

Články

OKO HRŮZY

Carol J. Cloverová

*Všichni víme, že oči jsou nejzranitelnější z našich smyslových orgánů,
nejzranitelnějším místem na naší tváři a že jsou (sic) měkké.
To je možná nejhorší...*

Stephen King, *Danse Macabre*

V hororech jsou oči všude. V názvech filmů: THE EYES OF LAURA MARS, EYES OF A STRANGER, THE HILLS HAVE EYES, THE EYE CREATURES, TERRORVISION, SCANNERS, WHITE OF THE EYE, DON'T LOOK NOW, CRAWLING EYE, EYES OF HELL, HEADLESS EYES a tak dále. Nebo na plakátech, na obalech videokazet a jiných reklamních materiálech jsou součástí standardní ikonografie vytřeštěné oči v hrůze zírající (například) na napřažený nůž nebo na odhalenou tvář nebo na něco, co je mimo krabici či plakát. Nebo extrémní detaily oka v úvodních titulcích nebo v úvodních momentech filmu (například VERTIGO, THE EYES OF LAURA MARS, WHITE OF THE EYE, BLACK WIDOW, DREAM LOVER, INCUBUS, REPULSION). Teprve když titulky skončí, kamera couvne, aby nám ukázala, o čí oko se jedná (často je to oko mrtvoly) a o co ve scéně jde.

Nakolik uvádí příběh, který se nutně obrací k problému vidění – vidět příliš málo (až ke sleposti), nebo vidět příliš mnoho (až k šílenství) –, a nakolik je jeho hrůzu nahánějícím cílem pošádřit, zmást, zablokovat a ohrozit vidění diváka, natolik oznamuje úvodní vyděšené oko zájem „o způsob, jakým vidíme sami sebe i ostatní, a o důsledky, jaké často čekají na náš obvyklý způsob vnímání“.¹⁾ Horor privilejuje oči, protože je daleko víc než jiné druhy filmů o očích.

Přesněji je o očích sledujících horor. Akt sledování hororu – v kině nebo v televizi – zaujímá v hororech samotných samozřejmě významné místo. Postavy hororů pořád sledují horory, ať už v divadle (např. DEMONS), nebo doma v televizi (např. HALLOWEEN) a nezřídka zápleтка hororu vyplýne z hrůzných důsledků dívání se na horor (např. DEMONS, TERRORVISION, VIDEODROME). Reakce postav hororů – třas, nevolnost, úzkost, paralýza,

1) J. P. Telotte, *Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror*. In: Gregory A. Waller (ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American Film*. University of Illinois Press, Urbana 1987, s. 16. Viz též jeho *Faith and Idolatry in the Horror Film*. „Literature/Film Quarterly“ 1980, č. 8, s. 143 – 155; znovu otištěno in: Barry Keith Grant (ed.), *Planks of Reason*. Scarecrow Press, Metuchen, NJ 1984; a Bruce F. Kavin, *The Funhouse and the Howling*. In: G. A. Waller (ed.), c. d.; a Dennis Giles, *Conditions of Pleasure in Horror Cinema*. In: B. K. Grant (ed.), c. d.

výkřiky a zvracení – fungují jako instruktivní zrcadlo pro diváky. Tento zrcadlový efekt je jedním z definičních rysů tohoto žánru.

Moderní horor nás opakovaně napojuje nejenom na oběti, které čelí monstrům, nýbrž i na diváky hororů, v nichž oběti čelí monstrům, nebo na diváky hororů, kteří sledují horor, v nichž oběti čelí monstrům, a tak dále. Naším tématem zde není jen dívání se na monstrum, nýbrž dívání se na film. [...]

1. Střed terče: Peeping Tom

Jako výchozí bod mi poslouží film Michaela Powella PEEPING TOM – film, který s úžasnou otevřeností a jasností předvádí psychosexuální teorii filmového diváctví. [...]

PEEPING TOM vypráví příběh profesionálního filmaře Marka, který melouchaří jako fotograf pornografických časopisů. Ukáže se, že Mark má také ve zvyku zabíjet (ženské) objekty svého pohledu. Není hned jasné, jak to dělá, protože naše vidění je omezeno na to, co můžeme vidět okem jeho filmové kamery, která se přibližuje k detailnímu záběru ženské tváře a zachycuje první ohromení, když jí do očí bleskne světlo, a potom hrůzu z něčeho v blízkosti kamery, co nevidíme – v tomto momentě přichází střih. Na otázky proč ten náhlý výraz strachu a co je to za oslepující světlo, plně odpoví teprve poslední okamžiky filmu, kdy Mark ukazuje svou filmovou metodu své mladé sousedce Helen, k níž poprvé pocítí hnutí přátelství bez vražedných pohnutek. Stativ je vybaven skrytým, výsuvným bodcem a filmová kamera zrcadlem. Ani bodec, ani zrcadlo se neobjeví ve vizuálním poli vražedných scén. Když se Mark přibližuje k detailnímu záběru, bodec propichuje hrdlo oběti, která vidí svou vlastní vyděšenou tvář v zrcadle. „Víš, co je nejstrašnější věc na světě? Strach,“ říká Mark Helen. „Takže dělám něco velice prostého. Velice prostého. Když ucítí, jak se bodec dotýká jejich hrdla a vědí, že je zabije, donutím je sledovat jejich vlastní smrt. Jak do nich bodec vniká, donutím je vidět jejich vlastní děs. A jestli má smrt nějakou tvář, uviděly ji také.“

Odhalení „zabijácké kamery“ vysvětluje minulé vraždy prostitutky a herečky, vysvětluje však zároveň i jinou minulost: Markovo vlastní dětství, které do nejmenších detailů filmoval jeho otec, vědec. Film nám představuje pasáže z těchto zrnitých černobílých domácích filmů, ve kterých je Mark jako dítě nafilMOVÁN, jak spí, jak si hraje, jak si prohlíží mrtvolu své matky, jak se pokradmu dívá na objímající se pár na lavičce v parku, a především v situacích strachu – strachu vyvolávaného trýzněním ze strany jeho otce. Magická kamera, jak se jí ve filmu začne říkat, přešla z otce na syna a syn, aby pokračoval v životní práci svého otce – nejenom tím, že ji obohatí o další subjekty (prostitutku a herečku), ale tím, že pokračuje ve svém vlastním příběhu tam, kde s ním otec skončil –, si z ní skutečně udělá své životní povolání. Film PEEPING TOM je o vytváření jiného filmu: dokumentárního záznamu Markova života, který začal jeho otec, v němž pokračoval sám Mark (tím, že natáčel své vraždy a reakce veřejnosti na ně) a který Mark nakonec také dokončil, když tou samou „magickou kamerou“ nafilmoval svou vlastní sebevraždu.

„Doufám, že se brzy stanu režisérem,“ prohlašuje Mark před Helen – tato ambice je také viditelná na režiséřské židli s jeho jménem, Mark Lewis, stojící v jeho pracovně

v patře. Abychom si nemysleli, že režiséři nejsou tak sadističtí jako kameramani, vidíme dlouhou scénu v natáčecím studiu, ve které režisér nutí herečku padesátkrát omdlít a spadnout na podlahu, protože není dost přesvědčivá. Má to být komická epizoda, a my jsme vyzváni ke smíchu, když neschopná herečka režiséra konečně potěší a omdlí doopravdy, vyčerpáním z předcházejícího úsilí. V tomto vtipu je však skryto víc. Hereččin pád do bezvědomí je narážkou na scénu focení, která se ve filmu odehrála předtím a ve které jedna Markova pornomodelka chce, aby zakryl modřiny na jejím těle, a druhá, aby zakryl její groteskně zjizvený ret („Říkal, že moji tvář nepotřebujete“). Nevíme, odkud modřiny a pošramocená tvář pochází, ale spojitost je jasná: být objektem kamery znamená být zraněn. Jediným rozdílem mezi Markem a režisérem, kterým chce být, je to, že Mark si, slovy filmu, zvnitřnil magickou kameru. Problematizován je sám filmový aparát a ne jen jeho mechanický reprezentativ – kamera. To, že sadismus aparátu je ve studiu méně zjevný než při Markově individuálním focení, ještě neznámá, že je méně brutální. Pro Powella je rozdíl mezi Markovým přímým sadismem a institucionalizovaným sadismem studia zjevně pouze rozdílem stupně. Což je doloženo také tím, že roli Markova sadistického otce ve filmu z dětství hraje sám režisér Powell a malého Marka jeho syn.

Jednoho dne se ve studiu objeví psychoanalytik. Když k němu přijde Mark, psychoanalytik se ho ptá, jaká je jeho práce ve studiu. „Jsem ostříč [*focus puller* – tedy také zaměřovač; pozn. překladatele],“ odpoví Mark. „To já taky, svým způsobem,“ odvětlí analytik. Mark se představuje jako syn slavného doktora Lewise a poté, co si vyslechne očekávanou chvalořeč, se přesune k tomu, co ho skutečně zajímá: zná psychoanalytik poslední, nepublikovaný výzkum jeho otce? „Jaké bylo jeho téma?“ ptá se psychoanalytik. „Nepamatuju si, jak ho nazýval,“ reaguje Mark, „ale má to co dělat s tím, co z lidí dělá šmíráky (*Peeping Toms*).“ „Skoptofilie!“ pronese nadšeně analytik, „zvrácená touha pozorovat!“ – na niž, jak se Mark ke svému zklamání dozvídá, se v analýze už několik let hledá lék.

Rozhovor je samozřejmě silně kódovaný, a to nejen kvůli konvenci ve filmech té doby, že psychiatři a jim podobní mluví pravdu, ale také díky použití slova *Peeping Tom* a díky srovnání ostření (obracení vztahu popředí a pozadí v obraze, nebo obecněji v kinematografii) s psychoanalýzou. Má to zkrátka všechny znaky vysvětlení v klasickém narativním filmu. Přesto ale máme důvod se ptát, zdali tato zvláštní psychoanalytická výpověď je tak čirá, jak vypadá. Podle všeho by fakt, že analytik je koneckonců obdivovatelem a kolegou Markova otce, měl jeho soud zkompromitovat. Film silně naznačuje, že i pole psychiatrického výzkumu je vybudováno na sadistickém šetření. Pokud je tomu tak, je psychoanalytik stejně morálně zavržen jako Markův otec. Za daných okolností je také něco zneklidňujícího na vtipu s „ostřením“. Když se Mark v odpovědi na psychoanalytikovu otázku identifikuje jako ostříč (*focus puller*), chápeme tento pojem jak v jeho běžném významu (filmařském), tak v našem privilegovaném významu (vrah prostřednictvím kamery), takže když psychoanalytik odvětlí: „To já taky, svým způsobem,“ hraje na obě struny a opět nás vyzývá, abychom si spojili psychoanalytickou praxi s násilím. (Markův otec byl koneckonců *focus puller* v obou významech.) Z jeho vytrvalého vyptávání je každopádně jasné, že psychoanalytika daleko více zajímá to, že by se mu mohly dostat do rukou nepublikované práce doktora Lewise o skoptofilii nežli Mark. A pak je

tu samozřejmě jednoduchý fakt, že psychoanalytik je zjevně zaměstnancem studia a tedy součástí filmového aparátu, který je tímto filmem vymezen jako útočný.

