

Články

SERIÓZNÍ ROZKOŠE

Filmová rozkoš a pojetí zábavnosti

R. L. Rutsky – Justin Wyatt

Vědecké rozkoše: sadismus a obory poznání

Filmová věda, stejně jako vědecký diskurs vůbec, se dají jen stěží popsat jako zábava. To ovšem neznamená, že filmová věda nemá i své příjemné stránky a že neskýtá požitky. Ty jsou však většinou poměrně střízlivé a nejsou rozsáhlé – nejsou to požitky smyslové. Jsou to požitky, které předpokládají účel: tím účelem je intelektuální nebo morální rozkoš. Jinými slovy jsou to **vážné rozkoše**.

Jestliže však filmová věda bere odjakživa vlastní rozkoše vážně, naráží na určité potíže, když uvažuje o rozkoších „nevážných“. Aby mohla rozkoš vstoupit do vědeckého diskursu, musela se stát předmětem vědeckého zájmu, musela se stát vážnou. Ve vědecké filmové teorii sloužilo k podtržení této vážnosti již samo užívání pojmu „rozkoš“. Je příznačné, že ve filmové teorii je diskurs rozkoše protikladem diskursu např. „povyražení“, „pobavení“ nebo „zábavy“.

Toto potlačení „nevážných“ aspektů rozkoše a diskursu zábavnosti jistě neznamená, že by byly úplně zavrženy. Povyražení, rozptýlení a pobavení se ve vědeckém diskursu filmové rozkoše objevují pravidelně. V rámci tohoto diskursu jsou však téměř bez výjimky chápány jako negativní pojmy. Často jsou vymezeny jako dekadentní – zrada proti pravdě, morální korupce, politická nesprávnost – nebo v nejlepším případě jako únikové či triviální. Skutečně se zdá, že vědecký „diskurs rozkoše“ je postaven tak, aby vynikl rozdíl mezi „zvrácenými“ rozkošemi a přijatelnějšími rozkošemi „vážnými“.

Tento rozdíl mezi „dobrymi“ a „špatnými“ rozkošemi tvoří jádro vědeckého diskursu od samého začátku. To, co je „pouhým požitkem“, bylo konečně vytěšňováno už z první (Platónovy) Akademie:

„...existuje jakýsi prastarý spor mezi filosofií a básnictvím. (...) Ale přece jen tu budiž řečeno, že pokud básnictví – a stejně tak i napodobovací umění – může uvést nějaký důvod, že je ho zapotřebí v uspořádané obci, my bychom je rádi přijali, jelikož jsme si vědomi toho, že sami podléháme jeho kouzlu. Ovšem zrazovat to, co se uznává za pravdu, je proti božskému právu. (...) Snad bychom měli dát možnost i jeho obráncům [obráncům básnictví], kteří sami netvoří, ale jsou stoupenci poezie, aby proslovili

metricky nesestavenou řeč na obranu básnictví v tom smyslu, že je nejen příjemné, ale vzhledem ke státním útvarům a k lidskému životu také prospěšné; a poslechneme si ji v plné blahovůli. Vždyť jistě z toho budeme mít prospěch, projeví-li se básnictví nejen příjemným, ale i užitečným.“¹⁾

Není jistě bez významu, že poezie je tu představována jako žena, jako svůdnice, která svým smyslným „kouzlem“ dokáže přimět člověka, aby „zradil“ zákonitou manželku Pravdu. Ve skutečnosti existuje množství důkazů, že sňatek filozofa s Pravdou je svazek homosexuální, ale podle Platóna se „ženské“ rozkoše z poezie nevylučují z filozofie, tedy z Akademie, kvůli nesprávnému rodu, nýbrž proto, že jsou „neslušné“. Musejí být proto „domestikovány“, musejí dostat „zákonitého“ manžela a do Republiky/Akademie smějí být připuštěny jen pod podmínkou, že „uzavrou sňatek“ se zásadami racionality a užitečnosti ideálního státu.

Platón ovšem používá téže domestikační strategie k tomu, aby v ideálním státě usměrnil sexuální vztahy: tyto neslušné rozkoše se musejí podřídí pravidlům zákonitého manželství, daným týmiž zásadami racionality a užitečnosti, jež platí pro chov zvířat (Symposion V, 458 – 459). Platón důsledně spojuje takové rozkoše a touhy s ženskostí, i když se projevují u mužů.²⁾ Právě „bezuzdnost“ – tato schopnost neslušných rozkoší a tužeb – činí z žen podřadnější tvory oproti „umírněnosti“ a „sebeovládání“ mužského rozumu, jenž se rozvíjí zároveň „s růstem vousů“. Je tedy jasné, že manželské vztahy, které má Platón na mysli, jsou převážně mužsky homosexuální. Ženy mohou vstoupit do svazku se Státem a Akademií jen podle toho, nakolik se připodobní mužům, nakolik ovládnou své touhy a podřídí své rozkoše zákonům rozumu a užitku.³⁾ Proto musejí být rozkoše, které zůstávají „ženské“ a odmítají zaslíbit se mužskému zákonu Pravdy – tedy zvážnět – z Akademie vyloučeny.

Tato dvojí představa nepřestala být od té doby definicí vědy; věda se díky jí, jak to vyjádřil Michel de Certeau, ustavila jako „říše vážnosti“ (*le sérieux*) a vylučuje požitky, jež podle ní neslouží rozumovému a vážnému účelu.⁴⁾ Tento názor není nikde tak zjevný jako ve filmové vědě, jejíž vědecká legitimita spočívá odjakživa na rozdílu mezi vážnými

1) Platón, *Ústava*. X, 607 b – e. Praha 1993, s. 457 – 458.

2) Například Platón v *Symposionu* rozlišuje Obecnou a Nebeskou Afroditu, což při ztotožnění mužskosti s dospělostí a racionálností slouží jako obhajoba mužské lásky, jež je v protikladu k „bezuzdné“ lásce mezi mužem a ženou. „Obecné Afrodity syn je v pravém smyslu obecný a působí zcela náhodně; a to je ta láska, kterou milují lidé všední. Milují pak takoví lidé za prvé právě tak ženy jako hochy, dále pak se jejich lásky vztahují více k tělům než k duším (...). Vždyť tato láska má původ od bohyně mnohem mladší, než jest druhá, a účastné při svém zrození prvku ženského i mužského. Ale druhý Eros je syn Nebeské bohyně, která za prvé není účastna ženského prvku, nýbrž jen mužského – a to je láska k chlapcům – a pak je starší, prostá bujnosti, proto tedy ti, kdo jsou naplněni duchem této lásky, obracejí se k mužskému pohlaví a milují bytosti přirozeně silnější i rozumnější. (...) neboť nemilují malých chlapců, nýbrž když už počínají mít rozum – to je přibližně doba prvního pučení vousů. Platón, *Symposion*, 181. Praha, 1947, s. 26. Překlad František Novotný.

3) Blíže k tomuto Platónovu mínění viz Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*. (Cornell University Press, Ithaca 1985), zvláště kapitoly On the Index of Plato's Works: Woman (s. 152 – 159) a Plato's Hysteria (s. 243 – 364).

