ILUMINACE
Ročník 5, 1993, č. 3(11)

Články

VIZUÁLNÍ ROZKOŠ A NARATIVNÍ FILM

Laura Mulveyová

I. Úvod

A. Politické užití psychoanalýzy

Toto pojednání si klade za cíl odhalit použitím psychalanýzy, kde a jak je fascinace filmem posílena předem existujícími modely fascinace již při práci na jednotlivých tématech a společenskými formacemi, které jej utvářely. Výchozím bodem je způsob, jakým film odráží, odhaluje, ba dokonce sám rozehrává přímou, společensky zavedenou interpretaci sexuální odlišnosti, která určuje obrazy, erotické způsoby pohledu a podívané. Je prospěšné, porozumíme-li tomu, čím film je, jak jeho magičnost působila v minulosti, zasahujíc do teorie i praxe, která bude představovat pro film minulosti zpochybnění. Psychoanalytická teorie je zde tedy vhodná jakožto politická zbraň, demostrující způsob, jak nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou formu.

Paradox falocentrismu ve všech svých projevech tkví v tom, že svou závislostí na obrazu vykastrované ženy poskytuje světu řád a smysl. Idea ženy představuje vůči tomuto systému klíčové místo: je jejím nedostatkem, že produkuje falus jako symbolickou přítomnost, je její touhou učinit kladem tento nedostatek, který falus představuje. Nedávná pojednání ve Screenu o psychoanalýze a filmu dostatečně neobjasnilo důležitost prezentace ženské formy v symbolickém řádu, ve kterém je konec konců řeč pouze o kastraci a ničem jiném. Abychom to stručně shrnuli: funkce ženy v utváření patriarchálního nevědomí je dvojí – první symbolizuje hrozbu kastrace, vycházející z reálné absence penisu, a druhá spočívá v tom, že povyšuje její dítě do symbolické roviny. Jakmile je tohoto dosaženo, její význam v tomto procesu je u konce, nevyúsťuje do světa práva a jazyka jinak než jako paměť, která osciluje mezi upomínkou na mateřské naplnění a upomínkou vlastní nedostatečnosti. Obojí tkví v přírodě (či v anatomii, podle Freudova známého výroku). Ženská touha podléhá svému obrazu nositelky krvácející rány, může existovat pouze ve vztahu ke kastraci a není schopna ji překročit. Obrací své dítě k referentu, který znamená její touhu vlastnit penis (která je v její představě podmínkou pro vstup do symbolické roviny). Buď musí elegantně ustoupit slovu, Jménu Otce a Zákonu, nebo bojovat, aby své dítě i sebe samu udržela v polosvětle imaginárna. Žena pak představuje v patriarchální kultuře denotát protějšku k muži, vázaný symbolickým řádem, v němž muž může prožít své fantazie a obsese prostřednictvím lingvistického příkazu, tak, že je ukládá do tichého obrazu ženy, dosud spojené se svým místem nositelky významu a nikoli jeho tvůrkyně.

Pro feministky skýtá tato analýza nespornou atrakci: je jí krása ve svém přesném vystižení frustrace, zažité uvnitř falocentrického řádu. To nás přivádí blíže ke kořenům našeho útlaku, zřetelněji artikuluje problém, staví nás čelem k nejzazší výzvě: jak bo-

jovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk (kriticky vytvořený v okamžiku vstupu jazyka), když jsme stále vázány jazykem patriarchálna. Neexistuje způsob, jak z emancipovanosti jakožto výchozí suroviny utvořit alternativu, ale můžeme začít dělat převrat zkoumáním patriarchálna pomocí jeho vlastních nástrojů, z nichž psychoanalýza je důležitým, ač ne jediným. Jsme stále ještě velkou propastí oddělovány od záležitostí důležitých pro ženské nevědomí, avšak zřídkakdy pro falocentrickou teorii: probouzení sexuality u dítěte ženského pohlaví a jeho vztah k symboličnu, sexuálně zralá žena jako ne-matka, mateřství vně významu falu, vagina... Avšak v tomto ohledu může psychoanalytická teorie, ve svém současném stavu, přinejmenším uspíšit naše pochopení statu quo, patriarchálního řádu, ve kterém vězíme.