Konečně je zde zřejmá neadekvátnost – související s vlastním vývojem filmu – psychoanalytické nálepky „skoptofilie“ a její definice jako „zvrácené touhy pozorovat“. Nemalá část brilantnosti filmu PEEPING TOM spočívá v tom, že tuto jednotnou formulaci rozděluje do dvou typů pohledu a do dvou variant zvrácenosti – které koexistují jednak v jedné a téže osobě (zde v Markovi) a jednak, když rozšíříme naše hledisko, ve filmovém divákovi. Oba pohledy jsou přesně formulovány – formou dvojprogramu – v úvodní zdvojené sekvenci. Sekvence nám představuje dva pohledy té samé osoby (Marka), na tutéž událost (útok na prostitutku), přesně z té samé perspektivy. Přítomnou půlku scény předchází záběr vrčící kamery (držené blízko u hrudi mezi klopami saka), my se pak přesuneme za ni a díváme se skrze ni. Vidíme to, co je vidět hledáčkem, v němž je vlasový kříž jako v mířidle pušky. Přiblížíme se k prostitutce, kterou mlčky vybídneme, následujeme ji po schodech nahoru, sledujeme ji, jak se začíná svlékat, pak míříme k ní, na její tváři se zableskne světlo, vidíme její vyděšenou reakci – to všechno skrz vlasový kříž. To je přítomný a kauzální pohled vyprávění, jeho „jednající“ pohled. Je to samozřejmě také dravčí, útočný pohled – slovy příběhu samého, falický pohled. Mark má svou filmovou kameru pořád s sebou, nosí ji pověšenou přes rameno. „Máš ji v sobě, chlapče,“ říká o ní Vivian. Podle Helen se kamera „stává další končetinou“. Když ji těsně po své druhé vraždě podává policistovi k prozkoumání, je viditelně nervózní a má tendenci neustále se pro ni natahovat.

Druhá půlka sekvence prostě kopíruje první půlku – ale bez vlasového kříže, protože – jak naznačuje úvodní záběr na vrčící projektor – teď sledujeme Markovým očima projekci předchozího filmu. Přes tento replay běží titulky. V rozhodujícím momentu Mark nakonec (a poprvé) vstoupí do našeho zorného pole, když se v pohnutí nadzvedne a stojí čelem k plátnu. Jestliže přítomný či jednající pohled byl pohledem dravčím, pronikajícím, vražedným, který týral ženu a zároveň toto týrání zaznamenával, *působil* událost, druhý či minulý pohled přichází po události, z jakési kontemplativní vzdálenosti – vzdálenosti vepsané prostřednictvím posunutí obrazu na plátně dozadu (jako kdyby nám ukazoval plátno na plátně) a prostřednictvím titulků. Co bylo akcí, je teď hloubáním. Co bylo přítomné, je teď minulé. Co byl reálný život, je teď film – teď také *náš* film. Aktivní filmař je teď pasivním divákem. Filmaře úvodní scény vůbec nevidíme, ale na konci projekce vidíme diváka, jak se vkládá mezi plátno a obrazy, které předtím vytvořil a které se teď promítají na jeho vlastní tělo.

Ale co toto Markovo gesto – když se zvedne k plátnu – *znamená*? Oproti Elliott Steinové, která věcně konstatuje, že ukazuje sexuální vyvrcholení,²⁾ bych si spíše myslela, že toto gesto je záměrně nejasné – hlavolam, výzva, abychom zůstali naladěni na vysvětlení. Fakticky je to už druhý hlavolam ve filmu, prvním je světlo a výraz strachu na tváři prostitutky. Takže každý z obou pohledů, které otevírají film PEEPING TOM, klade jinou otázku: jeden má co dělat s Markovým filmováním (co *dělá* té ženě) a druhý s jeho diváctvím (proč se pozvedá k plátnu?). Zdůrazňuji dvojíto úvodní scény – zdvojené zobrazení vraždy prostitutky a „hlavolam“ schovaný v každém z obou zobrazení – protože je

2) Elliott Stein, *A Very Tender Film, a Very Nice One*. „Film Comment“ 1979, č. 15, s. 57 – 59.

v diskusích o tomto filmu tak často opomíjena, takže podvojnosti, kterou film nabízí a která stvrzuje specifčnost tohoto filmu, nebylo v kritice učiněno zadost.³⁾

Začínáme chápat, že Mark v dospělosti přežívá spektakulární krutosti svého dětství tím, že je rozděluje a znovu ztvárňuje – na jedné straně osvojením si otcovy role, když používá kameru k „zabíjení a souložení“ (slova Steinové)⁴⁾, a na druhé straně neustálým obsesivním sledováním své vlastní dětské zkušenosti, kdy byl *příjemcem* otcova filmařského „zabíjení a souložení“. Jestliže emocionálním plánem prvního pohledu je napadnout, emocionálním plánem druhého pohledu je být sám napaden – zástupně, skrze proces projekce v obou smyslech tohoto slova. Ve stále opakovaném sledování nelibosti (*unpleasure*) spočívá perverzní slast (*pleasure*), protože pohled na bolest postihující jiné lidi je „prostřednictvím identifikace s trpícím objektem, subjektem masochisticky prožíván jako požitek“⁵⁾. Tento druhý pohled – vyděšený pohled oběti, nebo komplexněji řečeno něčí pohled, který je náhražkou za vlastní minulé já v roli oběti – budu z nedostatku lepšího označení nazývat „reaktivním“.

Oba pohledy z filmu PEEPING TOM se přímočaře rozdělují podél pohlavních linií. Snímají muži (dospělý Mark, jeho otec, doktor Lewis, filmový režisér) a akt snímání je naplno zobrazen jako akt falické krutosti.⁶⁾ Snímání jsou, s jedinou výjimkou Marka jako dítěte, ženy (prostitutka, herečka, modelky), a zkušenost být snímán – zkušenost reaktivního pohledu – je zobrazena jako zkušenost mít modřiny, jizvy, strach, hrůzu, být donucen omdlít, být zapíchnut. Mark tak patří do obou kategorií: jako dospělý je na maskulinní straně, jako dítě na straně femininní. V tradičních kulturách jsou preadolescenti často zobrazováni jako premaskulinní (i v naší vlastní lidové kultuře), jenže Mark je komplikovanější případ, protože si svou femininnost donesl s sebou do dospělosti, kde je živoucí součástí jeho psýchy. Je tedy nositelem obou pohledů. O jejich vzájemném vztahu a o rozdílu mezi nimi je celý Powellův film.

Útočný i reaktivní pohled v Markově případě sídlí v jedné a téže osobě a oba jsou, alespoň v úvodní sekvenci, strukturně identické: „přítomnostní“ půlka sekvence s prostitutkou

3) Jedním z mála kritiků, který rozlišuje pohled Marka filmaře a pohled Marka diváka, je D. Peary. „V Markově nezvyklém případě,“ píše, „mu neposkytuje sexuální uspokojení vražda ženy sama o sobě. To, že do ní vrazí čepel, je nutným krokem, ale jeho onanistický ‚klimax‘ probíhá v zadní místnosti, když si promítá na zeď její výraz v okamžiku smrti. A jediné když jeho kamera na její tváři zachytí výraz naprostého strachu [Mark je stále zklamaný, frustrovaný] může dosáhnout skutečného sexuálního uspokojení.“ Bezprostředně po tom, co nadhodí, že jsou v tom obsaženy dva druhy „slasti“, však Peary couvne, a navrhuje, že se ve skutečnosti jedná o otázku dvou perspektiv, dvou distancí – jedné a téže slasti – voyeuristické, sadistické slasti. „Tím, že se Markův ‚sexuální akt‘ odehrává ve dvou fázích – vražda a projekce vraždy –, Powell rozlišuje mezi účastí (z níž jsme vyřazeni) a voyeurismem (na němž se podílíme). Obě mají svou vlastní erotickou přitažlivost: člověk se například může těšit z aktivně provozovaného sexu a ještě získávat jinou slast z pozorování sexuálních aktů z určitého odstupů.“ Danny Peary, *Cult Movies: The Classic, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. Dell, New York 1981, s. 254.

4) E. Stein, c. d., s. 59.

5) Citace Freuda: Jean Laplanche – J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*. Norton, New York 1973, s. 402 (slovenský překlad: *Psychoanalytický slovník*. Veda, vydavatelství Slovenskej akademie vied, Bratislava, 1996).

6) Těsně předtím, než ji Mark zabije, se herečka Vivian postaví za Markovu kameru a pokusí se skrze ni podívat. Helen, která je k Markově kameře pozoruhodně netečná, to přežije.

(útočný pohled) je ve všech fenomenálních aspektech (kromě vlasového kříže) identická s „minulostní“ půlkou sekvence (reaktivní pohled). Obě mají stejnou metráž. Cílem této homologie však není snaha ukázat, že oba pohledy jsou stejné. Celou řadou znaků jsou vyznačeny jako zkušenostně odlišné: tempo, přítomnost/minulost, kamera/projektor, a především Markova promluva a jeho hraní (zejména mimika tváře, ale také tón hlasu). Homologie spíše zvýrazňuje kauzální vztah mezi nimi. Útočný pohled je založen na reaktivním pohledu (v mém významu tohoto slova) a povstává z něj stejným způsobem jako z těch, kteří byli v minulosti zneužívanými dětmi, povstávají ti, kteří v přítomnosti děti zneužívají. Uvnitř každého šmíráka je šmírované dítě, které se neustále snaží ovládnout svou bolest tím, že se na ni znovu dívá v osobě někoho jiného. Markův „femininní“ pohled není v rozporu z jeho „maskulinním“ pohledem, vytváří ho, je jeho nutnou podmínkou.

Reaktivní pohled ve filmu *PEEPING TOM* je dvojnásobně vyznačen jako masochistický: v jeho hledání rozkoše v bolesti a v jeho charakteristické potřebě znovu a znovu si prohlížet původní příběh v naději udělat to správně, dát to pořádku a pohrbit to. „Každou noc zapínáš ten filmový stroj,“ stěžuje si Helenina matka, a Mark sám pozoruje, že i když každou vraždu plánuje jako poslední, žádná ho plně neuspokojí: světlo je vždycky nějak špatně. Tak vzniká kruh: puzení opakovat to, „co je nepříjemné nebo dokonce bolestivé“ obsažené v „reaktivním“ pohledu vyžaduje stálou nabídku promítaných obrazů, kterou může uspokojit jen přímé použití „útočné“ kamery.⁷⁾ S výjimkou (signifikantně) slepého pana Lewise je každá postava ve filmu zapletena v nějakém podobném kruhu. Předpokládat, že *PEEPING TOM* je o jednom psychopatovi, je silně zavádějící, tím či oním způsobem jedeme v obrazech všichni. [...]

Jakožto divák *hororů* je Mark víc než jen neúspěšným voyeurem. Pozitivně je úspěšným masochistou. Jestliže ve své potenci filmaře *hororů* Mark bojuje o voyeuristický odstup od oběti, ve své potenci diváka *hororů* nejenom nedokáže odolávat jejímu objetí, ale přímo se do něj vrhá. Splynutí s pozicí oběti je podle všeho jádrem jeho diváctví. Vytvořil si domácí studio, aby uspokojoval tuto ostudnou fantazii. Když paní Stephensová obviní Marka z toho, že si bez přestání pouští projektor, není jasné, jaký materiál si pouští – jestli materiál z dětství, který ho zobrazuje jako oběť, nebo materiál z dospělosti, který jako oběti zobrazuje ženy. Ani na tom nezáleží; jakožto projekce jsou z hlediska funkce jedním a tímž filmem.