4) Michel de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 12 – 13.

rozkošemi a pouhou zábavou (viz opakované pokusy oddělit „vysokou“ kulturu od „masové“, umění od „pouhého“ zboží). Auteuristická filmová kritika⁵⁾ jako by byla stvořena právě proto, aby „vzala na milost“ rozkoš plynoucí z některých komerčních filmů a přiznala jim status čehosi „vážného“ – aby jim tedy udělila status umění. Dějiny vědeckého myšlení o filmu by se ve skutečnosti daly snadno napsat jako série pokusů o stanovení systematických kritérií k rozpoznání vážných rozkoší. Jak si povšimla Sylvia Harveyová, velká část filmové teorie po roce 1968 je založena na tom, co Fredric Jameson nazval „estetikou politického modernismu“,⁶⁾ podle níž rozkoš – přinejmenším vážná, politicky přijatelná rozkoš – může vycházet pouze z kritiky formálních konvencí.⁷⁾ Jenže, jak si Harveyová rovněž povšimla, toto stanovisko omilostňuje pouze elitní, experimentální formy. Je, jinak řečeno, elitářské.⁸⁾ A i když se filmová teorie snažila brát v úvahu populární komerční filmy, skončily tyto filmy – i s požitky z nich plynoucími – tím, že byly opět klasifikovány podle kritérií vycházejících z „estetiky politického modernismu“.

Jedna z nejranějších a nejrozšířenějších formulací tohoto druhu pochází od Jeana-Louise Comolliho a Jeana Narboniho z Cahiers du cinéma. Nastiňuje klasifikační systém, podle něhož se komerční filmy dělí do dvou kategorií: „filmy, jež jsou skrz naskrz prosáklé vládnoucí ideologií“ a „filmy, jež k nim na první pohled patří, (...) ale, jak se nakonec ukáže, pouze problematicky“. I když v článku Comolliho a Narboniho nejde výslovně o rozkoš, jejich poznámky nabízejí určitý vhled do tohoto tématu. Filmy první kategorie neobsahují nic, „co by se neshodovalo s ideologií (...), dávají divákovi pocit jistoty“. Druhá kategorie „obsahuje vnitřní kritiku a díky jí film praská ve švech (...) rozpadá se pod vnitřním tlakem, který v ideologicky nezávadném filmu prostě neexistuje“.⁹⁾ To, že filmová věda dává přednost vážné a „nesnadné“ rozkoši z „kritiky“ před příliš snadnou rozkoší „jistoty“, je pro její vztah k rozkoši po mnoha stránkách příznačné.

Mohli bychom zde nepochybně citovat množství dalších příkladů od neoformalismu Bordwella a Thompsonové až po formální a ideologickou kritiku nejrozličnějších marxistických autorů i textové rozbory Belloura, Heathe a dalších. Všichni dávají přednost „nesnadnější“ a „poučnější“ rozkoši z nenarativní formy a formálního experimentování před uklidňující konvenční rozkoší, obvykle spojovanou s komerční nebo masovou kulturou.

5) Poznámka překladatele: Pojem auteuristická filmová kritika zde označuje ideový proud ve filmové kritice, založený skupinou kolem časopisu Cahiers du cinéma počátkem padesátých let (obdiv ke klasickému hollywoodskému filmu, důraz na pojem *mise-en scène* ve spojení s filmovým – autorským – stylem, chápání režiséra jakožto autora filmu, *politique des auteurs* atd.). Vyhýbáme se českému výrazu „autorská filmová kritika“, který nevyjadřuje jednoznačně vazbu na **autora filmu**. (Podrobněji viz heslo Auteur – auteur theory – politique des auteurs – Cahiers du cinéma in: Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*. Routledge, London – New York 1996, s. 12 – 20. Srov. též např. oddíl Formal Criticism v antologii *Movies and Methods*, sv. 1. Ed. Bill Nichols. University of California Press, Berkeley, 1976, s. 221 – 373.

6) Frederic Jameson, *Reflections in Conclusion*. In: *Aesthetics and Politics*. New Left Books, London 1977, s. 196 – 213.

7) Sylvia Harvey, *May '68 and Film Culture*. British Film Institute, London 1980, s. 81.

8) Tím nemá být řečeno, že experimentální formy jsou nutně elitářské, ani že veškeré umění modernismu bylo elitářské.

9) Jean-Louis Comolli – Jean Narboni, *Cinema/Ideology/Criticism – Part 1*. „Screen“ 12, 1975, č. 1, s. 2 – 11. (Článek původně vyšel v Cahiers du cinéma, č. 216 [říjen – listopad 1969].)

O „nesnadných“ rozkoších se často soudí, že vyžadují jistý (kritický) odstup, „odcizení“, které ponechává divákovi prostor k přemýšlení, k uvědomělému zkoumání toho, co je „příliš blízké“, důvěrně známé, příliš samozřejmé, než aby si to divák uvědomil (obvykle se tím míní konvenční buržoazní ideologie). Pak nás ovšem stěží překvapí, že filmová věda dává přednost právě tomuto druhu rozkoší, neboť právě ony tvoří základ vědeckého diskursu: rozkoš z analýzy a kritiky.

Vlivný článek Laury Mulveyové *Vizuální rozkoš a narativní film* je mimořádně užitečným příkladem toho, jak filmová teorie upřednostňuje rozkoš z kritiky. Mulveyová tvrdí, že klasické narativní filmy staví mužského diváka do mocenského postavení, jež mu přináší rozkoš z identifikace s aktivním mužským protagonistou i z objektivizace pasivního ženského těla. Filmová rozkoš je tedy formou sadismu, která zneškodňuje (kastrovní) hrozbu, již představuje ženské tělo, a stvrzuje nadřazené postavení mužského diváka. K této rozkoši stvrzení, která podporuje konvenční ideologii mužské nadřazenosti, zaujímá Mulveyová stanovisko kritické anti-rozkoše. Jen opoziční nebo avantgardní filmová praxe, tvrdí Mulveyová, může „osvobodit pohled kamery (...) a pohled publika“ a tak destruovat „uspokojení, rozkoš a privilegia“ pramenící z tradičního narativního filmu.¹⁰⁾ V dalších článcích a interviewech Mulveyová sice poněkud modifikovala svá stanoviska, ale přece jen trvá na základní distinkci politického modernismu – na distinkci mezi seriózní kritičností a konvenční rozkoší.

Je tu však také zřejmá podobnost mezi zavržením zábavnosti či aspoň určitého druhu zábavnosti, jak je hlásá Mulveyová, a tím, jak Platón vyhošťuje z uspořádané obce rozkoš Poezie. Pro Platóna jsou legitimní jedině ty rozkoše, které vycházejí ze snahy o transcendentální pravdu, zatímco politický modernismus tvrdí, že zábavnost je legitimní pouze na základě historické a věcné pravdy (tj. jestliže se staví proti historické a materiální nerovnosti kapitalismu, imperialismu, rasismu, sexismu atd., nebo je kritizuje). Přesto musejí být v obou případech legitimní a vážné rozkoše „domestikovány“; musejí se ve službě externímu hodnotícímu standardu podřizovat pravdě, která je – bez ohledu na svou idealistickou či materialistickou podstatu – vždycky racionální. Rozkoše, které neslouží racionální pravdě a nemají racionální účel, se ve vědeckém diskursu vždy jeví buď jako triviální rozptýlení nebo zrádný svod. Rozkoš z „pouhé“ zábavy či rozptýlení se dokonce chápe jako stvrzující, leč klamná povrchnost, která zakrývá nebezpečné a iracionální rozkoše libidinózní, kapitalistické nebo patriarchální ekonomiky. Takové rozkoše, ať už mužské či ženské, jsou chápány jako nelegitimní, a je proto třeba je analyzovat, kritizovat a demaskovat.