B. Destrukce rozkoše je radikální zbraň

Film jakožto vyšší systém zobrazení klade otázky, jak nevědomí (tvořené dominantním řádem) strukturuje způsoby vidění a rozkoš z dívání se. Film se během posledních desetiletí mění. Již to není ten monolitní systém, založený na velkých finančních investicích, jak to nejlépe dokládá příklad Hollywoodu ve třicátých, čtyřicátých a padesátých letech. Technický pokrok (16 mm atd.) změnil ekonomické podmínky filmové produkce, která nyní může být stejně tak řemeslná, jako kapitalistická. Je tudíž možné, aby se rozvíjel alternativní film. Avšak sebevědomý a ironický Hollywood tuto situaci zvládl, vždy se omezoval na formální *mise-en-scène*, reflektuje dominatní ideologický koncept filmu. Alternativní film poskytuje prostor pro to, aby se film zrodil, což je zásadní moment jak v politickém, tak estetickém smyslu, a zpochybňuje základní vymezení hlavního proudu [mainstream film]. To neznamená moralistické odmítnutí hlavního proudu, ale vyzdvihnutí toho, jak formální předpojatost odráží psychické obsese společnosti, která je vyprodukovala, a dále zdůraznění toho, že alternativní film musí začít zejména tak, že bude působit proti těmto obsesím a předsudkům. Politicky a esteticky avantgardní film je nyní možný, ale může existovat pouze jako kontrapunkt.
Magičnost toho nejlepšího z hollywoodského stylu (a vůbec celého filmu, který je jím ovlivněn) vznikla, byť ne výlučně, z jednoho důležitého důvodu: z jeho dovedné a uspokojující manipulace s vizuální rozkoší. Neprovokující hlavní proud kódoval erotično do jazyka dominantního patriarchálního řádu. Ve vysoce rozvinutém hollywoodském filmu se pouze pomocí těchto proudů odcizený subjekt, rozpolcený ve své imaginární paměti smyslem pro ztrátu, hrůzou z možného nedostatku fantazie, dostává blíže k nalézání náznaku uspokojení: prostřednictvím jeho formální krásy i jeho vlastních formativních obsesí. Tento článek se bude zabývat prolínáním takovéto erotické rozkoše ve filmu, jejím významem a zvláště ústředním místem obrazu ženy. Říká se, že analýzou se rozkoš nebo krása zničí. To je záměrem tohoto článku. Je třeba napadnout uspokojení a posílení Já, které reprezentují vrcholný bod dosavadního filmového vývoje. A to nikoli ve prospěch rekonstruované nové rozkoše, která nemůže existovat v abstraktnu, ani ve prospěch intelektualizované ne-rozkoše, nýbrž proto, aby byl vytvořen prostor pro totální negaci pohodlnosti a naplněnosti narativního filmového příběhu. Alternativou je buď vzrušení, pramenící z toho, že opouštíme minulost, aniž bychom ji zavrhovali, transcendujíce obnošené či skličující formy, anebo odvaha rozejít se s obvyklými uspokojivými vyhlídkami, abychom nastolili nový jazyk touhy.

II. Rozkoš z dívání se / Fascinace lidským tvarem

A. Filmové umění nabízí mnoho různých rozkoší. Jednou z nich je skopofilie. Za určitých okolností je dívání se samostatným zdrojem rozkoše, tak jako je, v opačném gardu, rozkoš být sledován(a) pohledem. Původně, ve svých Třech úvahách o sexuální teorii[1] Freud vydělil skopofilii jako jeden z dílčích sexuálních pudů, které jakožto nutkání existují zcela nezávisle na erotogenních zónách. Zde ke skopofilii vede paralelu v pojímání jiných lidí jako objektů a podrobuje je dominantnímu a zvědavému pohledu. Jeho jednotlivé příklady se týkají voyeuristických aktivit dětí, jejich touhy spatřit a ujistit se o onom soukromém a zakázaném (touha poznat pohlavní a tělesné funkce jiných, zjistit prezenci či absenci penisu a v zpětném pohledu i rozpoznat onen prvotní výjev). V této analýze hraje skopofilie zásadní a aktivní roli. (Později v Instinktech a jejich nestálostech rozvíjí Freud svou teorii skopofilie dále – připisuje ji původně pregenitální autoerotice, po které je rozkoš z pohledu analogicky transformována na jiné. Zde silně působí vztah mezi aktivním instinktem a jeho dalším vývojem v narcistní formě.) Ačkoli je tento instinkt modifikován dalšími faktory, zvláště konstituováním jáství, stále existuje jako rozkoš v dívání se na jinou osobu jako na objekt. V extrémních případech může toto vyústit až v perverzi, produkujícíc obsedantní voyeury a šmíráky, jimž jediné sexuální uspokojení přináší pozorování zpředmětnělého druhého, prováděné aktivně a záměrně.
Na první pohled se film zdá být vzdálen tajnému světu pokoutního pozorování nic netušící a nedobrovolné oběti. Ukazuje se zde manifestačně to, co je na plátně k vidění. Ale většina hlavního proudu, včetně konvencí, v jejichž rámci je vědomě rozvíjen, zobrazuje hermeticky uzavřený svět, který se magicky odvíjí, je indiferentní k přítomnosti publika, poskytuje mu pocit separace a hraje na jeho voyeuristickou fantazii. Navíc příkrý kontrast mezi tmou v hledišti (která také izoluje diváky jednoho od druhého) a zářivostí pohyblivých obrazců světla a stínů na plátně pomáhá vytvořit iluzi voyeuristické separace. Ačkoli film je zde opravdu ukazován – je zde od toho, aby byl viděn – dávají specifické podmínky natáčení a narativních konvencí divákovi iluzi, že se dívá na soukromý svět. Pozice diváka v kině je, mezi jiným, výmluvnou pozicí represe jeho exhibicionismu a projekce potlačené touhy vůči hercům.