PEEPING TOM by zkrátka neměl být chápán jen ze své zjevné stránky jako komentář k symbiotické hře sadistických a masochistických pudů v individuálním divákovi, ale v kontextu vytváření filmových *hororů* zároveň jako komentář k symbiotické hře sadistické práce filmaře a masochistického údělu diváka – takové uspořádání filmový *horor* vyžaduje.⁸⁾ Možná v něm není nic takového jako ryze masochistické diváctví

7) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, c. d., s. 79.

8) Toto rozlišení oceňuje L. Williamsová: „Když natáčí své filmy (mizanscéna vraždy), zaujímá Mark roli svého sadistického otce a svou vlastní hrůzu tak ovládá tím, že se sám stává pronásledovatelem. Když pak své filmy sleduje, může svou zkušenost hrůzy znovu prožít z bezpečné vzdálenosti, identifikovat se se svými oběťmi a z bezpečné estetické distance se znovu zmocnit svého vlastního výrazu (*look*) hrůzy.“ Svou logiku však nedovádí do konce – k tomu, že druhý pohled je poháněn masochismem, že Mark je v té

(nebo dokonce ryze sadistické filmařství), ale úkolem hororu – úkolem filmů, na něž se lidé dívají, *aby byli vystrašeni* – je dát to divákovi v co nejčistší podobě. [...]

To, k čemu jsem, tak jako mnozí přede mnou, odkazovala jako k úvodní scéně filmu PEEPING TOM (scéna s prostitutkou), vlastně není prvním okamžikem tohoto filmu. Scéně s prostitutkou předchází dva detailní záběry. Prvním z nich je krátký a zarážející detail lučištnického terče, jenž je po vteřině nebo dvou statického záběru náhle uprostřed proražený šípem, který přiletěl odněkud zvnějšku. Tento moment nemá žádný příběh – žádného lučištníka, žádné zasazení, žádný kontext. Bezprostředně po propíchnutí středu terče následuje prudký střih na druhý prenarativní obraz: na obrovský detail lidského oka, které je nejprve zavřené, a pak se jakoby zalarmováno otevírá. Skutečnost, že toto oko nemá žádný narativní vztah ke zbytku filmu – a že je *jediným* narativně nezpracovaným momentem v celém filmu – jasně ukazuje jeho metatextový status. Kdybychom měli pochybnosti o tom, kterou z obou operací oka chce PEEPING TOM ve své analýze filmového hororu upřednostnit, tato úvodní minuta to zjevuje: nikoli oko, které zabíjí, nýbrž oko, které je zabíjeno.

2. Hledění v hororu a hledění na horor

Zůstává otázkou, zdali se analýza hrůzy ve filmu PEEPING TOM omezuje na hrůzu samotnou – zdali také filmový horor nerozhrává rozdíl mezi útočným pohledem kamery (nebo nějakého jejího zástupce), zobrazovaným jako maskulinní, a reaktivním pohledem diváka, zobrazovaným jako femininní, a také do jakého pólu zkušenost hrůzy umisťuje. Obrátím se teď k jiným hororům, většinou nedávného data.

2a. Útočný pohled

Kritickou pozornost na poli moderního hororu ze zřejmých důvodů zkrátka a dobře přitahoval útočný pohled. Soudě podle komentářů je více či méně falicky pojatý útočný pohled *sine qua non* moderního filmového hororu: jeho podmínkou, jeho účinkem i jeho cílem. Přít se (což zamýšlím) o tom, že tento soud je nesprávný – že nebere v úvahu širší systém hledění, jemuž je útočný pohled nevyhnutelně podřízen, neznamená popírat existenci a přinejmenším dočasnou moc mužského pohledu v moderním hororu. Jak ukáže následující příklad, horory jsou naopak posedlé myšlenkou, že prostý akt zírání může vyděsit, zmrzačit, nebo zabít svůj objekt – že tvrdý pohled a tvrdý penis (motorová pila, nůž, elektrická vrtačka) znamenají jedno a totéž.

chvíli v pozici, kterou film jinak přiřazuje ženě a že se v ní dokonce muž „poznává“, když se na ni dívá. Naopak přechází k mužskému-sadistickému modelu: „*Peeping Tom* tak obnažuje voyeuristickou strukturu kinematografie a závislost této struktury na tom, že žena přijímá svou narcistní roli.“ Linda Williams, *When the Woman Looks*. In: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. AFI, Monograph Series 3, University Publications of America 1984, zejm. s. 92.

Nejfaličtější známou kamerou je bezpochyby kamera, která uvězní, znásilní a oplodní Susan ve filmu *DEMON SEED* (1977). Susanin domácí bezpečnostní systém je napaden pokročilým inteligentním systémem Próteus, který ji, jakmile se nainstaluje, uzamkne, trénuje si na ní své čočky a rozmanitým domácím mučením (včetně elektrických šoků) ji nutí vykonávat svou vůli – což všechno Susan sleduje na monitorech. Ačkoli Prótea nikdy nevidíme (jakožto čirá inteligence nemá žádnou bytost), na základě jeho jména, hlubokého (digitalizovaného) hlasu a vysouvacího kovového penisu usuzujeme na jeho maskulinitu. „Co chceš?“ vykřikne nakonec zoufalá Susan. „Dítě,“ odpoví kamera a po krátké přípravě vystrčí objektivu se podobající přídatek, kterým ji znásilní a oplodní – pokud vím, jde o jediné znásilnění, které je nafilmováno z hlediska penisu.⁹⁾ Ačkoli zjevným zájmem filmu *DEMON SEED* je zdivočelá technologie, sestava čoček, monitorů a kamery-penisu v něm je jen vylepšenou verzí zrcadla a bodce z filmu *PEEPING TOM*. Rozdíl je v tom, že Markova kamera souloží symbolicky a zabíjí doslova, zatímco v *DEMON SEED* se priority obrací.

Ve filmu *FROM BEYOND* je falický pohled materiálně (a podle všeho ironicky) uskutečněn zpodobením zvnějšněné epifýzy jako třetího, sexuálního oka, neboli vidoucí genitálie. Ve své šílené a (což se v hororu rovná témuž) impotentní touze stimulovat epifýzu, vynalézá doktor Pretorius „rezonátor“, jemuž postupně vážně podléhá on sám, jeho asistent Crawford a doktorka Katherine McMichaelsová. V první fázi účinek rezonátoru způsobí zvýšení sexuálního apetitu v jeho sadomasochističtějších podobách. Ve druhé fázi epifýza prorazí čelem, visí a houpe se ve vzduchu jako malý penis-kamera a snaží se jednak vidět a jednak útočit a „pronikat“ do mozků druhých lidí – o šukání mozku v nejdoslovnějším smyslu. „Vstoupí do mé mysli a já do její,“ říká Pretorius svému sadomasochistickému, mohutnému údu. „Největší smyslná rozkoš, jaká existuje.“ Pro toto genitální oko je znásilnění a vidění jedním a tímž. Teprve, když mu Katherine ukousne jeho visící úd, může Crawford znovu začít svůj normální život.¹⁰⁾

Dravčí pohled představovaný prostřednictvím subjektivní kamery je součástí hororového inventáře. Jeho mechanismus je pracně vyložen Laurou Marsovou, když se snaží vysvětlit povahu svých prorockých vizí ženy, po které někdo jde a probodne jí oči (*THE EYES OF LAURA MARS*, 1978).¹¹⁾ „Podívejte se skrze ni,“ říká vyšetřujícímu důstojníkovi a podává mu kameru. „Když o této kameře budete uvažovat jako o očích zabijáka, uvidíte čočkami to, co vidí zabiják. Je to tady na obrazovce. Když to mám [to znamená, když má vizi, která jí umožňuje vidět to, co vidí neznámý zabiják, když jde po oběti], nevidím, co se děje přede mnou. Vidím tohle [scénu na obrazovce]. Chápete?“ Stejně jako Mark ve filmu *PEEPING TOM* i Laura Marsová není jen fotografkou, nýbrž fotografkou žen – krásných žen obklopených a ohrožovaných násilím – a na plátně ji vždy vidíme s přichystanou

9) Skutečnost, že realistické snímání v okamžiku penetrace uvolňuje místo mnohomluvné sekvenci zarážejících psychadelických řečí na téma reprezentace a ženské sexuality.

10) Pineální oko z filmu *FROM BEYOND* se pozoruhodně podobá oku, které nastínil George Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927 – 1939*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1985, zejm. s. 82.

11) I když film režíroval Irvin Kershner, scénář k *THE EYES OF LAURA MARS* napsal John Carpenter a David Zelag Goodman, na základě příběhu napsaného Johnem Carpenterem (a Jonem Petersem) před *HALLOWEENEM*. Navzdory režijním úpravám zůstává carpenterovský zájem o vidění nedotčen.

kamerou stejně, jako jsme viděli Marka.¹²⁾ Na první pohled vypadá film THE EYES OF LAURA MARS jako film o přesunování gender, protože za útočnou kameru, která míří jen na ženy (a na jednoho gaye), umisťuje ženu. Ukáže se však, že Laura vlastně není ani tak nositelkou útočného pohledu jako spíš nevědomého chování, je médiem *skutečného* člověka s útočným pohledem – zabijáka-policisty, do jehož vidění se vloudila. Na konci se sama stává jeho objektem. Jakožto fotografa, která dělá z žen objekty, Laura napomáhá a navádí falický pohled, akt sám však zůstává výrazně mužský.¹³⁾

V posledních dvou dekádách patří k nejpobulárnějším příběhům o útočném pohledu filmy o telekinezi a telepatii. Hlavní roli ve filmu SCANNERS (1980) Davida Cronenberga hrají nadaní jedinci schopní pohledem se napojit na nervový systém druhých lidí, a způsobit jim tak bolení hlavy, krvácení z nosu, v extrémním případě i explozi jejich mozku nebo zuhelnatění těla.¹⁴⁾ Na filmech o telekinezi je zarážející, že tato podmnožina hororu pravidelně obsazuje do rolí lidí s útočným pohledem ženy.¹⁵⁾ Pouhým vržením koncentrovaného pohledu mohou dívčí hrdinky filmů CARRIE, FIRESTARTER, THE FURY a FRIDAY THE 13th VII samy zničit celou střední školu, rozpoutat silný požár, vyvolat u okolostojících lidí krvácení z nosu a pohybovat těžkými předměty.¹⁶⁾ Stojí za zmínku, že zničující síla těchto dívčích pohledů nepramení z jejich přirozeného já – ani z jejich přirozeného já vybaveného kamerou nebo motorovou pilou –, ale spíše z nadpřirozeného telekinetického aparátu.