Rozkoš z racionální kritiky je tedy rozkoší sebelegitimizace. Jenže chceme-li definovat sami sebe, svůj diskurs a své rozkoše jako „vážné“, nezbyvá než ostatní diskursy a rozkoše vyloučit. Když např. Mulveyová kritizuje rozkoš z klasického narativního filmu jako sadistickou, opomíjí fakt, že její vlastní diskurs je odrazem téže struktury sadistické rozkoše: staví svůj diskurs – a ty, kdo se s ním ztotožňují – do pozice vědění a moci. Názory Mulveyové jsou tedy typickou ukázkou toho, jak pracuje racionální kritika, totiž obviňuje iracionalitu ze zneužívání moci a zároveň „racionalizuje“ své vlastní mocenské postavení. Racionální diskurs může legitimizovat sebe sama pouze za předpokladu

10) Laura Mulveyová, *Vizuální rozkoš a narativní film*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 43 – 52; cit. s. 52.

vlastní privilegované pozice, pozice vědění. Jeho autorita soudit – jinými slovy jeho moc – je založena na předpokladu, že člověk má určitou **nadřazenost vědění**, určitou **odbornost**. Ale předpoklad vědění nese s sebou i pocit, že vím víc než ostatní; jinak by měli všichni právo se vyjádřit. Jenže pojem odbornosti, na němž se zakládají vědecké disciplíny a diskursy, ztrácí cenu, jakmile je odborníkem každý. Rozkoš z racionální kritiky je proto vždycky sadistická, zaujímá totiž autoritativní postavení, tedy moc nad ostatními.

Ve vědeckém diskursu je proto tato privilegovaná rozkoš z kritiky často představována jako masochistická: člověk se odevzdává do služeb Pravdy. Pravda je podle toho jakási bohyně nebo bůh – jak si kdo přeje – v černé kůži. Ale tato verze pravdy je z větší části mýtem, kerý legitimizuje vědcovo nebo filozofovo postavení jako arbitra vědění a moci, jeho vlády. Vědec, ať muž či žena, je jen zřídka pokorným služebníkem poznání; je obvykle autoritou, která vidí to, co ostatní nevidí, která ví víc a ví to lépe. Vědec vybavený bičem a řetězy „odbornosti“ má volnost zotročovat ostatní prostřednictvím definicí a pojmosloví, bičovat faleš a trestat „špatné chování“ chybně myslících. V tomto světle nabývá termín „vědecká disciplína“ nový význam, zrovna tak jako taktika přijímání a vylučování, jíž se tyto „disciplíny“ řídí v praxi.

Masochismus a diskurs radikálních požiteků

Navzdory vši své „disciplinovanosti“ není vědecký diskurs imunní vůči „svůdnému kouzlu“ rozkoší, které zavrhl. Stojí za povšimnutí, že tyto rozkoše – počínaje Platónovým pojetím Poezie jako svůdkyně a konče Nietzscheovým viděním ženy jako opaku (racionální Pravdy) – se často objevují v ženské podobě. Nietzscheova definice ženskosti se skutečně zakládá na odolnosti ženy vůči „vážnosti“. „Od samého začátku není ženě nic tak cizí, odpuzující a nepřátelské jako pravda – jejím velkým uměním je lež, její největší starostí je vnější vzhled a krása. Přiznejme si, my muži, že u žen ctíme a milujeme právě toto umění a tento instinkt – my, jejichž život je klopotný, se pro útěchu uchylujeme ke stvoření, pod jejichž rukama a očima a při jejichž něžných pošetilostech nám naše vážnost, důstojnost a hloubka málem také připadají jako pošetilsto.“¹¹⁾ Pro Nietzscheho je tedy ženská rozkoš, jíž se nedostává hloubky a vážnosti, rozkoš z „pouhého vnějšku“, rozkoš povrchní. Tyto rozkoše, o kterých se dnes dá hovořit jako o rozkoších znaku, nejsou však nutně triviální. Nejsou omezeny vážným účelem nebo pravdou a jsou vydávány za divoké, nepředvídatelné a nebezpečné, za něco, co slibuje rozkoš ničím neohraňčenou, „jinou“ rozkoš, která se nachází za hranicemi racionálního smyslu či výrazu. Často se jeví jako rozkoš přesahu, buřičství – jako radikální rozkoš. A právě tato „jinakost“ radikální rozkoše, fakt, že leží „mimo“ racionální pravdu, je příčinou její zvláštní přitažlivosti.

Ještě víc než triviální rozkoš je s ženskostí už tradičně spojována rozkoš radikální. Toto spojení vychází nejspíš z názoru, že ženy, citovější, intuitivnější a elementárnější než muži, mají blíž k základním životním pudům a silám, a tedy také k rozkoším, než kterýkoli

11) Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*. Vintage, New York 1966, s. 169.

muž, přinejmenším muž **racionální**. Proto může Nietzsche tvrdit, že povaha ženy je „přirozenější“ než mužská“, a mluvit o „ženské nevychovatelnosti a vnitřní divokosti, o nepochopitelnosti rozsahu a směřování jejích tužeb a ektostí“. ¹²⁾ Tato „přirozenost“, která podle Nietzscheho vzbuzuje jak strach „z nebezpečné a krásné kočky – ženy“, tak soucit s ní, nese s sebou na jedné straně nedostatek uvědomělé rozumové kontroly a na straně druhé otevřenost či schopnost přijímat iracionální síly života a podvědomí. Tato otevřenost pak bývá – zvláště v náboženském a uměleckém diskursu – charakterizována jako něco „ženského“. ¹³⁾ Umělec i nábožensky cítící člověk se podřizují síle větší než jsou sami, nebo se jí nechávají využít, ať je to Bůh, Múzy, Duch nebo Nejvyšší princip apod. Jak nám objasnil Lacan, když mluvil o Berniniho soše sv. Terezy, rozkoš, jež z toho pramení, je eminentně sexuální: ¹⁴⁾ je slastí (*jouissance*), extází a okouzlením, je to rozkoš odevzdání se něčemu, podlehnutí síle, která je mimo naši kontrolu a naše chápání. Jinými slovy – radikální rozkoš je veskrze masochistická. ¹⁵⁾ Gaylyn Studlarová znovu položila otázku filmové rozkoše jako rozkoše masochistické. ¹⁶⁾ Vychází z Deleuzeovy studie Masochismus a interpretace chladnosti a krutosti a tvrdí, že filmové plátno se podobá plátnu snovému, jehož prostřednictvím divák „upadne do podobného stavu snovosti jako masochista“. V tomto smyslu není masochismus jen protějškem sadismu, nýbrž projevem dřívějšího, prvotního jevu, v němž převládá hnací síla obrazu i obraz sám. Filmový divák nemá rozkoš z identifikace s aktivním a pánovitým hrdinou (to je podle Mulveyové rozkoš sadistická), ale z obrazů na plátně, jež se nedají ovládat a jež si diváka podmaní. Sadistická rozkoš se zakládá na převaze diváka/subjektu nad obrazem/objektem, na převaze dosažené prostřednictvím filmové narace. Masochistický požitek spoléhá na ztrátu této kontroly, na převahu obrazu/objektu nad filmovou narací. Při sadistické rozkoši filmová

12) Tamtéž.

13) Srov. L. Irigaray, *La Mystérieuse*. In: *Speculum of the Other Woman*, s. 191 – 202.

14) „Stačí, když se pojedete podívat do Říma na Berniniho sochu, abyste okamžitě pochopili, že přichází, o tom není pochyb.“ Jacques Lacan, *God and the Jouissance of the Woman*. In: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. Norton, New York – London, 1982, s. 147.

