastavená jako objekt pohledu, jako přízrak i jako metaforický rozměr městského půdorysu a tvaru populární kultury. Popisy filmového diváctví té doby často varují před nebezpečím pasivity, přílišného unesení obrazy, přičemž tato varování byla přednostně směřována ženám – divačky byly chápány jako snadné oběti populární kultury, neschopné kritické distance a reflexe. Tato přílišná, nereflektující „blízkost“ žen k filmu se samozřejmě objevuje již v dobových kritikách (např. Kracauerovy rané studie o „slečnách z obchodních domů“), ale následně ji trochu paradoxně přejímá i současná

feministická teorie (jak uvidíme v další kapitole).<sup>151</sup>

Genderově specifické konotace ostatně odhalíme i při bližší analýze pojmů *kontemplace* a *rozptýlenost* – zatímco „vyšší“ kontemplace předpokládaně přísluší mužům, „ženské“ diváctví v tradičních popisech figuruje zároveň jako a priori rozptýlené a nesoustředěné, ale i jako maximálně pohlcené, „všité“ do děje a bezzbytku identifikované se světem na plátně. Jak Petrová, tak i Hakeová citují ranou sociologickou studii diváctví německého filmu od Emilie Altenlohové z roku 1914, která odhaluje pozoruhodnou rozštěpenost publika ve vztahu k pohledu. Altenlohová vtipně poznamenává, že muži v kinosále se dívají především kolem sebe a zdá se, že je víc vzrušuje pohled na ženy v publiku než obraz ženy na plátně, zatímco divačky jsou svým plně emotivním vnímáním předurčeny k identifikaci s obrazem a jsou mnohem náchylnější filmové reprezentaci podléhat. Naproti tomu pak ovšem soudí, že na rozdíl od „obyčejných“ žen je pro intelektuální (mužské) publikum velmi obtížné poskládat dohromady nespojitě filmové sekvence, zapamatovat si je a dokázat je převyprávět.<sup>152</sup>

Jsou to tedy muži, kdo se v raných popisech diváctví vyznačuje značnou nesoustředěností – intelektuálové, fascinovaní závanem „jinakosti“ filmového představení, evidentně často věnovali více pozornosti přítomnému publiku než představení samému. Petrová upozorňuje, že v raných kritických ohlasech často nejde ani tolik o konkrétní film jako o šok ze zrodu masového publika a jeho specifické skladby – viz např. svědectví A. Doeblina: „V černočerné díře s nízkým stropem nad obludou obecnstva září obdélníkové plátno, jehož bílé oko fixuje masu monotónním pohledem. Páry, které se vzadu muchlovaly, jsou uneseny a odtáhnou své nenechavé prsty. Děti se zacpanými nosy se pokojně zachvívají chladem večerní horečky, nehezky páchnoucí dělníci s vytřeštěnými očima, ženy v zatuchlých šatech, silně nalíčené prostitutky se naklánějí

---

<sup>151</sup> Viz. např. Mary A. Doaneová a její pojem „nadidentifikace“.

<sup>152</sup> Altenloh, Emilie. *Zur Soziologie des Kinos*. Jena: Diederichs 1914, str. 93. Citováno in Hake, *ibid.*, str. 160.

dopředu a zapomínají si upravit šátek. Zde vidíte splnění výzvy ‚pannem et circenses‘: představení stejně zásadní jako chléb, býčí zápasy jako obecná potřeba.“<sup>153</sup>

Také Benjaminovy či Kracauerovy ambivalentní úvahy o masové kultuře se promítají do obav a fascinací spojených s figurou ženy, a to nejčastěji prostitutky – ostatně mnozí kritici nikdy neopomenou zmínit jejich přítomnost v raném publiku.<sup>154</sup> Lehká žena se v té době často stává emblémem či metonymií filmu i města, bytostí radikálně odlišnou i blízkou (v jistém smyslu téměř flâneurskou), viděnou jako fascinující, ale i odpornou a hodnou pohrdání. V Benjaminově „Berlínské kronice“, realizaci „mapy“ žitého prostoru, figurují ženy jako průvodkyně městem (jsou to guvernanky, matka – „strážkyně bloudění“, a výsadně pak prostitutky, „přízračné strážkyně prahů“). Provádějí ho labyrintem města jako systémem štol a odhalují mu paralelní prostory (zadní schody, místnosti skryté za dveřmi bordelů, ale i kino). Pro Panofskyho je populární umění „vždy v nebezpečí, že skončí jako prostitutka“ (a vysoká kultura zase podle něj riskuje, že skončí jako „stará panna“), pro Kracauera pak rytmus nohou pochybných varietních tanečnic spolu s analogickým rytmem pásové výroby představují rytmus doby.<sup>155</sup>

Ovšem nejen symptomaticky vyzdvihovaná veřejná přítomnost prostitutek, ale i samotné vysoké procento žen ve filmovém publiku bylo vnímáno jako alarmující společenský fenomén, který byl dáván do souvislosti s rozpadem tradičních hodnot, vstupem žen do průmyslové výroby a zvyšujícím se věkem při sňatku. Vztah mužů k populární kultuře nebyl problematizován a zábava, ať již ve formě percepční regrese či úniku od všedních starostí, byla specificky vztahována převážně k ženě. Mnozí kulturní kritici ve 20. letech protektorsky

---

<sup>153</sup> Doebelin in Petro, *ibid.*, str. 7.

<sup>154</sup> Petro, *ibid.* str. 60. Prostitutka navíc aktivně vstupuje do „dvojího režimu dívání“ – je zároveň objektem pohledu, který láká muže, ale aktivně také zákazníky vyhlíží a stejně pozorně se dívá, zda okolo nejde strážník.

<sup>155</sup> Benjamin, „Berlínská kronika“, str. 174-199. Panofsky, Erwin. „Styl a médium ve filmu“. *Illuminace* 1/1991, str. 31. Kracauer, Sigfried. „The Cult of Diversion. Of

mluví o ženách jako o těch, které mají nedostatek smyslu pro dobrý vkus, progresivní a revoluční možnosti „rozptýlení“ zůstávají rezervovány mužům.<sup>156</sup> Filmové publikum je tak významně feminizováno, a proto je také představováno jako nedospělé – není náhodou, že Kracauer mluví o divačkách jako o „girls“ (signifikantní je i to, že často používá americký výraz). Role „dívků“ (s konotacemi nedospělosti, rozjívivosti a dětinskosti) byla podle Hakeové cenou, kterou mladé svobodné ženy musely zaplatit za svou demystifikaci způsobenou vstupem do veřejné sféry.<sup>157</sup>

„Těkavý“ subjekt modernity, který můžeme odhalit v klasických textech, má jasné genderové vymezení, které je spojeno s jeho veřejnou existencí, volným pohybem a svobodou jeho pohledu. Mluví-li se (a jistě ne náhodou) výhradně o *flâneurovi*, ne o *flâneuse*<sup>158</sup>, zdá se relevantní tvrdit, že modus městského dívání je tedy nejen sociálně, ale i pohlavně určený. Hrdinové moderny, které vypočítává Janet Wolffová ve své eseji „Neviditelná flâneuse“ jako ztělesnění moderního stylu života – tedy dandy, flâneur a cizinec, jsou samozřejmě vždy postavy mužské.<sup>159</sup> V klasických textech městské modernity se sice zviditelňují určité typy žen – nečastěji prostitutka, vdova, stařena, lesba, oběť vraždy a neznámá kolemjdoucí, jsou jako např. u Baudelaira opět zobrazované se směsí obdivu a odporu, ale také, a to především, jako objekty pohledu, nikdy jako dívající se.<sup>160</sup> Tyto ženy mají vždy výrazně maskulinní rysy či zkušenost, nikdy

---

Berlin's Picture Palaces“. *New German Critique* 40/1987, str. 91-96.

<sup>156</sup> Hake, Sabine. „Girls and Crisis – The Other Side of Diversion“. *New German Critique*, 40/1987, str. 158. Hakeová tvrdí, že film je médium, které ukazuje strach z „ženskosti“.

<sup>157</sup> Hake, ibid., str. 158. „Dívky“ byly navíc často vnímané jako lidé bez identity – Kracauer např. dedukuje, že filmové zápletky spočívající na záměně identit byly u žen tolik populární právě proto, že samy žádnou osobnost nemají.

<sup>158</sup> Wolff, Janet. „Neviditelná flâneuse“. In Pachmanová, Martina (ed.). *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press 2002.

<sup>159</sup> Ibid., str. 100.

<sup>160</sup> Ibid., str. 101-102. Baudelaire sice opěvuje pomíjivost setkání a střetu pohledu s neznámou ženou, když tvrdí, že „pravou rozkoší městského člověka není ani tak láska na první pohled jako láska na pohled poslední“. Autorka ovšem poznamenává,

nejde o obyčejné, „slušné“, nezadané ženy. Jako by samotný veřejný prostor byl ohrožující, pokud do něj žena vstupuje sama.

Svoboda, kterou flâneurovi přinášejí veřejná prostranství (tedy jeho „veřejné soukromí“), pak stojí v ostrém kontrastu k tomu, jak byl tradičně ženám veřejný prostor zapovězen a jak byly vytlačovány do domácích ghatt. Příznačně v tomto kontextu popisuje George Sand, jakou svobodu jí při jejím pobytu v Paříži přinesl mužský převlek – nejenže šaty a boty byly najednou velmi pohodlné a odolné, ale dovolily jí zakusit i slast „mizení“, unikat pohledům a „rozpustit se“ v lidské mase. „Poletovala jsem z jednoho konce Paříže na druhý. (...) Běhala jsem venku za každého počasí, přicházela domů v kteroukoliv hodinu, sedávala v parteru v divadle. Nikdo si mě nevšímal a v nikom můj převlek nevyvolal podezření (...). Nikdo mě neznal, nikdo se na mě nedíval, nikomu jsem nepřipadala divná; byla jsem atomem ztraceným v tom nesmírném davu.“<sup>161</sup> Nabízí se samozřejmě otázka, proč George Sand pociťuje tak intenzivní potřebu zmizet. Jako by se tu vyjevily zcela odlišné způsoby existence mužů a žen ve vztahu k pohledu ostatních ve veřejném prostoru – a radost Sand z toho, že je jako žena ve veřejném prostoru zneviditelněná, odhaluje i násilí tradičního režimu dívání se, pocit „ohrožení pohledem“. Zbývá tedy ještě konkrétněji prozkoumat, jak se toto implicitní nepřátelství veřejné sféry přímo projevuje ve vztahu k ženě-divačce.

---

že je velmi nepravděpodobné, že by bezúhonná žena v 50. letech 19. století opětovně pohled neznámého muže. „Vrácení pohledu“ bylo už samo o sobě příznakem špatných mravů. Ostatně, jak podotýká Susan Buck-Morssová, každá žena, která se volně toulala ve veřejném prostoru, riskovala, že bude označena za prostitutku. Viz její esej o „(sexuální) politice poflakování“ – Buck-Morss, Susan. „The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering“. *New German Critique* 39/1989, str. 99-140.

<sup>161</sup> Wolffová, *ibid.*, str. 101. Ostatně Sand měla i výraznou zkušenost s volností, kterou jí (její tvorbě) přinášelo „mizení“ za mužským jménem.

## **II. 4. 2. ŽENA, POPULÁRNÍ KULTURA A POHYBY VEŘEJNÉ SFÉRY**

Možnosti ženského diváctví samozřejmě souvisejí s vnitřními proměnami veřejné sféry. Zatímco na straně tradičního „buržoazního“ pojetí veřejnosti se ustanovil režim exkluzivity a segregace (veřejný prostor náležel jen určitým skupinám), konzumní veřejná sféra se snažila vytvářet přinejmenším iluzi maximální inkluzivity, zahrnout větší škálu sociálních seskupení a nevybírat si své diváky podle diskriminačních pravidel. Samozřejmě se mění i podoba klasického konzumenta kulturní produkce – publikum již není převážně složeno z jedinců náležejících ke střednímu stavu, tvoří jej spíše nově metropolitní dělnická a nižší úřednická populace. Tomu podle Kaese odpovídala pozice filmu jako nekontrolované, nestandardizované a nezprostředkované zábavy, která své slasti a svou účelnost nemusela legitimizovat nároky na nějakou trvalou, věčnou hodnotu. Kino naopak nabízelo prostor k „útěku z kultury“ a umožňovalo obejít exkluzivitu a segregovanost umění spojeného s auroou, vysokou kulturou atd.<sup>162</sup>

Tradiční „buržoazní“ pojetí veřejnosti tedy původně ustanovilo režim výlučnosti, který kopíroval nesouměrnou participaci mužů a žen ve veřejném a soukromém prostoru.<sup>163</sup> I tomuto vymezení se dostává v modernitě zásadních změn – zatímco po téměř celé 19. století je veřejná sféra dominantně mužská a ženy do ní vstupují jen v přesně vymezených a kontrolovaných aktivitách, sféra domácí a rodinná je definovaná jako ženská a vládne jí kult domácnosti, sexuální čistoty a morálního poručnictví. Ovšem ke konci století se v kontextu střední třídy začíná sféra zábavy a volného času jevit jako stále inkluzivnější, často je orientovaná na celou rodinu, a tudíž povoluje účast žen, pokud vstupují do veřejného prostoru jako součást rodinné jednotky. V kontextu „proletářských“ vrstev pak byla přísná segregace mužské a ženské zábavy

---

<sup>162</sup> Kaes, *ibid.*, str. 14-15.

<sup>163</sup> Viz Hansen, Miriam. „Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism and Public Life“. *Camera Obscura* 22/1990, str. 52.

dodržována déle. Mnohé kulturní instituce nižších vrstev zůstávaly přísně definované jako mužské (imigrantské bary, varieté, sportovní události) a žena je mohla navštěvovat pouze v případě, že byla ochotná dát v šanc svou reputaci.<sup>164</sup>

Třídní a pohlavní segregace zábavy v nejnižších vrstvách je ovšem postupně narušována dvěma protipohyby. Na jedné straně se kontinuálně zvyšují požadavky samotného publika, znevýhodněné vrstvy a skupiny si stále více nárokují veřejnou sféru, na straně druhé kulturní podniky z ekonomických důvodů směřují k deklarované solidnosti („respectability“) a společenskému uznání. Z dobové inzerce je jasné, že podniky byly považovány za „solidní“, pokud byly bezpečné pro ženy – což ovšem ke konci století byla především zábavní místa orientovaná na střední třídu a přímo definovaná jako prostory pro „rodinné povyražení“. Pokud tedy provozovatelé podniků dělnické zábavy, původně přísně genderově segregované, chtěli upoutat lépe platící návštěvníky, museli přilákat ženy a zaručit jejich bezpečnost. Např. v reklamě na vaudevilly, které se chtěly prezentovat jako „slušné“, se začíná zdůrazňovat serióznost návštěvnic. Hansenová pak zmiňuje dokonce anekdotu o majiteli vaudevillu, který lákal zákazníky z vyšších vrstev tak, že najímal prostitutky, slušně je oblékal a usazoval je do publika jako „bezúhonné matróny“.<sup>165</sup>

Podniky pro segregovanou klientelu tak na počátku století postupně mizí, nová populární kultura se demonstrativně tváří jako demokratická a dovoluje veřejné míšení pohlaví, tříd i etnických skupin. Tato inkuzivita je sice do jisté míry jen zdánlivá, často zůstává spíše deklarovaná než plně realizovaná, nicméně i tak sehraává zásadní roli pro ty, kteří byli dosud z veřejného života zcela vyloučeni (což jsou obecně právě ženy, nižší vrstvy, v americkém kontextu pak např. čerství imigranti). Tyto skupiny se postupně specificky zařazovaly i do ekonomického systému, ve Spojených státech „pro ženy z dělnických vrstev, především pro nedávné imigrantky z jižní a východní Evropy, konzumní styly

---

<sup>164</sup> Hansen, *ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*, str. 52-53.

a móda (v míře, v jaké si je mohly dovolit) slibovaly přístup k modernímu, americkému světu svobody, romantiky a společenského vzestupu. A zároveň to byla *jejich* levná pracovní síla, co umožnilo masovou výrobu a prodej konzumního zboží<sup>166</sup>.

Hansenová, stejně jako Rabinovitzová a další, upozorňuje na specifické postavení žen z imigrantských rodin, především pak z generace „dcer“, které byly omezovány nejen finančně, ale také přísným dvojitým standardem patriarchálních rodin ze starého světa. Hansenová zmiňuje hlavně Italky a Židovky původem z východní Evropy, pro něž byla návštěva kina několikrát týdně jedinou „nesupervizovanou“ zábavou, kterou si mohly dovolit a která jim byla dovolena. Kino otevíralo veřejný prostor pro ženy nehledě na jejich třídní postavení, věk a stav a výrazně proměnilo způsoby ženské participace na zábavě. Umožňovalo jim příležitostnou anonymní účast ve světě veřejného rozptýlení a sloužilo jako skutečná heterotopie, která převracela pravidla stanovená v zaměstnání a v rodině. Bylo výsadní součástí populární kultury, která podle Hansenové zprostředkovávala přístup k heterosociální, amerikanizované a konzumní kultuře „randění, pozorností a módy“.<sup>167</sup>

Genderová hierarchie veřejného a soukromého byla silně narušena vznikem společnosti spotřeby, která zamlžila třídní a etnické rozdíly a vytvořila iluzivní „komunitu blahobytu“, ale také přisoudila ženě novou, zásadní roli zákaznice, a nabídla jí tak nové sféry vlivu. Žena byla stále více zviditelňována jako „spotřebitelka“ a svou spotřebou se vlastně stávala vizitkou majetnosti svého muže. Již v 50. a 60. letech 19. století vzniká obchodní dům jako nový ženský legitimní veřejný prostor a ženy se učí směřovat svůj pohled ke zboží, hodnotit je a vybírat. Když se později film zařazuje do prostoru konzumace, stává se převážně (ale nejen) pro ženy určitou výkladní skříní, tedy rádcem v oblasti módy a životního stylu.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Ibid., str. 53.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> O plátnu jako výkladní skříní dále i Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire. The*



Nerozlišující, zdánlivě všeobjímající gesto populární kultury také umožňuje, aby se kino najednou chopilo dosud nerepresentovaných diskurzů zkušenosti, podobně jako některé oblasti spotřební kultury vystupují kriticky vůči buržoazním segregačním mechanismům nebo se polemicky vymezují proti hierarchickému oddělování mezi veřejným a soukromým.<sup>169</sup> V takovýchto hraničních, vnitřně kritických podobách populární zábavy je často narušena césurá mezi mužským a ženským světem a rozptýlením. Gender a sexualita se objevují jako zásadní témata doby, ženu-divačku evidentně film velmi přitahuje, a proto je třeba jí nabídnout jak cílené produkty, tak i vymezit její „správné místo“ ve vztahu ke kinu. Významná část rané filmové produkce si uvědomovala narůstající kupní sílu žen a snažila se divačku oslovit a nalákat k návštěvě kina. Pravděpodobně již ale nestačilo nabídnout tradiční „ženské“ žánry, jako je klasické melodrama (podporující „mystiku“ domácího života), a proto byly vytvářeny i dnes již pozapomenuté „akční“ žánry pro ženy. Větší historické pozornosti se dostalo např. seriím označovaným jako „serial-queen melodrama“, vycházejícím z kontextu ženských časopisů a žurnalistických žánrů spojených ať již se skutečnou či imaginární postavou „neohrožené reportérky“ („plucky girl reporter“).<sup>170</sup>

Ben Singer tyto filmy označuje za „historickou anomálii“, která až do 90. let 20. století nemá vlastně historickou obdobu (a to především kvůli obrazu ženství, který tyto filmy stvořily). Jednalo se o celé série příběhů s odvážnými, neohroženými, fyzicky aktivními hrdinkami, tedy vlastně „dobrodruhy v sukních“. Tyto snímky se vykazovaly moderním, rovnostářským apelem a diváčky byly zaměřené hlavně na mladé, pracující ženy. Svě hrdinky nezřídka stavěly do „heroické“ pozice, čímž vlastně rozehrávaly aktivní ženské fantazie a samozřejmě tak dále destabilizovaly dobové genderové normy. Označení „melodrama“ zde ovšem míří k jednomu ze svých starších významů, který v

---

*Woman's Film of the 1940*. Bloomington: Indiana University Press 1987.

<sup>169</sup> Hansen, *ibid.*, str. 54.

<sup>170</sup> Singer, Ben. „Female Power in the Serial-Queen Melodrama: The Etiology of an Anomaly“. *Camera Obscura* 22/1990.

protikladu k dnešnímu úzu konotoval spíše akci, napínavou senzačnost a fyzické násilí.<sup>171</sup> Bylo to tedy melodrama v extravagantní, „krvavé“ a dobrodružné podobě, které střední třída vnímala jako výraz proletářské vulgarity a zkaženosti a stigmatizovala jej jako nízkou zábavu pro spodinu, která u „slušných“ občanů měla vyvolávat jen pohoršení a protesty.

Na rozdíl od současné definice melodramatického žánru se děj také přísně vyhýbal soukromé sféře, veškerá dobrodružství probíhala někde „venku“, a to často na velmi exotických místech (na ponorkách, automobilových závodištích, v diamantových dolech atd.). I přestože v centru příběhu stála hrdinka vzpouzející se tradičnímu rozdělení rolí (byly to např. příběhy špiónek, detektivek či reportérek, které přemáhají padouchy, skáčou z mostů na jedoucí vlaky a obratně nakládají se zbraněmi), neoslovovala tato dobrodružství jen divačky. Dynamická akce charakteristická pro tyto filmy byla blízká i mužům, nicméně „ženské divácké zacílení“ zůstávalo silnější, protože kromě identifikace s akčním dějem uspokojovalo i ženský divácký narcisismus.<sup>172</sup>

Akční žánry pro ženy byly samozřejmě do jisté míry (tedy do míry, ve které si divačky uvědomovaly, že jde o fantazie) i odrazem ženské deziluze a frustrace z konvenčního rozdělení rolí. Na druhé straně ale jasně oslavují transformaci společnosti a relativní úspěchy počátků ženského hnutí, stejně jako odrážejí rozšíření sféry ženské zkušenosti. Masivní vstup žen do veřejného prostoru ke konci 19. století umožňují obchodní domy, music-hally, zábavní parky i kina,

---

<sup>171</sup> Ibid., str. 95. Tento žánr ovšem nelákal ženy jen na dobrodružnou strunu. Akční scény vyvažovalo např. i převádění luxusních módních kreací, které hrdinka pro svou akci „potřebovala“ (tyto sekvence byly logické i kvůli reklamnímu provázání filmového průmyslu s obchodními domy). Ženská fantazie moci, nezávislosti a neohroženosti tak byla provázaná s fantazií „glamouru“ a pěstěné přitažlivosti. Žena se zde tedy sice stává aktivním centrem narace, je zasazená do mužského světa, ale zároveň se nevyhýbá ženské marn(iv)osti – tak, aby divačce bylo nabízeno „to nejlepší z obou světů“, jak podotýká Singer, *ibid.*, viz str. 102. Diegetické vřazení excesivních „módních přehlídek“ můžeme najít např. i v mnohých následnících tohoto žánru, tedy současných televizních sériích zaměřených na ženy.

<sup>172</sup> Průmysl se již v této době snažil vytvořit celou síť „oslovování“ (např. podporoval tištěné verze „přepisy“ jednotlivých filmů v populárním tisku, začíná spolupracovat s kosmetickým a módním průmyslem).

ale také ženské společenské kluby a společenský aktivismus (ať již ve formě suffrage nebo třeba „lig proti alkoholu“). To vše je podepřené dosud nemyslitelnou mírou nezávislosti a možností volného pohybu (od 90. let 19. století se jedním z emblémů „pohyblivosti“ ženské emancipace stává např. bicykl).<sup>173</sup> Tyto žánry samozřejmě korespondují i s fenoménem tzv. „Nové ženy“, tedy ženy nezávislé, podnikavé a svobodné, často zobrazované téměř jako rovnocenný „bratr“ svého partnera. Její obraz se na počátku 20. století snaží média definovat a nezřídka i karikovat – nová „konfigurace ženskosti“ totiž vyvolává různé formy adorace, zvědavosti, ale také vzbuzuje paranoiu.<sup>174</sup> Ženské akční filmové série tak čerpaly z již kodifikovaných a ve společnosti rozšířených diskurzů definujících „nové ženství“, přičemž se zaměřovaly (podobně jako jejich literární a žurnalistické formy) převážně na publikum z dělnických vrstev. Hrdinské činy a riskantní dobrodružství, která zpracovávaly, ovšem byla přisouzena hrdinkám z privilegovaných vrstev a tyto filmy se téměř nikdy nezaobíraly otázkami třídní nerovnosti.<sup>175</sup>

Tyto akční filmy zajímavě navazují na specifické žurnalistické žánry, které se prosazují v 90. letech 19. století v metropolitních novinách. Ty byly do velké míry závislé na příjmech z reklamy zadávané obchodními domy, takže si z ekonomických důvodů musely „předcházet“ ženy. Proto dávaly velký prostor zpravodajství o odvážných skutcích a dobrodružném počínání skutečných žen (např. často informovaly o ženách, které přemohly zloděje či násilníka, a také o ženách pronikajících do tradičně „mužských“ povolání), ale také zaváděly rubriky mapující dobrodružství „kurážných reportérek“ („plucky girl reporter“). Tyto reportérky vydávaly svědectví o svých kaskadérských kouscích v první osobě a časem se z nich stávaly známé, jasně profilované

---

<sup>173</sup> Singer, *ibid.*, str. 107.

<sup>174</sup> *Ibid.*, str. 109.

<sup>175</sup> *Ibid.*, str. 121. I v tom se odlišují od klasického melodramatu, které často na utrpení dělnické hrdinky ilustruje třídní rozpory své společnosti (srov. Gledhill, Christine. *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and Womas's Film*. London: British Film Institute 1988).

osobnosti, v lecčems podobné filmovým hrdinkám či hvězdám. Jak podotýká Singer, jejich články obvykle popisovaly „neohroženou honbu za fyzickým nebezpečím a kinestetickým vzrušením“, popřípadě překračovaly hranice „bezpečného“ prostoru („dívky“ např. slézaly Brooklynský most, sjížděly dravé řeky, řídily lokomotivy, nebo navštívily opiové doupě, popravčí celu, blázinec atd.).<sup>176</sup> V jednom výmluvném případě se reportérka s případným jménem Dorothy Dare („Troufalá Dorota“) převlékla do mužských šatů a jako adrenalinové dobrodružství popsala své „svobodné“ prozkoumávání města New York. Přítomnost takovýchto figur v dobové žurnalistice odhaluje jak vzrůstající svobodu žen ve veřejném prostoru, tak i přetrvávající silná společenská omezení a stále poměrně pevně definované role (pro ženy se volný pohyb městem stále předvádí jako extrémní zážitek).

„Akční žánry“, ať již žurnalistické, literární nebo filmové, také často poukazovaly na další významný jev své doby – vzrůstající násilí, kterému žena v prostoru moderního města musela čelit. Anonymita veřejného davu ji totiž nejen osvobozovala, ale také s sebou nesla konkrétní sociální problémy a ztrátu bezpečí, které ženě dosud přísná viktoriánská pravidla domácí sféry poskytovala. Společenská úzkost a paranoia z přeměny rolí v heterosociální veřejné sféře se tak dotýkala žen i mužů, byť na jiných úrovních – ženy jako by byly s postupným osvobozováním a rozšiřováním svého akčního prostoru stále více konfrontovány se svou bezmocností. V „serial-queen melodrama“ je tak rubem odvážných podniků a dobrodružství hlavní hrdinky její neustálé ohrožení na životě, jako by zde aktivní pozice protagonistky musela být vyvážena její viktimizací (viz časté scény fyzických útoků, mučení, hrozby zabitím atd.). Žánr tak odráží dynamiku a neukotvenost genderových rolí, ale také nejistoty a rizika, která modernita přináší: obraz nově nabyté svobody mimo domácí sféru ustupuje strachu ze vzrůstajícího nebezpečí obtěžování a útoků, které masivní vstup do veřejné sféry ženám podle dobových svědectví

---

<sup>176</sup> Singer, *ibid.*, str. 113.

přinesl.<sup>177</sup> Singer proto mluví o tomto žánru jako o předchůdci např. některých „slasher films“, tedy snímků ambivalentně prozkoumávajících psychodynamiku obrazů ženské síly „vyvážené“ jejich primární bezbranností tváří v tvář útočníkovi.

Pozice skutečných divaček konfrontovaných ranou filmovou tvorbou se tedy jeví jako přinejmenším rozporná, stejně jako se už samotný pohyb žen ve veřejné sféře ukazuje především jako proces vyjednávání, taktizování a zkoumání hranic „dovolených“ slastí. Svobodný pohled a pohyb je vždy vyvážen ústupky dominantnímu vizuálnímu režimu a ženské diváctví je od počátku definováno mocenskou směnou. Lauren Rabinovitzová poukazuje na příkladu zasazení filmového představení do prostoru zábavního parku, jak tato směna a negociace mohla konkrétně probíhat, jak se podílela na tvorbě nového obrazu ženské identity a odrážela proměnu sexuálních rolí. Dochází k závěru, že „dívání se na film“ právě v období raného filmu testuje tradiční determinace toho, jak se kdo smí a „má“ dívat, ale také vlastně určuje „*cenu za pohled*“. Žena jako subjekt si podle ní v tomto procesu zvykala nejen vidět, ale i být sama „představením“ a učila se vykupovat svou svobodu sexuálním zpředmětněním.<sup>178</sup>

Postupné otevírání hranic veřejné a soukromé sféry v prvních desetiletích našeho století tak dovolovalo „osvobození“ žen pouze za cenu dobrovolné spektakularizace jejich těl. Nové veřejné prostory ve městě, kam ženy a dívky měly najednou svobodný přístup, tak přispívaly podle Rabinovitzové ke kulturní autorizaci sexuálního zpředměťování. „Pokušení“ filmové zábavy nespočívalo jen v samotném obsahu filmových představení, která předpokládaně vybízela k identifikacím s „necudným“ či dokonce „nezákonným“ chováním ženských postav na plátně, ale skrývalo se i v samotných prostorách projekcí. Kino, figurující ve zkoumaném vzorku jako

---

<sup>177</sup> Ibid., str. 122. Singer cituje novinová svědectví z počátku století pozastavující se nad nárůstem útoků, neodbytného obtěžování a sexuálního násilí.

<sup>178</sup> Rabinovitz, Lauren, „Temptations of Pleasure: Nickleodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality“. *Camera Obscura* 23/1990, str. 71-89.

součástí zábavních parků, se stává jedním z prvních „tolerovaných“ prostorů pro nekontrolovanou heterosexuální interakci, a sehrává tak významnou roli při konstruování ženského těla jako podívané a jeho specifickém „zvýznamňování“.

Podle Rabinovitzové tak „způsoby, jakými zábavní parky a laciná kina vybízela ženy, aby nacházely senzuační požitky ve vlastních tělech a zároveň je transformovala v podívanou, tedy v místo smyslové slasti, napomohly vyvářet jejich ženskou sexuální identitu“.<sup>179</sup> Atrakce parků, jejich promenády i kina sází na „příjemnou blízkost“, tedy nekontrolovaný fyzický kontakt mezi pohlavími (a to včetně „zakázaných“ pohledů, např. výše zmiňovaných pohledů „pod sukně“, které umožňují některé divoké atrakce). V těchto prostorech se také záhy uplatňuje specifická ekonomie pozorností, zvaní a placení, kterými si muži ženy „předcházejí“, a očekávají, že jim jejich vstřícnost bude splacena více či méně sexuální pozorností. Heterotopické prostory zábavy tak na jedné straně umožňovaly ženám „beztrestně“ překročit hranice mezi domácí (ženskou) a veřejnou (mužskou) sférou, dovolovaly jim „dívat se“ a identifikovat se s obrazem na plátně. Zároveň je ale vystavily aktivnímu pohledu ostatních, naučily je se identifikovat se sebou samými jako cílem (mužského) pohledu i touhy, ale také využívat ekonomie sexuální směny.

V prvních desetiletích 20. století tedy vzniká ohromná skupina městských žen pracujících mimo tradiční domácí sféru a město stále více vymaňuje svobodné ženy z tlaku rodiny a viktoriánských sexuálních zákazů. Zároveň se ovšem významně prosazuje nový typ kulturní autorizace sexuálního zpředmětňování – ženám je dovoleno být konzumentkami, ale zároveň jsou nově (vizuálně) „konzumovány“.<sup>180</sup> Ženy se stávají subjektem i objektem pohledu, učí se veřejně „předvádět“ a lákat k sobě pohledy druhých – v kontextu kina se tak

---

<sup>179</sup> Ibid., str. 71.

<sup>180</sup> Rabinovitzová vychází z příkladu Chicaga, které bylo ve své době sociologicky studováno právě pro velké zastoupení žen ve výrobě (viz ibid., str. 71-72). Ostatně i např. na lumièreovském „ODCHODU Z TOVÁRNY“ zarazí, že většina odcházejících zaměstnanců jsou ženy.

objevují např. amatérská vystoupení dívek z publika, která dostávala prostor mezi jednotlivými představeními.<sup>181</sup> Prožitek vlastní divácké slasti byl u žen legitimizován současným požitkem z toho, že zaujmou (pohled) muže. Organizace prostoru a způsobů dívání v kině se tedy stává stejně důležitou jako svět na plátně: „Ženy byly začleněny do komplexní sexuální ekonomie, směňovaly svou sexuální úslužnost za pár pencí nebo jiné pozornosti od mužských obdivovatelů. Otázka ženských tužeb, identit a požitků v kontextu návštěvy laciných kin a zábavních parků je tedy spojena s rozmanitými, protichůdnými způsoby integrace do režimů slasti.“<sup>182</sup> Na jedné straně se tedy ženy učí ve městě vyhledávat zábavu a požitky, vyžadují vlastní žánry a zprávy o svém životě, volně se pohybují a posuzují zboží pohledem, ale na druhé straně jsou neustále všívány do kruhu pohledů, které se snaží je spoutat, hodnotit a nezřídka také „zahlédnout víc, než je dovoleno“. Cirkulace skopických slastí a (pře)rozdělení typů dívání v těchto nových prostorech tak samozřejmě směřuje k postupnému svádění možných pohledů do klasického voyueristického režimu, který automaticky představuje muže jako toho, kdo se dívá, a ženu předvádí jako „představení“.

---

<sup>181</sup> Ibid., str. 72. Jeden ze společenských reformátorů např. pohoršeně popisuje scénu, kdy „dívky, toužící po vzrušení, až příliš horlivě usilují o to, aby mohly vystoupit na veřejnosti. Ukážou několik triků, které se naučily, a pokud se publiku líbí, jsou někdy odměněny několika pencemi, které jim hodí“.

<sup>182</sup> Ibid., str. 72.