Tento aparát však nepadne ženě úplně snadno. Zápletky těchto filmů rozehrávají ambivalentní vztah dívky k její síle (alternují mezi zneužitím a sebezapřením) a, což je více k věci, rozehrávají institucionální úsilí tuto sílu ovládnout nebo napravit. Dívka Charlie (Charlotte) McGee (hrdinka filmu FIRESTARTER) přichází ke svému zářivému pohledu stejným způsobem jako Mark ke své kameře, nebo Kožená tvář (*Leatherface*) ke své motorové pile: dal jí ho její otec, ke kterému má nezvykle blízko (protože její matka, podobně jako Markova matka či matka Kožené tváře, je mrtvá). Když její otec umírá, a Charlie

12) Zkoumání odrážení v THE EYES OF LAURA MARS viz Lucy Fischer – Marcia Landy, *Eyes of Laura Mars: A Binocular Critique*. In: G. A. Waller (ed.), c. d.

13) „Laura Mars tak má to, co bychom mohli nazvat ‚mužským viděním‘ – způsob vidění, který odráží dominantní sexistickou ideologii,“ píše Fischerová a Landyová. „Na této narativní konfiguraci není zajímavý Lauřin status média, který je podle všeho pouze narativním trikem. Vystupuje spíše spojení mezi Lauřinou prací fotografa a aktem zabití, mezi jejím uměleckým viděním a vrahovým hlediskem“ (tamtéž, s. 5). Stojí za to poznamenat, že postava, již jsou v HORRORS OF THE BLACK MUSEUM „zpětným účinkem“ kukátka vypíchnuty oči, je žena, a připomenout, že obraz filmu PEEPING TOM je neostrý jen jedinkrát, když se za kameru postaví žena (když se Marka a jeho otce snaží nafilmovat Markova nevlastní matka).

14) Vysvětlení skaningu vědkyně Ruth silně vyznívá jako metavyjádření o filmovém hororu: „Telepatie není čtení myšlenek. Je to přímé propojení dvou nervových systémů oddělených prostorem. Chci, abyste se vašim mozkem napojil na jeho srdce. Chci po vašem mozku, aby u něj vyvolal rychlejší tlukot srdce.“

15) Za velkou část své popularity vděčí toto téma Stephenu Kingovi. Jeho novela *Carrie* (zfilmovaná v roce 1976) tuto ideu vyjadřuje váhavě, úplněji ji využívá Brian De Palma v THE FURY (1978) a plného rozkvětu dosahuje v Kingově Firestarterovi (zfilmovaném v roce 1984).

16) To, že se objevuje téma telekineze ve filmu FRIDAY THE 13th VII, je dalším důkazem, že čistý a jednoduchý vzorec krvků byl vyčerpán filmy z konce osmdesátých let. Tento film, který je přepisem příběhu s poslední dívkou (*Final Girl*) do příběhu, v němž je poslední dívka hrdinkou s telekinetickými schopnostmi po způsobu Carrie, svědčí nejen o konceptuální podobnosti obou typů postav, ale také o způsobu, jakým se subžánry (a žánry) neustále navzájem požírají.

prchá do bezpečí – do domu laskavého farmářského páru, který jí bude suplovat rodiče, které nikdy neměla –, zřít se pohledu, který jí přinesl tolik žalu. V tomto okamžiku na samém konci filmu poprvé slyšíme, že někdo vyslovuje její pravé jméno – Charlotte. Doposud je příběh virtuální kopií, možná záměrnou, Freudova popisu dívčího postupu k ženství, který s sebou nese zřeknutí se falických snah (v tomto případě falického pohledu). Jenže dramatický konflikt – to, o čem celý film je – komplikuje a podkopává čistě niterné čtení. Protože když se vládní agenti dozví o Charliiných psychických schopnostech, chytí ji a v hlídaném prostředí se pokusí využít její dar k dobrým (protisovětským) účelům. Když se jim to nepovede, rozhodnou se ji prostě zabít. „Proboha,“ říká agent pověřený tímto úkolem, „jednoho dne z ní vyroste krásná žena. Dovedete si představit, jakou destrukci pak dokáže způsobit? Musíme ji zastavit!“ Ona však unikne, pronásledována muži vyzbrojenými plamenomety a granáty, a uprchne k páru, který ji zdraví jako Charlotte a který slibuje, že z ní díky tomu, že jsou sami normální, udělají normální dívku. Postup k ženskosti je v této souvislosti skutečně nevyhnutelný, ne proto, že je v psychosexuálním schématu situace, nýbrž proto, že společnost – tento pravý pozůstatek státu – spočívá na té polovině obyvatel, kteří zbavují moci. Jinými slovy, jestli je pohled Charlie falický, pak je poselství filmu prostě spíše vykastované než mrtvé.

Daleko nejzřejmějším druhem útočného pohledu je pronásledující pohled hlavního představitele filmu HALLOWEEN (1978) Johna Carpentera, v němž přijímáme vidění tvora, který obchází dům, nakukuje do oken, vstupuje dovnitř, vchází do kuchyně pro nůž na porcování masa, pak postupuje nahoru po schodech, otevírá dveře a probodne mladou ženu – aniž bychom věděli, kdo „jsme“, a bez přímého odkazu na prostředkování kamerou.¹⁷⁾ Samozřejmě tam kamera je, a pravděpodobně v zájmu realismu ji Carpenter používá neupevněnou, takže poskytuje obraz, který kolísá a třese se skoro tak, jak se může trást šilený zabiják. Neukáže nám však ani kameru, ani kameramana. Jestliže PEEPING TOM jasně ustavuje kameru jako stroj mezi námi a jím, HALLOWEEN se snaží zprostředkování kameramanem smazat a pokouší se o přímé spojení: jsme vyzváni k pohledu nikoli vraždící kamerou, nýbrž našima vlastníma vražednými očima, k naslouchání tlukotu našeho srdce a zvuku našeho dechu. Tento záměr je možná nejčastěji napodobovaným – a často parodovaným – klišé moderního hororu.¹⁸⁾ Je také jasné, že tento prvoosobový útočný pohled je pohlavím zatížený pohled, který je buď explicitně, nebo skrytě zobrazován falickým způsobem. Krváky (*slasher films*) tuto rovnost líčí opakovaně a jednoznačně: když muž není schopen sexuálního výkonu, místo toho zírá a zabíjí. Sekvence v první osobě, která otevírá standardní krváky, je přesnou kopií úvodní scény (té bez vlasového kříže) z filmu PEEPING TOM: prvoosobová kamera pronásleduje a probodává atraktivní ženu. Žena, kterou vidíme skrz prvoosobovou kameru, je tak dle kódu předurčena pro smrt. A zabita, spíše než ošukána, musí být proto, že krvaví zabijáci

17) I neblaze proslulý HALLOWEEN však tento pohled komplikuje. Viz sugestivní analýza S. Neala, který na základě věrné analýzy filmu uzavírá, že „divákovy identifikace jsou rozděleny do polarit sadistické, agresivní a ovládající pozice a masochistické, trpící a ovládané pozice“. Steve Neale, „Halloween“: *Suspense, Aggression and the Look*. „Framework“ 1981, č. 14, s. 25 – 29; přetištěno in: B. K. Grant (ed.), c. d., s. 341n.

18) Viz například úvodní sekvenci filmu BLOW-OUT Briana De Palmy, v níž se hekající, kymácející subjektivní kamera blíží s tlukoucím srdcem k domu a nakukuje do okna.

jsou z druhové definice sexuálně impotentní – jsou to muži, kteří zabíjejí právě proto, že *nemůžou* šoustat.¹⁹⁾

* * *

Mick Martin a Marsha Porterová společně reagují na horory s kamerou v první osobě typu HALLOWEENU nebo FRIDAY THE THIRTEENTH, když píše, že režisér „používá subjektivní kameru při scénách probodnutí, které z diváka dělají zabijáka. Kamera se pohybuje ke křičícím, žadonicím obětem, „shlíží“ na ně a pak ho vráží do hrudi, ucha nebo do oční bulvy. Zvrácený moment.“²⁰⁾ Martin, Porterová i další však rádi zapomínají na nedostatek a konečné selhání tohoto pohledu. Z nějakého důvodu tento pohled vidí špatně – přinejmenším od roku 1978, kdy John Carpenter pro zobrazení zabijákovy hlediska zpopularizoval použití neupevněné subjektivní kamery.²¹⁾ I když kritici kinematografii v první osobě rádi připisují jistý druh svazující moci, faktem je, že subjektivní hledisko vraha je příznačně mlhavé, nestálé a kouskované závrať působícími přesuny záběru. Pokud nestálý pohled vyvolává pocit nestálého člověka, kterému patří, je důvěryhodnost všemocnosti prvoosobové zabijácké kamery od počátku podkopána. Dá se jít dál a prohlásit, že připisování reálného vidění postavám, které jsou normální, pak ve scénách s ruční kamerou nebo steadicamem přitahuje pozornost právě k tomu, co se režisér zjevně snaží ztlumit: ke kameře. Navíc, jelikož pohled subjektivní kamery přitahuje pozornost k tomu, co nevidí – k temným rohům a zákoutím nepřístupným jejímu pohledu a především k prostoru, který je těsně mimo rámec, a k tomu, co v něm může být –, posiluje to nikoli pocit vlády nad situací, nýbrž pocit zranitelnosti. Útočný pohled nikdy nevítězí a subjekty se zlým pohledem jako takové nepřežívají (jestli vůbec). Pozoruhodně trvalým tématem hororů je obrácení útočného pohledu proti němu samému. THE INCREDIBLY STRANGE CREATURES WHO STOPPED LIVING AND BECAME

19) Tato myšlenka je přesně formulována v proslulé „rozkrokové scéně“ filmu TEXAS CHAIN SAW MASSACRE II, ve které je ženská hrdinka filmu, Stretch, zahrnuta do kouta Koženou tváří – šéfem lidí se smrtícím pohledem v seriálu, který se právě tímto pohledem proslavil. Motorové pile Kožené tváře dojde elektřina právě v okamžiku, kdy se ji chystá sprovodit ze světa, a on, ve stavu zjevného zmatku, přejede nyní tichou motorovou pilou po její noze ke klínu, kde jí pohybuje dopředu a zpět. Navzdory hrůze Stretch okamžitě pochopí, o co jde: „Seš fakt dobrej, seš dobrej, seš nejlepší,“ šeptá – a v té chvíli Kožená tvář poprvé dosáhne orgasmu. I když motorová pila není za normálních okolností kamerou, specifická motorová pila Kožené tváře a specifická Markova kamera mají mnoho společného. Obě jsou charakteristicky zobrazeny nejen jako falické, nýbrž jako nouzová náhražka za skutečnost. Obě se blíží k ženským obětem a činí jim násilí – a obě přitom ztrácejí sílu v přítomnosti určitých žen. Obě jsou produkty falického přenosu – dary, které získali od svých týrajících, všemocných otců. I když akci nevidíme skrze motorovou pilu Kožené tváře, jako ji vidíme Markovou kamerou, vidíme ji hlavně očima Kožené tváře – způsobem, který připomíná klasický přesun směrem vzhůru.

20) Mick Martin – Marsha Porter, *Video Movie Guide: 1987*. Ballantine, New York 1986, s. 690.

21) J. Carpenter i další líčí rozdíl mezi ruční kamerou a Panaglidem nebo Steadicamem, které vytvářejí efekt ležící někde uprostřed mezi ruční a pojezdovou kamerou. „Takže obraz nemá kamennou strnulost pojezdové kamery, ale nemá ani trhavé lidské pohyby ruční kamery – je to něco mezi.“ Cit. dle Robert C. Cumbow, *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*. Scarescrow Press, Metuchen, NJ 1990, s. 51. Mám pocit, že každý záběr, který se odlišuje od normálních záběrů, je předznačen jako deviantní nebo nedůvěryhodný.