15) Irigaray upozorňuje na spojení „ženy“ s nekonečnou, radikální rozkoší, která má výrazné masochistické prvky: „Jak podivné je uvažování o ženě, která (...) volá po šípu, který probodne její tělo a zároveň touž ranou vyvrve jí její dědictví (*sic!*) Takto ‚Bůh‘ dokazuje, že je jejím nejlepším milencem, neboť ji oddělil od ní samé pouze prostorem její slasti, kde ona nachází Její i sebe samu. Možná v nekonečnosti, ale s čistotou vzdálenosti, která se promítá do její rozkoše. V současnosti je tato rozkoš stále obklopena obrazy, jakkoli metafyzickými, a eticky onto-teologickými normami, které ženu i její rozkoš předurčují a omezují její rozšíření. Pokud se žena necítí být znásilněna Bohem, a to ani ve své fantazii, je to proto, že On nikdy neomezuje její orgasmus, byť by byl jen hysterický. On totiž chápe veškerou jeho násilnost.“ (L. Irigaray, *La Mystérieuse*, s. 201.)

Masochistické aspekty vznešeného rozpoznal Edmund Burke: „Cokoliv se hodí k vyvolání ideje bolesti a nebezpečí, tedy cokoliv je jakkoliv strašné nebo se zabývá objekty děsu anebo pracuje způsobem analogickým hrůze, je zdrojem vznešenosti.“ (Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Routledge – Kegan Paul, London 1958, s. 39.)

Naproti tomu Kant v Kritice soudnosti poněkud jemněji praví, že vznešený stav mysli nemůže být založen jen na „strachu a obavě“, nýbrž na „dobrovolné podřízenosti“ vůči objektu chápanému jako vznešený.

16) Gaylyn Studlar, *Masochism and the Perverse of the Cinema*. In: *Movies and Methods*, sv. 2. Ed. Bill Nichols. University of California Press, Berkeley, 1985, s. 602 – 621.

narace dostává diváka do pozice vědouceho, silného. Při rozkoši masochistické stojí před divákem obraz, který je „jiný“ a nemůže se stát předmětem poznání, nemůže být ovládán.

Pro Studlarovou, stejně jako pro Deleuze, souvisí masochistická rozkoš s obrazem matky. Podle Studlarové není přesto matka prostě opakem muže: „Při masochismu nespočívá definice matky pouze na tom, že se jí nedostává prostého falického symbolu moci.“ Matka je zdrojem masochistických rozkoší jako „aktivní živitelka, první zdroj lásky a předmět touhy, první okolí a vykonavatel kontroly“.¹⁷⁾ Filmové obrazy tak čerpají svou sílu (a svou rozkoš) z tohoto prvotního obrazu ovládající moci, z obrazu matky. Protože obraz matky a masochistické rozkoše s ním spojené jsou základní jak pro muže, tak pro ženy, doufá Studlarová, že se jí podaří určit postavení diváka a jeho rozkoší, jež by nebyly výlučně mužské.

Při studiu masochistické rozkoše a obrazu ve filmu je práce Studlarové vítaným pokusem otevřít v oblasti filmové teorie prostor pro rozkoš, která není analytická, ani ideologicky složitá. Přesto ve své definici masochistické rozkoše jako prvotního obrazu matky, jenž je mimo racionální poznání a pravdu, opakuje Studlarová platónský (a esencialistický) názor spojující „ženskost“ s iracionální rozkoší a tvrdící, že „vše, co je ženské“ se vymyká racionálnímu diskursu.¹⁸⁾ Protiklad mezi racionální pravdou a radikální rozkoší zůstává, převracejí se jen privilegované termíny, privilegovaný rod. Masochistická rozkoš se stává „jinou Pravdou“ – „Pravdou mateřskou“. Jinak řečeno, masochistická rozkoš se stává rozkoší **vážnou**.¹⁹⁾

Masochistická rozkoš je prostě jen jedním z mnoha termínů (*jouissance*, sublimace, dionýstství, touha atd.), které pomohly k tomu, aby si racionální poznání a radikální rozkoš vyměnily místo. Pokud se těmito termíny dostane uznání, jsou obecně charakterizovány jako divočejší a více vzrušující, základnější a vitálnější než značně usedlá slavnostnost racionálního poznání. Za těchto okolností se racionální poznání obvykle charakterizuje jako jakýsi druh smrti, jako stagnace, která se snaží spoutat a taxonomicky uspořádat divokou a tvořivou životní energii. Taková charakteristika snad vysvětluje, proč se případy, kdy se radikální rozkoš stane hlavním předmětem vědeckého diskursu, zdají být blíž umění než vědě: např. dada a surrealismus, Artaud, Nietzsche, Bataille, Deleuze, pozdní Barthes atd. Ale přesto, že se radikální rozkoš opírá o metafory svobody, tvořivosti a síly, pokládá se za seriózní jen tehdy, když je privilegovaným termínem stojícím proti racionálnímu diskursu. Přednost, že je „jiný“ než racionální diskurs, způsobuje, že radikální rozkoš prostě staví opoziční termíny na hlavu: nebezpečí, chaos, násilí, vášeň aj. přestávají být rozkladnou, ničivou silou a stávají se korelátom osvobozující revoluční tvořivosti. Ačkoli se však privilegované termíny takto posunuly, struktura

17) Tamtéž, s. 608, 609.

18) Andreas Huyssen, *Mass Culture as Women*. In: *After the Great Divide*. Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 44 – 62. Viz též Laura de Lauretis, *The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender*. In: *Technologies of Gender*. Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 31 – 50. T. de Lauretis kritizuje filozofickou „feminizaci“, přičemž se s obdivem odvolává na článek L. Mulveyové.

19) Takto je třeba chápat příklady, které Studlarová uvádí – totiž filmy Josefa von Sternberga, které jsou bezesporu součástí kánonu „seriózní“ filmové vědy.

hierarchie, legitimacy a vylučování zůstává stejná jako v racionálním diskursu. Radikální rozkoš prostě přijímá svůj status vyvrženosti, své nebezpečí a sílu, ba i svou „ženskost“ – jako základ své legitimacy. Základem její vážnosti je právě její jinakost.

Mimo princip rozkoše: Teoretizovat a bavit se

Zvraty a nová přijetí protichůdnosti mezi racionálním poznáním a radikální rozkoší jsou základem západního myšlení už od Platóna. Navzdory preferenci, jíž se těší u západního myšlení, potřebuje racionální diskurs, jak se často zdá, inherentní sílu radikální rozkoše, aby nebyl přehnaně statický a nudný, příliš vážný. Proto se nezřídka zdá, že „rozvod“ radikální rozkoše a racionálního myšlení je rozchod jen dočasný a „pokusný“, a že má vztahy mezi nimi trochu okořenit. Neboť jakmile k „rozvodu“ dojde, dokážou racionální diskurs a radikální rozkoš uzavřít „nový sňatek“. Například v marxistickém diskursu jsou buržoazní požitky vylučovány pro nedostatečnou vážnost a proto, že neslouží žádné pozitivní funkci. Tyto rozkoše jsou často chápány ve smyslu ženskosti, jejímž vzorem je dosud Madame Bovaryová: konvenčně buržoazní hospodyně, triviální a hloupá. „Síla“ radikální rozkoše se pak dá nazvat např. slovem „revoluce“, jež znamená uvolnění potlačených sil a rozkoší osvobozených z pout měšťáckých konvencí. Tady si racionální diskurs znovu přivlastňuje pojem radikální síly a rozkoše a dodává jim „vážný“, racionální cíl (svržení kapitalismu, budování socialistické utopie). A tak ať se jakkoli vyhlašuje rozchod racionálního diskursu s radikální rozkoší, ať se zdá jejich rozvod jakkoli „definitivní“, vzájemně se doplňují. Jeden nemůže existovat bez druhého.

Zdá se tedy, že ať má „rozkoš“ jakýkoli původ, vždy je obsažena i v opačné struktuře, kterou lze označit jedinečně jako sadomasochistickou. Ať už je zdrojem rozkoše dominantní pozice či stav podřízenosti nějaké větší síle, základem rozkoše je hierarchie neboli moc. A právě tento základ činí rozkoš vážnou, neboť moc je vždycky vážná, vždycky implikuje vyloučení, hierarchii a nadřazenost nad někým nebo něčím. A vážná rozkoš je vždy založena na moci.