## **II. 5. TELEVIZNÍ DIGRESE. NEUKOTVENOST DIVÁCTVÍ V DALŠÍ ZLOMOVÉ DOBĚ**

Je pozoruhodné, že analogické mody postupného „navádění“ pohledů nachází Lynn Spigelová i v další přelomové době – v období, kdy se konstituuje specifický způsob diváctví televizního. Ve své stati „Instalace televizního přijímače: Populární diskurzy o televizi a prostoru domácnosti v letech 1948-55“<sup>183</sup> analyzuje změny způsobené tím, jak se zkušenost diváctví během 50. let 20. století přesouvá stále více z veřejného prostoru (kina, divadla, varieté) do prostoru soukromého (domácnost/televize) a dochází k zpětné „privatizaci a domestikaci“ publika. Spigelová zkoumá dobové materiály (televizní programy, reklamní kampaně, populární časopisy atd.), které nový způsob diváctví reflektovaly, problematizovaly či se jej snažily usměrňovat. Ukazuje, jak se tyto „texty“ snaží opakovaně definovat a vymezovat způsoby, které měly jak maximalizovat požitky z nového přístroje, tak i ohraničit jeho funkce a „umístit“ vůči němu členy domácnosti vybavené televizí. Tyto diskurzy tedy představují ve vztahu k televizi a její diváče jistý „edukativní kontext“ a snaží se naturalizovat klasické struktury vedení pohledu i vůči tomuto novému aparátu.<sup>184</sup> V mnohých strategiích tohoto vzdělávacího kontextu odhalíme postupy analogické těm, které jsme nacházeli při postupném prosazování klasického modelu diváctví ve filmu.

---

<sup>183</sup> Spigel, Lynn. „Installing the Television Set: Popular Discourses on Television and Domestic Space, 1948-55“. *Camera Obscura* 16/1988, str. 11-46.

<sup>184</sup> Při teoretickém uvažování o dívání se na televizi dochází později i k pojmovému posunu – místo pojmu „gaze“ se v tomto případě používá výraz „glance“ (tedy letmý pohled), viz Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987, především str. 89-142. S pojmem „glance“ se přímo pojí možnost subverze, protože láme „upřenost“ pohledu v letmý vjem. Raná televize navíc technicky neumožňuje reprodukovat klasické struktury „všívání“ – charakterizuje ji jakási „plochost“, není zde struktura záběr/protizáběr ani hloubka pole. Prostor je zde abstrahovaný jako divadelní jeviště nebo varieté – což mělo splňovat také příslib „živosti“ (viz Spigel, *ibid.*, str. 27). Televize se navíc na rozdíl od filmu přímo obrací na diváka, jako by byl součástí publika v divadle, a vytváří iluzi přítomnosti (hraje dvojlomnost soukromí/samoty a společnosti).



Televize byla v 50. letech chápána jako nejdokonalejší aparát technologicky zdokonaleného vidění – byla nazývána např. „hypnotickým“, „vševídicím“ či „elektronickým okem“. Často byla také představována jako aparát naplňující lidskou touhu podmaňovat si prostor, utopicky otevírat pohled do nové roviny panoramatického vidění a poddávat se dobrodružství imaginárního cestování (což neopomíjejí zdůrazňovat především reklamní kampaně).<sup>185</sup> V prostoru rodiny se ovšem tato „extenze oka“ stávala problémem, protože od počátku byla provázána s mocí, kontrolou prostoru a narušením tradičních rodových rolí. Strach z „rozvratného vlivu“ televize na organizaci vizuální slasti vedl odborný tisk až ke snaze nastolit určitý *vědecký management pohledu* v domácnosti. Rady, jak vytvořit a kontrolovat prostor „dokonalého výhledu“, prozrazují znepokojení nad zjištěním, do jaké míry může být organizace pohledu v soukromí domova elektronickým okem narušena. Jako problém se ukazuje již samotné umístění televizního přijímače do místnosti (viz rady, jak skrýt jeho přítomnost, aby nenarušil ráz pokoje), objevují se paranoidní teorie o televizi jako aparátu sloužícímu nejen k vysílání, ale i k monitorování daného prostoru (fantazie o „stroji na pozorování“).<sup>186</sup> V populárních diskurzích se ovšem objevuje především obava z rušivého účinku přístroje na chod rodiny. Televize často bývá chápána jako hrozba zpochybňující mužský, určující pohled nebo přesněji umožňující rozkolísání genderové dělby práce ve vztahu k dívání. Vědecký management pohledu pak na sebe často bere formu disciplinačního apelu a snaží se zpětně uvádět rozdělení rolí na pravou míru.

Časopisy se tak v 50. letech často pohoršují nad faktem, že s příchodem televize ztrácí muž kontrolu nad rodinou. Ženy prý pod vlivem špatného

---

<sup>185</sup> Paradoxně toto „otevření světu“ ženy naopak více uvěznilo v domácím prostoru. Návštěvu kina nahradily večery u televize a obzvlášť v kontextu předměstí tak ženský svět opět náleží výsadně soukromé sféře, extrémně odloučené od veřejného prostoru.

<sup>186</sup> Ostatně Siegfried Zielinski tvrdí, že 19. století nesnilo ani tolik o filmu jako o televizi v podobě „aparátu na pozorování“, který měl sloužit jako domácí „dohlížitelství“ videofon, např. ke kontrole nevěry. Viz Zielinski, Siegfried. *Audiovisions. Cinema and Television as entr'actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.

příkladu televizních seriálů zesměšňujících muže ztrácejí ke svým partnerům úctu, a navíc si uzurpují moc rozhodovat, na jaký program se budou všichni dívat. Televize se tak stává vetřelcem, který narušuje tradiční hierarchii rodiny, začíná být hlavní a především svůdnější autoritou, která má moc kontrolovat pohled i pozornost celé domácnosti a vytěšňovat tradiční mužské „dozírání“. Krize vidění se ovšem dotýká ještě výrazněji ženy a jejího vztahu k požitku z televizního vysílání – Spiegelová mluví o „strukturované absenci“, o nepřítomnosti obrazů, které by zobrazovaly ženy o samotě sledující televizi.<sup>187</sup> Ženy jsou tu ve vztahu k televizi často prezentovány jako další, analogický „předmět pro pohled“, tedy jako někdo, kdo se nedívá, ale koho pozorují ostatní. Televize ve vztahu k ženám je pak představována jako designový „kus nábytku“, který má podle nich především ladit se zařízením pokoje.<sup>188</sup>



Obr. č. 30:

**Žena a televize jako ekvivalentní „předměty pro pohled“**

---

<sup>187</sup> Časté jsou ovšem inzeráty, ve kterých se v jedné části bytu muž a děti dívají na televizi, zatímco žena jim ve vedlejší kuchyni (aniž by odtud viděla na obrazovku) připravuje jídlo.

<sup>188</sup> Spiegelová cituje dobový názor, že muž chce hlavně dobrou obrazovku, ale žena je s televizí doma celý den, tak vyžaduje, aby na ni byl především hezký pohled (jako na designový doplněk pokoje); viz Spiegel, *ibid.*, str. 38.

Ustanovuje se tedy určitá „vizuální ekvivalence“ mezi přítomností přijímače a ženy v domácnosti, čímž se samozřejmě ženě naznačuje, že musí neustále soupeřit o svou pozici v mužském vizuálním poli. Jak ukazuje Spigelová, mnoho raných inzerátů na televizní přijímače zdůrazňuje, že žena má neustále dbát na svou vizuální přitažlivost, kontrolovat svůj vzhled a tak bojovat o pozornost muže s přístrojem.<sup>189</sup> Ženské tělo se tak stává doplňkem představení, které probíhá na obrazovce a je určeno především divákovi-muži. Proto byly genderově podmíněny i prezentované pozice divákova těla při sledování televize – zatímco děti a muži se v inzerátech před televizí pohodlně rozvalují, ženy zpravidla sedí ve stylizované, „elegantně“ strnulé póze.<sup>190</sup>

Zápas o pozornost mužů je často tematizován jako v raných inzerátech, tak i v televizních pořadech té doby. Obraz muže fascinovaného televizní obrazovkou, který si naprosto nevšímá své ženy (nezřídka i v sexuálním smyslu), byl častým námětem vtipů. Negativní účinek televize byl také spojován s fascinací muže postavou jiné ženy na televizní obrazovce. Na druhé straně se ovšem zdá, že takováto „nevěra“ zajišťovala ženám pocit určitého bezpečí – muž v tomto případě, byť fascinován někým jiným, zůstává v domácnosti, vlastně pod dozorem vlastní ženy. Pozoruhodné je ovšem to, že obvyklý způsob zobrazení žen v raných televizních show byl od-ženštěný a od-erotizovaný. Hrdinky byly v této době neohrožující, mateřské typy středního věku či komické figurky s klaunskými rysy (Molly Goldbergová, Lucy Ricardová). Protipól sexuální bohyně známé z filmu se na televizních obrazovkách obvykle neobjeoval.<sup>191</sup>

Zakoupení televize jakožto „stroje pro potěšení“ („pleasure machine“) bylo tedy doprovázeno mnoha populárními návody, které doporučovaly „správné“

---

<sup>189</sup> Signifikantní je pak inzerát propagující televizní přijímač Sparton s laděním na svrchní ploše přístroje, které dovoluje ženám zaujmout při zapínání televize či přeladování programu elegantní pózu bez předklonění (naznačuje, že žena, která se shýbá k televizi, aby přeladila programy, nevypadá dostatečně atraktivně).

<sup>190</sup> Jako by se i protiklad „strnulost“ – „pohodlí“ ve vztahu k pohledu vyznačoval genderovou dělbou práce.

subjektní pozice pro jednotlivé členy rodiny, a tak znovu vpisovaly do pole domácnosti tradiční strukturaci dívání, v níž aktivní pozice přísluší muži. Naléhavost, se kterou se „náležité“ mody dívání neustále připomínají, opět ukazují na nutnost disciplinovat, vymezit pravidla v období, kdy divák (resp. divačka) tváří v tvář novému aparátu může pocítit jistou míru nově nabyté svobody a možnosti tradičním způsobům vedení pohledu unikát. Dělbá práce v otázce pohledu, mužské a ženské dívání se opět jeví jako mocenský a ideologický komplex zakotvený ve společensky kodifikovaných modech dívání se – a je zřejmé, do jaké míry je nutné při vytváření nových způsobů diváctví (filmové, televizní) diváky disciplinovat, znovu je „naučit“ správnému vedení pohledu.

Podíváme-li se na konci této kapitoly konkrétně na rozdíl mezi diváky, které nám přinášejí zkoumané zlomové epochy (renesanční a modernistická), nacházíme pozoruhodnou rozdílnost a opět rozpornost. Pevně určený subjekt monokulární geometrické perspektivy se jeví jako pohlavně nedefinovaný, je to jen zdánlivě bod, který může být vyplněn v podstatě kýmkoliv, kdo přijme pravidla perspektivního zobrazování. Na druhé straně jeho univerzalita a následné vztahování k modelu osvíceneckého vidění a poznání odkazuje k jakési předpokládané univerzální maskulinitě subjektu, která popírá a vytěšňuje veškeré odlišnosti.

Naproti tomu v modernitě jakožto době další výrazné transformace kulturního a percepčního pole ve filmovém diváctví přímo „krystalizuje“ vztah mezi moderním stylem života, percepčními mody a mužským přístupem k genderové odlišnosti. Zaváděné aparáty do velké míry otevírají prostor heterogenitě pohledu, ale zároveň je aktivizováno široké pole diskurzů, které mají tuto heterogenitu znovu zkotit, svést ji do tradiční, patriarchální ekonomie dívání se. Modernita se tak jeví jako dílna, v níž se projevuje neukotvenost a osvobozenost diváka, postupné učení se dívat a také souběžné snahy o disciplinaci a svádění pohledů do předem připravených a osvědčených

---

<sup>191</sup> Viz Spigel, *ibid.*, str. 38-41.

režimů vidění. Zkoumané období je tak i momentem anarchie, rozptýlení pohledů a zápasů o diváka, který bude brzy umravněn, pasivizován. Nicméně po této aktivní fázi ve vývoji diváctví zůstávají v médiu silné stopy – nejenom v experimentech, ale i v mnohých rysech, které dnes určují tzv. pozdní kino.

### **III. GENDEROVÁ TEORIE A VIZUÁLNÍ POLE JAKO MOCENSKÝ PROSTOR**

**Psychoanalytické vymezení ženského vidění a maskulinně definovaného pohledu. Variace na ženské dívání: masochistická identifikace, nadidentifikace, maškaráda, dvojí identifikace, figurální identifikace. Narativní figury, které se pokoušejí vidět. Předoidipální masochismus jako obecný model vidění. Návrat k Lacanovi a fantazie jako štít proti pohledu.**

#### **III. 1. POHLED A VIDĚNÍ VE FEMINISTICKÉM ČTENÍ**

Po modernistické vsuvce se v poslední kapitole vracíme zpět k základním premisám filmové sémiotiky již nastíněným v kapitole první a definitivně se dostáváme k pojmu pohled, jak se v 70. letech objevil ve své klasické podobě. Tedy ve tvaru, který mu dodala feministická čtení a především pak radikální genderové zhodnocení „dělbý práce“ ve vizuálním poli, které provedla Laura Mulveyová a její následovnice a následovníci. Její analýza (jakožto i texty z ní dále vycházející) závisí do významné míry na předpokladech ideologických teorií filmu, tedy i na tezi o perspektivním podrostu filmového aparátu a jeho ideologické podmíněnosti. Jak již bylo řečeno v první kapitole, poststrukturalistická teorie 70. let aplikuje na film poměrně závazně model „renesančního diváctví“, tedy koncept diváka jakožto výsadního bodu, jediného „kyklopovského“ oka zmocňujícího se ideálně předvedeného světa z přesně vymezené pozice. Představa diváka, který v ztemnělém sále kina mění svoji percepční svobodu za iluzi své transcendentality a dovoluje aparátu, aby se stal jistým protetickým prodloužením a definováním jeho vizuálních, percepčních a sebe-definujících funkcí, dominuje jak u Metzeho, tak i Baudryho a dalších představitelů „nové teorie“, zásadními pojmy takovéhoho chápání střetu mezi divákem a filmem jsou právě *aparát* a *pohled (the gaze)*. V obou případech se původní renesanční paradigma spojuje dále s psychoanalytickým modelem vidění a následně s dalšími ideologickými nuancemi.

V tomto oddíle nás bude zajímat především feministické „dotažení“ a završení tohoto modelu a pojmu, které chápe vizuální pole jako pole mocenského zápasu a dominance a dále aktivně vyzývá k proměně struktur pohledů ve filmu a na film. Představa odtělesněného oka se ve feministických čteních proměňuje v představu oka jasně mužského, jehož kognitivní funkce jsou zároveň vždy již funkcemi mocenskými. V kontrastu k sociologičtějšímu zaměření feministické kritiky a teorie na počátku 70. let již v době, kterou se zde budeme zabývat, nejde o empirické studie diváckých postojů a zvyklostí.<sup>1</sup> Charakterizují jí spíše snahy teoreticky prozkoumat a popsat samotné možnosti vizuálního pole filmu a zákonitosti toho, co bylo v prvních feministických čteních filmu definováno schematicky jako „dominantní mužský vizuální

---

<sup>1</sup> Téma pohledu nedominuje feministickému přístupu k filmu po celou dobu jeho rozvoje. V zjednodušené rovině je možné mluvit o několika nejdůležitějších fázích ve vývoji genderového čtení filmu: lze vymezit první, klasické období konstituujících textů, kdy se formují především metodologie analýzy obrazů a zobrazovacích mechanismů (to je přibližně konec 60. až první polovina 70. let). První fázi charakterizuje především zájem o filmový obraz ženy a významy, které s sebou tento obraz nese – a to nejdříve v sociologickém kontextu (obraz na plátně je srovnáván se skutečným postavením a rolí ženy ve společnosti), později pak stále více v kontextu sémiologickém (obraz na plátně se posuzuje jako znak, který je určitým způsobem sestavený, hledají se mechanismy jeho produkce a významy, které vytváří a nabaluje). Přestože tento tematický rámec zůstává aktuální, akcent se v dalším období stále více posouvá od obrazu samotného k modům apropriace a percepce tohoto obrazu, tedy ke způsobům dívání se, čtení a vedení pohledu. Posun od obrazu směrem k divákovi ovšem není posunem od pasivního obrazu k aktivnímu, sociologicky zkoumanému účastníku percepčního schématu. (Empirizaci diváckého výzkumu provedou v této době pouze vědkyně a vědci sdružení okolo britského Centre for Contemporary Cultural Studies pod vedením Stuarta Halla). Teoretické modely období, které nás zajímá, jsou charakteristické převážně sémiotickou a psychoanalytickou „dogmatikou“ (druhá polovina 70. a 80. léta), tu pak střídá období „*difference*“, tedy odlišností v širším slova smyslu (90. léta, kdy se již neuvažuje pouze o odlišnosti sexuální, ale i rasové, třídní, etnické atd.). Konec 90. let je pak zároveň i dobou určitého „účtování“ – v tomto období vznikají práce, které zachycují a shrnují feministickou metodu ve vývoji a ohlížejí se za ní jako za metodou, která se rozpustila v současném tvaru filmové teorie a historie (Viz např. Thornham, Sue. *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Film Theory*. London: Arnold 1997 a Rich, Ruby B. *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press 1998).

režim“ („dominant male visual regime“).<sup>2</sup> Tento model vychází z předpokladu, že naše kultura obecně vymezuje standardní typy dívání se v závislosti na pohlaví dívajícího se či pozorovaného, tato „dělba práce“ se pak má zrcadlově odrážet i v prostoru filmových pohledů. Ženské vidění se v tomto schématu ukazuje buď jako příznakové, nebo dokonce (dosud) vůbec nezahrnuté v tradičních strukturách dívání – proto je třeba ho nejen znovu promýšlet, ale i nechat projevit.

Tato kapitola zároveň uzavírá kruh, v němž se protácejí pokusy vytvořit totalizující, vyčerpávající schéma, které by obsáhlo všechny potenciality filmového vidění. V tomto případě snahy o „dogmatickou“ analýzu pohledu (inspirované především demystifikací mužského pohledu v díle Laury Mulveyové), stejně jako propracovanější studie ženského dívání se vedou ke komplexnímu uvažování o „etice“ vizuálního pole. Tato etika se pak ještě radikálně proměňuje v poslední vlně fundamentálně psychoanalytického pojetí pohledu. Pojem pohled se zde ovšem především objevuje ve své zvláštní schopnosti neustálého konceptuálního sebe-obnovování, a můžeme dokonce tvrdit, že se vytváří v jakési prázdnotě, kterou lze neustále naplňovat novými významy.

Joan Copjecová dokonce naznačuje tezi o „věčném návratu“ pohledu jako čistě jazykového konstruktu: „Označila jsem (...) pohled (the gaze) za ‚metempsychotický‘. Přesto, že se tento pojem přičí feministickému myšlení a přesto, že je cílem neustálých teoretických výpadů, pohled se stále znovu objevuje, znovu se vtěluje jakožto předpoklad jedné filmové analýzy za druhou. Snažím se ukázat, že se pohledu nejsme schopni zbavit, protože jsme nedokázali pořádně určit, co je a kde se vzal. Obecně se tvrdí, že pohled závisí na psychoanalytických strukturách voyeurismu a fetišismu a považuje se za mužský. Naproti tomu prohlašuji, že pohled vzniká z *lingvistických* domněnek a že se tyto domněnky zpětně formují (a zdají se být naturalizovány)

---

<sup>2</sup> Kaplan, E. Ann. „Is the Gaze Male?“ In *Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press 2000, str. 13.



psychoanalytickými pojmy.“<sup>3</sup> Je tedy možné tvrdit, že se na místě, jemuž se věnuje tato kapitola, genealogie pojmu „pohled“ (prozatím) uzavírá. Jeho existence v diskurzu a zdroje napájení, stejně jako problematičnost jeho sebe-reference a neukotvenosti se zde vyjevují nejintenzivněji. Zároveň je zde možné nejotevřeněji pozorovat, jak silně se konceptualizace vizuálního pole napájí z hypotéz a předpokladů, které jsme zkoumali v kapitole I, a přitom posoudit míru, v jaké (ne)jsou tyto teorie podrobovány nutnému přehodnocení. To konečně vede k jistému zacyklení a výraznému omezení možností, ve kterých je obvykle „pohled“ analyzován.

---

<sup>3</sup> Copjec, Joan. „The Ortopsychoic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan“. In Kaplan, E. *Ann. Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press 2000, str. 304.

### III. 1. 1. FILMOVÉ PLÁTNO JAKO ZRCADLO A NÁSLEDKY LACANOVSKÉHO MIMOČTENÍ

Při zkoumání diváckého pohledu na film a vztahu publika ke světu na plátně se většina psychoanalytické teorie filmu opírá o metaforickou situaci načrtnutou v Lacanově „stadiu zrcadla“, ve které se ustanovuje identita subjektu skrze spekulární relaci k mylně vnímanému a posuzovanému obrazu. Uvažování o vztahu mezi viděním, subjektivitou a mocí ovšem zásadně opomíjí faktickou povahu zrcadlovosti a identitních projekcí, které Lacanův model vymezuje. Důsledky, které filmová teorie vyvozuje z předpokládané podobnosti situace dítěte komunikujícího se svým obrazem v zrcadle a diváka vztahujícího se k obrazu na plátně, pak zacházejí až do protimluvů vůči výchozímu půdorysu lacanovského vizuálního pole. Nicméně pojem *pohled* ve smyslu *the gaze*<sup>4</sup>, protože byl původně definován především ve vztahu k „zrcadlovému“ schématu, bývá ve filmové teorii tradičně považován za čistě lacanovský. Zároveň však je kontaminován dalšími teoretickými vlivy a také bývá obvykle výslovně ukotvený a zapouzdřený v rámci perspektivního nahlížení obrazu. Pozdější Lacanův model vizuálního pole a funkce pohledu v něm, který byl nastíněn v kapitole I a který skutečně navazuje (byť negujícím způsobem) na renesanční schéma dívání se na obraz, paradoxně nepředstavuje pro klasickou poststrukturalistickou teorii referenční paradigma.<sup>5</sup> Proto způsob, kterým filmová teorie pracuje s modelem vizuálního pole načrtnutým v úvahách o fázi zrcadla, zůstává přinejmenším rozporuplný a umožňuje teoretikům jej výrazně

---

<sup>4</sup> Pojem *gaze* klade při pokusech o jeho převedení do češtiny značný odpor. Neodpovídá sice doslova pojmu „pohled“ v jeho neutrální podobě (k tomu se spíše hodí jeho francouzský teoretický ekvivalent „le regard“), ani nekonotuje „upřené zírání“ (jak by naznačoval jeho doslovný překlad, který ostatně často můžeme najít v mnohých českých textech), jako spíše kontrolu a moc spojenou s pohledem, tedy určitou přídavnou agenci vidění. Tato „přidaná hodnota“ se ovšem k pojmu dostává až v diskurzivním prostoru filmové teorie, nenacházíme ji v lacanovském rámci, čímž je překlad dále komplikován. V textu se tedy držím jako jeho ekvivalentu neutrálního výrazu *pohled* (přičemž pro výraz „look“ používám ekvivalent „dívání se“ či „vidění“, případně odchyly pak vyznačuji přímo v textu).

<sup>5</sup> Jak ovšem uvidíme dále, tento model je připomínán a aplikován později právě vyznavači „návratu pohledu k Lacanovi“; viz oddíl III. 3. této kapitoly.

zamořit novými významy, často jdoucími přímo proti jeho původnímu smyslu. Své pojetí stadia zrcadla podal Lacan v eseji „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti“<sup>6</sup>, přičemž tento text se stal od 70. let jedním z nejcitovanějších psychoanalytických materiálů využívaných poststrukturalistickou filmovou teorií.<sup>7</sup> Stadium zrcadla zakládají dětské hry před zrcadlem, které determinují představu subjektu o sobě samém – formativní je zde především okamžik, kdy dítě „rozpozná“ samo sebe v zrcadle, ale zároveň se chtěně vidí a chápe mylně jakožto motoricky schopnější a úplnější. Jakmile subjekt přijme tuto dokonalejší představu sama sebe (příznačný „aspekt vlastnění reprezentace“) a uvěří projektivnímu vidění cizího obrazu jako pravdivého odrazu sama sebe, začíná jeho cesta z imaginárního prostoru zrcadlení a splývání do stadia symbolického oddělování, vymezování a zapojení do řetězce signifikantů, který vytváří společenskou realitu. Tento okamžik, který znamená spíše posun k řízené sebe-kontrolě prostřednictvím reference k Druhému (l'Autre), je filmovými teoretiky mylně spojován s *mocí pohledu*, kontrolou vizuálního pole a bytostným sebe-uvědoměním subjektu, přestože z principu funguje zcela

---

<sup>6</sup> Lacan popisuje tento zásadní okamžik psychosexuálního vývoje jedince následujícím způsobem: „Stadium zrcadla je dramatem, jehož vnitřní přetlak prochází vývojem od insuficience k anticipaci. Subjekt, chycený na vějičku prostorové identifikace, je vtažen do fantasmat, která nahrazují rozdrobený obraz těla formou, již nazveme ortopedií totality a která jej nakonec uzavře do ochranného krunýře odcizující identity, jež svou rigidní strukturou poznamená celý mentální vývoj. Trhlina v kruhu, který spojuje Innenwelt a Umwelt, tak zplodí nevyčerpatelnou kvadraturu sebepotvrzování (récolements) ega (moi).“ Lacan, Jacques. „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti“. *Aluze* 1/2000, str. 161 (první verze této stati byla přednesena na 14. Mezinárodním psychoanalytickém kongresu v Mariánských lázních v roce 1936, finální pak na 16. Kongresu v Zurichu v roce 1949). Další citace v tomto textu viz také přesnější anglický překlad Alana Sheridana „The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience“. In Lacan, Jacques. *Essays. A Selection*. New York: W.W. Norton & Company 1977, str. 1-7.

<sup>7</sup> Výsadně z ní vychází např. Metz v *Imaginárním signifikantu*, Baudry v esejích o aparátu, ale jak uvidíme dále, i Mulveyová v její koncepci genderového dívání. Viz Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In Nichols, Bill. *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985. Český překlad „Vizuální slast a narativní film“ in Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON 1999, str. 115-131.

opačně. Lacanovské vidění především klame, naopak jako určující se zde ustanovuje pohled Druhého – například Todd McGowan upozorňuje, že u Lacana je pohled (gaze) spíše bodem, kde veškerá kontrola selhává, Slavoj Žižek jako nejvlivnější vykladač Lacana se vždy zaobírá spíše „impotentním“ než mocným pohledem, Kaja Silvermanová od tradičních feministických čtení pohledu raději „odběhne“ k obrazům masochistické mužské identity atd.<sup>8</sup>

Ve svých výchozích statích o filmovém aparátu postuluje Baudry metaforu plátna jako *zrcadla* právě ve smyslu lacanovské spekulativity filmového plátna, tedy jakožto místa rozpoznávání a zpětného přivlastňování si klamného obrazu, spíše než by uvažoval o projekcích diváckého subjektu do zobrazeného světa či modulaci divácké identity filmem. Ostatně divácká subjektivita jako by u Baudryho byla jen „efektem“ filmu, konstituje se jako fantasma až v procesu všívání do divácké pozice. Na nejpovrchnější rovině pak kino podle Baudryho (ovšem i Metz, Heath, Comolliho atd.) vytváří podmínky pro analogické znovu-rozehrání Lacanova určujícího zrcadlení tím, že omezuje motorickou aktivitu diváka, regresivně jej podřizuje převážně vizuálním impulzům a konfrontuje jej nejen s motoricky, ale i diegeticky a narativně zdatnějším obrazem.<sup>9</sup> Prostřednictvím této regrese vrací film subjekt imaginární, tedy právě prostorům zrcadlení a zrušení mezer mezi Já/Jiným.<sup>10</sup> Opírá-li se podle

---

<sup>8</sup> Srov. McGowan, Todd. „Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes“. *Cinema Journal* 3/2003, str. 27-47; Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992 a *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge 1996; a Žižek, Slavoj. *Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso 1995.

<sup>9</sup> Motiv filmu jako prostoru pro akci „dokonalejšího dvojníka“ diváka, kterému je umožněno zástupně prožít své touhy, můžeme najít i v dřívějších způsobech přirovnávání filmu ke snu (viz např. von Hoffansthahl, Hugo. „Náhrada za sny“. *Illuminace* 2/1989, str. 9-11; Desnos, Robert. „Dream and Cinema“ a Ramain, Paul. „The Influence of Dream on Cinema“. Obojí In Abel, Richard. *French Film Theory and Criticism. Volume I.: 1907-1929*. Princeton: Princeton University Press 1988, resp. str. 283-285 a 362-364).

<sup>10</sup> V Lacanově pojetí je termín „imaginárno“ součástí trojčlenky imaginární–symbolické–reálné. Imaginárno souvisí spíše s „imagem“, s obrazem, než s obvykle chápanou „imagaritou“ a označuje stadium v psychosexuálním vývoji jednotlivce před vstupem (do) jazyka, kdy se jedinec vztahuje ke světu především prostřednictvím obrazů, spekulativity, identifikací s viděným. Symbolické souvisí s přijetím jazyka, je to

Metze film „o prvotní imaginárno fotografického ‚dvojnictví‘ (...) a reaktivuje takto u dospělého svým osobitým způsobem hry dítěte před zrcadlem a prapůvodní nejistoty o vlastní identitě“, může pak podle něj divák, odsouzený v temném sále k nehybnosti a zrcadlovému vztahu k plátnu, stejně jako dítě ve stadiu zrcadla mylně rozpoznat sama sebe v „dokonalejším“ obrazu na plátně, podlehnout dojmu jednodlosti, plnosti vlastního zážitku a pocitu kontroly nad ním.<sup>11</sup> Spojitost mezi spekulární relací k obrazu a zároveň pocitem jeho kontroly se zde neproblematizuje, ovládnutí obrazu je předpokládaně ukotvené již v epistemologicky „výhodné“ pozici odpovídající perspektivnímu pozorovateli a plynule splývá s psychoanalytickými projekcemi. Zároveň je ovšem divák ještě výrazněji definován jako pasivní a předpokládá se, že vždy podléhá funkčním mechanismům „kontroly obrazem“. Rozpor mezi tvrzením, že divák ovládá obraz na plátně (vycházejícím z předpokladu perspektivního podmínění obrazu) a mezi lacanovským podtextem (divák existuje pouze v obraze) ještě více vyvstane, když si uvědomíme, že u Lacana nenacházíme podklady ani k jedné z těchto interpretací.<sup>12</sup> Stadium zrcadla totiž spíše než okamžikem vyjednávání o moci zůstává pro Lacana „efektní, překvapivou podívanou“ a dítě před zrcadlem musí být pozorováno optikou hry (viz jeho „vzrušení z radostné aktivity“). Zároveň je třeba tuto metaforickou situaci číst jako okamžik základního zcizení předurčující další existenci subjektu v řádu a Zákonu. Obraz tak není třeba ovládat, ani sám nehrozí, že nás ovládne – je to spíše představa „prahu viditelného světa“, ve kterém je možno „ortopedicky“ (prostřednictvím symbolických „protéz“) zdokonalovat svůj obraz ve vždy již

---

sféra označování, společenských struktur a jejich znakovosti. Ani „reálné“ neodpovídá svému tradičnímu vymezení – je to sféra, která uniká signifikaci, sféra nebezpečného „návratu“ děsivého „reálna“, která má leccos společného např. s Freudovým „zlověstným“ či „zlověstně známým (uncanny)“. Viz např. Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press 1983, str. 126-193.

<sup>11</sup> Metz, *ibid.*, str. 21.

<sup>12</sup> K tématu viz dále diplomová práce Barbory Lungové *Subjekt jako skvrna: role perspektivního a kinematografického aparátu v konstituci subjektové pozice* (FF MU Brno, 2002).

beznadějných pokusech o zaujmutí Druhého.<sup>13</sup>

U Metz se představa identifikace dále spojuje s významotvornou absencí, při níž je subjekt na plátně nepřítomný (na rozdíl od dítěte ve fázi zrcadla), čímž je imaginárno obrazu předpokládaně ještě posíleno. To je ovšem mylná dedukce – jak jej v tomto bodě opravuje např. Jacqueline Roseová, tzv. transitivity ukazuje na možnost zrcadlové identifikace s jiným dítětem, vlastní obraz je navíc vždy promítán do obrazu druhého a imaginární identifikace vůbec nezávisí na skutečném zrcadle (u Lacana nadto figuruje ono zrcadlo spíše jako metafora, „fáze zrcadla“ může proběhnout např. při pohledu na tvář matky atd.).<sup>14</sup> Joan Copjecová dále upomíná, že u Lacana je ve skutečnosti identifikační situace ještě radikálnější, než ji Metz popisuje – do vlastního obrazu promítá jedinec obraz někoho jiného a právě tím je subjekt založen.<sup>15</sup> Také Todd McGowan se ohrazuje vůči klasickému chápání tohoto modelu – především vůči samozřejmosti, se kterou se poststrukturalistický pojem *pohled* ve svém odvození od fáze zrcadla chápe jakožto funkce ideologické interpelace, tedy jako prostor identifikace a ideologické operace, prostřednictvím kterých se divák vkládá („investuje“) do filmového obrazu.<sup>16</sup> Podobně vratká je i analogie, kterou Baudry naznačuje mezi Platónovou jeskyní a stadiem zrcadla na straně jedné (v obou případech dochází k přijetí mylných obrazů jakožto obrazů sebe i svého světa a konstrukci dokonalejšího sebe-obrazu) a na druhé straně vztažení jeskynního podobenství k Freudovu popisu struktury mysli (jsou podle něj převrácenými modely v topografii neustálého přibližování k podvědomí, které film umožňuje). Stejně jako u

---

<sup>13</sup> Viz Lacan, *Ecrits*, str. 2-5.

<sup>14</sup> K stadiu zrcadla v tomto ohledu viz dále Silverman, *The Subject of Semiotics*, str. 126-193; a také Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press 1995.

<sup>15</sup> Copjec, Joan. „The Ortopsycho Subject: Film Theory and the Reception of Lacan“. In Kaplan, E. Ann. *Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press 2000, str. 304., pozn. 12.

<sup>16</sup> McGowan, Todd. „Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes“. *Cinema Journal* 3/2003, str. 27-47; zde str. 28.

Metze i zde mají tyto analogie zdůraznit hranici mezi imaginárnem a symboličnem, na které při sledování filmu divák předpokládaně balancuje.<sup>17</sup>

Podle poststrukturalistické teorie v její klasické podobě je *pohled* jakožto kontrolní, mocenská agence ustanovená ve stadiu zrcadla pro film naprosto zásadní – dává mu tvar, definuje jeho funkčnost a do velké míry na něm závisí i jeho kouzlo. Metz, Baudry, Heath a další používají „zrcadlový“ model jako neodiskutovatelnou analogii k situaci diváka v kině a předpoklad uspokojení jeho „slasti z pohledu“. Jak upozorňuje Joan Copjecová, tato analogie je postavená na představě, že obraz na plátně je divákem přijímán jako jeho vlastní, přičemž ambivalence spojení „vlastní obraz“ v sobě obsahuje jako představu obrazu sebe sama, tak i vlastnictví tohoto obrazu.<sup>18</sup> Mluví-li Metz o tom, že se divák vidí v zrcadle filmu, aniž by v něm byl přítomný, opomíjí právě tento rozměr („aspekt reprezentace, který můžeme nazvat vlastněním“). Tedy i fakt, jak upomíná Copjecová, že subjekt může vidět jakoukoliv reprezentaci nejen jako obraz sama sebe, ale dokonce i jako obraz sama sebe jakožto „pána všeho, na co pohlédne“. Obraz, uzavírá Copjecová, umožňuje subjektu být sám sobě plně viditelný (být k sobě ve vztahu rozpoznání).<sup>19</sup>

Opět jsme se tedy přiblížili premisám zkoumaným v první kapitole – přijme-li v klasickém modelu vizuálního pole filmu subjekt pozici, ze které obraz dává smysl, začne se považovat za toho, kdo obrazu smysl sám dodává: „A protože je pohled vždy konceptualizován jako analogie geometrického bodu renesanční

---

<sup>17</sup> Metz doslova tvrdí, že role filmové teorie spočívá v tom, že „vytrhuje symbolično z onoho imaginárna, v němž tkví“ a dále by jej měla vrátit „imaginárnu jako postihující pohled“, jen tak je možné imaginárno „opět nalézt“, viz *ibid.*, str. 26-7. Na jiném místě pak psychoanalytickou teorii definuje jako „úsilí vyprostit objekt film ze sféry imaginárna a vydobýt ho pro symbolično, které by takto mělo být rozšířeno o novou provincii: pohyby přemísťování, jejichž cílem je terénní zisk, symbolizační postup vpřed“ (*ibid.*, str. 25). Jak je z těchto příkladů evidentní, Metz často pracuje s lacanovskými pojmy velmi volně až nepřesně, protože kolísá mezi „lacanovským“ a „commonsense“ užitím (nejčastěji právě u trojčlenky termínů imaginární-symbolické-reálné), což jeho přístup poněkud znejasňuje.