B. Film uspokojuje pradávnou touhu po dívání budícím rozkoš, ale jde také dále tím, že rozvíjí skopofilii v jejím narcisistním aspektu. Konvence hlavního proudu se zaměřují na lidský tvar. Míra, prostor, příběhy – to vše je antropomorfní. Odtud je zvědavost a touha promísena s fascinací podobností a rozpoznáváním: lidské tváře, lidského těla, vztahu mezi lidským tvarem a jeho prostředím, viditelné přítomnosti člověka ve světě. Jacques Lacan popisuje, jak okamžik, kdy dítě rozpozná svůj vlastní obraz v zrcadle, je určující pro ustavení jeho jáství. Pro účel této analýzy je zde podstatných několik aspektů. Zrcadlová fáze nastává v době, kdy fyzické ambice dítěte přesahují jeho motorické schopnosti, což má za následek, že rozpoznání sebe sama je radostné v tom, že dítě nahlédne, že jeho zrcadlový obraz je úplnější a dokonalejší než to, jak prožívá vlastní tělesnost. Rozpoznání je tak překryto nepoznáním: rozpoznaný

1) Srov. Sigmund F r e u d , *Tři úvahy o sexuální teorii.* Praha 1920. (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Leipzig – Wien 1920.)

obraz je chápán jako odraz sebe sama, ale jeho nepoznání jako takového vede k projekci těla mimo sebe sama jako ideálního Já, zcizeného subjektu, který, jsa znovu nazírán jako Já ideální, dává vzniknout dalšímu stupni identifikace s jinými. Tento zrcadlový moment dítěti predefinuje jazyk.
Pro tento článek je důležitá skutečnost, že je to obraz, který ustavuje matrici imaginárna, rozpoznání či nepoznání a identifikace, a odtud první artikulaci Já, vědomí subjektivity. To je tedy okamžik, kdy starší fascinace pohledem (na matčinu tvář, abychom uvedli obligátní příklad) se střetává s původními představami o sebe-vědomí. Zde se rodí dlouhotrvající milostné pouto mezi obrazem a obrazem sebe sama, který dospěl ve filmu k takové výrazové intezitě a u filmových diváků k tak radostnému uznání. Kromě těchto vnějších podobností mezi filmovým plátnem a zrcadlem (např. zarámování lidského tvaru do jeho prostředí) film disponuje strukturami fascinace dostatečně účinnými, aby toleroval dočasnou ztrátu Já, přičemž toto Já posiluje. Pocit zapomnění na svět, tak, jak Já následně dospělo k jeho vnímání (zapomněl jsem, kdo jsem a kde jsem), je nostalgickou reminiscencí na ony presubjektivní momenty v rozpoznání obrazu. Současně film vynikl pro produkci ideálů Já, což zvláště dobře odráží systém filmových hvězd, které jsou středem jak filmového plátna, tak filmového příběhu, kde rozehrávají složitý proces podobnosti a odlišnosti (vše slavné v sobě zároveň ztělesňuje obyčejné).

Oddíly II. A a B uvedly dva protikladné aspekty struktur pohledu schopných v konvenční situaci projekce v kině vyvolávat rozkoš. Ten první, skopofilní, vzniká z rozkoše exponování jiné osoby jako objektu sexuální stimulace prostřednictvím zraku. Ten druhý, podněcovaný narcisismem a ustavením jáství, povstává z identifikace s viděným obrazem. Tak, řečeno filmovou terminologií, ten prvý implikuje separaci erotické identity subjektu od objektu na plátně (aktivní skopofilie), a ten druhý požaduje identifikaci Já s objektem na plátně, prostřednictvím divácké fascinace a s rozpoznáním své podoby. První je funkcí sexuálních instinktů, druhý funkcí libida vlastního Já. Tato dichotomie byla pro Freuda zlomová. Ačkoli nazírá dvojici jako interakci a překrývání jednoho druhým, napětí mezi instinktivním nutkáním a sebezáchovou je stále dramatickou polarizací, pokud jde o rozkoš. Oba jsou formativními strukturami, mechanismy, nikoli významem. Samy o sobě nemají žádný význam, musejí být spojeny s idealizací. Oba plány se snaží nepřihlížet k perceptivní realitě, vytvářejíce vizualizovaný a erotizovaný koncept světa, který určuje vnímání subjektu a jemuž je empirická objektivita jen pro smích.
Zdá se, že si film během svého vývoje utvořil specifickou iluzi reality, ve které tento rozpor mezi libidem a Já nalezl svůj krásný doplňkový svět fantazie. Ve skutečnosti tento svět fantazie na filmovém plátně podléhá zákonům, které sám produkuje. Sexuální instinkty a identifikační projekty mají svůj význam uvnitř symbolického řádu, který artikuluje touhu. Touha, zrozená s jazykem, skýtá možnost překračování instinktivního a imaginárního, avšak její významová osa se neustále vrací k traumatickému okamžiku jejího zrození: ke kastračnímu komplexu. Odtud může být pohled, vyvolávající svou formou rozkoš, hrozivý svým obsahem a je to žena jako referent-obraz, která vyhrocuje tento paradox.