Ale co když chápeme rozkoše trochu moc vážně? Ve vědeckém diskursu je přece jen poněkud obtížné vyhnout se rozkoši z vážnosti – a tento článek je toho až příliš názorným příkladem. Odtrhnout se totiž od vážných rozkoší znamená octnout se v novém svazku s nimi; právě akt odtržení nás znovu uvrhne do jejich hierarchické struktury. Opět a znovu se radikální rozkoš z toho, že jsme se vzdali vážnosti, stane rozkoší vážnou. Přesto, není-li možné zbavit se vážné rozkoše úplně, má propojení s ní několik stupňů. Jestliže se vědecký diskurs sám definuje v rámci oscilace mezi vážností racionální rozkoše a vážností rozkoše radikální a vylučuje přitom jako triviální ty rozkoše, které pokládá za pouze stvrzující, konvenční nebo snadné, znamená to, že ne každý diskurs se bere tak vážně. Přesto však, když se vědecký diskurs jako například filmová teorie odváží analyzovat rozkoše plynoucí z takového diskursu, může to udělat pouze ve jménu vážnosti. A jestliže rozbor filmů vycházející z pojmů sadistické nebo masochistické rozkoše je platný pro značnou část filmových rozkoší, vylučuje takový rozbor vždycky triviální rozkoše z těch filmů, které se netváří příliš vážně, vylučuje rozkoše, které můžeme označit jako **zábavu**.

V tomto smyslu je třeba rozlišit zábavu od rozkoše nebo aspoň vážné rozkoše vyplývající z racionality a radikálnosti. Protože zatímco „bavit se“ je rozkoší, nejde ani o sadistickou rozkoš z racionálního poznání a moci, ani o masochistickou rozkoš z radikální nevázanosti a fascinace. Jinak řečeno, když „se někdo baví“, nezakládá se to na hierarchii a na moci a nikdy nejde o naprostou vážnost. A přesto není „bavení se“ ani prostým opakem vážnosti. Bavit se neznamena relativismus, ani odmítání možnosti zaujmout stanovisko, být kritický nebo vážný. Naopak, bavit se znamená být svým způsobem kritický: vždycky jde o výsměch přemrštěné vážnosti a nabubřelosti, o to, aby se věci uvedly na pravou míru. Jinak řečeno, zábavnost si vždycky tropí žerty ze všeho, co se bere příliš vážně, co se nedovede smát samo sobě. Jádrem zábavnosti je tedy parodie a ironie. Ironickou pozici zábavnosti je však třeba rozlišit od sadistické ironie, která ponižuje a odmítá všechno ostatní, jen aby ospravedlnila vlastní dominantní postavení. Zrovna tak se ironická podstata liší od kritického distancování, na jehož základě vážná, racionální kritika ospravedlňuje svou nadřazenost poznání.

Tento rozdíl vyžaduje, aby byla „zábavnost“ znovu definována. Jestliže zábavnost není totéž, co seriózní rozkoš, nelze tento termín používat, jak se běžně stává, k označení některých rozkoší, které jsou založeny na moci. Skutečně, kdo by popíral, že „zabít někoho jen tak pro zábavu“ nebo „zábavný fašismus“ nebo kterýkoli druh „zábavy“ založený na sexismu, rasismu atd., je jen zvráceným výkladem tohoto slova? Je jasné, že existují vážné, sadomasochistické rozkoše, které je třeba odlišit od pojmu „zábavnost“ ve smyslu, v němž je používán zde. „Zábavnost“ řekněme sexistického filmu je tak sadistickou rozkoší svého druhu: degraduje ženy a muže umísťuje do nadřazené pozice. Požitek z filmu, který baví, se nezakládá na tomto druhu hierarchie, ale na výsměchu okázalosti a vážnosti včetně své vlastní. Jinými slovy: zábavnost není ironická v tom smyslu, že by byla nutně nadřazena svému objektu. Udrží si odstup či nezávislost, vlastnosti, bez kterých se žádná ironie neobejde, ale zároveň přiznává i svou sounáležitost s objektem. Její ironie je proto vždy obrácena také proti sobě samé. Její kritičnost – narozdíl od vědecké kritiky – je vždycky dočasná a nahodilá a spočívá spíš na tom, co je blízké, než na tom, co je vnější. Jejím předmětem se proto může stát jakýkoli diskurs, v němž rozdíl ve vážnosti, toho, co zahrnuje a toho, co vylučuje, je příliš veliký; jakýkoli diskurs, který bere sám sebe, své poznání, svou moc příliš vážně. Jinými slovy: zábavnost má tendenci „vyrovnávat“ hierarchické struktury, o které se opírá legitimita vážnosti, a vyrovnává „výšiny“ nadvlády s „propastmi“ pokory.

Zatímco tedy vážná rozkoš ze zábavy vždycky závisí na vnímání obrazu, který člověka buď pronikne a ovládne nebo vtáhne do sebe a omámí, o vnímání zábavy lze říct, že je buď očividné neboli **povrchní**. Narozdíl od pronikavého pohledu sadistické rozkoše nebo fascinujícího jevu radikální rozkoše, nemůžeme u vnímání zábavy mluvit o hloubce. Klouže po povrchu textu jako letmý pohled, nikdy se nezdrží déle, nikdy „nezakotví“ v hloubce významu, neidentifikuje se s postavami, nedá se okouzlit obrazem. Pro zpodobnění tohoto pohledu nepoužijeme termínů jako jsou sny, hypnóza nebo fetišismus; nebude to „zahleděný pohled“, „upřený zrak“ či „vyvalené oči“, ale spíš pohled rozpačitý, který si vymění divák s textem a který bude mít na konci sebeironické mrknutí

vyjadřující přiznání, že si je vědom vlastního nedostatku vize.²⁰⁾ Jinak řečeno, zábavnost se narozdíl od vážné rozkoše nebere příliš vážně.

Až dosud věnovala filmová teorie velmi málo pozornosti problematice zábavnosti a filmům, které ji poskytují. V několika málo případech byl tento druh filmů přijat jako vážné texty; obvykle se tak stalo na základě nějakého druhu „auteurismu“, nebo popřípadě jako podvracení dominantní ideologie. Častěji byly takové filmy odsouzeny jako „produkty“, které svou podporu vládnoucí ideologii skrývají pod náterem „zábavnosti a humoru“ nebo „velkolepé podívané“. Avšak ještě častěji si filmů, pokládaných za „jenom zábavné“, nikdo nevšímá – jsou nezajímavé a nestojí za rozbor. Jedním z charakteristických rysů tohoto druhu zábavných filmů je to, že skutečně není snadné kritizovat a analyzovat je do hloubky – jsou příliš povrchní, příliš srozumitelné. Nadto je pro filmovou teorii obtížné vysvětlit rozkoš z těchto filmů jinak, než v nejobecnějších pojmech (argumenty proti nim se obvykle uchylují k pojmu „uklidňující zábava“).

Možná bude rozumnější, vezmeme-li jako příklad film, jehož zábavnost si filmová teorie nedovede vysvětlit, film, který je o zábavě a přitom je sám zábavný.