CRAZY MIXED-UP ZOMBIES, klasický kultovní horor z roku 1964, je toho paradigmatickým příkladem. Skupina tří teenagerů jde na karneval. Po projíždce Jerry svým kamarádům, chlapci a dívce, navrhne, že půjdou na erotickou show. Dívka, uražená Jerryho lačným postojem, odmítne a druhý kluk ji odvede domů. Jerry vstupuje do stanu a připojuje se k davu stovek mužů výskajících a pokřikujících na exotické tanečnice. Je viditelně uchvácen striptérkou Carmelitou. Když je mu předán vzkaz, jímž je pozván k setkání s ní do zadní místnosti, chtivě tam vyrazí. Na smluveném místě sedí cikánka, zjevně kuplířka, a přiměje vyčkávajícího Jerryho pohlédnout na káču, která jeho pohled hypnoticky přitáhne ke svému středu.²²⁾ Jestliže útočný pohled zde jen těžko může být faličtější, jeho objekt jen těžko může být vaginálnější. Naparující se muž považuje svůj pohled za mocný, dokud se nestřetne s „neukojitelnou dírou ženského orgánu“. V této válce „vizí“ musí být poražen.²³⁾

Podívejme se také na scénu z filmu GOTHIC, v níž Claire uskutečňuje dávnou Shelleyho fantazijní představu. Odhalí si prsa a snažně ho prosí, aby se jí díval do očí – v tom okamžiku se její bradavky stanou víčky, které se pomalu otevírají, aby odhalily obludné oči a donutí ho odvrátit se. Toto přemístění očí přetváří postavu v jakýsi obličej, kde ústa zaujímají místo „neukojitelné díry ženského orgánu“. Této myšlence se dostává nejpracovanější podoby ve filmu POLTERGEIST, který je strukturován kolem vsávání nejprve pohledu a poté toho, kdo se dívá, sérií podtlaků (*vacuums*): podtlak obrazovky televize, kterou Carol Anne s takovou emocionální intenzitou sleduje, podtlak bouře, který Robbieho málem vytáhne z okna, a podtlak červené a masité sající díry, která se otevírá a snaží se do sebe vtáhnout celou rodinu. Vaginální povaha této série vírů se stává více méně explicitní, když se Diana s pomocí doktora Leshe a média (duchovní porodní báby) nakonec nechá vtáhnout do poslední díry (rudé jeskyně), aby vytrhla svou dceru z první díry (televize) a umožnila jim znovu se zrodit (z krve a plodového slizu) do světa.

LIFE FORCE, hororový sci-fi film na téma femme fatale je také rozšířeným sněním o tom, jak se může útočný pohled obrátit. Na cizí planetě najdou vesmírní cestovatelé ze Země ve skleněné schránce spící krásku, dlouze a chtivě se na ni dívají, a pak se rozhodnou vzít ji s sebou na Zemi. Na Zemi se však ukáže, že toto dokonalé stvoření je upířské.

22) Tento moment je citován ve filmu HAIRSPRAY, ve scéně, v níž se John Waters objevuje jako hypnotizér s káčou, který má za úkol udržet Tracy uvězněnou v její ložnici. V BRINGING UP BABY je tento motiv komicky obrácen, když David říká Susan: „Jediným způsobem, jak mě můžeš donutit dělat to, co ty chceš, je držet mi před očima jasný předmět a točit jím.“

23) Michele Montrelay, *Inquiry into Femininity*. „m/f“ 1978, č. 1, s. 83 – 101; přeloženo z *Recherche sur la féminité*. In: *L'ombre et le nom*. Minuit, Paris 1977, s. 91. B. Creedová také mluví o „žravém chřtánu, tajemné černé díře, kterou jsou ženské genitálie jakožto obludný znak, který hrozí zplodit stejně obludného potomka a také hrozí tím, že do sebe vtělí všechno, co se mu připele do cesty. Je to plodná archaická matka utvořená v rámci patriarchální ideologie jako prapůvodní „černá díra“. I když „černá díra“ může být znakem kastrace, v textech hororů, které Creedová studuje, tomu tak není. V nich je zdůrazněno „těhotné, všechno požírající lůno archaické matky“, které na rozdíl od ženských genitálií „nemůže být ve vztahu k penisu vystavěno jako ‚nedostatek‘. Lůno není místem kastrační úzkosti. Lůno spíše znamená ‚plnost‘ nebo ‚prázdnot‘ a vždy odkazuje samo k sobě.“ Barbara Creed, *Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection*. „Screen“ 27, 1986, s. 44 – 70; přetištěno in: James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*. BFI, London 1989, s. 63.

Dívka přitahuje toužebné pohledy mužů, jenom aby je zničila tím, že z nich vysaje jejich životní sílu. *LIFE FORCE* je na jedné straně standardním příběhem o femme fatale, ale na druhé straně, podobně jako jiné filmy tohoto druhu, je názornou lekcí ve stylu příběhu o Medúze, o nebezpečí kvazi-falického pohledu. Je nápadné, kolik příběhů o femme fatale začíná velmi zaníceným mužským pohledem. Zdá se, že útočný pohled je přinejlepším riskantní.

Přinejhorším je fatální. Je-li prvoosobové trhavé vidění vraha hororovým klišé, pak je neúprosným právem hororu, že toto vidění musí být vymáceno, jeho nositel potrestán a diskvalifikován – příznačné je oslepení, zabití, nebo obojí dohromady. Jestliže trhavé vidění signalizuje sílu, která se má rozpoutat, signalizuje také bezprostředně hrozící vlastní zničení. Pohled je nestálý, protože jeho nositel je ztracen. [...]

2b. Reaktivní pohled

Jak zdůrazňuje *PEEPING TOM*, oko hrůzy pracuje oběma směry. Může pronikat, ale také být proniknuto: odtud přemíra obrazů vydloubnutých očí, očí probodnutých nožem, cepínem, injekční stříkačkou, a také scény s osobami, které jsou náhle oslepeny horkou kávou, kyselinou, sprejem proti hmyzu, nebo prostě – a příznačně – jasným světlem.²⁴⁾ Otevírající se oko hrůzy je daleko častěji okem v defenzívě než v ofenzívě. Na reklamních plakátech a na obalech od videokazet ve velké většině případů nacházíme ohrožené, vyděšené oči – běžně jsou to ženské oči v hrůze reagující na zdvižený, krví potřísněný nůž, na přibližující se postavu, nebo na něco, co je vně plakátu či videokazety. Standardním hororovým momentem je chvíle, kdy je postava překvapena – její vidění napadeno –, když spatří něco, co nechce vidět: například Laurie v *HALLOWEENU* se podívá do záchodu a uvidí v něm mrtvé tělo svého přítele, jak jí civí do tváře. Znovu a znovu nám horor představuje scénáře, ve kterých je útočný pohled nejen zmařen a potrestán, nýbrž skutečně obrácen takovým způsobem, že ten, kdo si myslel, že proniká, nakonec skončí sám proniknut. Větrelec s mnoha očima z filmu *THE EYE CREATURES* (1965) hrozí, že se díky svému kvalitnějšímu vidění zmocní světa – dokud proti nim

24) Oko v *ANDALUSKÉM PSU*, ve velkém detailu rozříznuté břitvou, je možná praotcem této tradice a oko S. Dalího, rozříznuté nůžkami ve filmu *SPELLBOUND*, jejím otcem. Uvažte také Bataillovo „pineální oko“: „Oko na vrcholu lebky otevírající se na žhavé slunce, aby ho ve zlověstné samotě kontemplovalo, není produktem porozumění, nýbrž bezprostřední existencí; otevírá se a oslepuje se jako požár, nebo jako horečka, která požírá bytost, nebo přesněji, hlava ... hlava získala masku elektrizující síly.“ Georges Bataille, *Visions of Excess*, s. 82. Také Prawer si všímá zvláštního zdůraznění oka v hororu: „Na tváři je to samozřejmě oko, které vede nejpříměji tam, kde sídlíme – a lidské oko skutečně hrálo zvláště důležitou roli v hrůzostrašných filmech. Filmované oko může být okem zlověstného pozorovatele, jako v některých hrůzu nahánějících detailních záběrech filmu *The Spiral Staircase* Roberta Siodmaka (1946), který také ukazuje zvrácený způsob, jakým si pozorovatel interpretuje to, co jeho oko vidí; nebo se může jednat o oko sklíčené oběti, zrcadlo zmučené duše, jako na začátku a na konci filmu *Repulsion* Romana Polanského. Je skoro zbytečné říkat, že zranitelnost oka se také využívá ve scénách pracujících s naším strachem z fyzického zranění, ve filmech pohybujících se od *Andaluského psa* až k *The Flesh and the Fiends* (1959).“ S. S. Prawer, *Caligari's Children: The film as a Tale of Terror*. Oxford University Press 1980, s. 75n.

armáda neobrátní reflektory a probodává je světlem nevyvolá jejich explozi. A když se utkají dva zloději-skeneři z Cronenbergova filmu *SCANNERS*, poražený shoří na popel a vítěz, Daryl Revok, je zcela pohlcen osobností svého protivníka. Skenování podle všeho bere stejně, jako dává – což vyjasňuje sám Revok, jehož hlava je obydlena všemi lidmi, které během své skenerské dráhy dostal.

Zvlášť nebezpečné – a navíc různými specifickými způsoby – je sledování filmového plátna. Za podrobnější úvahu stojí film Lamberta Bavy *DEMONS* (1986), který je zjevně filmem o nástrahách sledování hororů. Do nového kinosálu je přilákáno množství lidí na detektivku (*free mystery movie*), která se promítá jako součást oslav jeho otevření. Postava nahlas doufá, že to nebude horor, ale samozřejmě se ukáže opak. Jak roste napětí, v divácích se probouzí sexuální vzrušení, zejména pohledem na ženu, která je v detailu opakovaně probodávána vrahem, který je mimo plátno. Jedna divačka, černošská prostitutka, ucítí něco na tváři, sáhne si na ni a ucítí, že se jí na dotyčném místě objevil podivný vřed – což přesně zreadlí to, co se děje na tváři jedné z postav filmu ve filmu. Šlapka odchází do umývárny, aby si prohlédla tvář, ale během pár minut se promění v poblázněnou zombie a začne bloumat po zadních chodbách budovy. Mezitím diváci v hledišti zaujatě sledují, jak se pod vrahovým nožem ocitá druhá žena, hrdinka filmu ve filmu. Křičí a žadoní, nůž se do ní vnoří každým okamžikem, když tu najednou je plátno, na které jsou tyto obrazy promítány, zezadu rozpáráno a roztrženo, zombie jím proskočí na proscénium a razí si cestu dál do zděšeného publika.²⁵⁾ Zombie útočí a přeměňuje v zombie další lidi, které dál samy útočí a přeměňují ještě další. Zasaženo je čím dál tím víc diváků a ti, kteří se snaží uniknout, zjistí, že všechny východy jsou uzamčené. Vypukne strašný zmatek.²⁶⁾ „Za to může ten film!“ vykřikne kdosi. Ostatní diváci se ve snaze zastavit probíhající horor vlámou do projekční místnosti, a jakmile si všimnou, že tam není promítač (systém je automatický), rozmlátí projektor na kousky. „Teď už nám ten film neublíží,“ říká jeden z útočníků. „Není to v tom filmu, ale v budově,“ odpoví kdosi. Bavovi jde zřejmě o to, že ohavná hnutí, která horor vzbuzuje, nespočívají ve filmu, nýbrž v divákovi. V každém případě však jeho scénář připouští, že onen film chce a dokáže taková ohavná hnutí vyvolat, a v tomto smyslu je film ve filmu skutečně agresivní a opravdu zraňuje.