2) Srov. týž, *Instinkty a jejich nestálosti* [Sebrané spisy, sv. IV. - 1921]

III. Žena jako obraz, muž jako nositel pohledu

A. Ve světě řízeném sexuální nerovnováhou byla rozkoš z dívání se rozdělena mezi aktivního muže a pasivní ženu. Určující mužský pohled promítá svoji fantazii do postavy ženy, která je podle toho stylizována. Ženy ve své tradiční exhibicionistické roli jsou současně nazírány a vystavovány na odiv, ve svém vzhledu mají zakódovaný silný vizuálně erotický efekt, takže o nich lze říci, že konotují ono *to-be-looked-at-ness* (to, že jsou vystaveny pohledu). Ženy, ukazované jako sexuální objekty, jsou leitmotivem erotické podívané: od pin-up girls po striptýz, od Ziegfelda po Busby Berkeleyovou, je to ona, kdo na sobě udržuje pohled, rozehrává a představuje mužskou touhu. Hlavní proud vkusně kombinoval spektakularitu a narativnost. (Povšimněme si však, jak v muzikálu písňová a taneční čísla přeruší proud diegese.) Přítomnost ženy je nepostradatelným prvkem spektakularity v běžném narativním filmu, i když její vizuální přítomnost má tendenci působit proti rozvoji linie příběhu, přibržďovat rozvoj děje ve chvílích erotické kontemplace. Tato zcizující přítomnost tedy musí být integrována do svazku s narativní složkou. Řečeno slovy Budda Boetticchera:

„Co tu hraje, je to, co hrdinka vyvolává, či spíše to, co představuje. Je to ona, či spíše strach nebo láska, kterou ona vyvolává v hrdinovi, anebo zájem, který o ní má, co ho vede k tomu, aby jednal tak, jak jedná. Žena sama o sobě nemá ani tu nejmenší důležitost."

(V narativním filmu byly v poslední době tendence obcházet tento problém; odtud tento vývoj, který Molly Haskellová nazvala kámošským filmem [buddy movie], ve kterém aktivní homosexuální erotično ústředních mužských postav dokáže nést příběh, aniž by tím pozornost ochabovala.) Vystavovaná žena fungovala tradičně ve dvou rovinách: jako erotický objekt pro postavy filmového příběhu a jako erotický objekt pro diváka v sále, s napětím, které se přesouvá mezi pohledy na obou stranách plátna. Například vystoupení show girl umožňuje sjednocení obou pohledů, což technicky probíhá bez jakéhokoli zjevného přerušení diegese. Žena vystupuje v rámci příběhu, pohledy diváka a mužských postav ve filmu jsou vkusně kombinovány, aniž by docházelo k narušení pravděpodobnosti narace. Sexuální dopad vystupující ženské postavy zavádí na okamžik film do země nikoho, mimo čas a prostor. Platí to například pro debut Marylin Monroe v *Řece do nenávratna* a píseň Laureen Bacallové v *Mít a nemít*. Podobně konvenční detailní záběry nohou (např. Marlene Dietrichová) či tváře (Greta Garbo) integrují do příběhu jemu cizí erotický mód. Jedna část fragmentárního těla destruuje renesanční prostor, iluzi hloubky požadovanou příběhem; propůjčuje filmu spíše než pravděpodobnost, plochost, která je vlastností vystřižených obrázků nebo ikon.

B. Heterosexuální dělba práce na aktivní a pasivní podobným způsobem ovládá i narativní strukturu. V souladu s principy vládnoucí ideologie a s psychickými strukturami, které ji podporují, nemůže mužská postava unést břemeno sexuálního zpředmětnění. Muž se zdráhá dívat se na svou exhibicionistickou podobu. Proto rozpor mezi spektakularitou a narativností podporuje roli muže, jakožto aktivního činitele dějové progrese, který způsobuje, že se věci dějí. Muž dominuje filmové představivosti a také figuruje jako představitel síly ještě v dalším smyslu: jakožto nositel pohledu diváka, kterého