Parodie rozkoše, zásady zábavnosti

Už sám titul filmu Johna Hughese *Volný den Ferrise Buellera*²¹⁾ svědčí o jakési frivolnosti a bezúčelnosti. Je to skutečně film o tom, jak si Ferris bere „den volna“, aby se vyhnul „cílevědomé“ práci (ve škole) a celý den se bavil. Z plakátu na film je to jasné patrné – je na něm odpočívající Ferris s rukama za hlavou a heslo Leisure Rules (Tady vládne odpočinek). Cílem volného dne je bavit se. A zábava je samozřejmě i účelem filmu, který se nesnaží být uměním a jeho morální postuláty se omezují na návrh, aby se člověk nepodřizoval nezřídka sadistickému diktátu vážnosti, často až příliš horlivému a autoritářskému, a místo toho si „vzal den volna“ a „trochu se pobavil“.

Celý film se ve skutečnosti zabývá výlučně tím, jak se člověk může pobavit. Postavy filmu, které jsou proti zábavě (děkan Ed Rooney, Cameronovi rodiče), jsou vylíčený jako sadistické: pokoušejí se ostatním vnutit svá „pravidla“, svou moc. Na druhé straně jsou jiné (masochistické) postavy, které se zřejmě bavit nedovedou (Cameron, Ferrisova sestra Jeannie). Během onoho volného dne se však i tyto postavy „uvolní“, naučí se bavit, místo aby se trápily, jak se přizpůsobit normě ostatních, jak jí dosáhnout. A tak se zábava nejen vzbouří proti vnucenému diktátu vážnosti a autority, ale vytvoří i svobodný prostor pro pocit vlastní ceny, jež není určována jen vnějšími měřítky. Zábava je tedy – přinejmenším do určité míry – autonomním prostorem.

Pro zastánce akademické filmové teorie je však film jako *Ferris Bueller* automaticky podezřelý. Už sám fakt, že film se líbí, je obvykle důvodem pro nařčení z konformnosti

20) Samozřejmě ne každé mrknutí je sebeironické. Ve skutečnosti mrknutí často slouží jako pozvánka k účasti na určité formě sadistického humoru.

21) Paramount 1986; scénář a režie John Hughes, kamera: Tak Fujimoto, hrají: Matthew Broderick, Alan Ruck, Mia Saraová, Jeffrey Jones, Jennifer Greyová ad. Film byl v České republice uveden pouze ve videodistribuci (vydal Hollywood Classic Entertainment 1. června 1994); pozn. překl.

vůči vládnoucí ideologii; žádný film prý nemůže být populární, aniž by tuto ideologii podporoval. Jinak řečeno, požitky z masové kultury nevyhnutelně tkví v stvrzující zábavě, která podporuje rasismus, sexismus a třídní útlak buržoazní ideologie. Podle těchto názorů jsou požitky z masové kultury vždy sadistické.

Než se však pouštět do kritiky, jež by rozbořem ukázala, že toto stanovisko je jen replikou struktury „sadistických rozkoší“ a sama by byla jen opakováním této struktury, podívejme se raději, co se stane, když pojem sadistické rozkoše aplikujeme na textovou analýzu scény honičky z filmu *Volný den Ferrise Buellera*.

V této scéně pádí Ferris domů, aby tam dorazil dřív než rodiče. Sekvence začíná tím, jak se Ferris málem srazí s autem, v němž sedí jeho matka a sestra Jeannie. Dlouhý pohled, který si vymění Jeannie s Ferrisem – zdůrazněný prostřihem velkých detailů obou – ukazuje nejen v této sekvenci, ale v celém filmu, jak důležitá je otázka vidět/nevidět, být/nebýt viděn. Neboť, jak si Jeannie uvědomuje, Ferrisova touha „bavit se“ (jeho „volný den“), jeho schopnost zařídit, aby mu věci prošly, nakonec i jeho takřka mýtický status – to vše je založeno na schopnosti vyhnout se odhalení (a trestu), na schopnosti nebýt viděn. Sžítavé nepřátelství Jeanniina pohledu v detailních záběrech je výrazem její touhy, aby se Ferrisovi dostalo téhož pohledu, jímž je deptána ona, tedy pohledu rodičů a děkana Rooneyho, kteří představují Zákon. Neboť podle ní získal Ferris svou nespravedlivou převahu u Buellerových a v životě vůbec právě díky tomu, že takovému pohledu unikl. Honička, která následuje, je založena na otázce, zda Ferrise tento „pohled“ dostihne.

Ale jestliže je Ferrisův volný den (jeho možnost pobavit se) založen na tom, že se pohledu vyhne, dá se jeho situace vykládat jako ukázka ze života mužského diváka vůbec. Do pozice diváka, která je podmínkou filmové rozkoše – tedy do pozice voyeura, se může dostat jedině ten, kdo unikne tomuto pohledu. Když se mužský divák ztotožní s Ferrisem, je jeho vlastní požitok umocněn tím, že se dívá, aniž by byl viděn. Jenže pokud si má mužský divák tuto rozkoš vychutnat, musí být ochromující pohled ženy (Jeannie), který „odhalí“ mužovo dominantní postavení a zničí sadistickou rozkoš, jež je v něm obsažena, zachycen a zneškodněn. Na konci sekvence s honičkou děkan Rooney Ferrise „dopadne“ a Jeanniin původní pohled se obrátí naruby: zachrání Ferrise před Rooneyem a končí úsměvným mrknutím. Ochromující hrozba, kterou její pohled původně vyjadřoval, se obrátí správným směrem, totiž proti děkanu Rooneymu, což je opět zdůrazněno velkými detaily. Právě Rooney – představitel Zákona – je v něm zobjektivizován a zdeptán: jen zírá a nedokáže ani promluvit. Tento obrat rozhoduje o Ferrisově (i divákově) dominantním postavení; sadistická rozkoš z mužského pohledu je bezpečná – nikdo ji nevidí.

Pro ty, kdo film *Volný den Ferrise Buellera* neviděli, může ovšem tento rozbor připadat docela rozumný. Většině těch, kdo ho viděli, bude pravděpodobně připadat jako parodie. Je pravda, že když se „seriózní“ teorie filmových rozkoší aplikuje na filmy zábavné, bývá výsledkem parodie. Tím ovšem nechceme říct, že uvedená analýza je výsledkem špatného chápání filmu: jako každá parodie, i tato se svému předmětu do jisté míry podobá. A kdo by chtěl popírat, že některé prvky ve *Volném dni Ferrise Buellera* jsou sexistické, anebo že je možné pociťovat při identifikaci s hlavním hrdinou jistou sadistickou rozkoš? Otázkám tohoto druhu sice přisuzujeme „vážnost“, ale zároveň se

musíme ptát, do jaké míry takový výklad vysvětluje požitek z filmu jako je *Volný den Ferrise Buellera*.

Uvedený výklad sice říká, že zábavnost filmu spočívá do velké míry na faktu „nebýt viděn“, přitom však spojuje tuto situaci s voyeuristickou rozkoší, s „viděním“. Voyeurova rozkoš je sice, pravda, založena na tom, že on sám není viděn, ale „nebýt viděn“ z něho ještě nedělá voyeur. Narozdíl od desítek jiných filmů, *Ferris Bueller* skutečně není výslovně voyeuristický: mužským zrakům v něm nejsou předkládána ženská těla. Dalo by se dokonce tvrdit, že tento film usiluje o diskreditaci sadistického, voyeuristického pohledu. Neboť zahálka a zábava jsou možné jen tehdy, pokud uniknou zraku Zákona (rodičům, institucím). Cameron a Jeannie v sobě nesou podstatu tohoto dozoru: na otázku, proč se nechová jako Ferris, Jeannie odpovídá: „Protože by mě přistihli.“ Události „volného dne“ umožní Cameronovi a Jeannie, aby si uvědomili, že se onoho pohledu bát nemusí. V tomto případě tedy to, že člověk není viděn, nevede k voyeuristickým rozkoším sadismu, nýbrž vytváří prostor pro autonomii, bez níž zábava není možná.