<sup>18</sup> Copjec, „The Ortopsycho Subject“, str. 292.

<sup>19</sup> *Ibid.*

perspektivy, ze kterého je obraz plně, bez zkreslení viditelný, tak si pohled v rámci filmové teorie uchovává zdání, že je bodem, ve kterém se střetávají smysl a bytí.<sup>20</sup> Ovšem podle Copjecové nejde jen o vztah vidění, rozpoznání a smyslu, přidává se k nim také zásadní rozměr „lásky zaručené poznáním“, tedy jistého narcisismu. Subjekt se tedy ani tak nerozpoznává, jako zároveň „zamilovává“ do „svého“ obrazu jako obrazu svého ideálního já.<sup>21</sup> Právě dimenze a důsledky konceptuální tenze mezi kontrolou a láskou k obrazu budou předmětem této kapitoly. Přestože se právě pojem „gaze“, tedy představa pohledu, který umožňuje divákovi vládnout zobrazenému světu a dodává mu iluzi naprostého dohledu, považuje za jeden z ústředních pojmů postulovaných psychoanalytickou teorií 70. let, začínají někteří teoretici poměrně záhy poukazovat na jeho zásadní problematičnost a vnímají jej jako drůzu několika zdrojů (samozřejmě se zde objevuje výrazný vliv Lacana, ale také Foucalta a Nietzscheho). Když si pojem „pohled“ přivlastní feministická teorie, tuto zakládající nejednoznačnost ještě podpoří tím, že mu definitivně přisoudí primární mocenské zabarvení.

---

<sup>20</sup> Ibid., str. 293.

<sup>21</sup> Ibid.



### III. 1. 2. IMPERATIV MULVEYOVÉ

Přestože se Metz věnuje psychoanalytickému rozboru filmového diváctví a takovým psychickým mechanismům jako je voyeurismus či fetišismus, zcela se vyhýbá otázce odlišnosti pohlaví. Baudryho i Metzův divák tak zůstává jakousi bezpohlavní bytostí – okem, které sice striktně podléhá určitým (psychoanalytickým, perspektivním) zákonitostem, nicméně jeho slast není vázána na pohlaví či rod. Jako by znovu restaurovali „artefaktové“ oko osvíceneckých experimentů, podařilo se Metzovi a Baudrymu zcela oddělit divácký subjekt od „hysterického“ těla, od kterého psychoanalytická zkoumání ve svých úplných počátcích vyšla (a které je do velké míry přítomné v předpokladech modernistického diváctví, jak bylo ukázáno v minulé kapitole).<sup>22</sup> Jejich divák již není sexualizovaným tělem, je pouze de-sexualizovaným dětským „okem“ a nezná jiné slasti než slast z podrobení se účinkům obrazu na plátně, slast z rozpoznání, přijetí a ovládnutí „svého“ obrazu a následného posílení ega.

Teoretická představa diváka jakožto odtělesněného oka (a stejně tak i přísná aplikace Freudových pojmových modelů) se poměrně záhy stává cílem feministické kritiky.<sup>23</sup> Nicméně tato kritičnost nejdříve sklouzává na povrchu, zastavuje se u obrazu či zkoumá vedení pohledu, ovšem nenarušuje ani schéma perspektivní podmíněnosti, ani předpoklad „zmýlené“ zrcadlovosti filmového plátna. Genderová čtení filmu vycházejí zprvu ze zneklidnění zakoušeného tváří tvář „mužským modelům funkčnosti“, kterým dá později výstižné jméno

---

<sup>22</sup> Viz Freudovy a Breuerovy rané experienty. Srov. Nasio, Juan-David. *Hysteria from Freud to Lacan: The Splendid Child of Psychoanalysis (The Lacanian Clinical Field)*. New York: Other Press 1998.

<sup>23</sup> Např. Julia LeSageová kritizovala sexistickou linii *Screenu* v roce 1975 ještě před vystoupením Mulveyové. Viz LeSage, Julia. „The Human Subject – You, He or Me? (Or, the Case of the Missing Penis)“. *Screen* 2/1975, str. 77-83. Ostatně psychoanalýza jakožto „patriarchální doktrína“ se od feminismu dočkala nejdříve četných útoků, až publikace Juliet Mitchellové *Psycho-Analysis and Feminism. Freud, Reich, Laing and Women* z roku 1974 mění feministický postoj k psychoanalýze a vyzývá k jejímu využití jako analytické metody, která „symptomaticky“ popisuje fungování patriarchální společnosti.

Constance Penleyová, když přiřadí aparátové teorie k tzv. „staromládeneckým strojům“ („bachelor machines“). „Celibátnické stroje“ zde označují imaginární a imaginativní antropomorfizované aparáty typicky vznikající v především modernitě, které technologicky zpracovávaly strukturu psýché či vztah těla k sociálnímu prostoru.<sup>24</sup> Takový aparát je podle Penleyové typicky uzavřený, soběstačný systém, který charakterizuje „hladký, občas perpetuální chod, ideální časování a magická možnost časového zvratu (exemplárním příkladem mládeneckého stroje je stroj času), elektrifikace, voyeurismus a masturbační erotika, sen o mechanické reprodukci umění, umělém zrození nebo oživení. Ale ať je tento stroj sebekomplikovanější, kontrola nad úhrnem jeho částí přísluší jeho vědoucímu tvůrci, který se poddává fantazii završení, zdokonalitelnosti a ovládnutí“.<sup>25</sup>



Obr. č. 31

Celibátnický aparát, který (ne)píše ženu

<sup>24</sup> Viz Penley, Constance. „Feminism, Film Theory, and the Bachelor Machines“. In Penley, Constance. *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1990, str. 57-80. Spojení „celibátnické stroje“ si Penleyová samozřejmě vypůjčuje z Duchampových poznámek o spodní části *Velkého skla* a podle ní mezi analogické „staromládenecké mechanismy“ patří např. Poeova *Jáma a kyvadlo*, „téměř vše“ od Verneho a Jarryho, Kafkova *Trestná kolonie*, Langova a von Harboové *METROPOLIS* a Tinguelyho skulptury.

<sup>25</sup> Penley, *ibid.*, str. 57-8.

Penleyová podotýká, že tyto vlastnosti přesvědčivě odpovídají obvyklým představám o fungování filmového aparátu, chybí zde pouze poslední, ale zásadní aspekt – film je podle ní totiž také aparát, který „nevpisuje“ ženu.<sup>26</sup> Neznamená to, že by nepracoval s obrazem žen, naopak: aparát klasického filmu podle Penleyové funguje na základě mužské fantazie o ženě, kterou opakovaně přehrává a drobně obměňuje, ovšem ženská skutečnost, zkušenost a vidění v této obrazotvornosti zcela absentují. Podobně se k „absenci ženy“ ve filmu vztahuje také metafora, kterou si Teresa de Lauretisová na začátku své knihy *Alice už to nedělá: Feminismus, sémiotika, film (Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema)* vypůjčuje ze souboru povídek Itala Calvina *Neviditelná města*. De Lauretisová si vybírá příběh o městě vystavěném podle plánů mužů, kterým se ve snech zjevovala totožná nahá žena a prchala před nimi neznámými ulicemi. Tito muži pak vystavěli na snovém půdorysu skutečné město-past, které mělo nedosažitelný objekt touhy zastavit. Způsob, jakým podle Calvinovy legendy vzniklo toto město, je pak podle de Lauretisové analogický tomu, jak současná společnost „vpisuje“ ženství do svých kulturních produktů a jak vytváří obrazy ženy. Citovaná povídka pro ni představuje příběh produkce ženy jako textu, rozdvojené bytosti, která je zároveň *objektem* snové touhy a *příčinou* své následné objektivizace v prostoru a čase (důvodem vystavění města jako „klece“). Tato žena stojí jako snový přelud na začátku celého projektu stavby města, je pohnutkou ke svému zachycení (zobrazení), ale také ji najdeme konci jako nepřítomný cíl, který v průběhu zobrazování zmizel jako tělo, byť je topograficky rozptýlen po celém nově vystavěném prostoru.<sup>27</sup>

Tvrzení o „ženách absentujících ve filmu“ zůstává zdánlivě paradoxní,

---

<sup>26</sup> Penleyová zde připomíná ještě Freudovo tvrzení, že všechna složitá soustrojí, stroje a aparáty, které se objevují ve snech, pravděpodobně symbolizují mužské genitálie. *Ibid.*, str. 58.

<sup>27</sup> De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1982. Viz str. 13: „Žena je tedy samotným základem zobrazení, zároveň objektem a potvrzením touhy, která je v těsném spojení s mocí a tvořivostí, silou hýbající kulturou a historií.“

neslučitelné se závislostí filmu na nadprodukcí obrazů žen schopných fascinovat a tedy podrobovat si svým kouzlem diváka i divačku. Nicméně raná feministická čtení filmu ve své často jednostrunné političnosti nedokáží pojmut mocenskou ambivalenci takovýchto obrazů. Spokojí se obvykle s konstatováním, že obrazy žen ve filmu nevyjadřují ženskou skutečnost a zkušenost, čtou je pouze jako projekce mužských fantazií (takto uvažuje např. sociologizující skupina okolo amerického časopisu *Women and Film* nebo tzv. „britská škola“).<sup>28</sup> Na tuto počáteční nesmlouvavost v mnohém navazují i klasická feministicko-psychoanalytická čtení – např. studie Pam Cookové a Claire Johnstonové, které se do velké míry ještě stále zaobírají konkrétními obrazy žen na plátně.<sup>29</sup> Zlom v uvažování a průlomovou roli v odklonu od obrazu k vidění, k mechanismům charakteristickým pro divácký-mužský subjekt a jeho vztah k vizuálnímu poli filmu ovšem sehrála až dnes již klasická stať „Vizuální slast a narativní film“ Laury Mulveyové.<sup>30</sup> Model, který navrhla Mulveyová, zásadně přepisuje netělesnost a neutralitu subjektu předpokládaného aparátovými teoriemi. Popisuje, jak „celibátnický stroj“ filmu nejen definuje produkovaný obraz, ale také přesně vymezuje struktury a funkce pohledů ve vizuálním poli a umisťuje ženské i mužské subjekty do předem vymezených pozic ve vztahu k aparátu.

---

<sup>28</sup> Vývoji feministických přístupů k filmu se podrobně věnuji ve svých diplomových pracích „*The Jubilant Assumption*“: *Laura Mulvey's Visual Pleasure and Narrative Cinema as the Mirror Stage of Feminist Film Theory* (FF MU Brno, 1999) a *Od Rosenové k Mulveyové: Vznik feministické filmové teorie a její přijetí jako významné součásti katedrové teorie filmu* (FF UK Praha, 2000).

<sup>29</sup> Viz např. Cook, Pam; Johnston, Claire. „The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh“, Edinburg pamphlet on R. Walsh 1974. Johnston, Claire (ed.). *Notes on Women's Cinema*, BFI pamphlet 1973; Johnston, Claire. „Femininity and the Masquerade: *Anne of the Indies*“, Edinburg pamphlet on Jacques Tourneur 1975; Johnston, Claire (ed.). *The Work of Dorothy Arzner*, BFI pamphlet 1975 a Johnston, Claire. „Towards a Feminist Film Practice: Some Theses“, *Edinburg 76 Magazine*.

<sup>30</sup> Publikovaná v časopise *Screen* 16/1975, předtím již přednesená na konferenci ve Wisconsinu v roce 1973. Zde cituji ze svého českého překladu: Mulveyová, Laura. „Vizuální slast a narativní film“. In Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamarického feministického myšlení*. Praha: Slon 1999, str. 115-131.

Na začátku svého textu pokoušejícího se proniknout hlouběji pod obrazový povrch k formálnímu fungování filmového aparátu Mulveyová prohlašuje, že chce použít psychoanalýzy k prozkoumání „hladkého pohybu“ filmového stroje. Vychází od „předem existujících vzorců fascinace, působících již v rámci jednotlivého subjektu a sociálních uspořádání, které jej utvářely“ a hodlá zkoumat, jak tyto mechanismy podporují způsoby filmového diváctví. To je podle ní vždy závislé na společensky definovaném pojetí odlišnosti pohlaví, „která ovládá obrazy, erotické způsoby pohledu a podívání“.<sup>31</sup> Středem jejího zájmu tak již není obraz ženy zpřítomněný na plátně, ale vizuální pole filmu a diváka, tedy formy *pohledu a dívání se ve filmu a na film*. Ty jsou nicméně významně ovlivňovány genderovými modulacemi a s nimi související heterogenitou filmového diváctví (i když, jak uvidíme dále, u Mulveyové jde vlastně jen o přísně řízenou binaritu).

Mulveyová používá pro svá teoretická východiska jakousi koláž freudovských a lacanovských prvků – po úvodu, ve kterém popisuje pozici ženy v symbolickém řádu (jakožto kastrované, nedostatečné), navazuje Freudův popis skopofilního pudu, fetišismu a voyeurismu a následně opět zakotvení filmového diváctví v Lacanově stadiu zrcadla. Právě zde se jí pohled vynořuje jako určující moment utváření subjektu i filmového diváctví: „[J]e to právě obraz, který vytváří základ imaginárna, správného a mylného rozpoznání 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.“<sup>32</sup> Zkušenost stadia zrcadla tedy ve filmovém diváctví reinkarnuje, „láska“ k přivlastněnému obrazu popisovaná Roseovou je pevně spojena s formováním subjektivity a vidění je

---

<sup>31</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 117.

<sup>32</sup> *Ibid.*, str. 121.

zde zároveň poznáním i narcisistickým potvrzením.

Způsoby dívání se (obecně, ale i na film) a slast z pohledu ovšem podle Mulveyové významně determinuje nevědomí strukturované dominantní řádem, které zároveň určuje normativní podobu erotické slasti a uspokojuje divácká očekávání díky speciální funkci obrazu ženy.<sup>33</sup> Jako jeden z hlavních požitků saturovaných filmem se zde jeví skopofilie, tedy slast z pohledu. Mulveyová upozorňuje, že již u Freuda je skopofilie dáována do souvislosti s přijetím moci, s aktivním pojmáním druhého jako objektu, a tuto moc pak rozšiřuje obecně i na lacanovské pojetí vidění a pohledu. Už Metz ukazuje, že filmový svět je sice ve své podstatě exhibicionistický, ovšem zároveň vytváří velmi silnou iluzi „soukromého světa“ a dojem, že si divácké přítomnosti není vědom, čímž je posílen divákův voyeurismus.<sup>34</sup> Zde je také zajímavé, jak důsledně se Metz vyhýbá otázce odlišnosti pohlaví – mluví sice o voyeurismu (jemuž je ve filmu odňat jeho exhibicionistický protějšek) jako vždy spjatém s jistou dávkou sadismu či nedobrovolnosti, ovšem nerozlišuje pohlaví dívajícího se a jeho objektu – symptomaticky dává jako příklad sadistického voyeurismu fašistickou milici, která svléká vězně.<sup>35</sup>

Kinematografická skopofilie tak podle Metze na jedné straně „zůstává bez autorizace“, ale „zároveň je autorizována samotným faktem své institucionalizace“. Je bytostně propojena s dalším význačným okamžikem v životě dítěte – prascénou: „Film si uchovává něco z onoho zákazu, s kterým je spjata nazírání prvotní scény“<sup>36</sup> (ta je vždy náhodně spatřena, nikoliv po

---

<sup>33</sup> Ibid., str. 119.

<sup>34</sup> Jak uvidíme dále, voyeurismus se zde jeví také jako hledání a udržování správné distance mezi „objektem (který je v tomto případě nazíraný) a pudovým zdrojem, to znamená orgánem, v němž má pud svůj zdroj (okem); voyeur nenazírá své vlastní oko“ (viz Metz, *ibid.*, str. 78). Tato distance je samozřejmě podle Metze ještě podpořena imaginaritou filmového signifikantu.

<sup>35</sup> Metz, *ibid.*, str. 81.

<sup>36</sup> V překladu *Imaginárního signifikantu* nedůsledně kolísá terminologie mezi „prascénou“ a „primární scénou“ – v této citaci překlad nechávám v původní podobě, třebaže neodpovídá zavedenému terminologickému úzu.

libosti pozorována, a permanentně hrající velkoměstská kina, s obecnstvem bytostně anonymním, do kterých se vchází a ze kterých se vychází pokradmu, ve tmě, uprostřed děje, znázorňují dost dobře tento koeficient transgrese) – , a zároveň je film díky jakémusi opačnému pohybu (...) založen na legalizaci a generalizaci zapovězené aktivity.“ Metz dále mluví o tom, že tato legitimizovaná aktivita probíhá uprostřed určité „díry ve společenské tkáni“, která zároveň dovoluje transgresi legitimního chování. Pohled se zde tedy objevuje na straně amorálního, nelegitimního jednání, ale přece společensky ospravedlněného.<sup>37</sup>

Mulveyová (v souladu s „mužským“ psychoanalytickým psaním o filmu, můžeme říci) ponechává úvodní část své eseje v neutrální rovině, pracuje s genderově nerozlišeným modelem diváka a nastiňuje nazírací pud čistě ve vztahu k obrazu ega a ontologickým důsledkům fáze zrcadla. Antropomorfní charakter filmu podle ní rozvíjí narcisistický rozměr skopofilie a tak přispívá k přijetí mylného obrazu Já. Pro lacanovsky pojatý odcizený subjekt, „rozpolcený ve své imaginární vzpomínce pocitem ztráty a hrozbou možné neúplnosti představy“, tak zážitek v kině představuje protetickou fázi zrcadla a analogicky uspokojuje a posiluje divácké Já.<sup>38</sup> Mulveyová zde zdůrazňuje roli obrazu pro formování subjektivity a poukazuje na potenciál filmového zážitku, při kterém u diváka dochází ke ztrátě Já (subjekt „zapomene na svět“ a poddá se světu na plátně) a zároveň jeho „protetickému“ posílení v identifikacích a projekcích do fiktivního světa, který se zdánlivě nabízí ke kontrole pohledem.

Nadšené („jubilant“) přijetí zrcadlového obrazu (a akceptování zdánlivé totality těla) vede k rozpolcení subjektivity – v důsledku mylné identifikace s obrazem,

---

<sup>37</sup> Přesvědčení o nepřístojnosti a amorálnosti kina, které převládalo na počátku století, postupně ze západní společnosti víceméně vymizelo, stejně jako pocit, že kino je „nízká zábava“. Je zajímavé, že ještě Metz mluví o podobnosti prostoru kina s veřejnými domy (obojí jsou podle něj instituce „veřejné i utajované“). Genderová neutralita diváka, které se ve svém popisu fungování kinematografického aparátu snaží Metz držet, se v tomto přirovnání opět odhaluje jako neutralita předpokládané mužská (viz *ibid.*, str. 84).

<sup>38</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 119.

který je zdánlivě dokonalejší než jedinec sám. Moc obrazu a „vějička“ pohledu jsou v tomto uzavřeném kruhu zásadní. Mulveyová spojuje zrcadlové schéma s Freudovou diferenciací možných pohledů (která v přísném slova smyslu se stadiem zrcadla vůbec nesouvisí).<sup>39</sup> Freud vymezuje dva typy pohledů – aktivně skopofilní (funkce sexuálních pudů) a narcisistně identifikační (funkce jáského libida). Spojení pohledu s libidem a pudy, ale i s konstituováním subjektivity, ukazuje funkci filmového obrazu v novém světle: „Tato dichotomie byla pro Freuda zásadní. Přestože považoval tyto dva pudy za vzájemně se ovlivňující a překrývající, napětí mezi instinktivním pužením 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 jen pro smích.“<sup>40</sup>

Pohled jako agent nazíracího či identifikačního pudu se zde ukazuje jako zvláště neutrální – dokud není „sveden“ komplicitou obrazu, dokud mu obraz sám nenabídne svou idealizovanou plochu, zůstává neúčastný. Ovšem film právě tuto neúčastnost dává do pohybu, proto podle Mulveyové vytvořil vlastní fantazijní svět, který odráží napětí mezi libidem a Já ve vztahu k obrazu i možným identifikacím či projekcím diváka do tohoto světa. Kino staví na tomto napětí, právě ono je „svorníkem“ světa, který je vytvářený symbolickými strukturami podobně jako divákova subjektivita. Symbolické struktury, se kterými film nutně pracuje, jsou nicméně jen vyjádřením Zákona, který je u

---

<sup>39</sup> Dokonce se dá tvrdit, že mu odporuje, protože pohled do zrcadla u Lacana je zcela jiného řádu než tento typ dívání. Teprve zde dochází ke konstituci základního matrixu ega, které odpovídá přibližně Freudovu popisu primárního narcisismu. Ve filmu jde ovšem spíše o „sekundární narcismus“ ve formě identifikace s druhým. Viz Laplanche, Jean; Pontalis, J.-B. *The Language of Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Company 1973, str. 255-260.

<sup>40</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 122.



Lacana vystavěn okolo „Jména Otce“ (nebo také „Otcova Zákazu“) <sup>41</sup>, a tak zobrazování zcela podléhá pravidlům symbolického řádu. <sup>42</sup> Touha, která se u Lacana rodí v bodech odcizení v mylných identifikacích (nejen „ztrátou sebe“ ve stadiu zrcadla, ale i ztrátou imaginárna vstupem do jazyka), se podle Mulveyové neustále vrací k traumatickému bodu tohoto řádu – ke kastrovnímu komplexu. Vědomí hrozby kastrace je opět silně spojeno se zrádností viděného, jehož význam ovšem může být popřen a pohled přesunut na zástupné objekty (fetišistické popření). <sup>43</sup> Vidění (a pochopení) se tak jeví na straně subjektu jako *volba*, i když jako volba ambivalentní a zrádná – nese s sebou sice možnost kontroly nad zobrazeným tělem, umožňuje posílení ega a saturace pudů, na straně druhé hrozí, že vzbudí kastrovní úzkost (ve vztahu k obrazům ženského těla je tato hrozba nejreálnější). <sup>44</sup>

Nicméně dívání se na film není u Mulveyové spojeno jen s hrozbou nahlédnutí kastrace. Ještě významněji jej determinuje to, co autorka nazývá „dělbou práce“ ve vizuálním poli. V nejčastěji citovaném odstavci eseje Mulveyová prohlašuje, že patriarchální společnost vydělila ženskou (normativně pasivní) a mužskou (aktivní) pozici a obrazu ženy na plátně přisoudila specifickou funkci ve vztahu k mužskému pohledu: „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 *bytí-pro-pohled (to-be-looked-at-ness)*.“ <sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Tato dvojznačnost je založena na hříčce mezi homonymními spojeními „Non du Pere“ a „Nom du Pere“.

<sup>42</sup> Ostatně jako i dívání se, proto výše citovaná teze o „mechanismech bez vlastního významu“ není zcela udržitelná.

<sup>43</sup> Upozorněme již na tomto místě, že přisuzování významu viděnému se jeví jako svévolné již u Freuda. Můžeme se ptát: skutečně dívka vidí a okamžitě „ví“, že to co je vidět, má větší význam než její „neviditelné“ orgány, nebo dodatkový význam do této situace promítá až Freud?

<sup>44</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 122.

<sup>45</sup> *Ibid.*, str. 123.

### III. 1. 3. MUŽ JAKO ÚBĚŽNÍK FILMOVÉHO VIDĚNÍ

Pojem *byťi-pro-pohled* v sobě shrnul esenci feministického uvažování o obrazu ženy a prosadil se jako jeden z nevlivnějších termínů konstituující se feministické filmové teorie. Právě v této podobě se dovršuje teoretické vrstvení pojmu pohled nejen ve smyslu moci a naprosté kontroly významu předkládaného vizuálního světa, ale zároveň se zde již pohled otevřeně definuje jako bytostně mužský, spojený s ilicitním (a „necudným“) díváním se na ženské tělo a snahami o jeho sadistické podrobení. (Jak jsme viděli v kapitole II, ke genezi tohoto pojmu se v 90. letech vrací i nová filmová historie – viz právě Rabinovitzové esej „Pokušení slasti“, která vztahuje ženské *byťi-pro-pohled* k vzrůstu nezávislosti a svobodného pohybu žen ve veřejném prostoru.<sup>46</sup>)

Podle Mulveyové je to právě ženské *byťi-pro-pohled*, co ve filmu upoutává pohled muže, značí mužskou touhu a jednoznačně tak vizuální pole konstituuje jako prostor vektorizovaný (mužským) pohledem.<sup>47</sup> Obraz ženy vybízí ke kontemplaci a tak vytváří napětí – narativní vývoj je vizuální přítomností ženy zbrzděn, když „sexuální působivost vystupující ženy na okamžik zavede film na území nikoho, mimo jeho vlastní časoprostor“.<sup>48</sup> Podobně i velké detaily částí ženského těla dávají filmu specifický erotický rozměr, protože „jedna část těla vnímaného ve fragmentech rozbíjí renesanční prostor a iluzi hloubky vyžadovanou příběhem, a dává tak obrazu na plátně namísto věrohodnosti plochost charakteristickou pro vystřihovánku či ikonu“.<sup>49</sup> Mulveyová zde ovšem nedoslovuje, proč právě tato „ikoničnost“ je tak výrazně erotizující, ani

---

<sup>46</sup> Rabinovitz, Lauren. „Temptations of Pleasure: Nickleodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality“. *Camera Obscura* 23/1990, str. 71-89.

<sup>47</sup> Stranou je zde ponechán vztah mezi filmovým světem jako světem projekce (původního, autorského) pohledu, a jako prostorem, do kterého je vtahován pohled diváka, již předpřipraveného pro ideologické konotace filmového aparátu. Otázkou tedy zůstává, jak je rozdělena „zodpovědnost“ za ideologické účinky aparátu (do jaké míry je na straně autora, aparátu, společnosti či přijímajícího diváka?).

<sup>48</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 134.

<sup>49</sup> *Ibid.*, str. 124.

nevyužívá možnosti analyzovat, zda již samotné rozbití perspektivní hloubky obrazu neproměňuje diváckou zkušenost.<sup>50</sup> Zastavení obrazu v detailu těla pro ní především zřetelněji odkazuje k primární hrozbě kastrace, obsažené ve fragmentarizaci obrazu těla. Pro diváckou (tedy mužskou) psýché není podle Mulveyové nebezpečné samotné rozbití prostoru obrazu, ale sexuální zpředmětnění ženy v detailu – především detailní záběry ženské tváře mají přímo odkazovat k mužské kastracní úzkosti.<sup>51</sup>

Tradiční rozdělení rolí podle Mulveyové naopak nedovoluje, aby byla ve filmovém obraze sexuálně zpředmětněna mužská postava.<sup>52</sup> Zatímco žena je pasivní „krajinou“ či ikonou bez možnosti ze své vůle hýbat dějem či přivlastnit si pohled, muži je ve filmovém prostoru určena aktivní role, je hybatelem příběhu a „*doručitelem*“ nebo „*oporou*“ *pohledu* diváka.<sup>53</sup> Všívání diváka do filmu se tedy děje po přesně vymezené identifikační ose – prostřednictvím své identifikace s protagonistou získává divák přístup k pohledu a imaginární kontrolu nad událostmi, což mu přináší uspokojivý pocit všemocnosti.<sup>54</sup> Žena je ve vztahu k pohledu objektem, zatímco muž-hrdina nabízí ideální Já k divákově identifikaci. Směr pohledu tak vede od diváka k mužské postavě a zůstává vektorem (fantazijně nejen vizuální) moci nad filmovým prostorem a obrazem ženy.

V tomto pohledu se ovšem zpřítomňuje napětí mezi obrazem ženy a požadavky narativních konvencí: „Obojí je spojeno s pohledem: s pohledem diváka v

---

<sup>50</sup> Pokud bychom dovedli představy aparátových teorií do důsledků, moc aparátu by zde byla samozřejmě zlomena, protože divák je „vytržen“ z úběžníku.

<sup>51</sup> Této shody si povšimla i Hélène Cixousová, která chápe dekapitaci právě jako ženský ekvivalent kastrace (jako dekapitaci můžeme vnímat i „setnutí“ hlavy ve velkém detailu tváře). Viz Cixous, Hélène. „Castration or Decapitation?“ *Signs* 1/1981, str. 36-55.

<sup>52</sup> Je ovšem možné tvrdit, že v tomto směru došlo od 70. let k významnému společenskému posunu a sexuální zpředmětnění muže se v audiovizuální tvorbě stalo poměrně obvyklým jevem (mimo jiné i v důsledku společenského „přijetí“ obrazů konotujících homosexuální touhu).

<sup>53</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 124.

<sup>54</sup> *Ibid.*, str. 124-5.

přímém skopofilním kontaktu s ženskou postavou ukazovanou pro jeho požitek (...) a pohledem diváka fascinovaného obrazem své podoby, zasazené do iluze přirozeného prostoru, skrze niž může v rámci diegeze ovládat a vlastnit ženu.<sup>55</sup> Mulveyová již předdeslala, že problematičnost tohoto pohledu spočívá v tom, že obraz ženy v symbolickém řádu vždy značí odlišnost pohlaví a tedy nebezpečí kastrace. Ženské *byťi-pro-pohled* tak nejen uspokojuje skopofilní pud, ale také přináší na hlubinné rovinně silnou kastráční úzkost. Mužské (autorské?) nevědomí ale podle Mulveyové nachází dvě (v jistém smyslu „terapeutické“) cesty, jak se s kastráční úzkostí vypořádat: buď rekonstruuje kastráční scénu, zkoumá a potrestá „vinou“ ženu (což je charakteristické např. pro *film noir*), nebo popře hrozbu kastrace tak, že ženu přemění v „neživý“ fetiš: „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 viníka 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.“<sup>56</sup> Voyeurismus a sadismus se zde tedy jeví jako bytostně spojené s narací, fetišismus je spíše modem statické kontemplace.

---

<sup>55</sup> Ibid., str. 125.

<sup>56</sup> Ibid., str. 126. Mulveyová se zde zaměřuje na epickou podstatu sadismu – jak později ukázala také Gaylyn Studlarová, je sadismus již od svých literárních kořenů tradičně spojovaný s epickým vyprávěním, zatímco masochismu přísluší spíše lyricky exaltovaná forma. Viz Studlar, Gaylyn. „Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema“. In Nichols, Bill, *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985, str. 602-624. O souvislostech mezi funkcí sadismu v naraci naznačenou Mulveyovou a ženskou touhou viz také stať Teresy de Lauretisové „Desire in Narrative“. In *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1984, viz dále oddíl III. 2. 3. této práce.

Formy fetišistické skopofilie a voyeuristického sadismu dokresluje Mulveyová na příkladech z filmů Alfreda Hitchcocka a Josefa von Sternberga. Sternberg podle ní vytváří z Dietrichové dokonalý fetiš a staví ji do pozice, ve které ji pohled hrdiny nedokáže ovládnout – obraz/fetiš se pak stává samotným obsahem filmu, existuje v přímém vztahu s divákem.<sup>57</sup> Sternbergův filmový prostor směřuje k ikonické jednorozměrnosti, hrdinové nemají moc přenášet a ukotvovat pohled diváka, mužský ovládající pohled zde absentuje.<sup>58</sup> Muži-hrdinové zde často nejen nevidí, ale také nechápou, že figury ztvárněné Dietrichovou nefungují pouze jako pasivní svůdná těla – jejich „prázdná svůdnost“ je do velké míry klamná, ukrývá moc, která se občas odhalí právě v „nepatřičném“ pohledu. Dietrichové pohled z boku, úkošem či zpoza mužské figury často narušuje obvyklou ekonomii ženského pohledu, která je zacyklená v pouhé odpovědi na mužskou touhu – je to ženský pohled, který divákovi říká: „Vím, že se na mě dívají, ale vím také, že netuší, co vlastně vidí.“<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Mulveyová dále prohlašuje, že se scény nejvyhrocenějšího erotického významu v Sternbergových filmech s Dietrichovou dějí v nepřítomnosti mužského hrdiny – jsou předvedeny „jen pro diváky“ a jejich pohled.

<sup>58</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 127.

<sup>59</sup> Mohli bychom tedy tvrdit, že je to vlastně charakteristický „maskulinní“ pohled, který se jako ženský pouze maskuje.



Obr. č. 32

**Dietrichová maskovaná jako nepřehlédnutelný fetiš, který se sice nabízí mužskému pohledu, ale nikdy jím není zcela ovládnut.**

Odpírá-li podle Mulveyové Sternberg divákovi ve svých filmech tradiční voyeurské schéma, Hitchcock pak často pojímá skopofilii v jejích sadistických důsledcích jako hlavní téma (např. ve filmech VERTIGO, MARNIE, OKNO DO DVORA). Pohled diváků zde splývá s pohledem hlavního hrdiny, který bývá často vztažen k příběhu podobně jako divák v kině. Tyto filmy odhalují (zálibně rozvíjejí?) zvrácenou stránku pohledu, tím spíše, že jejich hrdinové-voyeuri jsou zástupci řádu a zákona, kteří se snaží podrobit ženu svému zkoumavému a trestajícimu pohledu. Perverzní rozměr jejich vidění je ovšem povrchně zakryt tím, že žena stojí „mimo zákon“. Hitchcock prostřednictvím práce s viděným/pozorovaným vtahuje diváka do pozice hlavního hrdiny, aby sdílel a uvědomoval si jeho/svůj perverzní pohled, tedy odhalil „sám sebe jako komplice, chyceného v morální ambivalenci dívání se“.<sup>60</sup>

Mulveyová zde navazuje na často citované čtení OKNA DO DVORA, které chápe

---

<sup>60</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 129.

hlavního hrdinu Jeffriese jako metaforický obraz diváka v kině.<sup>61</sup> Jeffries přistupuje k příběhům viděným v protějším domě z pozice voyeurů a také jeho přítelkyně Lisa jej začne skutečně zajímat teprve v okamžiku, kdy se stává součástí představení „za oknem“ (což ji ovšem příznačně vystavuje nejen jeho voyeurskému pohledu, ale i pohledu vraha). Také VERTIGO je podle Mulveyové celé vystavěno okolo toho, co hlavní hrdina Scottie vidí (nebo nevidí). Obsedantní sledování obrazu ženy, která mu uniká, jej vede k fetišistické rekonstrukci tohoto obrazu, vždy již ztraceného (resp. nikdy neexistujícího). Hrdinky se u Hitchcocka této nebezpečné hře často vědomě přizpůsobují – jak Judy, tak i Marnie masochisticky přijímají „masku“ *bytí-pro-pohled* a pozici „provinilé ženy“, protože vědí, že jen takto si mohou udržet erotický zájem muže.<sup>62</sup>



Obr. č. 33

**OKNO DO DVORA a Jeffries jako ideální falický divák (v této koláži je se protetické okofalus dokonce přímo zmocňuje obrazu ženy z protějšho domu).**

---

<sup>61</sup> Podobně David Bordwell učiní Jeffriese hlavním modelem pro své studie kognitivních procesů diváka. Viz Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1985, především oddíl „The Viewers’s Activity“, str. 29-47.