převádí přes plátno, aby neutralizoval extradiegetické tendence, reprezentované ženou v její spektakularitě. Je to umožněno procesy, uvedenými do pohybu tím, že struktura filmu se odvíjí kolem hlavní dominantní postavy, se kterou se divák může identifikovat. Jestliže se divák identifikuje s hlavní mužskou postavou[3], promítá svůj pohled do toho, jenž se mu podobá, do svého filmového zástupce, takže síla mužského představitele, tak jak má události pod kontrolou, je v souladu s aktivní silou erotického pohledu a dává oběma, divákovi i jeho zástupci na plátně, uspokojivý pocit všemocnosti. Oslnivé vlastnosti mužského filmového idolu jsou tak nikoli vlastnostmi erotického objektu, jemuž patří upřený pohled, ale dokonalejšího, kompletnějšího, mocnějšího ideálního Já, ustaveného již ve chvíli rozpoznání sebe sama před zrcadlem. Postava příběhu může způsobit, že se věci dějí a mít události pod kontrolou lépe než divák (subjekt vnímání), právě tak jako obraz v zrcadle byl více pod kontrolou motorické koordinace. V protikladu k ženě co ikoně, aktivní mužská postava (ideální ego idenfitikačního procesu) vyžaduje trojrozměrný prostor, analogicky k onomu rozpoznání v zrcadle, při kterém odcizený subjekt zvnitřňuje svou vlastní reprezentaci imaginární existence. Je postavou uprostřed krajiny. Proto je funkcí filmu reprodukovat co nejpřesněji tzv. přirozené podmínky lidského vnímání. Kamerová technika (představovaná zvláště prací s dlouhými ohnisky) a pohyby kamery (určené akcí protagonisty) kombinovanými s neviditelným střihem (který žádá realismus), to všechno směřuje k setření hranic filmového prostoru. Mužský protagonista má volnost k tomu, aby ovládl scénu, dějiště prostorových iluzí, ve kterém artikuluje pohled a vytváří akci.

C. 1. Oddíly A a B nastolily napětí mezi způsobem reprezentace ženy ve filmu a konvencemi obklopujícími diegesi. Obojí je spojeno s pohledem: s pohledem diváka, který je v přímém skopofilním kontaktu s ženským tvarem, vystaveným pro jeho potěšení (konotující mužskou fantazii) a s pohledem diváka fascinovaného obrazem jeho vlastní podoby spočívající v iluzi přirozeného prostoru a jeho prostřednictvím získávající kontrolu nad ženou a vlastnictví ženy v rámci diegese. (Toto napětí a posun z jednoho pólu k druhému může strukturovat jednotlivé texty. Tak jako v dílech *Jen andělé mají křídla* a *Mít a nemít* začíná film obrazem ženy jako objektu pohledu diváka i všech mužských protagonistů filmu. Je osamocena, je oslnivá, je ukazována, je sexualizována. Ale s postupem příběhu se zamilovává do hlavního mužského hrdiny, stává se jeho majetkem a ztrácí svůj vnější oslnivý zjev, svou zevšeobecnělou sexualitu, své konotace jako show girl; její erotično podléhá samotnému mužskému hrdinovi. Díky identifikaci s ním, díky participaci na jeho moci, může ji i divák nepřímo vlastnit.)
Z psychoanalytického hlediska nastoluje ženská postava problém hlubší. Ona je též upomínkou na něco, kolem čehož pohled sice neustále krouží, a přece to popírá: skutečnost, že postrádá penis, obsahující v sobě hrozbu kastrace a z toho plynoucí nepříjemný pocit. Význam ženy tkví v poslední instanci v sexuální odlišnosti, v absenci penisu jako něčeho, co je vizuálně zjistitelné, a jehož hmatatelný důkaz je založen na kastračním komplexu, podmiňujícím uspořádání vstupu do symbolického řádu a zákona

3) Existují samozřejemě i filmy, kde hlavní postavou je ženská hrdinka, ale analyzovat seriózně tento jev by bylo příliš vzdálené od mého tématu. Studie Pam C o o k o v é a Claire .J o h n s t o n o v é *The Revolt of Mamie Stover* (in: *Raoul Walsh*. Ed. Phil Hardy. Edinburgh 1974) ukazuje na názorném příkladu, jak je síla této ženské hrdinky spíše zdánlivá než skutečná.

otce. Takže žena jako ikona, vystavena pohledům a potěšení mužů, těch, kteří aktivně řídí svůj pohled, vždy hrozí evokací úzkosti, kterou původně znamenala. Mužské nevědomí má z této kastrační úzkosti dvě cesty úniku: starost o znovuustavení původního traumatu (zkoumání ženy a demystifikace jejího tajemství), jehož protiváhou je zneuznání, trest či záchrana vinného objektu (cesta prošlapaná typickým působením *film noir*), anebo naprosté zbavení se zodpovědnosti za kastraci náhradou za fetišistický objekt či za příklon reprezentované postavy k fetiši, takže se to stává spíše zdrojem znovunabyté jistoty než nebezpečí (odtud přecenění a kult ženské star). Tato druhá cesta, fetišistická skopofilie, staví na fyzické kráse objektu, přetvářejíc ji v cosi samo o sobě uspokojivého. První cesta, voyeurismus, má naproti tomu asociace k sadismu: rozkoš zde spočívá v zjištění viny (bezprostředně doprovázené kastrací) a v prosazení dominance a vystavení viníka trestu či odpuštění. Tato sadistická stránka jde dobře dohromady s vyprávěným. Sadismus požaduje příběh, závisí na stimulaci toho, že se věci dějí, že způsobují v druhé osobě jistou změnu, souboj mezi vůlí a změnou, vítězstvím a porážkou, což všechno probíhá v lineárním časovém pásmu s počátkem a koncem. Naproti tomu, fetišistická skopofilie může probíhat mimo takové pásmo, pokud je erotický instinkt zaměřen na samotný pohled. Takovéto rozpory a ambivalence mohou být jednodušeji ilustrovány pomocí děl Hitchcockových a Sternbergových, kteří oba považují pohled téměř za obsah či téma mnoha svých filmů. Hitchcock je složitější, neboť používá obou mechanismů. Sternbergovo dílo, naopak, poskytuje mnoho čistých příkladů fetišistické skopofilie.