Je však pravda, že Ferris může – jak to formuluje Mulveyová – „způsobit, že se věci dějí a mít události pod kontrolou lépe než divák (subjekt vnímání)“.²²⁾ Ferris skutečně může sloužit jako aktivní „ideální ego“, s nímž se mužský divák může ztotožnit, i když jeho ztotožnění nebude sledovat vzorec popsany Mulveyovou. Ferris je nositelem zápletky, ale v stejné míře ji narušuje, protože se předvádí jako herec a obrací se přímo k divákům.²³⁾

Tím ovšem nejen narušuje tok děje, ale také podkopává voyeuristické postavení diváka a jeho ztotožnění s hrdinou. „Imaginární“ status hrdiny představujícího „ideální ego“ je jasně k rozeznání; vydatně tomu napomáhají i triky jako série vtipů na bláznivě se stupňující obavy o domněle nemocného Ferrise a fantastická povaha jeho kousků (např. to, co vyvádí na přehlídce). Tento typ ztotožnění je pro zábavu typický. Ironizuje jak nadřazenou (voyeuristickou) pozici, tak Ferrisovo postavení „jakožto nositele pohledu filmového diváka“.²⁴⁾ Avšak, jak jsme již řekli, sebeironizující postavení zábavnosti by nemělo být – přes několik vzájemných podobností – kladeno na roveň kritickému „odstupu“. Zábavnost není sice záležitostí hlubokého ztotožnění, ale není ani prostým odstupem, který ztotožnění vylučuje. Zábavnost, jak jsme již podotkli, znamená identifikaci mělkou, povrchní. Jinými slovy, nikoli identifikaci vážnou.

Jestliže povrchnost zábavy neposkytuje dostatek hloubky, jež by umožnila sadistickou rozkoš vážného ztotožnění s postavami filmu, ani dostatečný odstup, který je podmínkou sadistické rozkoše z vážné kritiky, neponechává ani dost prostoru pro masochistickou rozkoš ze ztotožnění se s obrazem. V případě zábavných filmů není divák fascinován filmovými obrazy, nevtahují ho. Podstatu sledování čehosi zábavného vyjadřuje snad nejlépe slavné heslo Waltera Benjamina: „recepce ve stavu rozptýlení“. Obrazy přebírané často z lidové kultury nemívají obvykle zářnou sílu svých protikladů, nejsou tajemné, ale jasné. Jak se zdá, není zábavnost ani tak výsledkem samotných obrazů, jako hravého spojení, jež nechová úctu k vážnosti racionalismu, ani ke kouzlu jeho opaku. A právě tak jako přijímání zábavy bylo pro Benjamina spojeno se zásadami montáže, líčí zábava

22) L. Mulveyová, c. d., s. 48.

23) Srov. L. Mulveyová, c. d., s. 47: „Muž se zdráhá dívat se na svou exhibicionistickou podobu.“

24) L. Mulveyová, c. d., s. 47.

požitky masové kultury, která tyto zásady zevšeobecnila a stala se obrazovým pastišem. Nadměrné množství navzájem nepropojených obrazů v takovém pastiši má tendenci vyrovnávat vážnost uvědomělé racionality s bezděčným okouzlením; lze je vnímat jen roztržitě, povrchně jako zábavu.

Z hlediska politického modernismu se zábavnost samozřejmě většinou chápe jako snadné, triviální a uklidňující požitky z masové kultury, jež nahrazují seriózní politickou angažovanost, jako falešné vědomí. Politický modernismus má sklon vidět zábavnost jako svod, jako nebezpečnou, i když přitažlivou lež, která zradu racionální Pravdy buď zakrývá, nebo vede k jejímu odmítání. A právě toto stanovisko působí vědecké filmové teorii a vědeckému diskursu obecně tolik potíží v otázce požitků masové kultury. Filmová teorie, založená na politickém modernismu, má tendenci souhlasit pouze s těmi kritickými požitky, které se staví na odpor ošidné triviálnosti konvenčních rozkoší nebo je přímo podřívají. Dokonce i ty teorie, které schvalují masochistickou nebo radikální rozkoš, jeví tendenci oddělovat ji od triviální, konvenční rozkoše masové kultury a pokládat ji za diametrálně odlišnou, za vážnou. V jistém smyslu lze tedy pokládat tyto tendence za dvě poloviny estetiky politického modernismu: obě se definují v protikladu ke konvenční, buržoazní ideologii a zábavě a každá ji, podle toho, jak se jí to hodí, připisuje té druhé.

Přesto, jak si teoretikové začali v poslední době uvědomovat, vyloučením masové kulturních rozkoší z vědeckého diskursu se pomíjí skutečnost, že mnoho lidí zřejmě nalézá v takové rozkoši jakousi posilu a osvobození.²⁵⁾ Máme za to, že zábavnost může být jedním ze způsobů, jak zteoretizovat požitky masové kultury, které nejsou **prostě** politicky angažované. A přestože všechna masová kultura není zábavná, je zábava s masovou kulturou – zvláště pak s americkou – obvykle spojována. Zábava se skutečně jeví jako speciálně americký koncept, který se kapitalizoval v nadvládě naší kultury a exportuje se do celého světa. Zdá se dokonce jisté, že hlavním cílem masové kultury – a tedy i amerického filmu – je právě zábavnost, i když je to až příliš často zábavnost na úkor někoho jiného. Z širšího hlediska není však zábavnost amerického filmu jen prostředkem k nastolení nadvlády; je to zrovna tak způsob, jak srovnat nároky a privilegia a tropit si žerty z těch, kdo mají významné postavení a moc. Uvažme například, jak často jsou v raných filmech předmětem zábavy policisté a bankéři. Humor některých těchto filmů je někdy až nepříjemný a sadisticky násilnický, ale násilí má obvykle funkci zesměšnit a podrýt jakékoli mocenské postavení. Za povšimnutí stojí i to, že slavní komici němé éry si sice tropili žerty z postav, které hráli, ale zároveň prosadili nevídanou volnost, jež likvidovala privilegia a moc jejich protivníků. Tento prvek zábavnosti se zdá být ústředním motivem nejen mnoha hollywoodských filmů, ale většiny amerického humoru vůbec. V tomto smyslu lze tuto zábavu skutečně pokládat za demokratickou.

Kritikové buržoazní ideologie budou samozřejmě namítat, že taková zábavnost (podobně jako demokracie v kapitalismu) je prostě zástěrkou pro nerovnost moci a majetku, která vládne v kapitalismu nebo patriarchátu, anebo že je to druh úniku, který si nevšímá skutečných a vážných problémů. Jako příklad mohou s úspěchem citovat například film *Sullivanovy cesty*, kde zábava a humor mají přednost před sociálním uvědoměním.

25) Srov. např. práce Tanii Modleskové a Dany Polanové, zejména jejich studie ve sborníku *Studies in Entertainment*. Ed. Tania Modleski. Indiana University Press, Bloomington, 1986.

Pravdu tohoto tvrzení nelze popřít. Nenajde se však v *Sullivanových cestách* také zábavnost a humor, které převažují nad tímto výkladem? Jsou masy diváků skutečně tak nevědomé, že prostě „spolknou lež“ snadné a uklidňující zábavy? Jsou kritici skutečně tak nadřazení ostatním, že „prohlédnou“ toto falešné vědomí? Vědecký diskurs často běduje nad antiintelektualismem masové kultury, ale nikdy mu to nezabránilo v přesvědčení, že stojí vysoko nad ní. Vědecký diskurs, jak se zdá, vždycky chápal pojem masová kulturní zábava jako ohrožení své vážnosti a legitimacy. A tak kulturní kritika opakuje názory Platóna a Nietzscheho: zavrhuje zábavu jen proto, aby ospravedlnila své vlastní (výsostné) mocenské a gnozeologické postavení. Nelze pochybovat ani o tom, že vlastní vážnost, na které mnozí kulturní kritikové tak vehementně trvají, přispěla svým dílem k antiintelektualismu, který je v nejlepším případě pokládá za nafoukance, v nejhorším za fanatiky. V obou případech se taková charakteristika zakládá na představě, že „oni nevědí, co je zábava“: je to představa, která naznačuje, že schopnost „bavit se“ znamená být v nehierarchické pozici, v pozici, jež je zábavou určována.