Podobně televize: film *DEMONS II* vypráví o ženě, Sally, která sleduje televizní horor, v němž je vzkříšena zlovolná zombie. Zatímco Sally zírá na obrazovku, zlá zombie v detailním záběru na okamžik pohled opětuje, než sama proteče obrazovkou, která přitom mění tvar, a vyhrne se na Sally. V *TERRORVISION* vystoupí vesmírní vetřelci do obývacího pokoje z televizní obrazovky, do níž se přepravili pomocí satelitu, a jednoho po druhém zabijí americkou rodinku, která se na tuto televizi dívala. Zvláštní vysílání varuje, že „její apetit je neukojitelný, její zvědavost bezmezná, její síla bez hranic – a bude nadále pohlcovat všechny formy života“. Podobně film *LOOKER*, v němž se rozbíhá reklamní schéma na „po-

25) Situace je reminiscencí na scénu z filmu *THE BLOB* (1958), v níž „z projekční budky stéká sliz na naše zástupná já sledující horor v městském kině“, jak ji popisuje ve své knize James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures, An Anatomy of Modern Horror*. Oxford University Press 1985, s. 15.

26) Scéna připomíná pasáž z filmu *KING KONG* (1933), v níž jsou diváci také podobně pozváni na tajemné představení. Očekávají film, místo něj však musí čelit realitě: King Kongovi samému. A také King Kong vyrazí ze své pozice atrakce, divoce vběhne mezi diváky a vyvolá šílený zmatek.

užití počítačové animace k vložení elektronického světelného impulsu do očí reklamy“ – impulsu, který má zamířit do receptivních očí domácího diváka. Jeho hrdinu, Larryho, z obrazovky něco doslova udeří – dokud si nenasadí ochranné brýle, které mu umožní obcházet a bouchat jiné lidi do *jejich* očí. A „zelenotečkový“ program MAXE HEADROOMA vyvolá u některých televizních diváků – tlustých a nečinných – neuronové přehřátí a posléze explozi. I telekinetické vidění může fungovat jiným způsobem. Ve filmu THE FURY (1978) vysvětluje ošetřovatelka na Paragonově institutu svým studentům s telekinetickými schopnostmi, že moc napadnout ve skutečnosti spočívá na tom, že jsou napadnutelní: „Snažte se si zapamatovat, že Alfa je jiným výrazem pro pasivní... Představte si, že sedíte v prázdném kinosále před bílým plátnem – a nechte si tím plátnem vyplnit mysl.“ Ve filmu POLTERGEIST vstupuje do hlavního vysílacího proudu „fatální televizní“ příběh. Carol Anne vnímá lidi na prázdné, statické televizní obrazovce a nakonec je vtažena k nim. Televize ve filmu POLTERGEIST se od ostatních televizí v této tradici liší tím, že nečiní výpad a neproniká své diváky, ale místo toho je nasává a pohlcuje – využívá k tomu obrazy a řeč, které by jen těžko mohly být vaginálnější.²⁷⁾

Nejpropracovanější výraz nachází „nasávající televize“ bezpochyby ve filmu Davida Cronenberga VIDEODROME (1982) – poselství tohoto filmu shrnul William Beard takto: „Nedívej se příliš hluboko do televizní obrazovky, aby se nezačala dívat ona do tebe.“²⁸⁾ „Bitva o ducha Severní Ameriky bude vybojována ve videoaréně – na videodromu,“ vyhláší profesor Brien O'Blivion. „Televizní obrazovka je sítnicí duševního oka. A proto je televizní obrazovka součástí fyzické struktury mozku. A proto cokoli, co se objeví na televizní obrazovce, se těm, kdo ji sledují, ukáže jako ryzí zkušenost. A proto je televize realitou a realita je – méně než televize.“ Vedoucí organizací O'Blivionova videodromu je optická společnost, jejíž nová řada brýlí je propagována sloganem „Láska vstupuje do očí“ a „Oko je oknem do duše“. Dotyčné oči/obrazovky jsou očima/obrazovkami Maxe Renna, producenta tvrdé pornografie, kterého jeho fascinace nezákonným videosignálem vede až k jeho konečnému spojení s ním. Jednoho večera, když Max sleduje videodromem vyrobenou pásku, na níž je také materiál s jeho přítelkyní Nicki, začne televize bobtnat a svíjet se a obrazovka (na níž je velký detail Nicčinych rtů) se začne vybulovat směrem k němu. Poklekne a ponoří do ní svou tvář. Chvilí poté se jeho břicho změní v obrovskou průrvu, do níž hulvát z videodromu později vrazí videokazetu. „Co se mnou chceš dělat?“ ptá se invaginovaný Max. „Chci, aby ses mi otevřel. Otevři se mi,“ přichází odpověď. A Max se otevírá, je oplodněn a ztracen. Jak poznamenává jeden kritik, „televize je smrtící, protože doslova proniká váš mozek a souloží s ním“.²⁹⁾

Michael Powel se skvěle trefil potud, pokud mínil PEEPING TOMA jako komentář k produkci a spotřebě hororů. Markovo alternování mezi útočným a reaktivním pohledem

27) Přes veškerou svou křiklavost nebyl soubor obrazů ženského těla ve filmu POLTERGEIST v komentářích příliš zmiňován. Ty se z největší části zaměřují na roli otce a strašidelného domu.

28) William Beard, *The Visceral Mind: The Major Film of David Cronenberg*. In: Canada Council (ed.), *The Shape of Rage*. New York Zoetrope, New York 1983, s. 70.

29) Geoff Pevere, *Cronenberg Tackles Dominant Videology*. In: C. Council (ed.), c. d., s. 142. V jednom interview Cronenberg odpovídá na otázku na „vzájemnou zaměnitelnost pohlaví“ v jeho filmech takto: „Ano. Chápete, jak je pro lidskou rasu sexualita důležitá. V umění, kultuře, společnosti, psychologii, ve všem. Můj instinkt mi říká, že obrovská část sexuality a všechno, co z ní ve společnosti pramení, je velmi

se běžně používá k ukázání vzájemné závislosti sadistických a masochistických hnutí. Přehled moderního hororu však potvrzuje, že toto alternování se také odvíjí od toho, že Mark, na rozdíl od většiny lidí, je jak výrobcem, tak konzumentem svých filmů. Oddělte tyto funkce, jak jsou odděleny v reálném světě, a dostanete uspořádání ukazující, jak je – přinejmenším v kodifikované podobě filmových hororů – útočný pohled spojen s těmi, kdo drží kameru, a reaktivní pohled s těmi, kdo potom civí na plátno.

Moderní horor pozoruhodně rozmanitým způsobem znovu a znovu rozehrává stále stejný scénář dvou proti sobě stojících stran. Důsledek je samozřejmě ten, že dotyčné obecnostvo *nás* má reprezentovat ve vztahu k plátnu, které *my* sledujeme, a tu a tam je tato rovnice vyjádřena přímo. Narážím na Hitchcockovu poznámku na okraji technického scénáře pro scénu ve sprše ve filmu PSYCHO: „Seknutí. Dojem sekajícího nože. Jako kdyby měl rozříznout samotné plátno, rozpárat film.“ Jen těžko můžeme chtít jasnější soubor analogií: jak se má Norman k Marion, tak se má Hitchcock k divákům PSYCHA, nebo všeobecněji, jak se má krvavý zabiják k zabíjenému, tak se má režisér hororů k jejich publiku.³⁰⁾ Hitchcockův „dojem“ se u Bavyho stává diegetickou skutečností, když je v DEMONS náhle zezadu protrženo a rozpáráno plátno filmu ve filmu zuřivými zombiemi, které se přes něj přeženou do kinosálu. Rovnice je zjevná: jak se má diegetické publikum k diegetickému filmu, tak se máme my k Bavovým DEMONS; jak plátno diegetického hororu „útočí“ na své publikum, tak chce plátno filmu DEMONS zaútočit na *nás*.³¹⁾

fyzickou záležitostí. Lidské bytosti si mohou prohodit sexuální orgány, nebo se obejít bez pohlavních orgánů v jejich původní funkci, jakožto sexuálních orgánů určených k plození. Máme volnost vyvinout si různé druhy orgánů, které by poskytovaly rozkoš a neměly by nic společného s pohlavím. Zmenšil by se rozdíl mezi mužem a ženou a do té míry, do jaké existuje, obecně řečeno, mužská a ženská sensibilita, bychom se možná stali méně polarizovanými a integrovanějšími bytostmi... Nemluvím o operacích měnících pohlaví (zejména ve filmu *Crimes of the Future*). Mluvím o možnosti, že lidé by mohli být schopni podle svého přání fyzicky zmutovat, i kdyby tato mutace měla trvat třeba pět let. Pouhá síla vůle by vám umožnila změnit své fyzické já. Myslím, že by to zmenšilo pohlavní polaritu a lidské bytosti by se reintegrovaly velmi odlišným způsobem.“ Viz C. Council (ed.), c. d., s. 190n.

- 30) W. Rothman obhajuje, že Hitchcock v této scéně „rozděluje naši identifikaci. Identifikujeme se s Marion, která se teď musí střetnout s tím, co jsme viděli my. Jsme však obsaženi také v této návštěvě a nemůžeme se oddělit od toho, že jsme tím, jehož náhlý vpád Marion vyděsil. Jak se Marion otáčí, díváme se na ni očima této bytosti, abychom se jí v jejím pohledu zmocnili.“ William Rothman, *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Harvard University Press 1982, s. 301. Jinde Rothman připomíná, že „naši rozkoš z pohledu na Marion (krátce před útokem) nelze oddělovat od naší fantazie, že se jí chystáme sexuálně zmocnit. I když je to mužská fantazie, nemusí jí mezi Hitchcockovými diváky propadat pouze muži. Pro mužské i ženské diváky tohoto filmu má akt jeho sledování aktivní i pasivní aspekt, nazvěme je ‚maskulinním‘ a ‚femininním‘ aspektem.“ Poznámávám, že Rothman se dovolává „aktivního i pasivního“ a možnosti identifikace s opačným pohlavím jenom proto, aby zajistil možnost, že ženy sdílejí agresivní mužské fantazie. Dalo by se v tom jít dále, protože i když Rothman prohlašuje, že zaujímá pozici Marion, konstruuje ji v závislosti na mužské touze (viz zejm. s. 296). Jedním z cílů mého textu je ukázat neupřímnost kritiků, jako je Rothman, když mluví o identifikaci s opačným pohlavím.
- 31) Tento trop se objevuje také v „ženském filmu“. „Obraz a hlas v těchto filmech působí jako ‚třetí osoby‘ paranooidního preludu (pronásledovatelé), a v poslední instanci je to sama kinematografie prostřednictvím organizace obrazu a zvuku, která útočí na ženu a stává se strojem na její trýznění. Tato operace je věrně ukázána ve značném množství filmů, které explicitně aktivují součásti kinematografického signifikantu, nebo dokonce kinematografii samotnou, při útoku na ženskou protagonistku.“ Mary Ann Doane, *The Desire To Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 152n.