C. 2. Je dobře znám Sternbergův výrok, že by uvítal předvádění svých filmů vzhůru nohama, takže by příběh a ambice postav nekolidovaly s koncentrovaným obdivem diváka k obrazu na plátně. Takové konstatování cosi odhaluje, ale je naivní. Naivní v tom, že jeho filmy opravdu požadují, aby ženská postava (Marlene Dietrichová v řadě filmů, ve kterých hrála, abychom jmenovali vrcholný případ svého druhu) byla identifikovatelná. Odhaluje pak zdůraznění skutečnosti, že obrazový prostor je mu v rámci plátna nadřazen vyprávění či identifikačním procesům. Zatímco Hitchcock zachází do výzkumné stránky voyeurismu, Sternberg vytváří podstatný fetiš tím, že jej vztahuje až k okamžiku, kdy mocný pohled mužské postavy (což je charakteristika tradičního narativního filmu) je překonán obrazem přímého erotického vztahu k divákovi. Krása ženy jako objektu a prostor plátna spolu srůstají; ona již není nositelkou viny, ale dokonalým produktem, jehož tělo, stylizováno a rozmělněno detaily, představuje obsah filmu a zároveň příjemce divákova pohledu. Sternberg nevypichuje tolik iluzi hloubky obrazu; jeho obraz směřuje k jednorozměrnosti, podobně jako světlo a stín, krajkoví, mlžný opar, listoví, síť, cár mraku atd. redukují vizuální pole. Pohled očima hlavní mužské postavy je jen málo zprostředkován, pokud vůbec. Naproti tomu působí stínová přítomnost např. La Bessièra v *Maroku* jako náhražka pro režiséra, a to pro svou odtrženost od divákovy sebeidentifikace. Bez ohledu na Sternbergovo tvrzení, že jeho příběhy jsou nepodstatné, je zajímavé, že jim jde o situace, nikoli o napětí a spíše o cyklický než o lineární čas, kdežto komplikace zápletky se odvíjejí spíše okolo nedorozumění než okolo konfliktu. Nejdůležitější je absence dominantního mužského pohledu během filmové scény. Vysoký stupeň emocionální dramatičnosti v nejtypičtějších filmech Marlene Dietrichové, její vrcholné okamžiky erotického významu nastupují ve chvíli nepřítomnosti muže, kterého v příběhu miluje. Jsou ještě další svědkové, další

diváci, sledující ji na plátně, jejich pohled je totožný s pohledem publika (v širším smyslu), i když jej nenahrazuje. Na konci filmu *Maroko* již Tom Brown zmizel v poušti, když Amy Jollyová odkopne své zlaté sandály a odchází za ním. Na konci filmu *X-27* je Kranau lhostejný k osudu Magdy. Erotický dopad posvěcený smrtí je v obou případech ukázán jako podívaná pro publikum. Mužský hrdina nechápe nic a především nic nevidí.

U Hitchcocka, naproti tomu, mužský hrdina vidí totéž, co vidí publikum. Nicméně ve filmech, na které se zde budu zaměřovat, považuje autor fascinaci obrazem pomocí skopofilního erotična za hlavní téma filmu. Dokonce v těchto případech hrdina zpodobňuje rozpory a napětí, které prožívá divák. Zvláště ve *Vertigu*, ale také v *Marnie* a *Oknu do dvora* je pohled ústřední vzhledem k zápletce, osciluje mezi voyeurismem a fetišistickou fascinací. Hitchcock užívá identifikačního procesu, běžně spojovaného s ideologickou korektností a uznáváním ustálené morálky, jako jistý druh finty, jako manipulaci normálního nazíracího procesu, který v jistém smyslu odkrývá a ukazuje její zvrácenou stránku. Hitchcock nikdy neskrývá svoji zálibu ve voyeurismu, ať již filmovém, či nefilmovém. Jeho hrdinové jsou příklady symbolického řádu a zákona – policista (*Vertigo*), dominantní samec vlastnící peníze a moc (*Marnie*) – ale jejich erotické instinkty je ženou do kompromitujících situací. Moc podřídit jinou osobu sadisticky své vůli či voyeuristicky pohledu se obrací na ženu jako objekt obého. Tato moc je ze zálohy jištěna vědomím legality a ustáleným chápáním ženské viny (evokujícím kastraci, řečeno mluvou psychoanalýzy). Opravdovou perverzi lze těžko ukrýt pod plytkou maskou ideologické korektnosti – muž je na té správné straně práva, žena na té špatné. Hitchcockovo dovedné užití identifikačních procesů a zcela volné zacházení se subjektivní kamerou, z hlediska mužského protagonisty, vtahuje diváky hluboko do jeho postavení a nutí je sdílet jeho znepokojený pohled. Publikum je zcela pohlceno voyeuristickou situací filmové scény a diegesí, parodující jejich vlastní situaci. Ve své analýze *Okna do dvora* Douchet pojímá toto dílo jako metaforu kinosálu. Jeffries je zde publikum, události v protějším bloku odpovídají dění na plátně. Jeho pohledu je, ve chvíli, kdy se dívá, dodán erotický rozměr, což je centrálním obrazem celého dramatu. Jeho přítelkyně Lisa pro něj představovala nepatrný sexuální zájem, pouhou „bokovku", dokud zůstala na straně diváka. Jakmile překročí bariéru mezi svým pokojem a protějším blokem, jejich vztah se tím znovu eroticky obrozuje. On ji nepozoruje jen svým dalekohledem jako vzdálený významuplný obraz, vnímá ji též jako provinilého vetřelce, vystavovaného jakýmsi nebezpečným mužem, který jí hrozí potrestáním, a tak ji nakonec zachrání. Exhibicionismus byl již nastolen jejím obsedantním zájmem o oblékání a módu v tom, že byla pasivním obrazem vizuální dokonalosti. Jeffriesův voyeurismus a aktivita byly též nastoleny jeho prací jako novináře-fotografa, vypravěče příběhů a lovce obrazů. Nicméně jeho zesílená nečinnost, poutající ho do křesla jako diváka, jej vrhá přímo do fantazijní pozice filmového publika.