Z toho vyplývá, že vpustíme-li zábavnost do vědeckého diskursu, změní se postavení, jež si tento diskurs sám určil. A aniž bychom bezvýhradě schvalovali vyznění *Sullivanových cest* nebo *Volného dnu Ferrise Buellera*, soudíme, že takové filmy a masová kultura všeobecně mohou sloužit jako příklad takové změny. Jak jsme již řekli, ve *Ferrissi Buellero-vi* slouží zábavnost jako nezávislý prostor, který se staví na odpor proti přepokládané nadřazenosti vážnosti a fakticky ji přivádí na pravou míru. Jakmile film vezme toto stanovisko za své, přijímá ve skutečnosti postoj, který je v americkém humoru běžně uznávaný; je to postoj, v němž se všechno od hlučnosti až po jemnou ironii a od „ring-tailed roarer“ po Willa Rogerse bouří proti uzurpátorským zákonům vážnosti a vysmívá se formálnosti a okázalosti. Přitom se však tento postoj nehierarchizuje a ani nebere sám sebe příliš vážně. I kdyby se seriální diskurs sebevíc snažil vyhostit zábavnost, ona se od vážnosti nedistancuje; není negací vážnosti, netvrdí, že se nic „nemá brát vážně“. Zábavnost je spíš mezi vážnosti, je to prostor, kde si vážnost začíná utahovat sama ze sebe. Zábavnost není proto ani apolitická, ani nemorální, a nevylučuje možnost zaujímat stanovisko k určitým problémům, připouští kritiku zneužívání moci a její nerovnosti. *Sullivanovy cesty* jsou tak po svém velmi kritické vůči kapitalistickému společenskému systému; svou kritičnost však nefetišizují, netváří se vážně, nýbrž uznávají svůj sklon k zábavnosti.

Z toho plyne, že něco jako čistý diskurs zábavnosti nebo vážnosti neexistuje. Říkáme-li však, že každý diskurs obsahuje jak vážnost, tak zábavnost, neznamená to, že všechny diskursy jsou stejné. Stačí srovnat zábavnost filmu *Jeho děvče Pátek* se zábavností *Občana Kanea* („Myslím, že by to mohla být legrace, vydávat noviny“) nebo vážnost filmu *Hairspray* Johna Waterse s vážností filmu *Džungle před tabulí*. Na to, nakolik je ten který text zábavný, budou samozřejmě různé názory; je například film *Dvě či tři věci, které o ní vím* humorný, nebo okázale vážný? A co *Scorpio Rising* a *Co nebesa dovolí*? Jak je patrné, zábavnost nebo vážnost vždycky závisí na divákovi. Film je nazírán jako vážný, nebo zábavný podle toho, do jaké míry se podle diváka vyrovná s hierarchií vážnosti, aniž by film pokládal sám sebe nebo publikum za nadřazené. Zábavnost není objektivní, čistě textový jev. Avšak i když divákovo vnímání textu může být velmi rozdílné, má to svá omezení: některé texty jsou prostě zábavnější než jiné. Jak všichni velmi dobře víme,

není všechno stejně zábavné. A pokud jde o filmovou vědu, můžeme dodat, že ani všechny diskursy nejsou nadány stejnou zábavností.

Filmová věda vstoupila do vědeckého diskursu teprve relativně nedávno a stále ještě musí institucionálně prokazovat své místo ve vědě. Navíc kinematografie má silné komerční a zábavní aspekty („filmový průmysl“, „zábavní průmysl“), a tak možná proto je filmová teorie nejistá svým postavením v rámci Akademie. Tato nejistota je příčinou, proč se filmová věda až křečovitě snaží rozlišit to, co je v jejím oboru vážné a co není. Ale ve světě, kde se diváci stále důvěrněji seznamují s obrovským množstvím masové kultury, kde obrazy jsou znova a znova formulovány a uváděny do nových souvislostí, kde převládají pastíše, kolážové a montážní techniky, sebeironie a sebearodie, kýč a přemrštěný manýrismus a celý zástup všeho, co se zařazuje pod hlavičku „postmodernismu“, riskuje vážná kritika, že se stane bezděčnou parodií sebe sama. Snad už nastala doba, kdy si filmová teorie uvědomí, že v takovémto světě nejsou nejlepším modelem filmového požitku seriózní rozkoše politického modernismu a kriticko-avantgardní teorie umění, ale právě ty diskursy masové kultury, které se filmová věda snažila kritizovat a vymýtit. Navrhujeme tedy, aby masová kultura nebyla pro filmovou teorii a vědecký diskurs jen předmětem zájmu, ale aby se sama stala teoretickým, diskursním modelem. Neboť právě v hravosti masové kultury, ve vyrovnávací montáži obrazů, slov a myšlenek, v neracionálních asociacích, slovních hříčkách a obrazech nalézáme teoretický model pro diskurs zábavnosti. A tak zatímco tato stať po takovém diskursu spíše volá, než aby ho demonstrovala, důvody pro takový přístup jsou snad zřejmé: kdyby se takový diskurs ocitl ve vědeckém kontextu, nestalo by se tak zase jen proto, aby byl znovu zavržen jako negativní termín? Diskurs zábavy by se určitě zdál některým lidem skandální, takže by kolem chrámu svaté kritiky tančili podivný rituální tanec a pěli přitom obnošené fráze, vyvolávali by ducha Horkheimera a Adorna a jiné proroky, proklínali by rostoucí víru ve spásu spotřebitelství a zapřísahali se chránit vlastními těly slonovou věž kritické teorie, tento monolit vědeckého diskursu. Přemrštěný rétorický projev, jakým je tato metafora, nelze sice podle pravidel racionálního diskursu brát příliš vážně, ale může být přece jen užitečný svou velmi vážnou „pointou“. Že totiž zavržením zábavnosti a masové kultury se vědecké teorii podařilo jen jediné – zavrhnout sama sebe.

Přeložili Alena Maxová a Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu: R. L. Rutsky – Justin Wyatt,
Serious Pleasures: Cinematic Pleasure and the Notion of Fun,
 „Cinema Journal“ 30, 1990, č. 1, s. 3 – 19.

Citované filmy:

Co nebesa dovolí (All That Heaven Allows; Douglas Sirk, 1955), *Dvě či tři věci, které o ní vím* (Deux ou trois choses que je sais d'elle; Jean-Luc Godard, 1966), *Džungle před tabulí* (The Blackboard Jungle; Richard Brooks, 1955), *Hairspray* (John Waters, 1988), *Jeho děvče Pátek* (His Girl Friday; Howard Hawks, 1939),

Občan Kane (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1962 – 1963), *Sullivanovy cesty* (Sullivan's Travel; Preston Sturges, 1941), *Volný den Ferrise Buellera* (Ferris Bueller's Day Off; John Hughes, 1986).

Poznámka o autorech:

R. L. Rutsky je kandidátem na titul doktora v oboru Filmová a televizní věda na UCLA.

Justin Wyatt nedávno získal doktorát v oboru Filmová a televizní věda na UCLA.