<sup>62</sup> Mulveyová, *ibid.*, str. 129.

Mulveyová takto konkretizuje svůj model vizuálního pole filmu, ovšem nespokojuje se pouze s jeho popisem. Její stať má podobu manifestu, proto logicky naznačuje i způsoby, jak rozbít genderově definované slasti filmu a zlomit moc skopofilního pohledu. Ke konci své eseje rozlišuje tři druhy pohledů, které jsou ve filmu propojeny: pohled kamery, pohled diváka a pohledy postav na plátně. První dva jsou podle ní v tradičním filmu popřeny a překryty důrazem na pohledy postav (což podporuje iluzi kdesi skutečně existujícího filmového světa). Je to právě pohled a možnost jej „měnit a odhalovat“, co podle ní přímo definuje film, konstruovaný ve své klasické podobě na míru mužské touze. Proto „[p]rávě tyto filmové kódy a jejich vztah k formativním vnějším strukturám musí být zlomeny, než bude možné zpochybnit tradiční film a slast, kterou vyvolává“.<sup>63</sup>

Nového pojetí filmových struktur podle Mulveyové není možno dosáhnout změnou narativního obsahu či pouhou politizací sdělení, spíše je třeba zkoumat právě pohled a jeho místo ve filmové formě. Iluze světa uspokojující skopofilní pudy, kterou film vytváří, závisí na potlačení sebe-reflexe pohledu kamery a diváka. A právě od jejich „zpřítomnění“ a zviditelnění musí podle Mulveyové transformace filmu začít: „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 *vášnivě 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 voyeuristických mechanismech. Ženy, jejichž obraz byl mnohokrát odcizen a použit pro tento účel, nemohou nepozorovat úpadek tradiční filmové formy jinak než se sentimentální lítostí.“<sup>64</sup>

Vize nového filmu, ke které Mulveyové text směřuje, spoléhá na „uvědomělého“ diváka, který se vzdá své filmové slasti a dobrovolně přijme

---

<sup>63</sup> Ibid., str. 130.

<sup>64</sup> Ibid., str. 131.



svě zcizení od obrazu na plátně. Je to divák, který složí moc svého pohledu a vzdá se jak vizuálních požitků, tak i iluze transcendentality, kterou mu aparát nabízí. Mulveyová naznačuje, že „nový“ divák by měl s filmem vstoupit do vztahu „vášnivé nezaujatosti“ či „odstupu“ („passionate detachment“), tedy vytvořit reflexivní mody diváctví zbavené mocenské agence. Přestože zde jde především o změnu přístupu na straně diváka, na straně obrazu ji podporují např. zcizovací postupy experimentálního filmu, ale samozřejmě je možné v tomto okamžiku připomenout i „exhibicionismus“ raného filmu, který nabízel divákům mnohočetné identifikace a nedovoľoval prosazení monolitického kontrolního pohledu.

Mulveyová ve svém textu nastiňuje totalizující, úzce vymezený model vidění, který plně vychází z perspektivního schématu. Představa diváka přijímajícího správnou pozici a udržujícího si poměrně komplikovanými strategiemi ideální distanci ve vztahu k plátnu je zde pouze jasněji vymezena a pojmenována jako pozice čistě mužská. Ženské diváctví je z tohoto schématu předem vyloučeno, stává se protimluvem, divačka zde nemá k vizuální slasti žádný přístup (jako by vůbec nemohla zaujmout pozici v úběžníku). Právě toto opomenutí či vyloučení ženského pohledu se následně stalo nejčastějším terčem kritiky a stimulovalo mnohé pokusy prozkoumat možnosti ženského vidění. Otázka slasti a fascinací, které vedou ženy opakovaně k návštěvě kina (nelze popřít empirický fakt, že ženy do kina chodí dobrovolně a rády), se následně stala ústředním tématem řady zásadních feministických studií.

Mulveyové esej ukazovala, jak každý film přizpůsobený tradiční formě nutí divačky nevyhnutelně zaujímat masochistickou, pasivní pozici, přičemž možnost subverze či slasti z čtení „proti srsti“ jen utopicky naznačila. Jak navíc upozorňují novější feministická čtení filmu, Mulveyové tvrzení, že se ženy nemohou zmocnit erotického pohledu na sexualizovanou mužskou postavu, vlastně podpořilo „kulturní sankce proti právu žen na sexuální [a dodejme i

pornografické] dívání se“.<sup>65</sup> Otázka divačky („spectatrix“) a jejího vidění se dostává na pořad dne už v průběhu 80. let, kdy je stále více pozornosti věnováno jednak tzv. ženským žánrům (např. melodrama, ženský film 30. a 40. let, ale obecně i další formy, u nichž se předpokládá zacílení na ženy), ale také žánrům, které specificky pracují s obrazem ne-normativního ženství (film noir, horor či právě pornografie).

Mulveyové pohledový binarismus samozřejmě nejdříve vybízel k úvahám o tom, zda je vůbec možné, aby žena přijala aktivní mužské dívání se za své a prožila si kontrolu nad zobrazeným světem. V dalších studiích se často objevují hypotézy o možné transexuální identifikaci, která má původ v rané fázi psychosexuálního vývoje, kdy je dětem obou pohlaví dovoleno prožívat své tělo a vztah k druhým aktivně (této fáze se ovšem dívky musí v rámci dospívání, tedy na cestě za normativní sexualitou, vzdát). Od předoidipovské, genderově nerozlišené aktivní sexuality také vychází Mulveyové navazující text „Dodatečné poznámky k ‚Vizuální slasti a narativnímu filmu‘“ („Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘“).<sup>66</sup> Tato esej z roku 1981 dovysvětluje premisy původního mulveyovského modelu vidění, ale zaměřuje se více na význam narativních figur a možných identifikací pro vidění než na pohled samotný (to ostatně bude typické pro mnohé z feministického psaní o filmu v průběhu 80. let). Mulveyová v této stati vychází především z analýzy potenciální situace, kdy žena v publiku najednou zjistí, že ji „tajně, téměř podvědomě, těší svobodná akce a kontrola

---

<sup>65</sup> Srov. Studlar, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press 1988, str. 45. Debata o pornografii vedené jejími radikálními odpůrkyněmi (např. Andreou Dworkinovou) v rámci aktivistického feminismu filmovou teorii příliš neovlivnily. Ve filmových teoriích se naopak prosadil spíše názor, že pornografie mění strukturu vizuálního pole ve prospěch žen, protože ukazuje jinak „neviditelnou“ ženskou slast (viz Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible“*. Berkeley: University of California Press 1989).

<sup>66</sup> Mulvey, Laura. „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ In Penley, Constance (ed.). *Feminism and Film Theory*. London: Routledge 1988, str. 69-79.

diegetického světa, které jí přináší identifikace s hrdinou“.<sup>67</sup> Dá se říci, že se zde Mulveyová pokouší zachytit okamžik *převzetí pohledu*, kdy se divačka zmocní nelegitimní pozice a ovládne mužský vektor vidění – ovšem toto převzetí není trvalé, bývá nakonec zlomeno mocí narace. Jako východisko pro tuto analýzu slouží filmy, jejichž ústřední postavou je žena, která „není schopná dosáhnout stálé pohlavní identity a je rozpolcená mezi dvěma ohni – pasivní femininitou a hrozbou regresivní maskulinity“.<sup>68</sup>

Mulveyovou již tolik nezajímají filmové slasti, jako spíše narativní pozice a funkce ženské figury. Ukazuje, jak se žena v archetypálně vystavěných příbězích stává narativním signifikantem sexuality a ztělesňuje kontrast mezi pasivními a aktivními složkami příběhu. Strukturace filmu okolo mužské touhy podle ní dovoluje divačkám zakoušet narativní kontrolu prostřednictvím aktivní stránky své sexuální identity. Maskulinní identifikace je ovšem podle Mulveyové pro ženy jak „přirozená“, tak i problematická – „touze je dána kulturní materialita v textu a pro ženy (...) je trans-pohlavní identifikace ‚zvykem‘ (...), ‚druhou přirozeností‘ (...), která se ovšem nepokojně ošívá ve svých zapůjčených transvestitních šatech“.<sup>69</sup> Překročení genderové osy dívání se a slastného zakoušení kontroly nad příběhem je tedy jak obvyklé, tak i v prožitku ambivalentní, poznamenané vědomím dočasnosti, (sociální) nepřístojnosti, ale i (biologické) nepřirozenosti.

Ve dvou westernech, které si zde Mulveyová vybírá jako příklad, musí žena v centru narace volit mezi dvěma muži a tím i mezi dvěma osudy. Buď společně s prvním hrdinou (nespolehlivým dobrodruhem) unikne do „regresivní maskulinity“ a uchová si svou nezávislost (tím ovšem ztrácí jak společenský status, tak obvykle i život). Nebo se zařadí do symbolického systému jako „lady“ po boku „kladného hrdiny“, což ovšem znamená, že rezignuje na svou samostatnost. Mulveyová shrnuje: divačka, stejně jako

---

<sup>67</sup> Ibid., str. 70.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid., str. 72.

oscilující ženská hrdinka ve zmíněných westernech, má možnost volby. Může být přitahována vzpomínkou na aktivní maskulinní fázi svého psychosexuálního vývoje a dočasně přijmout maskulinizaci a s ní spojené „právo na pohled“, nebo rezignovat v „ženskou“ skopickou pasivitu. Dilema westernové hrdinky zde tedy má odrážet situaci a možnosti divačky v kině, protože stejně jako protagonistka není schopná dosáhnout pevné sexuální identity, přepíná do přejatého mužského hlediska (point-of-view).<sup>70</sup>

Je evidentní, že i tato analýza zůstává v zajetí modelu vidění přísně rozděleného genderovou osou. Slasti diváctví podle autorky sice na jedné straně existují v rámci „nepřeberného pole odchylek, her s dvojnázností a s různým potenciálem odlišnosti“ a každý jedinec si může najít svou cestu k diváctví (ať již je muž či žena, homo- nebo heterosexuál), ovšem zakládající strukturace pohledů zůstává neměnná.<sup>71</sup> Nenaruší jí ani pozdější Mulveyové pokusy dále vysvětlit, že mužský rod přisouzený divákovi chápala v metaforické, afektivní rovině: „Můj článek byl zaprvé a především o způsobech, jakými se psychické formace a rodově nemodulovaná pužení mísily s fantasmagoriemi rodu přiděleného podle představ o odlišnosti pohlaví v patriarchy. (...) Za druhé jsem tvrdila, že smíšení mužské metafory pro aktivní slast z pohledu a ženské metafory pro *obraz-pro-pohled* pravděpodobně směřuje ke strukturaci diváckova pohledu jako ‚maskulinního‘. Používala jsem pojem ‚maskulinní‘ ve Freudově slova smyslu, neodkazovala jsem jím k muži ve smyslu mužů v publiku, ale k aktivnímu prvku v ambivalentní sexualitě každého individua.“<sup>72</sup>

Mulveyovské východisko precizně shrnula E. Ann Kaplanová ve svém článku „Je pohled mužský?“ („Is the Gaze Male?“).<sup>73</sup> Především zde formuluje

---

<sup>70</sup> Ibid., str. 70.

<sup>71</sup> Mulvey, Laura. „British Feminist Film Theory Female Spectators: Presence and Absence“. *Camera Obscura* 20-21/1989, str. 73.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Kaplan, E. Ann. „Is the Gaze Male?“ In Kaplan, E. Ann. *Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford University Press 2000, str. 119-138. Jedná se o

několik základních otázek, které tradiční Muleyovské schéma vyvolává a okolo kterých se obvykle točí následné debaty feministických teoretiků a teoretiček. Sumarizujeme-li tedy, dostáváme následné oblasti tázání: Je pohled opravdu vždy nutně mužský, definovaný patriarchální strukturou jazyka, nevědomí, symbolického systému? Je možné přetvořit filmové vidění tak, aby dalo prostor ženskému pohledu? Co tradiční schéma znamená pro divačku, která se střetává s aparátem oslovujícím předpokládaně jen mužského diváka? Musí se žena vždy identifikovat jako objekt touhy, a pokud přijme pozici subjektu touhy, je to nutně mužská identifikace? Pokud se žena např. dívá na lesbické obrazy, co to pro ni znamená a jak je její pohled veden?<sup>74</sup>

Jak Kaplanová dále upozorňuje, Mulveyové schéma není jen popisné, ale vlastně také determinační – zároveň nepřímo nabádá k umístování diváka, z jisté perspektivy podporuje dominantní modely vidění a nenaznačuje cestu k jejich narušení. Ženské diváctví je zde vykázáno „mimo“ zkoumané struktury vidění, zároveň je „vymezeno“ a „vytlačeno“ mužskými teoriemi, je tedy vlastně nadvakrát popřeno. Celý model stojí a padá s přesným určením předpokládané divácké pozice, ze které svět na plátně „funguje“ a dává smysl – ovšem analýza této pozice se ukazuje jako nedostačující, neposunujeme-li se v dalším kroku k prozkoumání samotných principů, které podpírají tento teoretický konstrukt a jeho předpoklady.<sup>75</sup> Základním paradoxem genderové dělby vizuální práce ovšem zůstává rozpor, jehož zkoumání se Mulveyová

---

přetisk úvodní kapitoly z autorčiny knihy (jedné z prvních „učebnic“ pro genderové čtení filmu) *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Routledge 1983.

<sup>74</sup> Kaplan, *ibid.*, str. 122.

<sup>75</sup> *Ibid.*, str. 123. Zajímavá je v tomto smyslu vlna tzv. „nových teoretických filmů“ (např. Mulveyová-Wollen, *RIDDLES OF THE SPHINX*, 1974; nebo Yvonne Rainerová, *FILM ABOUT A WOMAN WHO...*, 1974; Babbete Magnoldeová, *THE CAMERA: JE/LA CAMÉRA: I*, 1977; Michelle Citronová, *DAUGHTER RITE*, 1978; Carola Kleinová, *MIRROR PHASE*, 1978). Tyto filmy rozbíjejí naraci, neumožňují divácké identifikace, vyhýbají se vizuální slasti a pokoušejí se jí nahradit slastí z „intelektuálního rozpoznání“. Nejde ovšem o cestu ven z bludného kruhu tradičních definic vizuálních slastí – pro narušení „mužského“ mainstreamu se historicky jeví jako významnější a účinnější následná feministická práce s tradiční formou a hledání nových diváckých slastí. Tedy cesta za „pleasure“ spíše než „unpleasure“ teoretického kontra-kina, po kterém se v 70. letech tolik volalo.

vyhýbá – pozice bytí-pro-pohled a objektu pohledu se pro ženy stala prostřednictvím její sociální normalizace sexuálně slastnou a ženy si evidentně často dokáží obrazů své objektivizace „užívat“.<sup>76</sup> Slastná identifikace a vedení pohledu je v tomto případě jistě složitější a nabízí více možností, než jednoduché přijetí mužského hlediska.

---

<sup>76</sup> Kaplan, *ibid.*, str. 124. Tato otázka je samozřejmě spojena s nutností „učit se číst (své) obrazy“ – slast ze sebe-poznání se výrazně pozměňuje s jistou mírou reflexe a analytické schopnosti proniknout k ideologickým obsahům vizuálních reprezentací.

## **III. 2. ZKOUMÁNÍ ŽENSKÉHO DIVÁCTVÍ**

### **III. 2. 1. MASKOVÁNÍ JAKO PŘEDPOKLAD VIDĚNÍ**

Když Mulveyová takto nesmlouvavě vyloučila ženy z divácké zkušenosti, umístila je na rovinu obrazu a odepřela jim přístup k pohledu, nezůstalo toto gesto ve feministické teorii bez odezvy – genderové studie filmu od 80. let do velké míry charakterizuje právě zkoumání ženského pohledu jako „pozice nemožnosti“. Významně do této debaty vstoupila Mary Ann Doaneová, která se mezi prvními snažila otázku „vypuzení divačky“ analyzovat ve své stati „Film a maškaráda: K teorii divačky“ („Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator“).<sup>77</sup> Doaneová přistupuje k „záhadě divačky“ jako k „hieroglyfu“ (připomíná zde Freudův popis ženskosti jako záhady) a zdůrazňuje, že hieroglyfický jazyk je sice na jednu stranu záhadný, ovšem na druhé straně je potenciálně univerzální, srozumitelný a zvládnutelný. Jeho obrazovost se pak vyznačuje určitou „blízkostí“ („closeness“), zrušením mezery mezi znakem a referentem. Podobný statut pak získává v jejím čtení i „záhada ženství“, uvažujeme-li o ní v kontextu odlišných vztahů mužů a žen ke kameře a vizuálnímu režimu.<sup>78</sup>

Postuluje-li soudobá teorie diváckou touhu v kontextu voyeurismu a fetišismu, stále se s nimi spojuje především touha po uspokojení slasti z vidění „zakázaných“ aspektů ženského těla. Normalizované obrazy pak „rozehrávají („orchestrate“) vztahy mezi pohledem, limitou a jejím slastným překročením“.<sup>79</sup> A jako by již na této úrovni docházelo k určité „blokadě“ pohledu divačky: aparát ji nejen obvykle staví naroveň objektu vystavenému voyeurskému či fetišistickému pohledu, ale zároveň jí brání tento pohled obrátit a přivlastnit si jej pro své uspokojení. Chce-li se žena v takto

---

<sup>77</sup> In Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge 1991, str. 17-32. Na tuto esej Doaneová navazuje a rozvíjí její koncepty v dalším textu nazvaném „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“, zařazeném do téže knihy (str. 33-43).

<sup>78</sup> Ibid., str. 18-9.

<sup>79</sup> Ibid., str. 19

vyhroceném modelu vidění zmocnit pohledu, musí zaujmout mužskou pozici; „zcizení pohledu“ ovšem zůstává pouze v řádu „převrácení“ („reversal“) výše vymezených rolí a nenarušuje dominantní systém strukturace vidění.<sup>80</sup> Mulveyové schéma spojilo odlišnost pohlaví s jasně vymezenou dichotomií subjektu a objektu: agence pohledu tradičně patří mužskému prvku této dichotomie, zaujme-li tedy žena pozici dívajícího se, je tento fakt zdůrazněn, ozvláštňen, popř. diegetizován jako „nestandardní“, čímž je posílena „normalita“ tradičního rozdělení práce ve vizuálním poli.

Podle Doaneové se muži a ženy nevztahují odlišně jen k pohledu a vidění, ale také zaujímají různé vzdálenosti ve vztahu k obrazu. Film pracuje s „přesnou vzdáleností“ nebo spíše distancí diváka od plátna, ostatně divácký voyeurismus je např. u Metze přímo podmíněn odstupem, vzdálením objektu vyvolávajícího slast.<sup>81</sup> Voyeurismus podle Doaneové funguje na principu určité „meta-touhy“, která je ve filmu ještě podpořená dvojitou absencí a distancí – tedy dvojitou nepřítomností referentu. Právě tato rozpornost, protiklad mezi blízkostí a distancí diváka od imaginárního obrazu, možnost iluzorně ovládat obraz a zároveň si neustále uvědomovat hrozbu jeho „ztráty“, je ještě komplikována rozdílnými potencialitami ženského a mužského dívání se. Žena v publiku

---

<sup>80</sup> Kaplan, *ibid.*, str. 128. Nicméně situace ve filmu se od 70. a 80. let výrazně proměňuje, objevují se obrazy silných žen a naopak mužské hvězdy jsou nezdídkou představovány jako objekty ženského pohledu (Kaplanová mluví o Travoltovi a Redfordovi, v 90. letech bychom samozřejmě mohli najít výsadní typ „muže-chlapce“, ovšem erotizované mužské postavy najdeme již v dřívějších obdobích, prototypem mužského feminizovaného těla byl např. Valentino). Zároveň zde jde jen o převrácení tradičních rolí – je-li žena maskulinizovaná, muž je feminizován, ovládán a vystaven pohledu. Samotný model vidění není narušen, aparát pohledu zůstává nadále založen na vzorcích dominance a podrobení. Politické výzvy tak od 70. let dovolily ženám přijmout poměrně snadno ve filmu pozici do té doby definovanou jako výhradně mužskou – ovšem pouze za podmínky, že muž v takovýchto snímcích přijme uvolněnou „ženskou“ pasivní roli. Spodní struktura vizuální dělby práce tak zůstává zachována (*ibid.*, str. 129). Role jsou nadále chycené ve statických hranicích, jejich převrácení pak slouží jako určitý ventil společenského přetlaku, ovšem v zásadě nic nového nepřináší.

<sup>81</sup> *Ibid.*, str. 21. Doaneová zde také připomíná hierarchizaci smyslů ve vztahu k vzdálenosti od vnímaných objektů, která se objevuje i u Metze: kontaktní smysly (chuť, čich) bývají vnímány jako nižší než otažitější prožitky zprostředkované zrakem či sluchem (viz Metz, *ibid.*, str. 78).



musí podle Doaneové nejen zpracovat odstup od plátna, ale zároveň je nucena vyrovnat se s jistou „přílišnou přítomností“ („overpresence“) obrazu, protože je zvyklá, že ona sama je vlastně ve vztahu k pohledu obrazem. Uvažování o ženském diváctví tedy vede k určité aporii – blízkost k obrazu a nebezpečí splývání s ním vymezuje ženský pohled jakožto druh paradoxního narcisismu, jako pohled, který si „nárokuje své vznikání“ („demands a becoming“), ale zároveň narušuje distanci od obrazu připisovanou tradičnímu divákovi.<sup>82</sup>

Prostorová blízkost k obrazu se Doaneové jeví jako specifická vlastnost ženského pohledu, naproti tomu mužské vidění zůstává distancované a reflexivní: „V protikladu k [ženské] ‚blízkosti‘ se prostorová distance mužského vztahu k tělu okamžitě stává časovou distancí ve službě poznání.“<sup>83</sup> Zde se Doaneová odvolává na klasickou konceptualizaci vidění ve freudovské psychoanalýze, kde je pohled vždy sebe-poznáním a sebe-potvrzením, spojovaným především s nahlédnutím pohlavní odlišnosti. Zdůrazňovaná časová prodleva v procesu poznání souvisí s fetišistickým mechanismem: u Freuda chlapec při konfrontaci s „ženskou kastrací“ sice vidí neúplnost, ale popírá význam (hrozbu) viděného a následně se uchýlí k psychické lsti, která přesune vědomí kastrace do náhradního předmětu. Mezera mezi viditelným a poznatelným (obrazem a jeho kulturním významem) a možnost popřít, co bylo viděno, dává základ mužskému fetišismu, který se konstituuje jako jeden z normativních vztahů k obrazu. Naopak pro ženu je z tohoto pohledu fetišistická pozice velmi obtížná (její tělo ji neustále upomíná na kastraci, která nemůže být „odfetišizována“), takže je jí předem zabráněno zmocnit se pohledu.<sup>84</sup>

Ženské vidění v důsledku blízkosti k obrazu a neschopnosti fetišizovat

---

<sup>82</sup> Ibid., str. 22. Ženství je ostatně v psychoanalýze často spojované s dotýkáním (viz hlavně přístupy tzv. francouzského feminismu, např. Luce Irigarayová a její definice ženskosti jako „neustálého dotýkání“), zatímco mužství je často identifikováno právě svým viděním. Viz Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell University Press 1985.

<sup>83</sup> Doane, ibid., str. 23.

<sup>84</sup> Ibid.

dovoluje maximální přiblížení viděnému – aby divačka mohla obraz na plátně vnímat s požitkem, musí se s ním podle Doaneové tzv. nadidentifikovat („overidentify“), tedy vyrušit distanci nutnou pro voyeuristický divácký režim. Doaneová v této souvislosti cituje Luce Irigarayovou, která „přílišnou blízkost“ a nemožnost distance a reflexe přisuzuje i existenci žen v jazyce: „Muž (the masculine) se může částečně nahlédnout, uvažovat o sobě, vypodobnit se a popsat čím je, zatímco žena (the feminine) se může pokusit k sobě promluvit novou řečí, ale nemůže se popsat zvnějšku nebo formálním způsobem, aniž by se identifikovala s mužským přístupem a tak o sebe přišla.“<sup>85</sup> Klaustrofobní blízkost, kterou žena zakouší ve vztahu k sobě samé jakožto obrazu, má tedy pro ženské diváctví fatální důsledky. Ovšem na Mulveyové schématu tato teze nic nemění – pozice divačky je i nadále analyzována buď jak nutnost oscilovat mezi ženskou a mužskou rolí (kdy je pohled vykoupenny „maskulinizací“ divačky, tedy podle Mulveyové přijetím „transvestitních šatů“). Jako „bytostně ženské“ řešení se stále jeví pouze možnost přijmout pasivní a masochistickou pozici a identifikovat se s obrazem ženy na plátně.

Doaneová ovšem naznačuje ještě jednu potencialitu ženského diváctví – ta vychází ze zvláštního přístupu k vlastnímu obrazu, založeného na okázalém předvádění vlastní ženskosti. Tento modus dívání pojmenovává termínem „maškaráda“ („masquerade“), jehož původ nalezneme u psychoanalytičky Joan Riviereové.<sup>86</sup> Riviereová definuje maškarádu jako formativní reakci nutnou při trans-sexuální identifikaci – v tomto případě je ženskost přijatá jako dekorativní vrstva, jako určitá maska zakrývající nedostatečně „ženskou“ identitu (Riviereová např. popisuje případ pacientky-intelektuálky, která po svých úspěšných profesních vystoupeních měla jakési nezvladatelné „záchvaty“ extrémně ženského chování – flirtovala se svými kolegy atd.).

---

<sup>85</sup> Irigaray, Luce. „Women's Exile“. *Ideology and Consciousness* 1/1977, str. 74. Citováno in Doane, *ibid.*, str. 24.

<sup>86</sup> Viz Riviere, Joan. „Womanliness as a Masquerade“. In Ruitenber, Hendrik M. (ed.). *Psychoanalysis and Female Sexuality*. New Haven: College and UP 1966.

Ženství se zde podle Riviereové vyjevilo jako obranná maska, jako něco, co mělo zakrýt zcizení tradiční mužské role a „mužsky“ racionálního chování.<sup>87</sup> Takového okázalé předvádění a přehrávání ženskosti znovu nastoluje distanci ke (svému) obrazu, která jinak není ženě zpřístupněna. Zároveň je ale lstí, která dovoluje zdánlivě nenarušit tradiční dělení rolí: „Odpor, který maškaráda klade patriarchálnímu společenskému umístování, by tedy spočíval v odepření toho, aby byla ženskost vytvářena jako blízkost, jako bytí skryté v sobě, ve svém obrazu.“<sup>88</sup>

Žena jako divačka tak získává odstup od svého obrazu buď přijetím transvestitní „mužské pozice“, nebo skrze masku ženskosti, která mezeru mezi ní a obrazem simuluje. Doaneová v tomto kontextu opět upomíná na „filmovou personu“ Dietrichové, která byla přímo stvořena v podobné distanci – Marlene podle ní ve svých nejznámějších filmech budila nezřídka dojem, že se „díváme na ženu, která předvádí či demonstruje zobrazování ženského těla“.<sup>89</sup> Excesivní ženskost charakterizující např. femme fatale, která využívá své tělo (svůj povrch, masku, obraz) jako zbraň, má výrazný subverzivní potenciál (být obvykle omezený finálním narativním zneškodněním figury, která ho nese). Dochází zde k rozštěpení reprezentace, obraz je destabilizován (klamným vztahem povrch/význam figury) a mužský kontrolní pohled je uveden ve zmatek. Ovšem k „disartikulaci“ mužského systému dívání zde dochází pouze v důsledku ozvláštnění ženské ikonografie. Doaneová se proto ptá dále: Co by znamenalo „maskovat se“ jako divačka – je možné přijmout masku, abych viděla jinak?

Podle Doaneové o možnostech ženského vidění mnohé prozrazuje jedno z nejsilnějších filmových vizuálních klišé – tropus brýlí, nebo ještě spíše

---

<sup>87</sup> Riviereová dále doplňuje, že podle ní neexistuje hranice mezi skutečným ženstvím a maskováním/maškarádou – jsou vždy již to samé. Viz Doane, *ibid.*, str. 25.

<sup>88</sup> *Ibid.*, str. 25.

<sup>89</sup> Bovenschein, Silvia. „Is There a Feminine Aesthetic?“ *New German Critique* 10/1977, str. 129; citováno in Doane, str. 26. Jako další charakteristický rys Dietrichové se pak jeví významotvorný „pohled úkosem“, viz výše.

„obrylené“ ženy. Obraz ženy s brýlemi je silně významově zatížen, kondenzují se v něm „motivy týkající se potlačené sexuality, vědění, viditelnosti a vidění, intelektuálnosti a touhy“.<sup>90</sup> Žena s brýlemi je tradičně zobrazena jako asexuální, brýle dále konotují nepřístojné vědomosti, aktivitu, ale také aktivně maskulinizují její pohled. V příběhu, kde „brýlatá žena“ zaujímá ústřední pozici, má svrchovaný význam okamžik, kdy je brýlí definitivně zbavena. Tento moment je významný především proto, že hrdinka překročí hranici mezi dvěma možnostmi ženského bytí v obraze – svou nepřitažlivostí („neviditelností“) a sexualizací, tedy hranici mezi bytím-pro-pohled a úsilím udržet si svou nezávislost na mužské vektorizaci vidění. Brýle jako by ženu bránily před mocí pohledu muže, jakmile jsou jí (často přes její nesouhlas) odebrány, okamžitě se promění její status ve vizuálním poli, stává se z aktivního subjektu vystavovaným objektem. Vrcholně sexualizovaný okamžik „sejmutí brýlí“, který musí být ve filmu zákonitě vždy ukázán, tak napomáhá znovu nastolit „normální“ vizuální uspořádání – v rámci diegeze se žena už nedívá (dokonce je možné, že nevidí – brýle přeci korigovaly její oční vadu), ale je vystavena pohledu ostatních.

Toto vizuální klišé nás podle Doaneové může navést při analýze pohledu – brýle u ženy ve filmu totiž paradoxně většinou nepoukazují ani tak na vadu jejího zraku, jako spíš konotují aktivní dívání se, přijetí pohledu a pokusy analyzovat vlastní pozici ve vizuálním řádu. To podle Doaneové ohrožuje celý systém reprezentace, protože žena překračuje hranice obrazu na stranu vizuálna, která jí nepřísluší (vzpomeňme na marginální, ale přesto významně „rušivé“ brýlaté ženy u Hitchcocka – např. podivně „neviditelnou“ Midge ve VERTIGU a její paradoxní pokusy stát objektem sexuálního pohledu hlavního hrdiny<sup>91</sup>, viz obr. č. 34). Doaneová upozorňuje, že podobně excesivní postavy

---

<sup>90</sup> Ibid., str. 27.

<sup>91</sup> Nejpozoruhodnější je pak scéna, kdy Midge „nepřístojně“ vmaluje svou obrylenou tvář do obrazu Carlotty, tedy obrazu, který zdánlivě spouští prvotní řetězec ženských identifikací v tomto filmu. Bylo by zajímavé VERTIGO otevřít čtením Carlottina pohledu ve smyslu lacanovského „the gaze“ (viz obr. č. 34).

žen, které trvají na svém pohledu, jsou typické a často i narativně nezbytné pro některé žánry (např. horor či thriller) – diegeticky pak takové figury bývají nezdědka za svůj pohled ztrestány, zařazeny zpět do tradičního modelu vidění nebo z příběhu odstraněny.<sup>92</sup>



Obr. č. 34

Midge jako Carlotta: nepřístojný pokus upozornit na Carlottin „gaze“

„Nepřístojnost“ ženského vidění a finální popření ženského pohledu jsou v klasickém filmu často narativizovány. Doaneová ukazuje, jak je tento proces zpřítomněn na fotografii Roberta Doisneaua „Un Regard Oblique“. Zachycená scéna rozehrává právě okamžik vymazání ženského pohledu, organizuje prostor snímku tak, aby pohled ženy umístěný v jeho středu byl v důsledku vykázan do místa „nevidění“ („non-vision“). Kompozice os pohledů zbavuje střed snímku (tedy místo ženského pohledu) významu, ten je přesunut na okraje fotografie. Skutečná skopofilní moc a organizace pohledů se prosazuje z kraje výjevu, zde se objevuje „kosý pohled“ patřící muži (směřuje k obrazu nahé ženské postavy na druhém okraji snímku). Mužský pohled je ústřední, kontrolující, sexuální a účinný, a přestože přichází vlastně z „periferie“ záběru,

<sup>92</sup> Doane, *ibid.*, str. 28.

určuje konečný význam obrazu.<sup>93</sup>



Obr. č. 35

**Un Regard Oblique: vtip na úkor ženského pohledu**

Tento pohled doslova vymazává ženu i její vidění, přestože je umístěna ve středu snímku a nesporně se soustředěně dívá. Není nám ovšem ukázáno, na co se dívá, její pohled je zapouzdřen na zdůrazněné ose mužského vidění a tak zůstává prázdný. Podle Doaneové mu nic nepatří a vlastně mu ani nepřísluší něco vidět (snad kromě své podoby v zrcadle). Objekt mužského pohledu je naopak velmi zřejmý a svou fetišistickou formou implikuje také mužské hledisko pozorovatele: „Pohled této ženy zůstává doslova vně trojúhelníku, který vytyčuje prostor spoluviny [dívajícího se] muže, ženského aktu a diváka. Ženská přítomnost na této fotografii, přestože je dívající se ženský subjekt diegeticky umístěn do středu snímku, je okupována obrazem jakožto

---

<sup>93</sup> Ibid., str. 30. Linie obrazu poměrně pikantně naznačují jeden z úběžníků kdesi okolo nahého pozadí ženy na obraze.

objektem.“<sup>94</sup> Divácká slast zde vzniká vlastně na úkor ženského pohledu, jeho významotvorným rámováním; fotografie tak vtipkuje na účet ženy, přičemž adresátem vtipu je předpokládaně opět mužský příjemce.

Významové pole této fotografie podle Doaneové názorně dokresluje, jak se genderová dělba práce ve vztahu k dívání se vpisuje do filmu. Pohled divačky podle ní není možné ani prosadit, ani udržet, ženskému dívání se nepřísluší moc vidění, nedokáže udržet odstup nutný pro správné čtení obrazu, který vždy vychází vstříc zákonitostem mužského vidění. Možnosti ženského diváctví tedy zůstávají omezené – ženy buď mohou přijmout mužskou pozici v Mulveyové smyslu, nebo jim podle Doaneové zbývají ještě dvě cesty: je jim dovoleno se masochisticky nadidentifikovat s obrazem ženství na plátně, nebo se narcistně stát „předmětem vlastní touhy“ a z této pozice se zmocnit obrazu.<sup>95</sup> Potenciál maškarády jim dále dovoluje vytvořit si odstup či dokonce rozehrát mezeru ve vizuálním poli, ve které mohou odlišně nakládat a manipulovat s obrazem. V této distanci dokonce mají možnost zrcadlově rozpoznat i „maskovací strategii“ v obrazech ženy na plátně.