Ve *Vertigu* převládá subjektivní kamera. Nehovoříme-li o jednom Judyině *flash-backu*, odvíjí se příběh od toho, co Scottie zahlédne či co se mu nepodaří zahlédnout. Publikum sleduje nárůst jeho erotické obsese a následující zoufalství, a to přímo jeho pohledem. Scottieho voyeurismus je bezostyšný: Zamiluje se do ženy, kterou pronásleduje a špehuje, aniž by na ni promluvil. Jeho sadistická stránka je rovněž do očí bijící. Vybral si být policistou (a vybral si to svobodně, protože předtím byl úspěšným právníkem) se všemi z toho plynoucími možnostmi sledování a vyšetřování. To má za následek, že

sleduje, pozoruje a zamiluje se do dokonalého obrazu ženské krásy a tajemnosti. Jakmile je s ní skutečně konfrontován, jeho erotický instinkt mu velí, aby ji zlomil a neustálým křížovým vyslýcháním ji nutil, aby vypovídala. Ve druhé části filmu pak znovu rozehrává své obsedantní ambice s obrazem, který toužil tajně pozorovat. Rekonstruuje si Judy do podoby Madeleine, nutí ji k tomu, aby se shodovala do posledního detailu s podobou jeho fetiše. Její exhibicionismus, její masochismus z ní činí ideální pasivní kontrapunkt ke Scottieho aktivnímu sadistickému voyeurismu. Ona ví, že její úlohou je hrát, a pouze tím, že hraje svou roli znovu a znovu, může udržet Scottieho erotický zájem. Ale on ji zase zlomí a podaří se mu ji usvědčit z viny. Jeho zvědavost zvítězí a ona je potrestána. Ve *Vertigu* je erotická ambice pohledu dezorientující: Divákova fascinace se obrací proti němu, když jej příběh unáší a zaplétá ho do dějů, které on sám způsoboval. Ve smyslu vyprávění příběhu je Hitchcockův hrdina rozhodně situován do symbolického řádu. Má všechny vlastnosti patriarchálního super-ega. Odtud divák, ukolébaný falešným pocitem jistoty, pokud jde o zřejmou legálnost svého zástupce, vidí skrz jeho pohled a zjišťuje, že je sám spoluviníkem, který uvízl v morálních protikladech dívání se. Ačkoli zdaleka není jen marginální zmínkou na adresu perverznosti policie, zaměřuje se *Vertigo* na následky aktivního dívání se, pasivního „být sledován pohledem", rozdvojeného ve smyslu sexuální odlišnosti, a na moc mužské symboliky ztělesněné v hrdinovi. Také Marnie hraje pro pohled Marka Rutlanda a kostýmuje se jako dokonalý obraz určený k dívání. A on také je na straně práva, dokud touží, ve vleku obsedantní představy o její vině, o jejím tajemství, spatřit ji při páchání zločinu, donutit ji k přiznání a nakonec ji spasit. Takže: i on je spoluviníkem, neboť jeho jednání vychází z jeho moci. Je pánem peněz a slov, může i sníst svůj koláč, i si ho nechat na zítra.