Horor samozřejmě opakovaně a otevřeně hraje na analogii mezi tíživou situací oběti a situací publika. I když může znamenat i leccos jiného, situace, která nám ukazuje ženu před napadením, jak sleduje horor vykreslující ženu před napadením, je také jasným metakinetografickým vyhlášením naší společné tíživé situace coby diváků. Uspořádání plátna na plátně jen explicitně ukazuje to, co je v hororu vesměs implicitní: propojení publika s oběťmi na plátně vůbec, bez ohledu na to, jak jasně jsou samy zobrazeny jako diváci. [...]

Kdo navštívil odpolední nebo noční promítání hororu s mladistvým publikem, nemůže pochybovat o tom, že v podstatě funguje protichůdným způsobem. Představení se podobá hře na kočku a myš: „dobrý“ moment (nebo film) je ten, který publikum „ubíjí“, a špatný moment (nebo film) je ten, ve kterém publikum vítězí. Soudě jen podle zápletky, jsou vzorce vyjadřování souhlasu a nesouhlasu podle všeho buď nerozlišené, nebo nemotivované, nebo obojí. Tyto vzorce vyjadřování souhlasu a nesouhlasu se uplatňují jako soud o tom, zda-li se filmu podařilo, nebo nepodařilo publikum překvapit (nebo ho vyvést z míry). V takových momentech je diegeze téměř vytěsněna a filmař hororů a jejich kompetentní divák se pozoruhodně přibližují k přímé komunikaci: divák výkřiky souhlasu či nesouhlasu adresovanými nikoli postavám na plátně, nýbrž lidem, kteří je tam umístili, a ti zase tím, že vyznačují určité momenty nějakým vtipným gestem nebo pauzou, aby si vymohli reakci – obojí se rovná tiché formě komunikace ve druhé osobě.

A horory samozřejmě na své publikum *skutečně* útočí. Je to hmatatelný útok, dostáváme ho do oka. Úplně stejně jako může být oko publika kamerou vyzváno k útoku, může být fyzicky napadeno promítaným obrazem – náhlými záblesky světla, prudkými pohyby (například obrazů ženoucích se ven), rychlými střihy nebo náhle se objevivšími obrazy. To vše patří ke standardnímu inventáři hororů. Film za filmem nás oslepuje záblesky blesků nebo reflektorů, nebo na nás namíří zbraň či kameru a ozve se výstřel, nebo nechá prudce se vynořit směrem k nám hadu se podobajícího vetřelce či krysu. Není proto žádným překvapením, že těchto momentů se více méně od okamžiku, kdy se objevila, měla zmocnit 3-D grafika, a naprosto samozřejmě alespoň jeden vkládat do každého filmu.³²⁾ Není také žádným překvapením, že v těch nejhrůznějších a nejvíce šokujících momentech by se měl narativní proud obrazů rozpadnout na kousky. Klasickým místem je samozřejmě scéna ve sprše z filmu *PSYCHO*, která trvá čtyřicet sekund a je složena z mnoha záběrů: bleskurychlé zřetězení obrazů ruky svírající nůž, částí těla Marion, částí sprchy, a nakonec krvavé vody, jak vířivým pohybem odtéká do odpadu.³³⁾ Jedná se o násilí ze strany filmu – a to jak po střihacské, tak po diegetické stránce –, při kterém se zastavuje dech. Zabití hlavní představitelky uprostřed příběhu je aktem násilí na narativní úrovni.³⁴⁾ Skutečnost, že takovým

32) Maxim Gorkij napsal o šoku, jaký zakusil při sledování filmu *POKROPENÝ KROPIČ* bratří Lumièrů, v okamžiku, kdy na zahradníka vystříkla hadice: „Myslíte si, že vás ta sprška zasáhne také, a ucuknete.“ Cit. dle Siegfried K r a c a u e r, *Theory of Film: Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press 1960, s. 31.

33) W. R o t h m a n, Hitchcock, s. 296 – 309.

34) „Je nepochopitelné, že Janet Leighová by měla prostě přestat existovat. Nikdy předtím nebyla hvězda takového formátu, sexuální bohyně, tak totálně vymazána uprostřed příběhu. Tím Hitchcock jasně ukazuje nezvratnost a strašnou definitivnost smrti. Naše chuť na dovolený sex i náš sadismus byly smrtí Marion drsně přesyceny. Smrtí Leighové byly totálně porušeny všechny pohodlné konvence hollywoodské výroby napětí.“ Harvey R. G r e e n b e r g, *The Movies on Your Mind*. Dutton, New York 1975, s. 126.

náhlým násilným vizuálním útokům typicky předchází zdlouhavá klidná sekvence, jen podtrhuje jejich násilný záměr. Velká část umění hororu spočívá v tom, dokázat zastihnout divákovo oko nepřipravené – proniknout ho, ještě než vůbec může stihnout zavřít víčko. Teprve když zapadne opona, mohou si naše vlastní „opony“ odpočinout.³⁵⁾ A horory skutečně opakovaně srovnávají filmové plátno a plátno snu, strážené okem jakožto místa invaze.³⁶⁾

(Dostáváme ho samozřejmě také do ucha. I když se zde, i vůbec, zajímám o oko, byla by to nedbalost nezmínit ve spojitosti s přímými útočnými účinky hororu zvuk. Scéna ve sprše z *PSYCHA* je šokující stejně tak po sluchové, jako po vizuální stránce. Předchází ji zlověstné ticho /nepřičesávané přirozené zvuky Marioniných příprav/ a útok spouští zvuk ječících houslí, jejichž drtivý vpád zdvojuje jak akci probodnutí na diegetické rovině, tak stříhačské rozdrobení obrazu.³⁷⁾ Někteří diváci prohlašují, že je v hororech víc rozrušuje „hudba“ než obrazy, a že v „hrůzostrašných pasážích“ si nezakrývají oči, nýbrž uši. Zvuk v kinematografii je všeobecně málo teoreticky zpracován a zvuk v hororu skoro vůbec ne.)

Samy horory zkrátka jak po stránce litery, tak po stránce ducha potvrzují dvojí pohled z filmu *PEEPING TOM*. Na jedné straně je dravčí či útočný pohled zabijáka (nebo přišere), s nímž je publikum – jako v *PEEPING TOMOVI* – přímo vyzváno se spolčit – alespoň formálně a dočasně. Takový pohled je opakovaně spojován s kamerou (a to buď jako tématem, nebo jako zařízením) a je rozhodně zobrazován jako mužský. Zarážející na tomto mužském pohledu je však to, jak často zůstane na úrovni přání nebo hrozby – jak zřídka přetrvá spoušť, kterou působí, a dokonce i když uspěje, jak neodbytně je doveden ke svému zničení. Má v hororu status fikce, která se snaží být faktem, a nejedna zápleтка spočívá právě na tom, že odhaluje jeho pózu. Na druhé straně je reaktivní pohled. Ten je také spojen s kinematografickým nebo televizním aparátem – jenže jako jeho objekt, nikoli jako subjekt. Frekvence obrazů očí oběti vystavené útoku podtrhuje zalíbení hororu ve zranitelném zraku, ve zraku v defenzívě. Také reaktivní pohled nás prostřednictvím nahromadění „normálních“ záběrů v první osobě a na narativní úrovni prostřednictvím mobilizace všech běžných empatických prostředků vyzývá k účasti. A také reaktivní pohled je výrazně pohlavně vyhraněn – ale jako femininní, nikoli maskulinní. V *PEEPING TOMOVI* být na příjmové straně kamery znamená být z definice femininním; být v systému reprezentace, v němž kinematografické nebo televizní aparáty „zabíjejí a šoustají“. Jinými slovy, Max z filmu *VIDEODROME* je nevyhnutelně invaginován a oplodněn, stejně jako je znásilněna a oplodněna Susan z filmu *DEMON SEED*.

35) Je pozoruhodné, jakým nezdolným znakem kinosálů je opona a jaké množství těch nejfunkčnějších „plexů“, zbavených jinak skoro všech tradičních doplňků, si ji podrželo.

36) Obecnější úvahu o filmovém plátně a myslí či plátně oka najdete: Bruce F. K a w i n, *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton University Press 1978, zejm. první kap. *The Mind's Eye*.

37) W. R o t h m a n, *Hitchcock*, s. 100. Dále: „Velká část drtivého dopadu tohoto momentu připadá na vrub Bernardu Herrmannovi. Hitchcock původně chtěl scénu vraždy ve sprše pustit bez jakéhokoli hudebního doprovodu, ale Herrmann ho přemluvil, aby to zkusil s hudbou... Především náhlý pronikavý výskot houslí, který tak podmanivě vnuká představu útočícího tvora podobajícího se ptáku, vytváří šok, který je základem nejznámějšího efektu z *Psycho*“ (s. 298). Viz také Stephen H e a t h, *Body, Voice*. In: *Questions of Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1981, s. 176 – 193.

Je-li reaktivním pohledem obdařen muž, je buď příliš mladý – jako Robbie ve filmu *POLTERGEIST*³⁸⁾ –, nebo je touto zkušeností doslova pohlavně proměněn – jako Max ve *VIDEODROMU*. Reaktivní pohled je pyšný na své místo ve skopickém režimu hororu: jak v diegezi – jako pohled, který vidí pravdu –, tak i mimo ni, v kinosále: jako pohled, který je napaden z plátna.³⁹⁾

3. Krutá kinematografie

Dovolte mi teď obrátit se k tendenci, a to jak kritiky, tak teorie, nahlížet vztah kamery a diváka jako spolčení, jehož cílem je vytvořit pocit více či méně sadistické vlády nad objektem jejich společného vidění. Myšlenka, že filmová rozkoš je podložena touhou po voyeuristickém vládnutí, se na teoretické úrovni odvozuje hlavně z díla Laury Mulveyové a Christiana Metze.

Mulveyová identifikuje dva způsoby, jak kinematografie nahlíží na ženy, a oba předpokládají nějaký mužský (nebo maskulinní) subjekt pohledu: sadisticko-voyeuristický pohled, jímž jeho subjekt utiňuje svou nelibost z neutěšení ženou sledováním toho, jak je žena trestána, a fetišisticko-skopofilický pohled, jímž jeho subjekt utiňuje svou nelibost tím, že si z ženského těla nebo z jeho části vytváří fetiš. Mulveyové dílo bylo po zásluze oceňováno, v posledních letech si však vysloužilo i kritiku, a to i ze strany Mulveyové samotné.⁴⁰⁾ Hlavní námitka se týká místa (ne-místa) ženského diváka v tomto modelu, ale já bych zde raději nadhodila jinou otázku – totiž zda-li kinematografický pohled vždy nevyhnutelně implikuje vládu nad objektem, a to i když je subjektem pohledu muž a jeho objektem žena. Rodowick nadhodil tezi, že zájem Mulveyové vytvořit sadistický mužský subjekt ji vedl k tomu, že přehlédla masochistický potenciál fetišistické skopofilie. Stanovený předpoklad, že aktivní voyeurismus je sadistický, a její neschopnost uvažovat možnost, že pasivní fetišistická skopofilie může vést k masochismu, vytvářejí slepou skvrnu. Rodowick píše, že Mulveyová „definuje fetišistickou skoptofilii jako přeceňování objektu, s čímž by souhlasil Freud. Ten by však také dodal, že tento fenomén

38) Chlapci jsou podobně jako ženy a starci nahlíženi jako „non-subjekty“.