Doaneová se k platnosti těchto strategií ještě vrací v článku, který opět nese v názvu gesto „návratu“: nazvala jej „Maškaráda znovu uvažovaná. Další poznámky k ženě-divačce“ („Masquerade Reconsidered. Further Thoughts on the Female Spectator“).<sup>96</sup> Podotýká zde, že především chtěla vyjmout pojem „maškaráda“ z jeho obvyklého kontextu a pojmout maskování jakožto protiváhu stavu, kdy žena „upadne do subjektivity“ (tzn. přijme mužský pohled a jazyk). Cílem maškarády v pojetí Riviereové je přitáhnout pohled, tedy na první pohled jde o antitezi diváctví i subjektivity (Doaneová je definuje jako

---

<sup>94</sup> Ibid., str. 29. Doaneová mluví ještě o „dvojitém rámování“ aktu ženského dívání se, protože i nahá žena na obraze je situována jako divačka nezachycené scény (dívá se z okna? do skrytého zrcadla?), ovšem její pohled je opět pro význam fotografie zcela bezpředmětný.

<sup>95</sup> Ibid., str. 31-2.

<sup>96</sup> Doane, Mary Ann. „Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator“. In *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge 1991, str. 33-43.

modus „bytí pro druhého“). Maškaráda v původním významu tedy potvrzuje normativní obraz ženskosti, nedovoluje únik či narušení normy.<sup>97</sup> Nabízí ovšem zároveň konceptuální strategii, která odvrací nebezpečí teoretického esencialismu. Při postulování ženské klaustrofobní blízkosti k vlastnímu tělu nabízí možnost destabilizace, otevírá mezeru v systému, v níž lze simulovat distanci a zcizení, které jsou v psychoanalýze pro subjektivitu konstitutivní. Dá se tedy říci, že jak nadidentifikace, tak maškaráda především rozehrávají vnitřní rozpor v psychoanalytické konceptualizaci ženskosti.<sup>98</sup> V přímém vztahu k diváctví zde ovšem zůstává podivný rozpor mezi pasivitou a aktivitou, protože maškaráda je především aktivní snahou vytvářet vlastní pasivní obraz, čímž se znovu odkazuje k nestabilitě ženské divácké pozice. Zároveň se tato ženská *aktivní práce na pasivitě* stává i analogickým protipólem k fetišistické distancí diváka-muže, který je pasivně veden k aktivnímu dívání.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Ibid., str. 33.

<sup>98</sup> Ibid., str. 37.

<sup>99</sup> Ibid., str. 39.



### **III. 2. 2. ŽENSKÝ FILM A PŘEDPOKLAD DIVAČKY**

Své pojetí pojmů maškaráda a nadidentifikace Doaneová dále konkretizuje ve své knize *Touha toužit. Ženský film 40. let (The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s)*, kde aplikuje mnohá ze svých teoretických východisek na analýzu filmů konkrétního historického údobí. Připomíná nejdříve filmy, v nichž ženské postavy zakoušejí divácké vytržení a vstupují do světa na plátně<sup>100</sup>, a ukazuje, jak se v tomto tématu do velké míry odráží obecný soud, že divačka snáze „propadne“ obrazu a intenzivněji, až intimně, prožívá představení. Obrazy ženské „divácké extáze“ podporují společenské přesvědčení o naivním vztahu žen k zobrazovacím systémům a o jejich excesivním splývání s filmovým imaginárnem.<sup>101</sup>

Představa všemocného aparátu, který láká diváka na vějičku pohledu a „vnucuje“ mu iluzi transcendence a mocné subjektivity, by tedy měla být ještě posílena ve vztahu k ženě. Přestože aparátové teorie mluví o pohlavně nerozlišeném divákovi a feministické teorie ženám odpírají diváctví vůbec, obecně se traduje, že divačka se snáze poddává fascinaci aparátem, nebezpečně se dokáže přiblížit obrazu a příliš se angažovat ve vztahu k imaginárnímu rozměru filmového signifikantu – zdá se tedy být divákem ideálním. Zde nacházíme jeden z paradoxních důsledků aparátových teorií – na jedné straně podle nich filmový aparát nabízí divákovi mocenský, kontrolní pohled, který je předpokládaně vztažen k mužskému subjektu pohledu, ovšem na druhé straně se zdá, že aparát, má-li takto fungovat, musí diváka nutně „feminizovat“, nutit k pasivitě a nereflexivní fascinaci.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Doaneová zmiňuje Allenovu PURPUROVOU RŮŽI Z KÁHIRY, kde je prožitek hlavní hrdinky dokonce tak intimní, že se její pohled a pohled hrdiny při opakovaném vidění téhož filmu setkají a on sestoupí z plátna do jejího života.

<sup>101</sup> Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press 1987, str. 2. Ostatně i lacanovská psychoanalýza ukotvuje ženy v imaginárnu a nepřiznává jim možnost symbolické distance.

<sup>102</sup> Doaneová analýza staví na rozporu mezi oslovováním publika („audience address“), což je vědomá strategie filmu, často velmi specifická historicky a sociálně, a

Mužská skopofilní slast přisuzovaná dominantnímu pohledu tak stojí v protikladu k představám o „ideálně“ podrobeném ženském diváctví. Doaneová tento rozpor zkoumá především v kontextu tzv. „ženského filmu“, kde nacházíme obzvláště patrné snahy oslovit právě divačku. Tyto snímky zpracovávají „ženské problémy“, zachycují především dění okolo hlavní hrdinky a otevřeně se hlásí k ženskému publiku – do jisté míry tedy „patří“ ženám. Na druhé straně se ovšem při kritickém zkoumání jejich ikonografie ukazuje, že zde nejde ani tak o zachycení ženské identity, jako o rozehrání repertoáru předpokládaných „ženských“ poz.<sup>103</sup> Stejně často se v nich podle Doaneové naznačuje, že pohled a aktivní dívání se ženám nepřísluší – v rovině příběhu se zde neobvykle často zdůrazňuje nedostatečnost a neschopnost žen ve vztahu k vidění a diegetizuje se selhání v okamžicích, kdy se hrdinka snaží zmocnit pohledu.<sup>104</sup> I v tomto „ženském žánru“ je tedy neustále stvrzován Mulveyové imperativ: jako by se cosi v obrazu ženy vzpíralo aktivnímu zapojení ženské figury do narace a esenciálně jí bránilo převzít kontrolu nad vizuálním polem. Žena tak i v ženském filmu obývá spíše prostor podívané, náleží jí povrch obrazu, zatímco muž dobývá a kontroluje jeho iluzorní hloubku.

Filmovou hrdinku, ale stejně tak i divačku můžeme z hlediska subjektivity a identity vidět jako určité prázdné místo (jako „a-subjektivitu“), což v důsledku zásadně problematizuje pokusy o teoretické vymezení jejich vztahu k pohledu. Doaneová připomíná množství pojmů a modelů, s jejichž pomocí se teorie ženského diváctví prozatím pokoušela ženské vidění popsat: začala všeobecně přijímanou tezí o *masochismu* divačky, dále se objevilo Mulveyové tvrzení o „nepohodlném“ *transvestitismu* ženského vidění, Doaneové vlastní pojmy

---

umístováním diváka („spectator positioning“) jako základní podvědomou pozicí diváka, která ustanovuje výchozí možnosti porozumění a čitelnosti textu. Umístování diváka je zároveň příprava určitého místa, ze kterého má být film čten a divák vpisován do řetězce signifikantů. Srov. Doane, *The Desire to Desire*, str. 34.

<sup>103</sup> Doane, *ibid.*, str. 4.

<sup>104</sup> *Ibid.*, str. 5.

*maškaráda a nadidentifikace* ve vztahu k plátnu a v neposlední řadě i tzv. *dvojí identifikace* Teresy de Lauretisové. Všechny tyto koncepty vymezují určité strategie, díky kterým se divačka potenciálně vypořádává s nerovnováhou svého poměru k vidění. Zatímco první tři modely zůstávají v zajetí toho, co Doaneová nazývá „maskulinními parametry“ tradičního vidění, de Lauretisová se pokouší dostat za tento rámec a naznačit možnosti všívání do filmu prostřednictvím identifikace s narativním procesem a figurami v širším významu.

Autorka především v již zmíněné knize *Alice už to nedělá* mluví o ženském diváctví jakožto procesu založeném na „dvojí identifikaci“ a spojeném s jistým „přebytkem slasti“.<sup>105</sup> Na jedné straně se podle ní divačce nabízí známý model identifikace s (mužským) pohledem, na straně druhé je tu ovšem implicitní možnost dvojí identifikace „s figurou narativního pohybu, mytickým subjektem, a s figurou narativního završení, narativním obrazem“.<sup>106</sup> De Lauretisová sice blíže neobjasňuje, co přesně tento proces obnáší, ale máme si jej nejspíše představit jako paralelní pohyb v aktivním i pasivním plánu diváctví, jako určité „přepínání“ mezi identifikací a plynutím s narativním vývojem, spojené předpokladem časoprostorové koherence a anticipací narativního završení. De Lauretisová dále prohlašuje, že nebýt možnosti druhé, figurální identifikace, zůstala by divačka „trčet“ mezi dvěma nesouměřitelnými entitami, uvízla by mezi *pohledem* a *obrazem*. Neměla by přístup k identifikaci s pohledem, zůstávala by odštěpena od obrazu mimo jakýkoliv akt sutury, dokud by nepřijala „mužskou“ diváckou pozici.<sup>107</sup> Nezodpovězenou otázkou ovšem zůstává, do jaké míry je figurální identifikace propojená s identifikací s pohledem na figuru, a proč není primárně „genderovaná“, stejně jako mytický subjekt. Pokud k takto podvojně identifikaci dochází jakoby paralelně, proč je svobodnější než samotná identifikace s pohledem? Nabízí se toto dvojí

---

<sup>105</sup> De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1982.

<sup>106</sup> *Ibid.*, str. 144.

<sup>107</sup> *Ibid.*, str. 140-4.

propojení s filmem i mužskému divákovi a pokud ne, co tomu zabraňuje?

Teorie filmového vidění tak neustále zmnožuje a rozptyluje divácké subjektivní pozice, aby ukázala, že je divácký proces složitější pro divačku než pro diváka. Mužské diváctví vždy zůstává referenční, jednoduché a bezproblémové. Maskulinní prvek ve vizuálním poli je stále analyzován jako čistá, sjednocená a soběstačná figura, která automaticky přijímá voyeuristickou či fetišistickou psychickou pozici a snadno se identifikuje se svou podobou na plátně. Jakmile ovšem přistoupí ke konceptualizaci divačky a jejího pohledu, objevuje se na straně teorie zásadní blok – ženské diváctví je najednou analyzováno jako bytostně rozpolcené, nejednotné, bisexuální, a pokud má mít přístup k jednání, aktivitě či kontrole, musí se nutně uchýlit k maskulinním modům diváctví. Koncept divačky stvořený filmovou teorií tak zůstává nadále rozpolcený mezi pohledem a obrazem jakožto „(neskutečné) místo čistě pasivní slasti“.<sup>108</sup>

Diváčka je ostatně i „ženským filmem“ představována jen jako obraz, nemá přístup k diváckým slastem a její dovoleno pouze to, co Doaneová nazývá „touhou toužit“, tedy touha zprostředkovaná.<sup>109</sup> Zároveň si předpokládaně nedokáže udržet distanci od obrazu – je natolik spřízněna s ikoničnem, podívanou, bytím-pro-pohled, že se automaticky zařazuje na stranu reprezentace a nemůže přirozeně přestoupit na stranu diváctví, tedy získat voyeurický nebo fetišistický odstup od obrazu. Ženské diváctví je definované časově svou „okamžitostí“ a prostorově „blízkostí“ (tedy okamžitým sebe-přirazením ženy k obrazu), přičemž se v něm podle Doaneové zcela hroutí distance mezi subjektem a objektem, obrazem a divákem.<sup>110</sup> I když je žena

---

<sup>108</sup> Doane, *The Desire to Desire*, str. 7-8. Doaneová zde dokonce mluví o „sériích rozporů, které působí na rovině sociální a psychologické konstrukce ženy jakožto divačky“.

<sup>109</sup> Doaneová ji definuje jako „jouissance ponořenou ve své vlastní plynulosti“ či „závidění touhy“ („envy of desire“). Podobně i tzv. „francouzský feminismus“ vzývá metafory blízkosti/dotýkání, nad-přítomnosti, excesivního přiblížení k tělu a sublimním ženským slastem, viz *ibid.*, str. 12; dále např. Moi, Toril. *French Feminist Thought: A Reader*. Oxford: Blackwell 1987.

<sup>110</sup> Doane, *The Desire to Desire*, str. 13.

v určitých kontextech vyzvedávána jako „dokonalá divačka“ (ve smyslu naprostého podlehnutí obrazu), ukazuje se, že u ženy vidění a diváctví nepředstavuje to samé. I když se ženy v kině dokonale poddají filmovému aparátu, paradoxně to ještě nestačí k tomu, aby v publiku zaujaly místo diváka.<sup>111</sup>

Doaneová se při svém zkoumání ženského filmu často zastavuje u zobrazení ženského diváctví, která rozehrávají „omyly a selhávání“ ženských postav v okamžicích, kdy se snaží aktivně se dívat. Žánr ženského filmu se podle ní musí vyrovnávat se stejnými problémy a překážkami, jaké řeší teorie, pokoušeli se analyzovat pozici divačky – zpracovává resistantní vztah žen k naraci a problematický přístup k jazyku a touze. Přestože tento žánr podléhá z velké části mechanismům definujícím dominantní film, svým zacílením na divačku zpřítomňuje až obsedantně právě téma ženské subjektivity a touhy. Protože však tradiční hollywoodská narace nedokáže tato témata obsáhnout (jak vyprávět „ženský příběh“ mužským jazykem?), stávají se některé vnitřní rozpory patriarchální ideologie v tomto žánru o to zřejmějšími.<sup>112</sup>

Doaneová zde znovu zdůrazňuje vizuálnost „scénářů“, které jsou ústřední pro psychoanalytické popisy formování lidské identity a také bývají nejčastěji aplikované na filmovou analýzu – zmiňuje se o prascéně, stadiu zrcadla, prvním pohledu, který odhalí matčino tělo jako kastrované, o tzv. hře fort/da, tedy o nejčastějších modelech psychoanalýzy aktivujících vizuální registr.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Ibid., str. 13. Analogické „přepínání“ mezi subjektem a objektem se objevuje i v případě pozice ženy jako konzumentky – vlastnit a konzumovat výrobky ještě neznamena ovládat výrobu a „zákaznici“ vždy hrozí, že se sama stane určitým „zbožím“. Vztah ženy a zboží tak musí být vždy analyzován v kontextu toho, že se ženy proměňují v „komodity“ stejně snadno, jako je vlastní: „Zpředmětnění ženy, její náchylnost k procesům fetišizace, předvádění, zisku a ztráty, je vytvářením nadhodnoty, a to vše jí umísťuje do vztahu podobnosti ke komoditní formě“ (ibid., str. 22). Film již tedy nelze číst jako bazinovské „okno“, ale jako výkladní skříň nabízející fetišizované komodity (srov. ibid., str. 24). Viz také výše zmíněná studie Anne Friedbergové *Window Shopping: Feminism and the Postmodern*.

<sup>112</sup> Doane, ibid., str. 13.

<sup>113</sup> Ibid., str. 14.

Doaneová také znovu připomíná, že tyto „scény“ vytvářejí podklad pro zkoumání fetišismu a voyeurismu, které podpírají teorii filmového aparátu. Při jejich aplikaci ovšem dochází k výrazné genderové redukci, když jsou definovány pouze ve vztahu k mužskému subjektu. Mnohé z psychoanalytických scénářů využívaných filmovou teorií totiž nejsou a priori definované jako mužské (např. prascéna, ale i stadium zrcadla – v kontrastu k pohledu na „matčinu kastraci“), pouze jsou jako mužské zpětně interpretovány a aplikovány. K této redukci dochází pravděpodobně kvůli tomu, že je v nich obsažený prvek aktivního dívání se, aktivnost je druhotně spojena s díváním se na „zakázané“ části ženského těla a zvědavostí po sexualitě, obvykle chápané jako mužská. Vizualní „scenária“ psychoanalýzy tak zpětně dostávají genderově normativnější význam díky tradičně genderovaným pozicím ve vizuálním poli a předpokladům, které spojujeme s umístěním „ideálního pozorovatele“.<sup>114</sup>

S viděním se zde znovu spojuje představa jednoty, kontroly a moci přisuzovaná divákovi; předpoklad, že se hladce identifikuje s pohledem, kamerou a nakonec i „čistým percepčním aktem“: „Koherence vidění zaručuje vědomí ovládnutí viděného, které je na oplátku zárukou bezproblémové centrality a jednoty subjektu. Takovéto potvrzení vlády subjektu nad signifikantem, záruka jednotného, soudržného ega, které je schopné ovládat účinky nevědomí, je v podstatě zárukou identity subjektu.“<sup>115</sup> Původní pohlavní neutralita je narušena již použitím příznakových mocenských výrazů (vševnímající, všemocný, transcendentální subjekt) – jak upozorňuje Doaneová, ženský subjekt nemá přístup k takto definované identitě. Podobně i vztah k zrcadlu a spekulativně je genderově odlišen až druhotně – potvrzení identity v „dokonalosti obrazu“ je privilegovaně mužské (žena obývá tradičně povrch obrazu, její identita je povrchová maska). Pokud by ovšem bylo možné rozpojit tyto dodatkové předpoklady a navrátit psychoanalytickým vizuálním modelům

---

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid., str. 15.

neutralitu, celé paradigma „mužského vidění“ by se ukázalo jako nepodložené a závislé na sebepotvrzujících tautologiích („vizuální pole je zcela mužské, protože vidění je zcela mužské, a naopak“).

Klasická teoretizace filmového aparátu závisí na aktivaci psychoanalyticky pojatého pohledu a s ním spojených voyeurských a fetišistických mechanismů. Tato aktivace ovšem musí být propojena s ideologickými významy vidění dodanými perspektivní a osvíceneckou tradicí – jen na tomto základě je možné vystavět konstrukci, která zpětně dává význam a definuje jednotlivé divácké pozice. Pak je možné, aby ženská subjektivita byla ve vztahu k pohledu definovaná okamžitě jako nestálá a odvozená a spíše než k vizuálně podmíněným psychoanalytickým mechanismům (voyerismus, fetišismus) byla vztažena k „tělesnějším“ psychickým strukturám jako je masochismus, hysterie a paranoia.<sup>116</sup> Tyto mechanismy jsou pak následně, především ve vztahu k pohledu, určeny jako druhotné, patologické a jsou označeny jako zcela marginální pro fungování aparátu. Filmový text navíc obvykle vytváří pozici ženy-divačky jako „smíšeného těla“, tedy určitého oscilujícího hermafroditismu.<sup>117</sup> Tak i Doaneové schéma ve svých důsledcích zůstává typickým příkladem mocenské teoretické konstrukce – podporuje monolitickou strukturu dominantního filmu, privilegovanou mužskou pozici a přísně Freudovský základ v teoretizaci skopického pudu. Gaylyn Studlarová dokonce tvrdí, že vyloučení ženy z fetišistických mechanismů a struktur pohledu u Doaneové v mnohém předčí Freudův model.<sup>118</sup>

V klasicky vystavěném schématu vidění pro divačku identifikace nikdy neznamená kontrolu a ovládnutí obrazu, zůstává „provizorní“ jako identifikace s odevzdaností. Doaneová upozorňuje, jak často se Freudovy modely ženské

---

<sup>116</sup> Tato témata lze příznačně velmi často nalézt právě v tzv. „ženských“ či „tělesných“ žánrech. Viz Williams, Linda. „Film Bodies: Gender, Genre and Excess“. *Film Quarterly* 4/1991, str. 2-13.

<sup>117</sup> Doane, *The Desire to Desire*, str. 19.

<sup>118</sup> Studlar, *ibid.*, str. 46. Toto vyloučení ovšem bývá nezdědkou překryto představou ženské „flexibilitnosti“ a strategičnosti, se kterou divačka předpokládaně překonává „nedostatečné schopnosti svého vidění“.

identifikace točí okolo bolesti, utrpení a agresivity obrácené proti sobě samé, tedy do jaké míry je identifikace u žen spojena s masochismem.<sup>119</sup> To se odráží také v hlavním paradoxu „ženského filmu“ – ten se sice snaží zachytit a rozehrát ženskou fantazii a touhu, nedokáže si ji ovšem představit jinak, než jako slast z bolesti, která zůstává vždy slastí kastrované bytosti (bývá tematicky provázaná např. s motivem selhání, pronásledování, nemoci a smrti).<sup>120</sup> Masochistická fantazie v případě ženy nahrazuje sexuálně implicitní v mužském dívání, pohled je od-erotizován a obrací se, často násilně, sám k sobě.<sup>121</sup> Ženská fantazie není fantazií kontroly a moci jako u muže, naopak je často uvedena v soulad s fantazií bezmocnosti a ohrožení (manželem, rodinou, milencem): „Téměř obsedantně je zde ženská hrdinka spojena s nějakou odchylkou od normy psychické rovnováhy či zdraví, což obvykle vede ke zkoumání psychických mechanismů často spojovaných s ‚ženskými neduhy‘ – masochismem, hysterií, neurózou a paranoiou.“<sup>122</sup> Podle Ann Kaplanové opakovaná masochistická scénária ženských žánrů v důsledku imobilizují divačku a zabraňují její imaginární identifikaci. Žena se v těchto fantaziích objevuje buď jako pasivní příjemce mužské touhy, nebo zde figuruje v pozici přihlížející, která pozoruje jinou (zástupnou) ženu, pasivní příjemkyni mužské touhy.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Doane, *The Desire to Desire*, str. 16.

<sup>120</sup> Ibid., str. 17.

<sup>121</sup> Ženský film rozhrává několik základních tematických schémat – 1/ medicínský diskurz, kdy je (již samo o sobě vždy „nemocné“) ženské tělo podrobena jen zdánlivě nesexualizovanému lékařskému mužskému pohledu; 2/ mateřská melodramata, kdy hrozí odloučení matky od dítěte, což spustí masochistický scénář; 3/ klasická „love story“ prošetřující reálnost ženské touhy; 4/ paranoidní diskurz, často využívající schémat gotického románu, ve kterém se domácí prostor (prostor legalizované sexuality) stává místem pronásledování a teroru a zdá se, že se celý aparát mobilizuje proti divačce, až vyřadí její pohled. V těchto schématech bývají často přímo zobrazené scény filmového diváctví, které „školí“ hrdinku/divačku v tom, jak se má dívat, popř. se zvýznamňují scény externalizace jejího pohledu (pohledy z okna, do zrcadla atd.). Viz Doane, *The Desire to Desire*, str. 36-37.

<sup>122</sup> Doane, *ibid.*, str. 36.

<sup>123</sup> Kaplan, *ibid.*, str. 126. Toto fantazijní rozštěpení podporují podle Kaplanové i nedávné psychoanalytické výzkumy (např. studie Nancy Fridayové).



Žánr ženského filmu tedy funguje do velké míry na principu „znehynění“ ženy a neustálého opakování masochistických modelů. Pozice přisouzené ženám je třeba hledat na okrajích velkých mužských scénářů, ovšem epistemologický statut těchto pozic není jasný – i když jsou analyzovatelné jako symptomatické pro mechanismy dominantního filmu.<sup>124</sup> Snahou oslovit divačku (oslovit a vyslovit ženskou touhu) vznikají rozpory, které je třeba obvykle narativně překlenout, často za pomoci příznakových „kinematických struktur subjektivace, jako je voice-over, point-of-view záběry, označení určitých sekvencí za sny, halucinace, nebo vzpomínkové scény“.<sup>125</sup> Žena je v těchto příbězích odsexualizována, „ženský film“ se odklání od záběrů spektakularizovaného těla – čímž je ovšem ženské tělo popřeno, je znemožněna narcistická identifikace a „prostor čtení“ je pro divačku ještě zkomplikován („odtělesněná“ žena vystupuje ve vizuálním poli velmi obezřetně). Odtělesnění hrdinky v ženském filmu je podle Doaneové přímým důsledkem předpokladu, že se na tento typ filmu dívá primárně divačka a že tedy je třeba oderotizovat samotnou diváckou pozici a pohled: „kinematografie, zrcadlo podrobené muži, nedoráží nic, co by náleželo ženě – spíše jí odpírá imaginární identifikaci, která tím, že spojuje tělo a identitu, podporuje ovládnutí diskurzu.“<sup>126</sup> Otázkou ovšem zůstává, zda lze k tomuto tvrzení dospět na základě analogií s „tematickým rozměrem“ filmu a vystavět funkční paralely mezi pozicí ženy na plátně a pozicí ženy v publiku. Je možné umístění hrdinky ve filmu vztáhnout k fungování aparátu jako takového? Není pasivizace ženy v obraze jen obranný mechanismus právě proti tomu, že aparát ženě v publiku *dovoluje* dívat se? Nemobilizuje se zde tíha tradice právě proto, aby se technologii i ženě vymezily „správné“ pozice ve vztahu k pohledu;

---

<sup>124</sup> Divácké pozice ve vztahu k aparátu bývají teoretizovány jako ahistorické, univerzální, pohlavně indiferentní stavy lidské psyché. Naproti nim stojí sociálně a historicky specifické psychoanalytické scénáře, které jsou aplikované i v úvahách o umístění ženy-divačky. Psychoanalýza proto umožňuje komplexnější čtení kulturní konstrukce ženskosti. Viz Doane, *ibid.*, str. 20.

<sup>125</sup> *Ibid.*, str. 34-35.

<sup>126</sup> *Ibid.*, str. 20.

podobně, jak jsme to viděli v kapitole II?

Podle Doaneové je divačka nicméně i v žánru, který je jí primárně určen, vyloučena z klasického modu diváctví definovaného kontrolní a transcendentní pozicí diváka vůči příběhu. Jak ale upozorňuje dále, vstupuje divačka ještě do jiného, zcela specifického vztahu k obrazu. Těžiště oslovování divačky a uspokojování její touhy jako by se totiž v kinematografické instituci poměrně záhy posouvalo mimo samotný film a vizuální pole kina, a to do oblastí fanouškovských časopisů, k posedlosti hvězdami, módou, leskem velkého světa a výlučností – tento diskursivní aparát pak leckdy oslovuje divačku mnohem přesvědčivěji než film samotný. Ženský film je příznačný i pro svůj „ne-styl“ nebo „styl nulového stupně“ – dá se totiž tvrdit, že se v něm v podstatě filmově není moc „na co dívat“. Pokud ovšem nevezmeme v úvahu možnou transformaci diváckého pohledu v pohled konzumentský, jenž zkoumá zobrazené pro své účely a zaměřuje se na detaily pro naraci a filmový styl zcela okrajové: „Je to ten fixující, obsedantní pohled (gaze), který zabloudí do narace a zase z ní může vystupovat, a má intimnější vztah k prostoru – prostoru místností a těl – než k časové dimenzi.“<sup>127</sup> Tím se samozřejmě proměňuje význam zachyceného příběhu, stejně jako možnosti zmocňování se obrazu pohledem a identifikační potenciál. Filmový text je zcela přetvořen – díváme-li se na film okem nakupujícího (zajímá nás tedy „hvězdný styl“, detaily interiéru, nové trendy atd.), zcela narušíme hierarchii věcí a postav v diegetickém světě. Doaneová dokonce mluví o tom, že tím vzniká nabídkový text (jakýsi katalog), který je přeložen přes původní filmový text – tak se z filmu stává vlastně palimpsest.<sup>128</sup>

„Nebezpečná blízkost“ a až „intimní vztah“ k obrazu, kterými se ženská divácká pozice vyznačuje, zároveň charakterizují i předpokládaný výsadní vztah žen k nakupování a spotřebě. Je to vztah taktilní a pojímající; naopak

---

<sup>127</sup> Ibid., str. 26.

<sup>128</sup> Ibid., str. 30-31. Touha vlastnit zde ovšem stojí v protikladu k čtení a může bránit obvyklému porozumění filmovému textu.

„mužský“ fetišismus zde figuruje jakožto způsob obrany, který pohledu umožňuje udržet si distanci od objektu touhy: „Divačka touží dotýkat se věcí na plátně a přivlastnit si je, přiblížit se tělesnému vzezření hvězdy a zmocnit se prostoru, který obývá – takto vnímá intenzitu obrazu jako lákadlo a je příkladem percepce charakteristické pro konzumenty.“<sup>129</sup> Ženská blízkost a splývání s obrazem je tedy i jiného ekonomického řádu než mužské vidění – zároveň se tak ženy stávají snazšími oběťmi jak vizuální, tak ekonomické exploatace.

---

<sup>129</sup> Ibid., str. 32-3.

### **III. 2. 3. NARATIVNÍ FIGURY, KTERÉ SE SNAŽÍ VIDĚT**

#### **A) MEDÚZA, SFINX A MEZERY V PŘÍBĚHU**

Teresa de Lauretisová zdánlivě opouští „podminované“ pole ženského pohledu, když ve své studii „Touha v naraci“ („Desire in Narrative“) prozkoumává důsledky vizuálního schématu Mulveyové pro narativní analýzu, nicméně i ona se od narace obratem dostává zpět k ženskému dívání se a vpisování obrazu ženy do mužských příběhů.<sup>130</sup> De Lauretisová poukazuje na univerzální roli narace v naší kultuře, nicméně nově se ptá po obrazech touhy a jejich významu pro příběh – propojení narace a oidipovského rámce, které klasická psychoanalytická teorie filmu postuluje, by totiž právě agenci touhy logicky naznačovalo.<sup>131</sup> Autorka také zkoumá vztah příběhu a sadismu (a potažmo voyeurismu), jejichž propojení Mulveyová v textu pouze letmo zmiňuje, a následně vznáší otázku, jak obecně probíhá a historicky probíhalo umisťování ženy do příběhu.<sup>132</sup>

Tradiční psychoanalytická filmová teorie nahlíží klasickou naraci jako oidipovsky strukturovanou – narativní prostory filmu podle ní povětšinou zachycují mužskou cestu či „pout“ reprodukující stávající řád a vpisují proto do textu mužské slasti a touhy.<sup>133</sup> Jak ukázal již Mulveyové model, odpovídající pozici ženy v tomto systému je místo objektu. Podobně i zásadní

---

<sup>130</sup> De Lauretis, Teresa. „Desire in Narrative“. In *Alice Doesn't*, str. 103-157.

<sup>131</sup> Ibid., str. 104.

<sup>132</sup> Viz Mulveyová, str. 126: „První cesta, voyeurismus, má naopak blízko k sadismu: slast vychází z prokázání viny (okamžitě spojené s kastrací), z ustanovení kontroly a podrobení si viníka 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.“

<sup>133</sup> Klasický přístup Stephena Heathe, stejně jako koloběh pohledů naznačený Mulveyovou jednoznačně podporují názor, že film rozehrává oidipovské drama a ukazuje je z pohledu mužů (viz Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. London: Macmillan 1981). Metz dokonce prohlašuje celý filmový signifikant za oidipovský (Metz, ibid., str. 83).

texty tzv. „francouzského feminismu“ postulují vyloučení ženy ze symbolického řádu a systému jazyka – jak např. píše Luce Irigarayová, bytí v mužském řádu pro ženu znamená vstoupit do „systému hodnot, který jí nepatří, ve kterém se může ‚objevovat‘ a cirkulovat pouze, pokud je obalena v potřebách/touhách/fantaziích druhých, a to mužů“.<sup>134</sup> V kontextu Metzových studií „syntagmatiky“ by se mohlo zdát, že na agenci touhy ve vytváření příběhu nezbyvá místo – Barthes ovšem ve „Slasti z textu“ samozřejmě spojuje epistemologii s erotikou a stejně tak zmiňuje i jejich propojení s oidipovskými touhami.<sup>135</sup>

Jak nás upomíná de Lauretisová, když Barthes pevně stanoví vztah mezi jazykem, narací a Oidipem, určí jasně i místo ženského subjektu v textu: „Slast z textu je (...) slastí oidipovskou (svléci, poznat, odhalit počátek a konec) a pokud je pravda, že každá narace (každé odhalování pravdy) je inscenováním (nepřítomného, skrytého, hypostazovaného) otce, pak to vysvětluje jednotnost narativních forem, rodinných struktur a zákaz nahoty.“<sup>136</sup> Touha svlékat, vidět, dobrat se počátku a konce, zákaz nahoty, která by příliš odhalila voyeurské fungování vizuálního registru, to vše ukazuje oidipovský příběh jako typicky maskulinní „projekt“ (vidění=svlékání=cesta za poznáním). De Lauretisová zpětně spojuje oidipovský příběh s přijetím zkoumavého pohledu, který kontroluje prostor a čas filmu: „Veškerá narace ve svém pohybu k rozřešení a zpět k počátečnímu okamžiku, ztracenému ráji, je zaštitěna tím, co bylo nazváno oidipovskou logikou (vnitřní nutností či nutkáním k dramatu). ‚Smysl konce‘ je neoddělitelný od vzpomínky na ztrátu a snahy o znovu-zachycení času. Proustův titul *Hledání ztraceného času* ztělesňuje samotný pohyb narace: odvíjení oidipovského dramatu zároveň nazpět i vpřed, cestu za (sebe)poznáním přes vědomí ztráty, napravení Oidipova zraku a obnovou

---

<sup>134</sup> Irigaray, *The Sex Which Is Not One*, str. 134.

<sup>135</sup> De Lauretis, *ibid.*, str. 107.

<sup>136</sup> Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang 1975, str. 10. Citováno in *Alice Doesn't*, str. 107-8.

vidění.“<sup>137</sup>

De Lauretisová oidipovskou dynamiku vidění zkoumá a rozpracovává na příkladu ženských „monstrózních“ figur, které se objevují v mytologických a archetypálních příbězích a přímo s sebou nesou téma vidění, potažmo vědění či poznání. Zároveň zdůrazňuje, jak nás tyto figury provokují k zvědavému zkoumání jejich osudu, který v tradičně vyprávěném příběhu zůstává skryt či nedopovězen. Tak se nabízí například otázka: „Co se stalo se Sfinxou poté, když potkala Oidipa na jeho cestě do Théb?“ či ještě příznačněji: „Jak se cítila Medúza, když se viděla v zrcadle Perseova štítu těsně před tím, než ji s'al?“<sup>138</sup> Takovéto otázky nás zavádějí k údělu *hraničních figur, které „vidí“* – je možné sledovat, jak je Sfinze i Medúze v příběhu „hrdiny“ (Oidipa, Persea) prisouzena pozice, jak se stávají pouhou překážkou, tranzitním prostorem na jeho cestě. Hrdina tento prostor musí překonat (zabít monstrem), jen tak se může přiblížit ke svému cíli a významu (mužství, vidění a tedy vědění).<sup>139</sup> Ženské figury (překážky) dokáží na přechodnou dobu zpomalit či zadržet pohyb hrdiny a především po určitý čas nebezpečně vidí či vědí víc než on. Narativně je ovšem tato hrozba a „obtíž“ přemožena a odstraněna, moc a pohled jsou tak těmto ženským figurám v důsledku upřeny.