Závěr

Psychoanalytické pozadí, které bylo v tomto článku probíráno, je podstatné pro rozkoš a ne-rozkoš, nabízenou tradičním narativním filmem. Skopofilní instinkt (rozkoš v dívání se na jinou osobu jako na erotický objekt) a, v protikladu k tomu, ego libido (utvářející identifikační procesy) působí jako formace, mechanismy, které tento film rozehrává. Obraz ženy jako (pasivní) suroviny pro (aktivní) mužský pohled rozvádí tento argument trochu dále do sktruktury reprezentace a přidává mu další vrstvu, kterou vyžaduje ideologie patriarchálního řádu tak, jak je to utvořeno v oblíbené filmové formě – iluzionistickém narativním filmu. Tento pohled se navrací k psychoanalytickému pozadí, ve kterém žena jako referent představuje kastraci tím, že spouští voyeuristické či fetišistické mechanismy, aby se vyhnula své hrozbě. Žádná z těchto interaktivních vrstev není filmu vlastní, ale pouze ve filmové formě může dosáhnout dokonalého a krásného rozporu, díky možnosti, které kino nabízí: posun důrazu v pohledu. Kino a možnost jeho proměny či expozice je definováno místem pohledu. Právě toto kino se zcela odlišuje ve svém voyeuristickém potenciálu od, řekněme, striptýzu, divadla, show atd. Tím, že jde daleko za vyzdvihování ženského *to-be-looked-at-ness* (že se na mě někdo dívá), zakomponovává kino způsob, jak se na ženu dívat, do podívané samotné. Tím, že hrají na struně napětí mezi filmem jako dominující dimenzí času (střih, narace) a filmem jako dominující dimenzí prostoru (změny vzdálenosti, střih), vytvářejí

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

filmové kódy pohled, svět a objekt a tím navozují iluzi, střiženou na míru touze. Právě tyto filmové kódy a jejich vztah k formativním externím strukturám je třeba zlomit dříve, než budou film hlavního proudu a rozkoš, kterou poskytuje, zpochybněny.
Začněme (na konec) tím, že voyeuristicko-skopofilní pohled, který je klíčovou částí tradiční filmové rozkoše, může sám selhat. Existují tři různé pohledy, které jsou spojeny s filmem. Pohled kamery tak, jak zaznamenává událost určenou ke zfilmování, pohled publika tak, jak sleduje finální produkt a pohled postav na sebe samé v rámci filmové iluze. Konvence narativního filmu popírají první dva a podřizují je třetímu s vědomým cílem vždy eliminovat neodbytnou přítomnost kamery a zabránit vědomí distance u publika. Bez těchto dvou absencí (hmotná existence záznamového procesu, kritické čtení diváka) nemůže drama-fikce dosáhnout reálnosti, zřejmosti a pravdivosti. Nicméně, jak tento článek dovozoval, struktura dívání se v narativním filmu obsahuje ve svých vlastních premisách rozpor: ženský obraz jako nebezpečí kastrace neustále ohrožuje jednotu diegese a svět iluzí, i tak již rozpukaný, jako invazivní statický jednorozměrný fetiš. Tyto dva pohledy, hmatatelně přítomné v čase a prostoru jsou tak obsedantně podřízeny neurotickým potřebám mužského Já. Z kamery se stává mechanismus produkující iluzi renesančního prostoru, plynoucí pohyby, slučitelné s lidským okem, ideologii reprezentace, která se odvíjí z percepce subjektu; pohled kamery se distancuje, aby vytvořil nevítězící svět, ve kterém zástupce diváka může vystupovat ve své roli věrohodně. Analogicky je pohledu publika upřena vnitřní síla: Jakmile fetišistická reprezentace obrazu ženy hrozí prolomit zaklení iluze a erotický obraz na plátně se bez zprostředkování zjevuje divákovi, skutečnost fetišizace, skrývající strach, podobně jako kastrace, zmrazuje pohled, fixuje diváka a zbraňuje mu, aby dosáhl jakékoli distance od obrazu, který má před sebou.
Tato složitá interakce pohledů je pro film specifická. První úder monolitické akumulaci tradičních filmových konvencí (kterou již podstoupili radikální filmaři) má osvobodit pohled kamery, aby nabyl své materiálnosti v čase a prostoru, a pohled publika, aby nabyl své dialektiky, vášnivé nestrannosti. Není pochyb o tom, že toto destruuje uspokojení, rozkoš a privilegia „neviditelného hosta" a vyzdvihuje to, jak film závisel na voyeuristických aktivních či pasivních mechanismech. Ženy, jejichž obraz byl ukraden a použit k tomuto účelu, nemohou sledovat úpadek tradiční filmové formy s ničím jiným než se sentimentální lítostí.

Přeložili Markéta Burešová a Ivan Žáček

Článek Laury Mulveyové *Visual Pleasure and Narrative Cinema* je přepracovanou verzí přednášky proslovené na University of Wisconsin, Madison, USA v létě 1973. Poprvé vyšel v časopise Screen (16, 1975, č. 3, s. 6 - 18).

Citované filmy:

Jen andělé mají křídla (Only Angels Have Wings; Howard Hawks, 1939), *Marnie* (Marnie; Alfred Hitchcock, 1964), *Maroko* (Morocco; Josef von Sternberg, 1930) *Mít a nemít* (To Have and Have Not; Howard Hawks, 1944), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Řeka do nenávratna* (The River of No Return; Otto Ludwig Preminger, 1954), *Vertigo* (Vertigo; Alfred Hitchcock 1958), *X-27* (Dishonoured; Josef von Sternberg, 1931).