De Lauretisová v této souvislosti upozorňuje, že mytologie oplývala příšerami, bytostmi „strašlivými na pohled“, jejichž schopnost ovládnout nebo navnadit pohled je již obsažena v samotném etymonu anglického slova „monster“. Pohlavní určenost těchto monster navíc byla často zřejmá a příznačná – např. zde zdůrazňovaná Medúza a Sfinga jsou jasně ženská monstra a jejich vztah k pohledu je evidentní. Medúza se svým „vražedným pohledem“ a Sfinga s „vražedným věděním“ nejen zabíjejí a požívají, ale také oslepují. De Lauretisová ukazuje, že legendy o Oidipovi a Perseovi, ve kterých jsou příběhy Medúzy a Sfinxy vepsány, jasně dávají najevo, že tyto figury jsou hrozbou pro

---

<sup>137</sup> In De Lauretis, *ibid.*, str. 125-6.

<sup>138</sup> *Ibid.*, str. 109.

<sup>139</sup> *Ibid.*, str. 109-110.

mužský pohled.<sup>140</sup> Síla ženských monster spočívá nejen v jejich vlastním vidění, ale také v jejich „bytí-pro-pohled“, které vábí mužské hrdiny k tajemství „temného kontinentu“, pohled na nějž je ovšem fatální. Temný kontinent zde samozřejmě odkazuje k Freudově „záhadě ženskosti“, tedy automatickému spojení mezi ženskostí a skrytostí, nepravdou a přetvářkou, kterou musí mužský zkoumavý pohled prověřit, odhalit a neutralizovat. Právě pod tímto pohledem se z aktivního dívajícího se monstra vytváří pasivní objekt svázaný s prostorem překážky. Průběh narace pak donutí nestvůru předat svou sílu „hrdinovi“ a vzdát se svého mocného vidění (ať již je to pohled vražedný, pohled do budoucnosti atd.).

Obraz Medúzy je ostatně v psychoanalýze velmi často a příznačně evokován – již u Freuda je pohled na ni dáván do souvislosti s pohledem na ženské genitálie a strachem z kastrace. Stephen Heath dovádí tento model do důsledků, když jej vztáhne k ženským možnostem vidění a dívání se: „Když se žena dívá, to představení dráždí, ve vzduchu je kastrace, hlava Medúzy není daleko; takže se dívat nesmí, je pohlcena na straně viděného, dívá se, jak se na ni dívají.“<sup>141</sup> Metafora Medúzy se objevuje také poměrně často v textech feministické teorie, kde obvykle bývá spojena s novým čtením této figury, s obrácením pohledu a perspektivy. Samozřejmě je třeba připomenout i gesto Héléne Cixousové, která Medúzu staví do ústřední pozice ve svém konceptu „ženského psaní“. Medúza je pro ni především signifikantem silně zatíženým svým místem v patriarchálním diskurzu, ten ji definuje jako zřůdnou a smrtonosnou a přisuzuje jí pozici hraniční bytosti. Cixousová vyzývá k subverzi tohoto modelu: ženy se mají odvážit pohlédnout na Medúzu zpřímá, bez strachu a úzkosti, aby zjistily, že je ve skutečnosti krásná a směje se. Vyzývá-li Cixousová k tomu, abychom Medúze pohlédly do tváře a uvědomily si, že není děsivá a vražedná, vyzývá nás zároveň i k subverzivnímu aktu ženského vidění a čtení (potažmo dále i psaní). Obrátíme-li totiž svůj pohled proti směru,

---

<sup>140</sup> Ibid., str. 133.

<sup>141</sup> Heath, „Difference“, str. 85. Freud věnoval Medúze stať z roku 1922 nazvanou „Hlava Medúzy“. Obojí citováno in de Lauretis, *ibid.*, str. 135.

kterým je příběhem veden, můžeme se najednou ocitnout tváří v tvář figuře, který nabývá nových, autonomních významů. Toto „vzájemné nahlédnutí“ („mutual gazing“) v nás může vzbudit zvědavost a vést nás k dalším otázkám po osudu této figury, přičemž již tento impulz je možné číst jako podvratný (odmítáme se nechat vést příběhem a přijímat významy, které nám nejokateji nabízí).<sup>142</sup> Nicméně Cixousové text se pohybuje v rovině teoretické utopie, „investigativní pohled“ do tváře Medúzy zde patří především kritickému čtení a intelektuálnímu odstupu, nepředstavuje tedy přímou cestu k ženskému diváctví.

De Lauretisová dále připomíná, že obecně „položení otázky“, tedy samotné ptaní se už u Freuda figuruje jako akt touhy.<sup>143</sup> Ptáme-li se tedy, jak do diváckého procesu navrátit ženský pohled a s ním i ženskou touhu, je to právě tázáním, zpochybněním, čtením příběhu „proti srsti“, kudy může divačka vstoupit do „svého“ vidění filmu. Takovéto vidění je ovšem vždy re-vizí, která proměňuje nejen text, ale v důsledku i diváka/divačku: „Obrácení pohledu, vidění novými očima, vstup do starého textu z nové kritické dimenze je pro ženy více než kapitolou v kulturní historii: je to akt kulturního přežití.“<sup>144</sup> De Lauretisové rétorická otázka („Jak se Medúza cítila, když se viděla v Perseově štítu těsně před tím, než ji sřal?“) je tedy zároveň otázkou revidující. Příběh ženského monstra pod ní znovu ožívá, otevírá se zde prostor paralelní k příběhu hrdiny a zároveň se ukazuje, jak zacílení na hrdinu podrobuje všechny vedlejší složky příběhu jediné optice. De Lauretisová ovšem

---

<sup>142</sup> Kaplan, *ibid.*, str. 131. Kaplanová dokonce vidí zvědavost/ptaní se (změnu pohledu/perspektivy) jako jediný subverzivní diskurz přístupný ženám.

<sup>143</sup> De Lauretisová na tomto místě cituje a rozvádí důsledky Freudovy „legendární“ otázky *Was will das Weib?* Jak ukázala Shoshana Felmanová, ženy se zde touto otázkou přímo stávají, protože její vyslovení i zodpovězení je jim odepřeno – nemohou se tedy ve vztahu k ní stát promlouvajícím subjektem. Viz Felman, Shoshana. „Reading Femininity“. *Yale French Studies* 62/1981, str. 19-21; citováno in de Lauretis, *ibid.*, str. 111. Už samotná Freudova odvaha tuto otázku položit však může být považována za progresivní (předpokládá ženské touhy neodvozené od mužských).

<sup>144</sup> Viz Ruby B. Rich citovaná Doane, Mary Ann; Mellencamp, Patricia; Williams, Linda (eds.) *Revisions*. Los Angeles: The American Film Institute 1984, str. 191.



naznačenou metaforiku zavádí ještě dále – film nám podle ní předvádí v nekonečných variacích stínání Medúzy. Když se zadíváme pozorně, vidíme Medúzu na filmovém plátně umírat stále dokola; tento akt má opět připomínat divačce, kde je „její místo“ a co jí hrozí, pokud se mu nepřizpůsobí.<sup>145</sup>

Avšak divačka, podobně jako Medúza v klasické verzi příběhu, podle de Lauretisové většinu svého času v kině „prospí“ – již se naučila nevšimnout si těch okamžiků, kdy Medúzu na plátně stínají, ale zaručeně se probudí, jak ji tomu zase naučily Sněhurka či Šípková Růženka, při závěrečném polibku.<sup>146</sup> Zde autorka ovšem nekritizuje ani tak skutečné ženské diváctví a neobviňuje primárně ženy z nedostatku reflexe, vidí jejich „spánek“ spíše jako důsledek ženské divácké pozice, kterou film vytváří. De Lauretisová přirovnává filmové plátno k Perseovu štítu, čímž vlastně navazuje na klasickou poststrukturalistickou metaforu plátna jako zrcadla (rozvíjenou Baudrym, Metzem, Heathem a dalšími). U této metafory ovšem zdůrazňuje některé dosud neanalyzované aspekty – upozorňuje, že tento štít nejen chrání Persea před smrtícím pohledem Medúzy, ale později je také využit jako rám, na který je její setnutá hlava nabodnuta a použita jako zbraň. Její pohled je tedy nadále mocný i po smrti, ovšem slouží pak patriarchálním institucím „zákona a války“.<sup>147</sup> Štít/zrcadlo/plátno tedy nejen neutralizuje moc ženského pohledu, ale akt této neutralizace (umrtvení ženského vidění) je v něm zachycen, aby mohl být nekonečně předváděn a připomínat tak divačkám, kde je jejich „normální“ místo ve vizuálním poli: „Má otázka (Jak se Medúza cítila, když se dívala, jak ji zabíjejí a napichují na plátna, stěny, billboardy a další štítů mužské identity?) je tedy skutečně politickou otázkou, která přímo zdůrazňuje problémy filmové identifikace a diváctví: vztah ženské sexuality k ideologii a zobrazení odlišnosti pohlaví a touhy, pozice dostupné ženám ve filmu,

---

<sup>145</sup> De Lauretis, *ibid.*, str. 134.

<sup>146</sup> *Ibid.*, str. 135.

<sup>147</sup> *Ibid.*

podmínky vidění a produkce smyslu pro ženy.“<sup>148</sup>

Slasti a touhy vzbuzované filmem jsou podle de Lauretisové podřízeny snahám filmu „svést divačku k ženskosti“, zapojit ji do narativního proudu tak, aby se identifikovala s pozicí neslučitelnou s pohledem. Umisťování diváka filmem má své směřování, jeho pohyb současně s narací má jistou teleologii, přičemž pohled hraje v tomto systému zásadní roli (a to jak pohled diváka, tak i kamery a postav v rámci diegeze – ty dodávají identifikačním možnostem filmu na komplikovanosti). De Lauretisová se ptá, kde a jak vzniká ženská „komplicita“ s touhami, které jsou definovány jako oidipovské, jako mužské? Jak je „situována jejich touha“ ve vztahu k naraci a obrazu?<sup>149</sup> Žena v tradičních systémech zobrazování dál plní úlohu zóny, kterou musí hrdina projít, a obvykle je i signifikantem narativního uzavření a zahrnutí. Podle Heath se dokonce proměňuje v zobecněný narativní obraz spojující vizuální a narativní registr, na kterých stojí filmový aparát pohledu.<sup>150</sup> Žena-obraz plní narativní příslib daný hrdinovi, zatímco muž-aktér získává pozici mytického subjektu (projde svou cestou, překoná překážky a je odměněn vysněnou „princeznou“). Toto rozštěpení tvoří pouze podloží tzv. dvojí identifikace: rozdělení na dvě mytické pozice, jednak pozici hrdiny (mytického subjektu) a pozici hranice (prostorově ukotveného objektu, ztělesnění překážky) odpovídá možnosti ženské divačky buď parazitovat na předpokládaně mužské identifikaci s kamerou, pohledem a hrdinou ovládajícím prostor (aktivní, mobilní identifikace), nebo se promítat do obrazu na plátně, prostorově statického a zarámovaného.<sup>151</sup> Zároveň ale kvůli tomuto rozštěpení má-li být identifikace ženy-divačky slastná, nemůže podle de Lauretisové být ucelená, ani snadná: „identifikace sama o sobě je pohybem, subjektivním procesem,

---

<sup>148</sup> Ibid., str. 136.

<sup>149</sup> Ibid., str. 137.

<sup>150</sup> Srov. Heath, *Questions of Cinema*, str. 121; citováno in de Lauretis, ibid., str. 140.

<sup>151</sup> Ibid., str. 123.

vztahem – identifikací (sama sebe) s něčím jiným (než sama sebou).“<sup>152</sup> Identifikace jako konstituce ega a subjektu v de Lauretisové pojetí totiž probíhá souběžně v obou registrech – vizuálním a narativním, není zde mulveyovské „přepínání“. Tím se samozřejmě původní Mulveyové rozdělení komplikuje, pozice divačky se problematizuje a zmnožuje, přičemž představa pevně stanovené genderové identifikace a z ní vyplývající dělba práce pro podrobnější analýzu nepostačuje.

Jak navíc de Lauretisová upozorňuje, ženám je sice pohled upírán a ženské dívání je tradičně spojováno s pasivitou, ale ve skutečnosti není prakticky možné nahlížet sama sebe jako inertní objekt, jako tělo zbavené pohledu, nebo se vidět jako „druhého“ – ego je principiálně aktivní, alespoň fantazijně.<sup>153</sup> Proces vytváření a určitého „obrňování“ normativní maskulinity a femininity navíc nikdy není plně dokončen (vždy hrozí např. to, co Freud nazývá regresí ženy do aktivní, předoidipovské fáze) a pro ženskou sexualitu je již podle Freuda střídání pozic ve vztahu k touze typické. Nicméně toto střídání se podle de Lauretisové ve filmu odráží v nesouměřitelných rovinách – je rozvíjeno ve vztahu k pohledu i obrazu, které ovšem nejsou stejného řádu. Předpokládaná dělba práce ve vizuálním poli se podle ní hroutí, protože si tento model vlastně protirečí a implikuje nevyhnutelné „bytí“ divačky jak v maskulinní, tak femininní pozici – není přece možné identifikovat obraz bez pohledu, který se jej nejdříve zmocní. Pokud by tedy byla dodržena přísná genderová dělba rolí, ženské vidění by bylo zcela aporické, což by znemožnilo jakékoliv čtení, suturu či identifikaci. Právě pro tuto aporii či „neřešitelnost“ ženského diváctví se teoretické přístupy k pohledu tak často spokojují s tím, že diváckou pozici analyzují jako pozici výsadně mužskou.<sup>154</sup>

Podle de Lauretisové je nutné uvažovat o femininitě a maskulinitě jako pozicích, které subjekt zaujímá ve vztahu k touze – jako pozicích v jednotném

---

<sup>152</sup> Ibid., str. 141.

<sup>153</sup> Ibid., str. 142.

<sup>154</sup> Ibid., str. 142-3.

pohybu, který podle klasického psychoanalytického scénáře vede děti obou pohlaví ke stejnému cíli, k zakotvení a naplnění svých rolí v oidipovské fázi.<sup>155</sup> Pro film z toho vyvozuje, že se divačce nabízejí dvě zároveň se nevylučující možnosti – identifikace jak se subjektem, tak i prostorem narativního pohybu, tedy figurou tohoto pohybu i figurou jeho narativního završení, které vytvářejí *narativní obraz*. Tyto figurální identifikace podle de Lauretisové (narozdíl od Mulveyové „přepínání“ či „převlékání“) probíhají současně, narace je podporuje a vlastně i vyžaduje, protože v sobě obsahují obě polarity touhy – pasivní i aktivní, jak touhu k druhému, tak i touhu po touze druhého.<sup>156</sup> Figurální identifikace proto dovoluje překlenout nesmiřitelnost původní volby mezi pohledem a obrazem, subjekt je díky ní v pohybu filmu ukotven, aniž by se musel primárně identifikovat jako vše-objímající subjekt pohledu.<sup>157</sup>

Divácké všívání do filmu dále komplikuje Paul Willemen, když dosud navrženou kategorizaci filmových pohledů doplňuje konceptem „čtvrtého pohledu“ („the fourth look“).<sup>158</sup> Definuje jej jako přímý pohled filmu na diváka, ovšem ne ve smyslu tradičních zcizovacích postupů (kdy se obvykle na diváka „podívá“ či osloví jej jedna z filmových postav, čímž naruší hranici mezi filmovým a diváckým světem). Čtvrtý pohled je implicitní, zůstává „možností pohledu“ (podle Willemena „číhá v záloze“) a především konotuje vědomí, že by divák mohl být filmem „zahlédnut“ v aktu dívání se. Tento pohled je podmíněn artikulací obrazů, která do hry vtahuje aktivitu diváka a zároveň mu dává pocítit riziko, že se ze subjektu může stát objektem pohledu. Ovšem

---

<sup>155</sup> Nicméně tyto finální pozice již přestávají být stejného řádu – v oidipovském vyústění ženě přísluší pozice „mytické překážky“ a muži místo „mytického subjektu“.

<sup>156</sup> Tímto způsobem nalákají ženy ke sledování filmu a zároveň je „svádějí“ k ženskosti – nabídnou jim totiž dodatkovou slast dvojí identifikace. Ibid., str. 143.

<sup>157</sup> Subjekt se podle de Lauretisové může takto identifikovat až druhotně (přestože Metz mluví o identifikaci s pohledem jakožto „primární“), až když je tato identifikace podpořena narativní identifikací s figurou narativního pohybu. Pokud je druhá identifikace slabší než první, je pro diváka obtížnější udržet distanci předpokládanou „čistým aktem percepce“. Ibid., str. 144.

<sup>158</sup> Třemi pohledy zde míní základní mulveyovskou trojčlenku – pohled diváků na plátno, pohled kamery, pohled postav v rámci filmu.

divákovi zde ani tak nehrozí nebezpečí, že jej filmový pohled opravdu „uvidí“, mnohem „nepříjemnější“ je pro něj pocit objektu, který byl „přehlédnut“. Toto „okaté přehlédnutí“ se pak podle de Lauretisové děje nejnápadněji v pornografickém filmu, ovšem můžeme je najít i ve filmu obecně. Protože je čtvrtý pohled spojený se sociálními i psychickými aspekty cenzury (okaté nepřiznání přítomnosti diváka jej o to silněji vtahuje do „nepovolených“ diváckých slastí), zdůrazňuje společenský kontext divácké aktivity. Proto je možné jej využít tak, aby narušil tradiční způsob apolitického čtení obrazů.<sup>159</sup>

Lze shrnout, že filmové obrazy jsou podle de Lauretisové vždy již zatížené narativností, pohybem a zacílením touhy, proto popírají možnost primární, čistě obrazové identifikace. Identifikace a vizuální slast závisejí jak na primárních, tak i sekundárních procesech vztahování se k obrazu, stejně jako na dimenzi osobní i společenské praxe a zkušenosti. Proto bychom „o vztahu subjektu k filmickým obrazům měli raději uvažovat jako o vztahu figury a narace: pak by bylo to, jak se divák identifikuje s filmovými obrazy a jak je rozpoznává, svázáno s narativností stejným způsobem, jak jsou sny svázány se sekundarizací v analytické praxi, nebo jako je Lacanovo imaginárno a Kristevino ‚sémiotično‘ propojeno se symboličnem ve skutečných praxích jazyka“.<sup>160</sup> Role narace zde zůstává zásadní podobně jako v Mulveyové „Afterthoughts“, ovšem de Lauretisové se lépe daří prostřednictvím obratu k naraci narušovat předpoklad automatického splývání s obrazem, který má charakterizovat ženské diváctví (viz např. Doaneové představy o přílišné identifikaci divačky a nerozlišování mezi skutečným/imaginárním). Nenaznačuje ovšem dále, co tento „dvojitý pohyb“ ve filmu znamená pro mužského diváka, ani nedomyšlí, zda nenarušuje jeho předpokládaně

---

<sup>159</sup> Willemen, Paul. „Letter to John“. *Screen* 2/1980, str. 56 (citováno in de Lauretis, *ibid.*, pozn. 46, str. 206; dále pak str. 148). Willemen dále tuto premisu dotahuje k politizujícím úvahám o pornografickém filmu a vyzývá, aby byl aktivisticky přetvořen a přijal přítomnost žen jako „subjektu“ čtvrtého pohledu ve vztahu k muži.

<sup>160</sup> *Ibid.*, str. 149.

automatické ovládnutí pohledu a identifikaci s kontrolní pozicí.

De Lauretisová ve svých textech využívá jedné z nejčastějších strategií feministického zpochybňování patriarchálně zatížených textů – drzého „vyptávání se“ a hledání, co a jak v příběhu není („Jak se Medúza cítila, když...?“ „Co se stalo se Sfingou poté, co...?“). Tato uštěpačnost a zvědavost („Ale v Thébách není vše v pořádku...“, komentuje de Lauretisová vrchol Oidipova příběhu) zároveň vyzývá k přepisování a přetváření výchozích historií. Pro změnu textové praxe a tedy i narace totiž stačí zdánlivě málo – prodloužeme-li nemožnost identifikace s jedním obrazem dostatečně dlouho, touha není rozštěpena mezi dvě protikladná situování a oidipovská cesta zůstává neuzavřena.<sup>161</sup> Všetečná nespokojenost s uzavřenými, prefabrikovanými příběhy jako by byla strategií vrcholně femininní<sup>162</sup>; zvědavost, drzost a přepisování příběhů z pohledu marginálních figur se pak jeví jako velmi efektivní strategie proměny diskurzu.

---

<sup>161</sup> Ibid., str. 153.

<sup>162</sup> Kaplan, ibid., str. 131.

### **III. 2. 3. B) PANDORA A ZVĚDAVOST**

Od zvědavosti jako „typicky ženské“ strategie vychází i Mulveyová ve své pozdější stati „Pandořina skříňka: Topografie zvědavosti“ („Pandora’s Box: Topographies of Curiosity“).<sup>163</sup> Figura Pandory se jí jeví jako topos zprostředkující mýtus o slasti ze zvědavosti a vidění „vnitřním okem“ („mind’s eye“).<sup>164</sup> Mulveyová nejdříve zkoumá tělesnost Pandory a už zde jí přisuzuje dvojí topografii – prázdný, fabrikovaný povrch jen zakrývá zrádný „vnitřek“, přičemž tato dvojlomnost se dále zrcadlí ve vztahu mezi Pandořiným tělem a amforou (či později skříňkou), která je metonymicky reprezentuje. Pandořino tělo bylo totiž doslova „vyrobena“ božskou mocí (Pandora se tak stává vlastně jedním z prvních fikčních „kyborgů“<sup>165</sup>); je jen svůdnou maskou vytvořenou Héfaistem a Afrodité, zakrývající zrádnost, necudnost a lživou krutost, kterou ji obdařil Hermés. Dialektika svůdného povrchu a skryté děsivé záhady, protikladného vnitřku a vnějšku charakterizuje Pandořin „nástroj zla“, tedy nádobu. Její topos opět staví na fetišismu svůdného povrchu, přičemž vše, co tento fetišismus popírá, se skrývá uvnitř.<sup>166</sup> Mulveyová ukazuje, jak se původní obraz Pandory s amforou postupně proměňuje, přičemž nádoba se smrskává až ve skříňku, která se vejde do dlaně – a tak se mění ve stále explicitnější metaforu ženských genitálií.<sup>167</sup> Proto autorka nemůže nevést naši pozornost ke

---

<sup>163</sup> Stať byla poprvé publikována v roce 1992 ve sborníku z konference na téma „Space and Sexuality“, kterou pořádala Beatriz Colominová a která významně posunula uvažování o „genderování prostoru“. K tomuto tématu viz také Pachmanová, Martina. „Kolektivní touhy: Česká avantgardní architektura a budování ‚nadpohlavního‘ prostoru“. In *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo 2004, str. 143-181. Zde cituji z Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*, Bloomington: Indiana University Press 1996, str. 53-64.

<sup>164</sup> Mulvey, *ibid.*, str. 54

<sup>165</sup> Mulveyová zmiňuje další „erotizované ženské androidy“: Mariu z METROPOLIS, Hallady z *Eve of the Future* Villierse de L’Isle-Adamse, ale také se zastavuje u figury femme fatale ve filmu noir.

<sup>166</sup> Mulvey, *Fetishism and Curiosity*, str. 57.

<sup>167</sup> Mulveyová zde vychází z knihy Dory a Erwina Panofskyho *Pandora’s Box: Changing Aspects of a Mythical Symbol* (London: Routledge & Kegan Paul 1956). „Fascinované zhnusení“, se kterým autoři zkoumají, jak se ikonograficky skříňka proměňuje a stává více či méně explicitním symbolem ženských genitálií, nás opět

gestu, kterým Pandora otvírá skříňku a vstupuje do zapovězeného prostoru, aby prozkoumala (svůj) zakázaný „vnitřek“. Pandora ztělesňuje v gestu „nahlížení dovnitř záhady“ zvědavost jako touhu poznat (se) spíše než vidět, tedy jako „epistemofilii“: „Jestliže skříňka představuje to, co je na ženství ‚nevysslovitelné‘, [Pandořina] zvědavost se jeví jako touha odhalit tajemství figurace, kterou sama představuje.“<sup>168</sup>

Je to právě Pandořina zvědavost, která přežívá v obecném povědomí a tradovaných příbězích, její původ jako umělé bytosti naopak nebývá připomínán (možná i proto, že by mohl odhalit „bytostné ženství“ ne jako esenci, ale jako umělý výtvar – zde dokonce Hermův). Proto bývá Pandora spojována s Evou a její touhou po jablku poznání: obě vede stejná „epistemofilie“, byť u Evy je prvotněji zaměřená na „zakázané ovoce“ spíše než na zakázaný prostor.<sup>169</sup> Proto bývají obě postavy opakovaně zmiňovány v poučných příbězích varujících před přílišnou ženskou zvědavostí. Zdá se, jako by ženské vidění bylo neustále propojováno s uzavřenými, zakázanými a nebezpečnými místy, tedy překračováním dovoleného a bezpečného statického prostorového „ukotvení“; zatímco mužské dívání je bytostně spjato s dobýváním a ovládnutím prostoru, který se mu přímo nabízí. Zvědavost, už proto, že je tradičně spojovaná s ženským pohledem, s sebou tedy nese možnost vstoupit do zakázaného prostoru (definovaného často jako „tajemství za dveřmi“). Ženský zvědavý pohled se tedy zdá být přímo podmíněn přítomností tajemných, zakázaných míst, která vyzývají k překročení zákazu. V takovém případě je možné automaticky a bez teoretických problémů postulovat aktivní ženské dívání, touha něco vidět se zde objevuje jako silný

---

obloukem přivádí k Medúze a k „evil eye“, tedy vidoucím (a) kastrujícím genitáliím. Srovn. Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca: Cornell University Press 1989; dále Dijkstra, Bram. *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality in Twentieth-Century Culture*. New York: Owl Publishing Company 1998.

<sup>168</sup> Mulvey, *ibid.*, str. 59.

<sup>169</sup> *Ibid.*, str. 59-60. Podobné motivy se samozřejmě objevují i v Modrovousovi. Na tomto půdorysu je také vystavěn Langův film příznačně nazvaný THE SECRET BEYOND THE DOOR (1948).



„puď“ po prozkoumání záhady, který nebere ohled na příkazy či důsledky (transgrese je vždy pro hrdinku nebezpečná a často ji dokonce ohrožuje na životě). Hrdinka se nevydává na cestu hrdiny, která je expanzivní a dobytvačná, ale mří kamsi dovnitř v dostředivém pohybu k vlastní zapovězené komnatě, aby prozkoumala i samotnou podstatu zákazu. Topografie „cesty dovnitř“ pak odráží podvojnost a nestejnost povrchu/vnitřku, na kterém se zakládá mytizovaný obraz femininity.

Mýtus Pandory tak podle Mulveyové v sobě spojuje ikonografii (ženské) záhady a až kanonický příběh (fatální) zvědavosti. Je-li Pandora sama figurací schránky na všechny ženské špatnosti, které jsou skrze ní vneseny do světa (je-li k ní „skříňka“ v synekdochickém vztahu), zosobňuje především ony aspekty ženského těla, které na pohled vzbuzují úzkost či hrůzu. Okamžik, kdy dochází k „otevření skříňky“, pak můžeme číst i skrze Pandořinu zvědavost a chuť prozkoumat své vlastní tajemství, tedy otevřít „záhadu ženskosti“: „Ženskou postavu nežene jen transgresivní zvědavost, aby skříňku otevřela, hodlá se podívat na předpokládaně strašlivé aspekty ženského těla, které patriarchální kultura potlačuje.“<sup>170</sup> Mýtus Pandory se podle Mulveyové zakládá na třech ikonografických kliše – obrazu ženství jako záhady, zvědavosti jakožto transgresivní a nebezpečné ženské vlastnosti a „topografické figuraci ženského těla“ v dialektice vnitřku a vnějšku. Mulveyová navrhuje, aby tato kliše byla přepsána následujícím způsobem: (a) „Pandořina zvědavost rozehrává transgresivní touhu nahlédnout pod vlastní povrch či vnějšek, dovnitř ženského těla metaforicky znázorněného skříňkou a hrůzami, které s sebou nese; (b) *feministická* zvědavost přetváří topografii Pandory do nového vzorce či konfigurace, která může být rozluštěna tak, aby odhalila symptomy erotické ekonomie patriarchy; (c) *feministická* zvědavost může dát vznik politickým,

---

<sup>170</sup> Mulvey, *ibid.*, str. 61. Viz výmluvné, mnohokrát citované vyloučení u Freuda v jeho přednášce „Ženskost“: „O záhadě ženství hloubali lidé ve všech dobách. (...) Aní vy jste tohoto hloubání nezůstali ušetřeni, pokud jste muži; od přítomných žen je ovšem nikdo neočekává, neboť onou záhadou jsou přece ony samy.“ Tento komentář jasně ukazuje, že Freud předpokládá u žen neschopnost vlastní reflexe. Viz Freud, Sigmund. *Vybrané spisy I*. Praha: Avicenum 1991, str. 398-99.

kritickým a kreativním silám a touhám.“<sup>171</sup>

Mulveyová zpětně odůvodňovala svůj zájem o Pandoru a s ní související „estetiku zvědavosti“ jako pokus rozšířit schéma, které zavedla ve „Vizuální slasti a narativním filmu“. Její zkoumání Pandory je zároveň hledáním aktivního, zvědavého pohledu, který by ovšem byl tradičně spojován se ženami a mohl by naznačit cestu mimo dualitu aktivního (fetišistického, voyeuristického) mužského pohledu a ženské pasivní spektakulárnosti.<sup>172</sup> Znovu se zde ukázala až fantasmagorická topografie ženství – svůdná, ale křehká fasáda fascinace, která zakrývá, tají a odvádí pozornost od „rány“ pod ní. Tato dualita vnitřku a vnějšku se opět vyjevuje jako zdroj úzkosti tradičního (mužského) vidění – zatímco pohled je „chycen na vějičku“ povrchu, provází jej úzkostná otázka, co asi může být ukryto pod ním.<sup>173</sup> Zvědavost se tak jeví jako odvrácená strana fetišismu, který je také strukturou založenou na dvojí topografii. Zatímco ale zvědavost je nutkavá touha uvidět, prozkoumat a poznat tajemství; fetišismus dovoluje subjektu odmítnout viděné, nerozpoznat a nepřijmout odlišnost, která by mohla vzbudit úzkost. Snahy odvracet pohled, zakrývat viděné, přesouvat pozornost a fixovat ji na náhradní předmět potvrzují vnímání ženského těla jako záhady a nebezpečí. Zvědavost, byť je obvykle zapracována do „varovných příběhů“, může tyto významové struktury rozbít.<sup>174</sup>

Mulveyová předvádí, jak lze u patriarchálně artikulovaného mýtu transformovat jeho vyznění i smysl – poukazuje na možnost interpretovat otevření skřínky jako sebe-reflexivní gesto, tedy doslova jako odhalení „děsivé

---

<sup>171</sup> Mulvey, *ibid.*, str. 61-2.

<sup>172</sup> Mulveyová znovu dává příklady z Hitchcocka – např. investigativní ženský pohled v *NOTORIOUS*, kde hlavní hrdinka za svou „kosmetickou maskou“ objektu-pro-pohled skrývá „investigativní moc filmového dívání se“, přičemž topografie jejího tajemství zrcadlí topografii tajemství zavřeného za dveřmi sledovaného domu. *Ibid.*, str. 62.

<sup>173</sup> Mulvey, *ibid.*, str. 63

<sup>174</sup> *Ibid.*, str. 64.

rány“, kterou nikdo nechce vidět.<sup>175</sup> Pro takovéto čtení je ovšem nutné od původního příběhu „poodstoupit“ a posunout Pandořinu topografii „z vizuálního do teoretického registru“, což podle Mulveyové vede k transformaci zvědavosti ve „vidění vnitřním okem“.<sup>176</sup> Mulveyová ovšem nerozvádí, jak je tato metafora podložena, ale mohli bychom se dále ptát: Co je to za oko? Je nějak genderově specifické? Je to jen optická bezpříznaková metafora reflexivního čtení určitého významového toposu? Je takovéto čtení nutně subverzivní? Nemá až příliš blízko k výsostné pozorovatelské pozici? Zvědavost každopádně představuje jednu z nejefektivnějších taktik, kterou je destabilizován a ozvláštněn klasický model vidění a zároveň revalorizována ženská aktivita ve vizuálním poli.

---

<sup>175</sup> Je zajímavé, že tímto pohledem se prostor otevírá do „nové dimenze“, ve které se touha vidět „na vlastní oči“ mění v „luštění hádanky“. Podle Bachelarda pak skříňka odmyká „dimenzi intimity“, která ruší dialektiku mezi vnějškem a vnitřkem. Viz Bachelard, Gaston. *Poetics of Space*. New York: Orion Press 1964; cit. in Mulvey, ibid., str. 53.

<sup>176</sup> Ibid., str. 61.

### III. 2. 4. MASOCHISTICKÉ DIVÁCTVÍ

Dosud jsem se zabývala modely, které rozvíjely pozici ženy jako divačky uvnitř schématu naznačeného Mulveyovou a pokoušely se narušit trojčlenku možných pohledů vlastně odklonem od primárního zájmu o vidění (od pohledu se posouvají k naraci, figuraci atd.). Nyní se zmíním o přístupech, které tento model rozbíjejí vlastně zevnitř, protože se zaměřují na dosud jednoznačně přijímaný předpoklad bezproblémového kontrolního mužského diváctví. Především Gaylyn Studlarová se ve své studii *V říši slasti: Von Sternberg, Dietrichová a masochistická estetika (In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic)* pokusila otevřít problematiku vizuálních slastí a filmového dívání tak, že obrátila schéma naznačené Mulveyovou a do centra svého zájmu postavila „masochistickou estetiku“ či „masochistické vidění“ vztahované k mužskému divákovi.<sup>177</sup> Zájem o masochistický rozměr vidění zde na první pohled není nový, pozornost masochismu věnovaly již další teoretičky včetně Mulveyové. Ovšem vždy jej automaticky přiřazovaly k ženskému diváctví – např. Kaplanová se ve svém shrnujícím článku přímo ptala, proč filmy tak často konstruují ženskou diváckou pozici okolo masochistické fantazie, Doaneová zkoumá masochistické ženské diváctví jako „ne-diváctví“ či jako protimluv atd.<sup>178</sup> Studlarová masochistický model rozšiřuje tak, aby zahrnul primárně také mužské vidění a narušil tradiční představy o jeho jednoznačnosti. Sadistická, kontrolující, dohlížecí agence, kterou pohledu přisoudila zcela jednoznačně Mulveyová, totiž podle Studlarové nevystihuje filmový zážitek natolik, jako poddajné masochistické podrobení se obrazu. Sadistická vektorizace a ovládající pohled z této perspektivy ztrácejí ve filmovém diváctví ústřední roli a masochismus, u Mulveyové pasivní a regresivní, zde nejen není přisouzen

---

<sup>177</sup> Podle definice se masochismus zakládá na rozštěpení ega (naopak v sadismu superego získává moc). Narcisistické ego se snaží znejasnit represivní požadavky superega po bolesti, ta se stává prázdným signifikantem. Utrpení je rituálem, který představuje výsměch všem kárným požadavkům (trest nemůže zabránit zakázaným slastem, naopak je podpoří). Dále viz Studlar, *ibid.*, str. 16-18.

<sup>178</sup> Kaplan, *ibid.*, str. 124.

pouze ženám, ale je dokonce generalizován jako univerzální způsob vztahování diváka k filmovému obrazu.

Studlarová vychází z pojetí masochismu u Deleuze, který především odmítá obvyklé vymezení masochismu jako komplementární, doplňkové slasti k sadismu.<sup>179</sup> Deleuze pojímá masochismus jako „fenomenologii zkušenosti“, která sahá daleko za definici perverzní sexuality, aby zahrnula oblast jazyka, umělecké formy, narace i produkce textové slasti – je tedy estetikou.<sup>180</sup> Takto chápaný masochismus je předoidipovský, spojený s pregenitální fází; odlišnost pohlaví ani strach z kastrace v něm tedy nehrají roli (narozdíl od tradičně pojatého fetišismu a sadistického voyeurismu). V tomto pojetí tedy masochismus „osvobozuje“ subjekt od genitální sexuality a ego od superega; z masochistického vztahování se k obrazu se stává „subverzivní strategie“, která dovoluje subjektu uniknout oidipovské fixaci i dělbě práce ve vztahu k pohledu. Slast z ovládnutí je zde přebita slastí z podrobení, která navíc vystupuje mimo mocenský vztah objektu a subjektu – podrobení je zde chápáno jako prožitek splynutí a symbiózy spíše než jednoduché podlehnutí moci druhého.

Studlarová se zde významně odklání od tradičně negativního chápání masochismu (založeného směsí slastné pasivity, sebezapření a instinktivní nelibosti), který využívá nejen Mulveyová, ale např. i Kaja Silvermanová ve svých studiích maskulinních masochistických pozic shrnutých v knize *Mužská subjektivita na okrajích (Male Subjectivity at the Margins)*.<sup>181</sup> Východiskem pro Studlarovou ovšem není nelibost a pasivita, spíše zdůrazňuje aktivní roli

---

<sup>179</sup> Deleuze, Gilles. *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty*. New York: George Braziller 1971. Sadismus je především zcela jiného literárního řádu – je epický, imperativní, kdežto masochismus zůstává lyrický a básnický extatický. Svět masochistické sexuality je podle Deleuze nadmyslový a spiritualizovaný.

<sup>180</sup> Studlar, *ibid.*, str. 14.

<sup>181</sup> *Ibid.*, str. 44. Viz dále Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992; především eseje v oddílu „Masochism and Subjectivity“, zaměřené na identifikační schémata mužského diváka a pozici mužských figur ve filmech R.W. Fassbindera.

fantazie a snění v masochistickém modelu, který podle ní otevírá nové možnosti analýzy filmového diváctví. Z pohledu některých psychoanalytiků totiž masochismus stojí v samých základech fantazie a výrazně se podílí již na dynamice prascény (tedy objevování sexuality). Zatímco u Metzeho je prascéna spojena s voyeurismem a jeho sadistickými aspekty (mluví o „primal gaze“), Jean Laplanche ji naopak dává do přímého vztahu k masochismu a soustředí se na pasivitu dítěte konfrontovaného s fantazií dospělých: „Bezmocné dítě v postýlce je jako Odysseus připoutaný ke stěžni, nebo jako Tantalos, kterému je vnucena vidina styku rodičů. Bolestivé vyrušení odpovídá ‚příjemnému vzrušení‘ a pasivní pozice dítěte ve vztahu k dospělým není jednoduše jeho pasivitou ve vztahu k aktivitě dospělých, ale pasivitou ve vztahu k fantazii dospělých, která na něj dotírá.“<sup>182</sup> Obrazy tedy unikají kontrole, naopak se samy nabízejí a vnucují subjektu slast z podrobení. Studlarová z toho vyvozuje, že voyeuristickou distancí, kterou divák zaujímá ve vztahu k obrazu, není možné automaticky spojovat se sadistickými impulzy, jako je tomu u Metzeho. Masochistická dualita v deleuzovském pojetí přímo závisí na distanci od objektu, právě tento odstup či oddělení zaručuje kontrolu a udržování ideálního poměru slasti a bolesti.<sup>183</sup>

Je-li takto pojatý masochistický pohled bližší obecné zkušenosti filmového diváctví a rozbíjí-li předpoklad, že filmová fantazie aktivizuje především reverzibilní sadistické mechanismy, může zásadně zpochybnit klasické vymezení mocenského dívání se na film, stejně jako jeho hlubinné zdroje (např. zrození skopofilie při prascéně nebo výsostnost kontrolní divácké pozice).

---

<sup>182</sup> Ibid., str. 26. Laplanche, Jean; Pontalis, J-B. *The Language of Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton 1973, str. 318. Opět si povšimněme automatického předpokladu mužského rodu pozorovaného dítěte.

<sup>183</sup> Sadismus navíc z přísně psychoanalytického pohledu není perverzí, která by vyžadovala nebo udržovala distanci objektu a subjektu (Studlarová dokládá velmi jasně, že například de Sadeho hrdinům k ukojení tužeb zdaleka nestačí sadistický, vzdálený pohled). Zatímco u de Sadeho nezřízené ukájení spočívá právě v ničení distance i objektu, naproti tomu u Sacher-Masocha je podstatná kontrola touhy, odkládání uspokojení a vyhýbání se dotyku – jednoduše zrušení distance je pro jeho svět hrozbou. Ibid., str. 27.

Vztah masochismu a diváctví se zde vyjevuje především jako alternativa, jako možnost destabilizovat klasické teorie vizuální slasti, protože nabízí model, ve kterém přísná pohlavní binarita a strach z kastrace ztrácejí na významu a pohled už neodkazuje pouze k mužské mentální struktuře. Studlarová se vrací k fantaziím, jejichž původ je v předfalické, předlingvistické fázi vývoje jedince, a snaží se ukázat, jak film může produkovat divácké slasti nespojené se sexuální odlišností a hrozbou kastrace, kterou s sebou nese obraz ženy.

Masochismus se obvykle spojuje se slastí, kterou přináší podrobení se moci pohledu a těla ženy. Filmová teorie podle Studlarové musí vzít v úvahu sílu podvědomého mateřského obrazu (imaga), „který je dokonce i v patriarchální společnosti nahlížen jako složitá, slastná projekční vzpomínka (*screen memory*) jak diváky, tak i divačkami“.<sup>184</sup> Koncept masochistické estetiky a význam figury „orální matky“ pro konstituci skopických slastí podle Studlarové dovoluje objasnit mnohá slepá místa, protimluvy i patriarchální zatížení klasické freudovské a lacanovské teorie filmu, která nedokázala funkčně zahrnout vliv a autoritu mateřského obrazu do svých úvah o diváctví. Formování masochismu v tomto smyslu předchází rozpoznání kastrace, matka zde tedy není ještě vnímána jako falická nebo nedostatečná, ale jako plným právem silná, představuje úplnost, moc a „totalitu mateřství“.<sup>185</sup> Nicméně i tento model je silně genderově zatížen a skrývá jasné rozpory – představa mateřské moci, která je nefalická a všeobjímající, stále zůstává představou o

---

<sup>184</sup> Studlar, *ibid.*, str. 30.

<sup>185</sup> Tuto totalitu můžeme chápat jako souhrn socializačních a „živících“ funkcí (*ibid.*, str. 31). Falická nadřazenost, přítomná u Freuda i některých jeho následníků, je jen interpretací, povýšením symbolu, racionalizací podřízenosti a „nedostatečnosti“ žen (srov. např. s analýzou falické symboliky u Ernesta Jonese in Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction. Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press 1982; především pak oddíl „Of Phallic Proportions: Lacanian Conceit“, str. 15-32). Takto postavenou pohlavní dualitu (zakládající hierarchii) nalezneme i v některých feministických čteních Freuda, byť se pokoušejí o revalorizaci jeho pojetí ženskosti. Podobně Lacanovo stádium zrcadla stojí na freudovském redukcijním důrazu na oidipovský a kastrální komplex. Studlarová upozorňuje, že Lacan zcela opomíjí význam předoidipovských vztahů při formování jak genderové identity, tak i vizuálních slastí. Lacanovská teorie pak podle ní příliš omezeně zakládá teoretizaci vizuálních slastí na vztazích zrcadlení.

absolutní jinakosti obrazu, který je nabízen divákovi k „použití“. Ovšem tento obraz s sebou stále nese dynamiku tradičně pojatého sadomasochistického přepínání mezi kontrolou a podrobením, jako by v erotizované hře na chvíli diváka jen „osvobodil“ od nutnosti dohlížet na obraz a dovolil mu vzdát se a podrobit představě nedotknutelné ženskosti.<sup>186</sup>

Podle Studlarové ovšem masochistická estetika narušuje některá základní tabu společenského uspořádání – především zdůrazňuje identifikaci s matkou (přístupnou pro děti obou pohlaví) a zároveň vytěsňuje otcovské, patriarchální funkce.<sup>187</sup> Masochistická genderová identita je proměnlivá, nemá jasně vymezené hranice. Podle Deleuze masochistický subjekt dokonce věří v možnost být oběma pohlavími, čímž popírá zavedené pohlavní role: „Polymorfní, neprokreativní, negenitální sexualita podkopává pevné polarity mezi muži a ženami, jak je definuje patriarchální posedlost přítomností/chyběním, aktivitou/pasivitou a falickou genitalitou.“<sup>188</sup> „Masochistická čtení“ kladou důraz na psychologickou bisexualitu subjektu (bisexualitu v širokém slova smyslu, tedy kombinaci maskulinních a femininních rysů každého jednotlivce), což při analýze diváckých slastí dále komplikuje a zmnožuje identifikační potenciality (a potenciality touhy).<sup>189</sup>

Studlarová se jasně vymezuje oproti mulveyovskému modelu, odmítá teze o nucené identifikaci divačky s mužskou pozicí a pohledem, stejně jako „přepínání“ mezi maskulinizací pohledu a negativní ženskou identifikací. V takovémto pojetí se podle ní ženské diváctví vyjevuje jako „kolonizované, dialektické jednání“, které omezuje škálu identifikačních možností a

---

<sup>186</sup> Nehledě na sociokulturní kontext celého schématu – záleží jistě na kultuře a jejích zvyklostech, do jaké míry je dynamika moci mezi matkou a dítětem rozehrána.

<sup>187</sup> Na tomto místě je ovšem nutné podotknout, že zde nakládáme s jakousi abstrahovanou ahistorickou esencí mateřství. Skutečná mocenská pozice matek přitom velmi často představuje nejzazší oporu patriarchátu a dohlíží na tradiční distribuci genderové moci a dělby práce.

<sup>188</sup> Studlar, *ibid.*, str. 32.

<sup>189</sup> *Ibid.*, str. 33.



potenciálních diváckých slastí.<sup>190</sup> Zmíněné „dialektizování“ vnímá jako výraznou restrikcí vztahování diváka k vizuálnímu poli – nejen, že ženám přisuzuje „problematické vidění“ a mužská identifikace je zde až příliš jednoznačná, ale také nám nedovoluje uvažovat o „slastném“ narušení podvojného systému (mužské-vidící x ženské-viděné) či potenciálu fantazijního masochistického „bytí oběma pohlavími“. Je-li otázka pozice subjektu ve vizuálním poli rozevřena přes masochismus, vyruší se podle Studlarové polarizace mužské a ženské divácké zkušenosti a otevře se možnost mnohočetných, rozpořbovaných identifikací. Ty divákům dovolují nejen uspokojit utopickou touhu být oběma pohlavími, ale také uniknout přísné genderové dualitě stále do velké míry omezující jejich každodenní život. Také tradiční psychoanalytická teorie filmu bazíruje na polaritách a dualitě (staví proto sobě subjekt/objekt, mužské/ženské, aktivitu/pasivitu, kontrolu/podvolení se, voyeurismus/exhibicionismus, slast/bolest). Právě tyto polaritě se v masochistickém uchopování slasti dynamizují, stávají se paradoxními, protože subjekt může kdykoliv nečekaně změnit svou pozici v systému.<sup>191</sup>

Studlarové příspěvek k genderové teorii vztahu k obrazu proměňuje i význam zakládajících psychoanalytických konceptů pro analýzu vizuálního pole – především fetišismu a voyeurismu. Masochistická estetika nestaví na ostrých polaritách, ani nepotřebuje tělesné hrozby a traumata z viděného, významnější je pro ni napětí mezi touhou po symbióze a reálnou nutností odloučení (od matky, obrazu atd.). Kastrace, ústřední pro mulveyovský model, se tak v tomto systému nejeví jako významotvorná.<sup>192</sup> I proto tu nehraje výraznou roli

---

<sup>190</sup> Ibid, str. 34. Studlarová zde cituje výše analyzovanou maskulinizaci divačky u Mulveyové jakožto reaktivizaci falické fáze, dále Doaneové narcisismus a nadidentifikaci, ale zmiňuje se také o stati Kaji Silvermanové, která mluví o „masochistickém nerozpoznání (misrecognition), negativním narcisismu a intenzivním pocitu nenávisťi sama k sobě, který ženy zažívají tváří v tvář dokonalosti filmových hvězd“. Viz Silverman, Kaja. „Dis-Embodying the Female Voice“. In Doane, Mary Ann; Mellencamp, Patricia; Williams, Linda (eds.). *Revisions*. Los Angeles: The American Film Institute 1984, str. 145.

<sup>191</sup> Ibid., str. 35-6.

<sup>192</sup> Ibid., str. 37.

struktura fetišistického popření („vím, ale přece“), vycházející z kastrálního komplexu a zásadní pro většinu teorií vizuální slasti a předpokladů mužského diváka. Studlarová zpochybňuje i automatické spojení mezi fetišismem a kastrálním komplexem – klinické studie podle ní dokládají, že původ fetišismu je do velké míry předoidipální, předfalický. Argumentuje navíc extrémním příkladem přemíry „vaginální obraznosti“ v pornografickém filmu, která nepodkládá teorii, že tyto obrazy automaticky vzbuzují v (mužském) divákovi úzkost.<sup>193</sup> Studlarová se přiklání k názoru, že Freud roli kastrální úzkosti nadhodnotil, stejně jako přecenil určující význam pohledu na nepřítomnost „falického signifikantu“.<sup>194</sup>

Masochistická perspektiva oproti „mužskému“ chápání těla jako nedotknutelného (vyjádřenému kastrálním strachem) staví slastný dětský prožitek jednoty s matkou a problematizuje spíše přechod od symbiózy k individuaci. Žena zde proto není vnímána jako nedostatečná, naopak představuje „úplnost“ („wholeness“) a touha po ní je touhou po splnutí.<sup>195</sup> Skopofilie je tedy podle Studlarové ranější, má předoidipální původ (je spojená s „ranou vizuální senzibilací danou pocitem orální deprivace a ztráty“<sup>196</sup>), podobně jako ostatní mechanismy, dříve vnímané jako silně genderově vymezené (např. právě fetišismus). Skopofilie je zde odvozovaná od pohledu na všemocnou matku a fetišismus se ukazuje jako ochranný mechanismus dovolující psychicky lépe zvládnout odloučení re-konstrukcí mateřského imaga.

---

<sup>193</sup> Traduje se ovšem, že experimentální film Anne Seversonové *NEAR THE BIG CHAKRA*, složený z velkých detailů ženských genitálií, vzbuzoval u mužů v publiku velmi nepříjemné pocity a dokonce u některých vyvolával zvracení. Ovšem je možné, že jde pouze o feministickou legendu (o projekci se zmiňuje Ruby B. Richová ve článku „In the Name of Feminist Film Criticism“: *Jump Cut* 19/1978).

<sup>194</sup> Studlar, *ibid.*, str. 39. Ostatně i fetišismus je klinickým výzkumem od Freudových dob stále častěji teoretizován mimo falické zacílení. Za zdroj fetišismu se často považuje krize identifikace se všemocnou předoidipovskou matkou, užití „tranzičních předmětů“ pak mělo sloužit pro zmírnění obtíží spojených s odloučením. Původ fetišismu je tak pojat zcela mimo genitální a falickou sexualitu.

<sup>195</sup> *Ibid.*, str. 43

<sup>196</sup> *Ibid.*, str. 47. Tato raná skopofilie znamená jak identifikaci, tak i projekci subjektu do světa na plátně.

Slastné dívání se tak nemusí být jen aktivní slastí (odvozovanou od stadia zrcadla), ale může souviset i s pasivním podrobením se objektu a vzdáním se kontroly. Z toto pohledu se diváctví může vyjevit jako „postranní“, úkradné pohlížení skrze „dohlížitelství“ pohled všemocné matky.

Studlarová velmi obsáhle dokládá svůj model na podrobných analýzách Sternbergových filmů s Marlene Dietrichovou. Hrdinky představované Dietrichovou jsou podle ní příkladem figury ženy, která je sice objektem mužské touhy, ale nikdy není pasivním objektem mužského pohledu. Lola Lola, Shanghai Lily, Concha Pérez i Amy Jolly vždy pohled vracejí, nebo jej dokonce iniciují: „Vypadá to, jako by [Dietrichová] zpochybňovala své zpředmětnění, neposlušně se vzpouzela implicitnímu kinematografickému pravidlu zakazujícímu konfrontaci pohledů (gazes), která by narušila filmovou iluzi.“<sup>197</sup> Stejně jako je mateřský pohled výzvou a stvrzením „úplnosti“, Dietrichové postavy, které se dívají, trvají na své přítomnosti, moci a životnosti (a to i přes všechnu stylizovanost). Podobně jako Studlarová se ovšem se „silou“ pohledu Dietrichové vyrovnává i Mulveyová, když přisoudí jejím postavám přímý erotický raport s divákem, který „obchází“ mužský kontrolující pohled v diegetickém světě.<sup>198</sup> Zdánlivě se tak překlenuje mezera mezi divákem a obrazem, návodnost přisouzená mužskému pohledu v rámci diegeze ztrácí na významu. Samozřejmě po tomto srovnání vyvstává otázka, jak lze určit hranici mezi identifikací, projekcí do hrdinova pohledu a sexuálním raportem přímo s pohledem na postavu. Pokud navíc divák má schopnost obházet pohled hrdiny, nevyužívá ji častěji než jen v případě relace s nepodrobenou ženskou hrdinkou? A konečně – zůstávají postavy ztělesněné Dietrichovou skutečně jen výjimkou, která potvrzuje pravidla dělby práce ve vizuálním poli?

„Případ“ Dietrichová dále komplikuje obvyklé divácké identifikační modely, protože se jedná o erotickou ikonu využívající „androgynního erotismu vysoce

---

<sup>197</sup> Ibid., str. 48.

<sup>198</sup> Mulveyová, „Vizuální slast“, str. 127.

zatíženého sexuální dvojznačností“.<sup>199</sup> Studlarová tvrdí, že tato nejasnost a polymorfní sexuální postavy nemusí nutně vést ženu-divačku k tomu, aby se s obrazem ženy na plátně identifikovala. Naopak u ní může touhu po identifikaci přebít libidizovaná pozice a subverzivní erotická touha, která dále naruší heterosexuálně definované vizuální slasti a pohled. Erotická dvojznačnost Dietrichových hrdinek a schopnost vyvolávat touhu napříč genderovým spektrem je navíc posílena a komplikována jednoznačně čitelnou distancí herečky od Sternbergem konstruovaných figur, jakýmsi subverzivním gestem hereckého ztvárnění, které ovšem zároveň plně dodržuje pravidla hry „režisér a jeho hvězda“.

Závěrem můžeme říci, že stejně jako je perverze definována převrácením normálního směřování pudů a slastí, analýza role masochismu ve vztahu k vizuální slasti převrací původní mulveyovský argument: vizuální slast tedy již není jen mužská a není nutné ji získávat kontrolujícím, sadistickým pohledem. Masochismus podle Studlarové normativně patriarchální, sebestpotvrzující modely rozbíjí – čímž vlastně narušuje i tradici vedenou teorií k renesančnímu dívání se a částečně zbavuje psychoanalýzu jejích patriarchálně mocenských předpokladů. Kontrola vizuálního pole naopak přísluší k ženě a diváková slast vzniká z odmítnutí převahy nad obrazem – slasti ženského diváctví se pak jeví jako potenciálně komplexní, ovšem dosud filmovou teorií neprozkoumané. Studlarová označuje Mulveyové deterministický pohled na obraz ženy v narativním filmu za „slepou skvrnu“ teorie a vyzývá k tomu, aby byla komplexněji analyzována dvojlomnost sadistické a masochistické pozice diváka a jeho možnosti byly definovány širěji než pouze na základě kastrálního komplexu.<sup>200</sup>

Mužský pohled se sice může slastně podrobit obrazu „mocné“ ženy, ale zároveň není přípustné na tomto základě vystavět nové normativní a vyčerpávající pojetí vizuálního pole. Přestože Studlarová vnímá téma

---

<sup>199</sup> Studlar, *ibid.*, str. 49.

<sup>200</sup> *Ibid.*, str. 37.

předodipální matky a objektivních vztahů jakožto výzvu tradičnímu modelu vizuální slasti, odmítá nahradit jedno reduktivní schéma druhým.<sup>201</sup> Nová univerzální „masochistická polarizace“ vidění podle ní není žádoucí: v pohledu nevládne jednoznačnost, pasivita často jen zakrývá aktivní touhu a nutkání k podrobení se, stejně tak i ženská autorita má v sobě pasivní prvky. Podobně otevírá kritické čtení Mulveyové textu D.N. Rodowick.<sup>202</sup> Také on naznačuje, že vizuální slast nemusí být nutně svázaná s pozicí kontroly a moci, a připomíná, že dívání má pasivní i aktivní rozměry – přičemž podvojnost vidění vězí nejen v samotném pohledu, ale i v možnosti jeho „vrácení“, potvrzení pohledem druhého. Zde se vytváří koloběh pohledů, ovšem ne ve smyslu věty „dívám se, jak se na mě ostatní dívají“ (nebo dokonce „vidím, jak se dívám“). Spíše jde o určité přepínání a potvrzování toho, „že vidím“ a že vidím, jak jsem definován viděním druhého – tak se spíná určité „pohledové relé“ („relay of looks“).

Je-li tedy vizuální slast uspokojovaná filmem podložena předoidipovskými slastmi a neukotveností typickou pro pohlavně nerozlišeného diváka, je třeba k analýze vizuálního pole filmu a jeho psychoanalytických determinací přistupovat mnohem otevřeněji. Analýza „masochistické estetiky“ naznačuje podle Studlarové jen jednu z možných cest, která mapuje zrození touhy vidět v kontextu dětské bezmocnosti a nebezpečí symbiózy.<sup>203</sup> Studlarová především klade věcné, ovšem provokativní otázky, které podkopávají mulveyovské schéma v jeho východiscích. Jsou popření a fetišismus stojící v základech tradičně definované vizuální slasti nutně spojené s kastrací úzkostí a odkazují proto k mužské mentální struktuře? Nebo je fetišismus analyzovatelný jako „ochranná, idealizující neutralizace času a odloučení“?<sup>204</sup> Je divačce tato slast

---

<sup>201</sup> Ibid., str. 43.

<sup>202</sup> Rodowick, D. N. *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. London: Routledge 1991.

<sup>203</sup> Studlar, ibid., str. 49. Jde v podstatě o gesto konfrontující Freudův falický monismus.

<sup>204</sup> Ibid., str. 43.

nutně odepřena, nebo se všichni diváci dívají a snaží se pokud možno slastně vypořádat s „fantasmatickým, které se zvrhlo“ („fantasmatic gone awry“)?<sup>205</sup>

Otázkou ovšem nadále zůstává, zda tato teoretická revize základních psychoanalytických pojmů dokáže rozpojit teoretické „zkratky“ pohledů spojovaných s mocí, kontrolou, sadismem (tedy mužským viděním) a zda dokáže narušit i jednosměrné vektorizování perspektivního modelu vidění. Například Ann Kaplanová se podobně vrací k předfalické fázi individuálního vývoje, ale vyvozuje z ní zcela opačné důsledky – významnou roli přisuzuje naopak mužskému strachu z předoidipovské jednoty a úplnosti s matkou. Ovládnutí žen pohledem je pak podle ní jen strategií pro vyrovnání se s touto úzkostí, metodou kontroly pozitivních a negativních impulzů, které nevědomá vzpomínka na toto období vyvolává.

Neméně problematickou kapitolou této analýzy je opět fakt, že si ženy uvykly spojovat svou sexualitu s mužsky definovaným pohledem a naučily se v něm nacházet potěšení, takže masochistické podrobení a objektivizace začaly být ženami vnímány jako jim „vlastní“ a významně erotické.<sup>206</sup> Při uvažování o masochistických slastech vidění se nám tak mísí představy o „ženském“ („strategickém“) masochismu, který je způsobem vyrovnávání se s nepatřičností vidění, a teze o „mužském“ masochismu, který postuluje Studlarová jako protiváhu kontrolnímu pohledu mulveyovské teorie. Tento typ masochismu sice není přímo univerzalizován, má představovat vlastně jen jednu z potenciálních možností jiných vztahů k obrazu, než je přímá kontrola a voyeurská slast. Nicméně další možnosti takového „protičtení“ nejsou ani naznačeny, proto ve výsledku „masochistický model“ univerzalizovaně nevyhnutelně působí. Zároveň zde ovšem není vyřešena otázka, jaké slasti tento „univerzalizovaný“ masochismus nabízí ženám? Jaký je tedy vztah mezi „strategickým“ masochistickým vztahem žen k obrazu a mužským univerzalizovaným masochismem? Nebyl by pro ženy-divačky „mužský

---

<sup>205</sup> Ibid., str. 47.

<sup>206</sup> Kaplan, ibid., str. 135.

masochismus“ vlastně zklamáním, protože by je připravil i o slasti, které dokázaly vytěžit ze situace, kdy jim vizuální pole zcela nepatřilo? A jak mohou zažít slast ze „vzdání se kontroly“ nad obrazem, když jim obraz nikdy nepatřil? Studlarové masochistické dívání je tak stále definované v referenci k moci, která vymezuje funkci obrazu. Díky tomu, že pohled byl prvotně definován jako kontrolní a dohlížející, dostala se teorie filmového vidění i zde do slepé uličky „mocenského uvažování“, kde není možné přemýšlet o pohledu jinak než v pojmech „kontroly“ či „podrobenosti“.

### **III. 3. POSTSKRIPTUM:**

#### **ZPĚT K LACANOVI – O DIVAČKU UŽ VŮBEC NEJDE**

Problematické využití lacanovského základu filmovou teorií, které zůstává v podloží všech těchto feministických revizí, nezůstalo bez odezvy u širší psychoanalytické obce. Enfant terrible lacanovských studií Slavoj Žižek, který s oblibou proti sobě rozehrává paradoxně převrácený vztah mezi „obecnou logikou“ a logikou odkrytou psychoanalytickým čtením, se často vrací k souvislostem pohledu jako „bezmocného“ svědka, který nemá žádnou moc nad viděním. Ve své knize *Metastáze slasti* (*Metastases of Enjoyment*) vychází od subjektu fantazie omezeného „na čistý, netečný pohled, který je svědkem fantasmatické scény, jejíž realita je suspendována“.<sup>207</sup> Nefiguruje tu žádné spojení mezi mocí a pohledem; ten, kdo „vidí“ a jehož hledisko má organizovat vizuální pole, touto mocí nevládne. Právě pozice netečného svědka podle Žižeka odpovídá nejpřesněji pozici čistého pohledu („pure gaze“), zároveň ovšem okamžitě upozorňuje, že tento pohled je definovaný zcela odlišně, než jak jej chce vidět „dekonstrukcionistický feminismus“ (a potažmo tedy poststrukturalistická teorie). Žižek připomíná i automatické spojení mezi takto mylně pojatým pohledem a modelem Benthamovy fantazie Panoptikonu, který umísťuje moc do centrálního vidění ovládajícího celý aparát (kritika tohoto modelu se nám znovu objeví i u Joan Copjecové a jí prosazovaného navrácení filmové teorie k Lacanovi).

Žižek ovšem dodává, že již Hitchcock nás ve svých nejzdařilejších filmech učí, že dialektika vztahu moci a pohledu je mnohem jemnější: „Pohled konotuje moc, ale na mnohem podstatnější rovině zároveň konotuje i přímý opak moci – *bezmocnost* („*impotence*“) – protože předpokládá pozici znehybnělého svědka, který nemůže než pozorovat, co se děje.“<sup>208</sup> „Impotentní“ pohled se podle Žižeka objevuje i v často psychoanalyticky analyzované Poeově povídce

---

<sup>207</sup> Žižek, Slavoj. *Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Casuality*. London: Verso 1994, str. 73.

<sup>208</sup> Ibid.



„Odcizený dopis“.<sup>209</sup> Ještě pronikavěji Žižek tento typ pohledu analyzuje v souvislosti s náhlým výbuchem „reálného“ násilí, tedy jako bod prolnutí symbolického pole s reálným – právě toto prolnutí může vzbudit určující pocit „viny pohledu“. Tuto potenciální vinu pohledu Žižek osvětluje na půdorysu válečné situace, kdy je bezmocný přihlížející tváří v tvář čemusi hroznému nevyhnutelně zachvácen pocitem viny, přestože se události „nedějí jeho vinou“.<sup>210</sup> Toto provinění, původně spojené s viděním, dokáže rozložit celou společensko-symbolickou síť (spouští „začarovaný kruh viny“). Představitel autority je v tomto kruhu odhalen (viděn) jako bezmocný, je vinen tím, že nezabránil ponížení a násilí na druhém; druhý pak cítí vinu, že jej vystavil bezmoci a učinil svědkem svého pokoření. Figura a pozice „bezmocného svědka“ je zásadní i pro prožitek Sublimního („Sublime“) – tedy pro situaci, kdy nám nezbývá než „zděšeně zírat“ na zprostředkovanou událost, jejíž pochopení přesahuje naše reprezentační možnosti, ale nejsme jí přímo ohroženi, takže si udržujeme bezpečnou pozorovatelskou vzdálenost (pro Kanta jsou „sublimní“ přírodní živly, Žižek k nim překvapivě přidává i lidský hraniční čin – vraždu a mučení).<sup>211</sup>

Pozorovatel je tedy bezmocný, impotentní, ale také často alibistický a zaslepený. Žižek tvrdí, že „impotentní svědci“ jsou příznační i pro některé scény ve filmu noir, a to nejen jako hrdinové neschopní akce, ale především jako figury nechápající, co se před nimi vlastně děje. K mylnému výkladu situace obvykle dochází, když je svědek zaslepen svým „fantazijním rámcem“, což nezřídka není nic jiného než nepochopení prožitku ženské postavy. Žižek cituje scénu potyčky mezi milenci ve filmu SCARLET STREET, což je ovšem jen

---

<sup>209</sup> Celá povídka je vystavěna okolo scény, ve které královna bezmocně přihlíží, jak ministr veřejně krade dopis dokládající její provinění, protože zásah z její strany by odhalil její vinu; stejně tak král je v ten samý okamžik radikálně bezmocný vůči její nevěře, aniž by o tom věděl atd. Viz Poe, Edgar Allan. „Purloined Letter“. In *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday, 1966.

<sup>210</sup> Ibid., str. 74. Žižek dále mluví konkrétně o tom, jak bylo v balkánském konfliktu využíváno jako zbraně rozkládající tradiční společenskou síť znásilňování před svědky z rodiny oběti.

<sup>211</sup> Ibid., str. 74.

uměle vyvolaný konflikt, který si hrdinka evidentně „užívá“ – nicméně pozorovatel předpokládá, že by z této situace měla být „zachráněna“.<sup>212</sup> Tak se Žižek dobírá podstaty impotentního pohledu: „Tato scéna nám je klíčem (...): nesnesitelným, traumatizujícím prvkem, kterého je tento pohled svědkem, je nakonec *ženská slast*, jejíž přítomnost narušuje autoritu velkého Druhého, Jména-otce; a fantazie (fantazie o ‚nebezpečí‘, před kterým musí být žena ‚zachráněna‘) je scénář, který dáme dohromady, abychom se vyhnuli ženskému potěšení.“<sup>213</sup> Pozorovatel je tedy podle Žižeka pasivní a „impotentní“, protože jeho touha je rozpolcena mezi fascinací ženským požitkem a zhnusením z něj. To ovšem radikálně přepisuje klasický model filmového diváctví, *pohled-gaze* již nedohlíží ani nekontroluje vizuální pole filmu, dokonce je natolik spoután fantazijním rámcem, že není schopen k tomuto poli vůbec přesáhnout. „Plátno“, na které pohled míří, je tedy fantazijní projekční plocha; skutečné filmové plátno vlastně překrývá a využívá z něj pouze některé figury, které ovšem umísťuje do nových vztahů.

Žižek sice naznačuje kontaminaci lacanovského modelu dalšími vlivy, když zmiňuje Panoptikon, nicméně tento motiv dále nerozvádí. Nejsoustavněji se „nečistotám“ přimíšeným k lacanovskému pojetí vizuálního pole ve feministické teorii věnuje Joan Copjecová, která se zároveň pokouší navrátit psychoanalytickou teorii filmu na přísně lacanovský základ. Copjecová již od 80. let upozorňuje na zásadní nepochopení provázející definici pojmů *aparát* a *gaze* ve filmové teorii, stejně jako pojetí jejich vztahu. Především se pak snaží upozorňovat na jejich kontaminaci Foucaultovým vnímáním strukturace moci.<sup>214</sup> Tuto „foucaultizaci“ lacanovského vizuálního pole ve filmové teorii podobně zmiňuje i Todd McGowan ve svém článku „Hledání pohledu:

---

<sup>212</sup> Ibid., str. 75. Pozoruhodný z tohoto pohledu je třeba *BIG SLEEP*, kde veškeré akce probíhají jaksi mimo dohled hlavního hrdiny (což je především pro film vystavěný na detektivním půdorysu poměrně neobvyklé).

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Viz Copjec, *ibid.*, str. 288. Dále také Copjec, Joan. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists (October Books Series)*. Cambridge: The MIT Press 1994.

Lacanova filmová teorie a její proměny“ („Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes“). Prohlašuje, že „lacanovská teorie nedokázala být dostatečně lacanovská“ a naproti kritickým hlasům odmítajícím psychoanalýzu jako teoretický nástroj filmového zkoumání volá po ještě větší „lacanizaci“ filmové teorie.<sup>215</sup> To ovšem jak podle Copjecové, tak i McGowana a dalších<sup>216</sup> představuje úplné přepsání dosavadní teoretizace vizuálního pole jako pole mocenského – tito „fundamentalisté“ znovu připomínají, že Lacanovo pojetí pohledu pracuje spíše s představou prostoru, ve kterém vizuální kontrola selhává, tedy opakem ovládajícího pohledu klasické filmové teorie.

Tzv. lacanovská teorie filmu podle McGowana tedy není dostatečně lacanovská, ale *zásadně deformovaná*, protože nahlíží touhu ve vztahu k vizuálnímu poli jako touhu po moci/kontrolě.<sup>217</sup> To se podle něj blíží spíše Foucaultovým či dokonce Nietzscheho vizím (základní touha je touhou po moci, ovládnutí a přivlastnění si objektu). U Foucaulta se pak pohled stává dokonalým prostředkem této kontroly, především pak pohled, za nímž je subjekt skryt a jenž plně odhaluje objekt.<sup>218</sup> Jak jsme již viděli, pohled u Lacana není spojen s kontrolou ani s mocí – naopak, je bodem u Druhého, který ovládajícímu pohledu zabraňuje vidět. „Gaze“ je převrácením všemocného vidění, je to „slepá skvrna ve vidění subjektu, která ohrožuje jeho pocit vizuální převahy, protože tuto skvrnu není možné přímo nahlédnout“ (viz „duté schéma“, vzniklé převrácením úběžníků – kapitola I, strana 87). Objekt se dívá na subjekt, jeho pohled ovšem není přítomný ve sféře viditelného,

---

<sup>215</sup> McGowan, Tod. „Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes“. *Cinema Journal* 3/2003, str. 27-47.

<sup>216</sup> Mezi nejvýznamnější členy skupiny „nových psychoanalytiků“ zabývající se Lacanem ve vztahu k audiovizuální produkci kromě Slavojě Žižeka a Joan Copjecové patří např. také Renata Saleclová či Alenka Zupančičová.

<sup>217</sup> Srov. způsob, jakým se k pohledu a touze po podrobení staví Gaylyn Studlarová, viz výše (oddíl III. 2. 4.).

<sup>218</sup> McGowan, *ibid.*, str. 30-31.

vnímat lze jen jeho nepřítomnost.<sup>219</sup> U pozdějšího Lacana navíc, jak McGowan připomíná, je pohled *cosi*, co subjekt nachází u objektu. Je to tedy pohled objektní spíše než subjektní – místo, ze kterého se předmět dívá zpět, aby zbavil diváka jeho vše-vidoucnosti a neviditelnosti (promítl jej do obrazu). Pohled, jak už bylo naznačeno v kapitole I, je tedy „jen“ jakési bílé místo v obraze, prostřednictvím jehož subjekt ztrácí distanci od zobrazeného a je vztažen do toho, co vidí: „Pohled existuje v tom ohledu, jak divácká perspektiva deformuje vizuální pole a tak naznačuje zapojení diváka či divačky do scény, z které se zdají být vyloučeni.“ Zároveň pohled „varuje“: Myslíš, že se díváš na obraz z bezpečné vzdálenosti, ale on tě vidí.<sup>220</sup>

Takto „boční“ chápání pohledu ovšem z poststrukturalistických teorií mizí a Lacanův pojem je spíše než kontaminován dokonce převrstven Foucaultovým pojetím pohledu a pan-optikality. Jak již bylo řečeno, je ovšem tato „foucaultizace“ filmové teorie obvykle zároveň přehlížena a *gaze* je nesprávně vnímán jako čistě lacanovský pojem.<sup>221</sup> Copjecová ve své eseji „Ortopsycký subjekt: Filmová teorie a přijetí Lacana“ („Ortopsyck Subject: Film Theory and the Reception of Lacan“) rozkrývá své teoretické výtky k tradičnímu využití lacanovského schématu konkrétněji na příkladu stručné citace z předmluvy k antologii feministické filmové teorie nazvané *Revize*

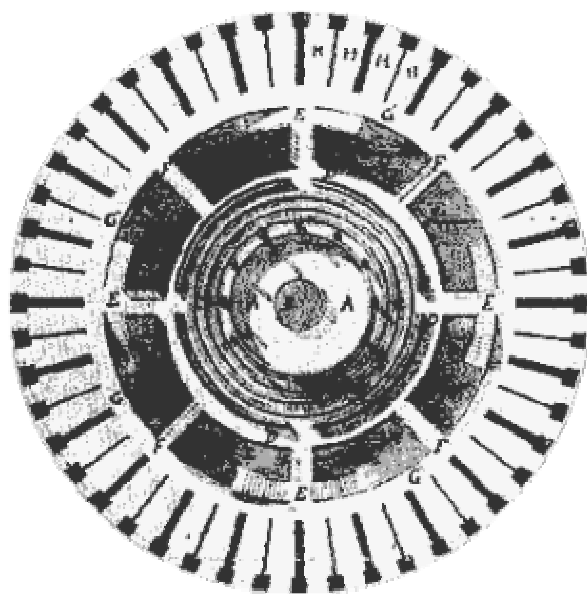
---

<sup>219</sup> Ibid., str. 33. Podle McGowana se tento absentující, ale určující pohled stává snadno námětem filmů – najdeme jej např. ve Spielbergově DUELU („filmu čisté touhy“) či v OBČANU KANEOVI. Objekt-pohled není viditelný, ani když se jej snažíme nahlédnout z mnoha perspektiv. A i když je nakonec objekt touhy explicitně předveden, stále tušíme, že „to není ono“ („Sáňky?!“). Přísně lacanovský pohled je nespekulární – nepřítomný v obraze, nikdy divákovi nevyjde vstříc, vždy je vnímán nepřímo. Jak tvrdí McGowan, tyto filmy (filmy o „pohledu“) okazují Reálnu pohledu prostřednictvím jeho absence.

<sup>220</sup> McGowan, *ibid.*, str. 28-29.

<sup>221</sup> Copjecová v tomto směru také uvádí: „Termín ‚pohled‘ (*gaze*) ve filmové teorii je neoprávněnou směsicí Foucaultova a Lacanova pojmu. Lacanův termín nepřipouští obvyklé chápání pojmu ‚mužský pohled‘ (...). Strávila jsem hodně času tím, že jsem kritizovala (ale ne zcela odmítala) Foucaulta a to, co považuji za nevhodnou ‚foucaultizaci‘ Lacana filmovou teorií.“ Srov. položka „Joan Copjec“ (v anketě o „spectatrix“), viz *Camera Obscura* 20-21/1989, str. 124.

(*Revisions*).<sup>222</sup> V tomto fragmentu autorky objasňují vztah mezi ženskou diváckou subjektivitou, aparátem a pohledem nejen v odkazu na Lacanův pojem pohledu, ale výslovně i v přímé návaznosti na strukturu Panoptikonu. Ženská subjektivita se jim jeví jako definovaná vztahem k pohledu a vnější lokalizací oka jakožto autority.<sup>223</sup>



The Panopticon Penitentiary, 1791, Plan

**Obr. č. 36**

**Schéma panoptikálního vězení navrženého Jeremy Benthamem**

Pozice ženy ve vizuálním poli je zde přirovnávána k pozici trestance v Benthamově panoptikálním vězení – oba jsou odděleni od kontrolního dohledu, jejich vidění a vystavení pohledu nejsou simultánní a proto zažívají pocit permanentní viditelnosti: „Protože je [žena] definovaná svou vlastní viditelností, nese si s sebou svůj vlastní Panoptikon, kamkoliv jde, ve vlastním

<sup>222</sup> Doane, Mary Ann; Mellencamp, Patricia; Williams, Linda (eds.). *Revisions*. Los Angeles: The American Film Institute 1984.

<sup>223</sup> *Ibid.*, str. 14.

sebe-obraze jakožto funkci bytí pro druhého.“<sup>224</sup> Pozice ženy a její neustálé monitorování „patriarchálním okem“ je zde tedy autorkami postaveno naroveň panoptikálnímu uvěznění. Podobně funguje i sebemonitorování, při kterém si ženy přivlastní patriarchální hledisko na sebe sama – jak Copjecová upozorňuje, především takto je zaručeno, že ženské touhy a pohledy neznamenaají nutně transgresi stávajícího pořádku. Naopak mohou podporovat mocenskou implementaci patriarchálního řádu – díky hluboce zakořeněnému „vlastnímu dohledu“ dokonce i pokusy teoretizovat vlastní pozici sklouzávají nezdědka k tomu, že si ženy dobrovolně přisoudí místo objektu ve vizuálním poli.<sup>225</sup> Mocenská struktura vidění a sebeumist'ování je tedy mnohem složitější, než jednoduché narace „kontroly a podrobení“ připouštějí.

Jak jsme viděli v první kapitole, když klasická psychoanalytická teorie filmu zakládá své modely na vnímání plátna jako zrcadla, předpokládá, že divák přijímá obraz, jako by byl jeho vlastní (vidí se jako Já ovládající reprezentaci). Tzv. „efekt skutečnosti“ a „efekt subjektu“ mají ve vztahu k reprezentaci stejné podloží – obraz dovoluje subjektu stát se plně viditelným.<sup>226</sup> Subjekt se tak prostřednictvím pohledu prvotně identifikuje se sebou samým jako čistým aktem percepce, až následně druhotně rozpoznává obrazy na plátně. Viditelnými se ovšem zároveň stáváme pouze skrze specifické, historicky definované a udržované sociální a kulturní „obrazy“ – a kategorie viditelnosti jsou tak vždy kategoriemi rozpoznání.<sup>227</sup>

Copjecová se znovu ptá, co pojem „pohled“ pro filmovou teorii představuje a jak je vytvářen, aby jej mohla zpětně uvést do souvislosti s lacanovským

---

<sup>224</sup> Copjec, *ibid.*, str. 288. Jak jsme viděli v kapitole I, dokonalého vidění a poznání je možno dosáhnout jen prvotním návratem k neviditelnosti a nevědění – logika Panoptikonu přitom jejich dosažení vylučuje. Viz *ibid.*, str. 289.

<sup>225</sup> Toto sebemonitorování bývá označováno jako „falešné povědomí“, podobné nebezpečí zacyklení v sebemonitorovacím kruhu ovšem hrozí i esencialistickým studiím genderu.

<sup>226</sup> Copjec, *ibid.*, str. 292.

<sup>227</sup> Viz Silverman, *ibid.*, str. 10.

základem.<sup>228</sup> Když sumarizuje, co vše tradiční psychoanalytická teorie filmu od pohledu očekává, vychází jí následující model: ideální bod vidění je předpokládaně *signifikátem obrazu*, bodem, ze kterého obraz dává subjektu smysl; zaujme-li subjekt tuto pozici, vidí se tak, jako by právě on dodával obrazu význam. Pohled je vždy bodem, ze kterého se vyvozuje identifikace, a protože je „vždy konceptualizován jako protějšek geometrického bodu renesanční perspektivy, ze kterého se obraz stává plně, nezkresleně viditelným, pohled si ve filmové teorii vždy ponechává dojem toho, že je bodem, ve kterém smysl a bytí splývají. Subjekt vzniká tak, že se identifikuje se *signifikátem obrazů*. Smysl *zakládá* subjekt – *toto* je nejzazší bod filmově teoretické a foucaultovské konceptualizace pohledu“.<sup>229</sup>

Copjecová tento vztah ovšem nazývá „vztahem lásky, garantovaným poznáním (tedy viděním)“, narcisismem, který umožňuje subjektu zamilovávat se do svého obrazu jako obrazu ideálního Já. Takto definovaný narcisismus by ovšem zaručoval harmonický vztah Já a společenského řádu, zatímco v přísně psychoanalytickém pojetí, jak Copjecová zdůrazňuje, narcisismus figuruje jako konfliktní síla narušující společenské vztahy – a zde se již rýsuje rozpor mezi panoptickou tezí a psychoanalytickým pojetím pohledu.<sup>230</sup> V panoptickém aparátu pohled vždy zaručuje viditelnost subjektu, u Lacana ovšem naznačuje navíc i jeho „vinu“ – pohled zůstává, aby dohlížel na obviňování (pochybení,

---

<sup>228</sup> Copjecová toto staví do protikladu s Bachelardovou teorií aparátu, kde pohled jako termín vůbec nefiguruje. Viz dále Balibar, Etienne. „From Bachelard to Althusser: The Concept of ‚Epistemological Break‘“. *Economy and Society* 4/1976, str. 385-411.

<sup>229</sup> Copjec, *ibid.*, str. 293.

<sup>230</sup> S tím se samozřejmě pojí i základní otázka: jak to, že imaginárno nese téměř celou vahou zodpovědnost za formaci subjektu, přestože obecně mluvíme o subjektu jako symbolicky definovaném? Copjecová zde odkazuje k Paulu Hirstovi, který upozorňuje, že vztah subjektu k sociálnímu je vždy reprezentován jako imaginární (Foucault dále ukazuje, že koncept symbolična v jeho pojetí nevyžaduje teoretizování imaginárna); viz Hirst, Paul. „Althusser’s Theory of Ideology“. *Economy and Society* 4/1976. Dále k narcisismu: lacanovský význam této fixace se nezakládá na uspokojení ze svého obrazu (zobrazení vždy něco chybí), naopak, je založen na víře, že vlastní bytí přesahuje nedokonalosti svého obrazu. Obraz je tedy vždy chybný, narcisista hledí za něj, nerozpoznává se. Narcisismus je proto zdrojem zlovůle k obrazu a agresivity (je proto transgresivní). Viz Copjec, *ibid.*, str. 302.

rozštěpení) subjektu v aparátu. Zde se proti sobě staví také představa nedokonalého a zdokonalitelného subjektu.<sup>231</sup>

Lacanova psychoanalýza do filmové teorie vstoupila především skrze výše zmiňovanou stat' o stádiu zrcadla, právě v souvislosti s ní se rozvíjely představy o narcisistickém vztahu subjektu k filmu a významu pohledu pro subjektivaci. Ovšem jak již bylo řečeno, Lacan v tomto „zrcadlovém“ modelu nepostuluje ani narcisistický vztah dítěte ke svému obrazu, ani ještě neakcentuje pojetí pohledu dále rozpracované ve *Čtyřech základních pojmech psychoanalýzy*. Pohled se zde ale již objevuje jako agence, která determinuje pozici Já ve vztahu k viditelnému – jako „instrument foto-grafující Já“. Zdánlivě i zde jde o stvrzení úplné viditelnosti subjektu, jeho „zmapování na percepční mřížku“ a následné disciplinování, tedy shodu obou modelů, lacanovského i foucaultovského. Nicméně Copjecová ukazuje, že toto čtení je jen iluzí: připomíná, že světlo ani vizuální pole u Lacana nepodléhají zákonům optiky a geometrické znázornění šíření světla mapuje prostor, ne však vidění. Legitimní konstrukce renesanční perspektivy ani model camery obscure nemohou podpořit lacanovský rámec, protože tento model vidění *nevyjadřuje* vztah diváka a aparátu ve smyslu centrovaného, transcendentálního subjektu. Lacanovský subjekt není „bodem bytí“ umístěným v geometrickém místě („punctiform being“), ze kterého je vnímána a pochopena perspektiva, ovšem nemůžeme jej ani ponechat zcela lapený v imagináru.<sup>232</sup>

Copjecová tak znovu připomíná, že modelový subjekt filmového diváka, kterého ideologická funkce aparátu vede k mylnému rozpoznání sama sebe jakožto zdroje a významového centra představovaného světa, je formulován na

---

<sup>231</sup> Ibid., str. 296. Téma zdokonalitelnosti subjektu ve vztahu k obrazu je velmi široké a zasloužilo by samostatnou studii – jak po linii psychoanalytických představ o projekcích těl do obrazů a obrazů do těl, tak i po linii zkoumání historických funkcí obrazu ve vztahu k „doporučeným“ modelům tělesnosti. Zde s vědomím nutnosti zkratky tento komplexní cluster významů omezují na poznámky o funkci obrazu ve stádiu zrcadla v této kapitole a popis konkrétních příkladů využití fotografie/filmu k disciplinaci těla v kapitole II.

<sup>232</sup> Ibid., str. 298.



zásadním nepochopení lacanovských pojmů. Koncept „mylného rozpoznání“ („misrecognition“) u Lacana popisuje selhání subjektu, jeho neschopnost rozpoznat svůj skutečný vztah k viditelnému světu; přesto v konstrukci naznačované teoriemi aparátu subjekt vždy bez omylu či pochybení zaujme danou pozici (selhání se nicméně objevuje později jakožto „obvinění, které je mířeno na subjekt“).<sup>233</sup> Lacanovo schéma uchovává procesu mylného rozpoznání jeho negativní sílu – proces stávání se dokonalejším subjektem je zobrazen se svým vnitřním rozporem. Proto také Lacan nahrazuje jeden úběžník dvěma „interpenetrujícími“ trojúhelníky, zahrnujícími jak optikou pojaté šíření světla, tak i jeho refrakci zásahem signifikantu.<sup>234</sup> Strukturu optického pole tak podle Copjecové může popsat pouze sémiotika, ne výlučně optika – smysl i viditelnost nezprostředkuje jakýsi výsadní bod v rámci vizuálního pole, ale jen signifikant: „Neexistuje a nemůže existovat nějaké ‚holé‘ (‚brute‘) vidění, vidění zcela nezávislé na jazyku.“ Signifikanty jsou materiální, řečeno optickými metaforami spíše zmatněné než průhledné, jsou to jisté „zástěny“, které se vztahují snáze k jiným signifikantům než přímo k signifikátu. Vizuální pole tedy není ani čiré, ani jednoznačně čitelné – spíše vyvolává ke zdolávání a je pochybné, zrádné, plné nástrah.<sup>235</sup>

Copjecová tvrdí, že lacanovský subjekt klade tváří v tvář viditelnému především otázku, co je před ním skrýváno, co grafický prostor neukazuje. A právě místo, ve kterém se něco jeví jako neviditelné, v reprezentaci chybějící či neodhalené, je bodem lacanovsky pojatého pohledu – je to znamení nepřítomnosti signifikantu: „Je to místo, kde se *nelze usídlit*, ovšem ne proto, že by bylo figurací nerealizovatelné ideje, jak tvrdí filmová teorie – ale proto, že je označeno jako nemožné reálno. V prvním případě bychom čekali v bodě pohledu signifikát, ale zde absentuje signifikant a stejně tak i subjekt. Krátce

---

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> Zde do procesu vstupuje tzv. „kulturní plátno“ („cultural screen“), o kterém se zmiňuje Kaja Silvermanová. Viz *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996, str. 10.

<sup>235</sup> Copjec, *ibid.*, str. 299.

řečeno, subjekt nemůže být umístěn nebo se umístit do bodu pohledu, protože tento pohled vyznačuje naopak jeho rozpad. V okamžiku, kdy je pohled rozpoznán, obraz i celé vizuální pole se proměňuje v děsivou jinakost. Ztratí aspekt vlastnění a najednou přijme funkci plátna (screen).<sup>236</sup>

Zásadní teze Copjecové návratu k Lacanovu modelu vidění lze tedy shrnout takto: za vizuálním polem (sítí signifikace) není nic schované, reprezentance nic neskrývá, pouze se tak jeví – a právě opacita jazyka a reprezentace je samotným základem bytí a touhy subjektu. Subjekt je výsledkem (efektem) nemožnosti nazít to, co v reprezentaci chybí, co tedy subjekt vidět chce („pohled, objekt-příčina touhy, je objektem-příčinou subjektu touhy ve vizuálním poli“). Oproti tvrzení klasické psychoanalytické filmové teorie je v lacanovské psychoanalýze subjekt podložen tím, co nevidí, spíše než tím, co vidí.<sup>237</sup> V aparátové teorii je pohled umístěn *před obrazem* jakožto jeho signifikant, bod maximálního smyslu, subjekt se má identifikovat a tedy splývat s pohledem. U Lacana je pohled naopak kdesi *za obrazem*, jako to, co se v něm neobjevuje a co činí jeho význam a smysl podezřelými. Subjekt je od pohledu vždy odříznut, naprosto s ním nemůže splynout. Není to dohlížející, panoptikální pohled, není ani pronikavý, ani vědoucí – je to slepé oko („blind eye“), zakalené a obrácené nazpět k sobě, ponořené ve svém požitku. „Strašlivá pravda“ odhalená v Lacanově schématu spočívá v poznání, že pohled nás nevidí – pokud tedy chceme potvrzení pravdy našeho vidění, tento pohled nám je nezprostředkuje.<sup>238</sup>

Reprezentace budí podezření, že určitou skutečnost maskuje, že diváka záměrně mate a odtrhává od světa skrytého za reprezentací. Subjekt se v konfrontaci s takovou představou funkcí obrazu štěpí na „nevědomé bytí“ a svou „vědomou podobu“, čímž se dostává do sporu jak s reprezentací, tak i se sebou samým. Bere na sebe vinu za podvod, který tuší v reprezentaci. Tento

---

<sup>236</sup> Ibid., str. 300.

<sup>237</sup> Ibid., str. 301.

<sup>238</sup> Ibid.

konfliktní provinilý subjekt je zásadně vzdálen představě o diváckém subjektu, kterou postuluje filmová teorie.<sup>239</sup> McGowan dodává, že film z lacanovského hlediska nejen nenabízí zážitek moci a ovládnutí, ale naopak s sebou dokonce nese potencialitu traumatického střetu s Reálnem, tedy naprosté ztráty jak distance, tak i kontroly jakékoliv symbolické struktury. Podstatné podle něj není, že film tuto ztrátu umožňuje, ale fakt, že právě po ní divák při návštěvě kina touží (tedy touží rozbít vše, co je mu jinak symbolicky dané). Radikální potenciál filmu leží podle McGowana mimo (teoreticky sporné) představy pohledu jakožto ovládajícího, kontrolního, subjektního, identifikačního zprostředkovatele, ale i mimo pokusy tento pohled rozrušit – patří opomenutému vztahu diváka k pohledu jakožto objektu, vztahu definovaného ne kontrolou, ale touhou.<sup>240</sup>

V protikladu k tomu, co o klasickém filmu tvrdí tradiční psychoanalytická filmová teorie, leží podle McGowana ideologická dimenze klasického Hollywoodu ve fantaziích, které domestikují děsivý „pohled-objekt“ a snaží se vyřešit jeho „nemožnost“.<sup>241</sup> Fantazie ovšem nemůže být chápána jako *opora pohledu* (jak ji vidí Baudry a Mulveyová), ale je třeba ji vidět jako jeho překrytí či zahalení fungující na principu projekčního plátna. Pro progresivní čtení tedy není třeba rozbíjet fantasmatickou slast, jak k tomu vyzývá Mulveyová, ale musíme se se podrobněji podívat, co nám tato fantazie umožňuje vidět.<sup>242</sup> McGowan v žižekovské tradici<sup>243</sup> ukazuje, že na vztah

---

<sup>239</sup> Ibid., str. 302.

<sup>240</sup> McGowan, *ibid.*, str. 29-30. McGowanův důraz na roli „reálného“ se ostatně ukázal jako velmi aktuální – ne náhodou se o jeho nové knize *Lacan and Contemporary Film* dá tvrdit shodně s nakladatelským reklamním sloganem, že „nemohla vzniknout před teroristickými útoky na WTC“ (což byl ultimátní zásah Reálna do vrcholného Symbolična světové velmoci). Srov. McGowan, Todd; Kunkle, Sheila (eds). *Lacan and Contemporary Film*, Other Press 2004.

<sup>241</sup> Ibid., str. 37. Právě výše zmíněné filmy nedovolují fantazii, aby „mrtvý bod touhy“ ve svém finále vyřešila. Nicméně Spielbergova kariéra podle McGowana typicky ukazuje, jak tento autor podléhá tlakům ideologických požadavků Hollywoodu a stává se z „režiséra touhy“ stále více „domestikovaným režisérem fantasmatického rozřešení touhy“.

<sup>242</sup> Ibid., str. 39.

fantazie a ideologie (fantazie/Symbolično) a fantazie a pohledu (fantazie/Reálno) je třeba nahlížet jako na propojenou dynamickou strukturu, která se neustále vzájemně odhaluje. Je-li funkcí pohledu (vnímaného jako *object petit a*) „přepólovat“ vizuální pole a funkcí fantazie je tento pohled zkrotit, „domestikovat“ a umístit jej do významové struktury, pak u fantazie vždy hrozí, že odhalí ideologickou konstrukci, která jí využívá. Proto neslouží nutně ideologii a naopak ukazuje, že ideologie má v sobě problém, který je potřeba podepřít pomocí fantazijního rámce, aby významová struktura fungovala: „Kdyby ideologie a symbolický řád neohrožovalo Reálno – tedy kdyby to byly v sobě uzavřené systémy, nebylo by třeba fantazií, aby se v nich subjekty udržely. V tomto smyslu je i nejideologičtější film dokladem selhání ideologie, její potřebou fantasmatické náhražky.“<sup>244</sup>

Fantasmatický rozměr filmu tak může podle McGowana být přijímán jako jinak nepředvídatelné traumatické setkání s pohledem/Reálnem.<sup>245</sup> Pokud tedy film má možnost „zprostředkovat setkání s pohledem“, má v sobě vždy již radikální potenciál a ukazuje nám, jak využít fantazie. Klasická lacanovská teorie podle McGowana tento rozměr vztahů pohledu a filmu opomíjí, stejně jako nedokázala aplikovat Lacanovy pojmy v jejich původní komplexnosti. Radikálně zjednodušila vztah mezi subjektem a objektem, divákem a obrazem, a tak zcela transformovala pojem pohledu. McGowan proto volá po „skutečně lacanovské teorii filmu“, která by dokázala popsat, jak nás film učí vyrovnávat se s traumatickým pohledem.

---

<sup>243</sup> Srov. především např. Žižek, Slavoj. *Mor fantazií*. Bratislava: Kalligram 1998; a *The Sublime object of Ideology*. London: Verso 1989.

<sup>244</sup> Todd McGowan, *ibid.*, str. 40.

<sup>245</sup> *Ibid.*, str. 40-43. Výsadně tomu tak je u Lynche, který ukazuje svět touhy a fantazie jako striktně oddělené a zprostředkovává divákům „zážitek“ pohledu, který se objevuje, když se tyto dva oddělené světy na okamžik protnou. Lynchovský svět je proto do velké míry vystavěn na „usnadnění“ diváckého střetu s pohledem. Viz např. figura Dorothy z *Modrého sametu*, která je podle McGowana ztělesněním traumatického pohledu pro oba oddělené fantazijní světy, mezi nimiž existuje – její skutečná pozice mezi těmito dvěma světy i její touhy ovšem zůstávají po celou dobu zastřené, což nutí ostatní, aby se jí (pohled) snažili zabydlet ve svých fantaziích násilím.

Divák se z tohoto pohledu opět dostává do polohy jistého „svědka“ či experimentálního subjektu, který může být ve střetu s pohledem „učení“ diváctví, respektive může zkušenost s pozorovatelskou pozicí filmu dále využít pro zvládání svého traumatického setrvávání ve vizuálním poli. Diváctví se tedy již neukazuje jako vědomá, kontrolní akce, nicméně divák i zde zůstává pozoruhodně beztělný a nekonkrétní, stejně jako pohled. Tento model dále vůbec neuvažuje o divákovi jako genderované pozici, divácký subjekt je opět homogenizován a jeho umístění tváří v tvář pohledu je vždy shodné a samozřejmé. Představa filmu jako experimentální dílny, ve které se divák učí zvládat „střet s Reálnem“, zároveň funguje pouze u nemnoha velmi specifických filmů a není možné ji univerzalizovat – asi i proto „návrat k Lacanovi“ nezanechal v dalším vývoji filmové teorie významnou stopu.

## ZÁVĚR

Na začátku této práce jsem si dala za cíl popsat ukotvení pojmu *pohled* postupně ve třech diskurzivních a společenských plochách, které buď mimořádně proměňují či vymezují vizuální pole a pozici diváka a potažmo divačky v něm. Průzkum všech tří ploch směřoval k postupnému rozkrývání vrstev pojmu v konkrétním, jasně vymezeném kritickém paradigmatu genderových studií. Teoretizace vidění se tu postupně odhalovala jako proces neustálého re-definujícího pohybu, kdy se jednotlivá podloží se na sebe vrstvila v koloběhu sebezpotvrzování mocenského vidění. Shluk významů okolo termínu *pohled* (*the gaze, le regard*) se nakonec vyjevil jak ve svých ahistorických determinacích a předpokladech, tak i v určující vázanosti na výsadní historickou situaci a specifické metody přemýšlení o filmu.

V první kapitole jsem prozkoumala tezi o perspektivní podmíněnosti filmového aparátu (a tedy představu filmového diváka jako „dědice“ renesančního pozorovatele), která stojí v základech poststrukturalistického pojetí diváckého pohledu. Předpokládané důsledky vmezezení mechanických aparátů mezi obraz a oko subjektu se mi ovšem neukázaly tak ideologicky jednoznačné, jak tvrdí poststrukturalistická teorie filmu. Perspektivní projekce je především systém, který se prosazoval postupně a nedůsledně, proto quattrocento v důsledku nevytvořilo referenčního a homogenního pozorovatele, kterému by se najednou matematicky zjevily „všechny pravdy světa“. Filmový divák proto není ani tolik dědicem renesančního pozorovatele, jako součástí určitého přerývavého „projektování“ diváctví, které se rozvíjí a přetváří v historické kontinuitě pozorovatelské disciplinace i osvobození nezávisle na teleologiích „pokroku“ zobrazovacích médií k realističnosti.

Diváctví navíc není nikdy jednoznačně homogenní, byť různé snahy po regulaci pozorovatelských pozic evidentně prahnou po vytvoření jednolitého, předvídatelného přístupu diváka k obrazům. Příznačné v tomto smyslu jsou dále způsoby, jakými je modelovost/metaforika perspektivy a camery obscure využívána jako filozofický model vědomí (vidění „vnitřním zrakem“) a

rozumového úsudku. Tento způsob metaforizování vidění se paradoxně odchyluje od zraku a pracuje v podstatě s modelem slepeckým – jen tak se dokáže vyhnout nepříjemné příměsi nevyzpytatelného pozorovatelského těla v procesech vidění. Rozštěpené vidění tělesného pozorovatele a jeho ideálního (odtělesněného) protějšku je aktivizováno také v psychoanalytických konceptech „rozpolceného diváka“, které ovšem odhalují především unikavost „momentu vidění“ a nemožnost zmocnit se pohledu. V této kapitole jsem ukázala, jak jednoznačnost normativně definovaného perspektivního vidění vždy především zakrývá tělesnost pozorovatele, ale také ukrývá a automaticky naturalizuje některé genderové předpoklady, které ovlivňují distribuci aktivit ve vizuálním poli.

V druhé kapitole shrnuji modernistické výzvy vidění, tedy fundamentální proměnu organizace divácké zkušenosti v době, kdy se film stává neopominutelnou součástí kulturního prostoru. Pokusila jsem se narušit i představu dvojitého pohybu modernity jako doby „antiperspektivní revoluce“ moderního umění a současného pohybu směrem k realismu vtěleného do perspektivního dědictví nových technologií, především fotografie a filmu. Vstup filmu do vizuální kultury přelomu století nebyl dobově vnímán především jako nástup média přibližujícího zobrazování co nejbližší realitě, ale jako výzva tradičnímu vidění, uspokojení dobové touhy vidět dále a více a rozptýlit své vidění co nejdále jak za realistické, tak i „neatrakcionistické“ pohledy. Modernita se zde vyjevila jako doba rozpohybovaná a extrémně vizuální, kdy subjekt jako divák či pozorovatel musí doslova zdolávat nové výzvy související s přemírou obrazů a pohybů jeho nové zkušenosti. Zároveň ovšem můžeme v dané době pozorovat nastupující a vzrůstající snahu implantovat dodatkové významy do technologicky produkováných obrazů, což souvisí i s přisuzováním dodatkových funkcí obrazům těl zachycených zdánlivě „objektivně“, vědecky – tedy implantací „sexuální pravdy“ a vizuálních slastí do finálních obrazů. Modernita tak těží z „neurčenosti“ a „nedořečenosti“ divácké situace, tedy z modu diváctví, který je bytostně exhibicionistický (nesvedený do voyeurského „režimu klíčové dírky“, na

kterém staví tradiční modely mocenského genderovaného vidění), na druhé straně pak využívá (ženského) těla nově jako důkazu sexuální odlišnosti a síly sexualizovaného dívání se. Takového vidění ještě podporuje nový režim pozornosti a disciplinace pohledu v podmínkách rozptýlenosti, stejně jako reorganizace veřejné sféry a pozice žen vůči ní. Modernistické mody diváctví se tak ukazují jako zásadně protikladné k modům diváctví klasického, významně hýbou dělbou práce ve vizuálním poli a ukazují je jako místo vyjednávání a testování možností vidění – proto se mohly stát i výsadní oblastí zkoumání nové filmové historie, která empirizuje a ověřuje mnohé koncepty klasických teoretických přístupů k filmu.

Třetí kapitola ukázala, jak pojem „pohled“ nabírá v poststrukturalistickém a dále feministickém čtení jasně dané mocenské charakteristiky přímo vázané na přísnou genderovou dělbu práce ve vizuálním poli. Od manifestačního způsobu omezení diváckého vidění na „mužský pohled“ v díle Laury Mulveyové se dále odvíjejí i mnohé pokusy „navrátit divačku do hry“, přičemž ovšem i v podloží těchto pokusů nadále zůstává reference jak k renesančnímu pozorovateli, tak i skrze něj (mylně) čtené psychoanalytické podhoubí. Pojem pohled je tak ve filmové teorii již od vystoupení Mulveyové vždy genderově zatížen – je buď předpokládán univerzální-mužský nebo „nemožně ženský“. I následné feministické výzvy mulveyovské dogmatice se ovšem nadále vztahují k mocenské definici vizuálního pole filmu, jejich jednoznačnost a univerzalita do velké míry vychází právě z této primární zatíženosti. Genderová teorie filmu lehce, samozřejmě, ale také velmi nesmlouvavě přisuzuje pohledu mocenské a ideologické charakteristiky právě proto, že je může opřít o kořeny a důvody ležící mnohem hlouběji v dějinách pojmu. Staví jednoznačné hypotézy, dělí ostrým řezem publikum do dvou zcela nekompatibilních skupin a teze o odchylnosti mužského a ženského diváctví teoreticky udržuje nehledě na všechna empirická pozorování.

I přes svou teoretickou vratkost ovšem feministicko-poststrukturalistický pojem pohled sehrál v diskurzu filmové teorie a kritiky od 70. let 20. století



zcela zásadní politickou roli – stal se významným analytickým nástrojem, jednoznačným, pádným a téměř nenapadnutelným. Zároveň zůstal pojmem silně historickým a historizujícím – vztahuje se čistě k funkčnosti tzv. klasického kina, dokázal je popsat a významně proměnil jeho formu, aby ovšem jak při analýze poklasického filmu, tak i v některých případech postupujících výzkumů filmu předklasického, přestal být pojmem univerzálně popisujícím diváckou situaci. Jeho užití jako analytického nástroje pro neklasické kino je v současné době omezené právě proto, že heterogenita pohledů a strategií vidění poklasického jeho jednoznačnou modelovost více než rozdrobila.

Každopádně prostřednictvím „pohledu“ získala feministická teorie filmu v době svého nástupu ústřední pojem a kritický nástroj, zároveň ovšem „upadla“ do slepé uličky samozřejmé reference. Tvrdím proto, že význam tohoto pojmu je neodiskutovatelně historický a politický – možná dokonce jde v tomto smyslu o nejvýznamnější filmologický pojem, protože se jeho prostřednictvím skutečně podařilo proměnit strukturu aktuálních filmových textů a vztah diváků i postav k vizuálnímu poli. Jeho podrobná analýza podle mého názoru mimo jiné zajímavě ukázala „metepsychotickou“ povahu teoretických analogií – tedy způsobu teoretizování, který staví na modelech odvozených postupným vrstvením na konceptuální podrost, který není dále kriticky zkoumán.

Ptala-li jsem se tedy na začátku, zda je možné na základě přezkoumání tohoto teoretického podloží přepsat teze o mocenské podmíněnosti koloběhu pohledů ve filmovém aparátu, je možné si odpovědět, že již takového přepsání nejspíš ani není třeba. Vývoj filmového média zcela destabilizoval právě koloběh vidění a zobrazování ženského těla a sexisticky zatížené obrazy, stejně jako koncept „mužského pohledu“, jsou již v mnoha kontextech vnímány jako „retro“. Popisu vizuálního pole se v mezidobě zmocnily kognitivistické a fenomenologické výzvy, které ovšem mohou být univerzalizovány teprve v post-feministickém světě.