39) Režisér William Friedkin v rozhovoru s Derrym přikládá značnou váhu „souboru očekávání“ působících na publikum hororu. „Film z tohoto faktoru profituje. Alfred Hitchcock těží z faktu, že publikum přichází do kina, aby se nechalo vyděsit. Když stojí v řadě, mají strach. Takže je popadne, pohoupá je, nechá je smažit se v tom, dokud je něčím nezasáhne... To samé platí pro film *The Exorcist*. Lidé se bojí, když stojí v řadě. A první hodinu filmu se odehraje jen o málo víc než expozice a pokud jste nečetli knihu, která je místy velmi těžko sledovatelná, lidé se sami smaží v emocionálním stavu, který vede k děsu.“ Charles Perry, *Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film*. Thomas Yoseloff, London 1977, s. 123n.

40) Častokrát bylo řečeno, že Mulveyové model ve své původní formulaci umožňuje ženě rozkoš z dívání jedině prostřednictvím identifikace s mužem nebo jako „transvestitskou“ aktivitu. V pozdějších *Afterthoughts on “Visual Pleasure”* navrhuje psychosexuální model „vizuální rozkoše“ ženského diváka skrze identifikaci s opačným pohlavím. Laura Mulvey, *Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)*. „Framework“ 1981, č. 15 – 17, s. 12 – 15; přetištěno in: L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, Bloomington 1981. Viz také číslo časopisu „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21 (věnované *The Spectatrix*).

je jedním ze základních zdrojů *autority* definované jako pasivní podrobení se objektu: celkově tedy *masochismem*.⁴¹⁾

Také pro Metz se divák nutně identifikuje s kamerou ve výkonu, který je esenciálně útočný. V často citované pasáži z *Imaginárního signifikantu* nazvané „Perceptivní vášeň“, Metz dokazuje, že protože film spočívá na distanci mezi divákem a objektem vidění (distanci v čase i prostoru), je jeho divák nutně voyeurem a voyeurismus se svou tendencí k ovládnutí má sadistickou povahu.⁴²⁾ Nad touto konstrukcí se pozastavuje Silvermanová, která v návaznosti na Jeana Laplanche tvrdí, že ve scénáři prvotní scény (pro Metz i pro jiné Ur-filmu)⁴³⁾ je dívající se dítě na rovině identifikace nikoli pánem, nýbrž obětí situace. „Místo aby ovládalo zvuky a obrazy rodičovské sexuality, je jimi dítě přikované v postýlce ovládáno – skutečně přemoženo. Dospělá sexualita ho napadá očima i ušima a proráží tyto důležité orgány. Ovládající, sadistickou rozmanitost voyeurismu diskutovanou Metzem lze možná nejlépe pochopit jako psychickou formaci zaměřenou na obrácení mocenského vztahu prvotní scény – jako kompenzační drama, pomocí něhož pasivita plodí aktivitu prostřednictvím instinktivního „otočení se“ a obratu.“⁴⁴⁾

Sám Metz ve skutečnosti poukazuje směrem k reaktivnímu neboli „proraženému“ vidění v jiné pasáži („Identifikace a zrcadlo“) stejné stati. Protože dotyčná pasáž není kritiky doceňována, ocituji ji zde celou:

„Každé vidění spočívá ve dvojím pohybu: projektivním („světlomet přebíhající okolí“) a introjektivním: vědomí jakožto vnímavý, registrující povrch (podobně jako filmové plátno). Mám zároveň dojem, že na věci, jak se říká, „vrhám pohled“, i že tyto věci, když jsou takto osvětleny, se ukládají ve mně (říká se pak, že to ony se někde promítají: například na moji sítnici). Je třeba vylévat na svět jakýsi proud označovaný jako pohled a vysvětlující všechny mýty týkající se magnetismu, aby tak věci mohly zamířit v opačném směru proti tomuto proudu (který jim přitom nicméně ukazuje cestu) a dospět

41) D. N. Rodowick, *The Difficulty Of Difference*. „Wide Angle“ 15, 1982, s. 7. G. Studlarová tvrdí, že přemístění fetišismu do pre-oidipovského období (vztahující ho spíše ke ztrátě matky než ke ztrátě penisu) skýtá model pro masochistický vztah k plátnu. I když mám dojem, že scénáře hororů potvrzují Freudův pohled, že masochistický strach může vyvěrat z jakéhokoli období vývoje, energicky bych hájila, že oidipovský konflikt v tom zaujímá čestné místo. Srov. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. University of Illinois Press, Urbana 1988, zejm. kap. 2 a 8.

42) Christian Metz, *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film*. ČFÚ, Praha 1991, zejm. s. 77 – 86.

43) „Film se pro svého diváka,“ píše Metz, „odvíjí v onom „jiném prostoru“, zároveň zcela blízkém i definitivně nepřístupném, v němž dítě vidí erotickou aktivitu rodičovské dvojice, dvojice, která je podobným způsobem ignoruje a nechává samotné jako čirého nazíratele, jehož participace je nemyšlitelná. Po této stránce kinematografický signifikant není pouze „psychoanalytický“, je speciálněji oidipovského typu. (...) Film si uchovává něco z onoho zákazu, s kterým je spjaté nazírání prvotní scény... a zároveň je film díky jakémusi opačnému pohybu, který není ničím jiným než „převzetím“ imaginární symboličnem, založen na legalizaci a generalizaci zapovězené aktivity“ (*Imaginární signifikant*, s. 83n). Viz také Patrick Brantlinger, *What Is “Sensational” about the “Sensation Novel”?* „Nineteen-Century Fiction“ 37, 1982, zejm. s. 25n.

44) Kaja Silverman, *Too Early/Too Late: Subjectivity and the Primal Scream in Henry James*. „Novel“ 21, 1988, s. 156n. Viz také její *Masochism and Male Subjectivity*. „Camera Obscura“ 1988, č. 17, s. 50; a Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*. John Hopkins University Press, Baltimore 1976, zejm. s. 102.

nakonec k našemu vnímání, které představuje v tomto případě poddajný vosk, a nikoli už vysílací zdroj.

Technologie filmových záběrů se pečlivě podřizuje této fantazijní představě doprovázející vnímání, představě ostatně tak banálně běžné. (...) Během promítání je divák oním reflektorem, o němž jsem hovořil, a tvoří takto obdobu promítacího stroje, který sám zase je obdobou kamery, ale je zároveň i vnímavým povrchem, tedy obdobou filmového plátna, jež samo je obdobou filmového pásu. V sále existují dva svazky paprsků: ten, který z promítací kabiny a současně i z divákova zraku v jeho projekčním aspektu směřuje na plátno, a ten, který naopak z plátna vychází, aby utkvěl v divákově vnímání, chápáním takto ve svém aspektu introjektivním (na sítnici, na tomto druhém promítacím plátnu).⁴⁴⁵⁾

Oscilace mezi těmito dvěma pohledy, dodává Metz, je pro aparát klíčová: „Symbolično se v kinematografii zrovna tak jako všude jinde může konstituovat jen skrze fungování imaginárna a nad ním: projekce-introjekce, přítomnost-nepřítomnost, fantazijní představy provázející vnímání, atd.“⁴⁶⁾

Nepřekvapí nás, že následné komentáře se vyhýbaly Metzovu introjektivnímu pohledu, protože poté, co s ním Metz vystoupil, ho sám rychle podřídil schématu kamery,⁴⁷⁾ která opět rychle získala status zásadního nástroje projekčního a voyeuristického pohledu. Rozlišení mezi projekčním a introjektivním hleděním (*looking*), jak je formulováno výše, kde je introjektivní popsáno jako „vnímavý, registrující povrch“, na nějž „se ukládají věci“ nebo jsou „promítány“ na „sítnici“, více či méně odpovídá mému rozlišení mezi útočným a reaktivním pohledem, jak se objevuje v hororu. (Nemůžu se ubránit poznámce, že Metzova charakteristika sítnice jako „druhé plátno“ je blízká definici televizní obrazovky jako „sítnice duchovního oka“ profesora O'Bliviona z filmu VIDEO-DROME.) Na první pohled se zdá, že tendence hororu umisťovat reaktivní pohled mimo a „proti“ kameře a ne do ní a „s“ ní, je v přímém rozporu s Metzovým modelem dvou pohledů, které jsou vnitřními pohledy kamery. Psychoanalytický pohled vysvětluje scénář hororu jako druhotný útvar fikce, který hypostazuje pohledy jako mechanické i imaginární protiklady. Narativní forma, která materializuje rozdělenou psýché jako Jekylla a Hyda, bude jinými slovy materializovat také rozděleného „diváka“ jako filmaře a filmového diváka.

45) Ch. Metz, *Imaginární signifikant*, s. 69n. Pasáže si všímá K. Silvermanová v knize *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 23.

46) Ch. Metz, c. d., s. 70. Také Studlarová zdůrazňuje dvojí pohyb aparátu a také ona chce napravit běžnou jednostrannost zdůrazněním pasivní a receptivní strany rovnice; viz zejména její *Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinematic Apparatus* (kap. 8 z knihy *In the Realm of Pleasure*). Provokativní diskusi o dvojsměrném vidění ve vztahu k transvestitské pornografii najdete: Berkeley K e i t e, *The Pornographic Body Double: Transgression is the Law*. In: Arthur and Marielouise K r o k e r (eds.), *Body Invaders: Panic Sex in America*. St. Martin's Press, New York 1987.

47) „Když říkám, že ‚vidím‘ film, rozumím tím zvláštní směs dvou protichůdných proudů: film je tím, co přijímám, a je také tím, co uvádím v chod, protože neexistuje před mým vstupem do sálu a protože stačí, když zavřu oči, už tím ho zlikviduji. Jako ten, kdo ho uvádí v chod, jsem takto promítacím přístrojem; jako jeho příjemce jsem filmovým plátnem; v obou podobách zároveň jsem kamerou, zaměřenou do zevního světa a přitom přijímající záznamy“ (Ch. Metz, *Imaginární signifikant*, s. 70).

Kde je v tom všem masochismus? Jeho absence v Metzově textu bije do očí. Zatímco projektivní pohled rozhodně určuje jako sadistický, z důvodů, o nichž můžeme jenom spekulovat, nenabízí ekvivalentní analýzu introspektivního pohledu. Jeho slepá skvrna tedy leží přesně na témž místě jako u Mulveyové. Jeho jazyk je dostatečně suggestivní (přijímající divák je „vnímavým povrchem“, „naše vnímání... je poddajný vosk“, „věci... se ukládají ve mně“, a tak dále), ale tím to končí. Podle mého názoru je horor tím místem, kde se Metzova (i Mulveyové) mezera zaplňuje. Dokonce s ještě větší rozmanitostí, než jak si vymýšlí způsoby, jak může být projektivní pohled (abychom použili Metzovy pojmy) sadistický, si horor vymýšlí způsoby, jak může být „napaden“ náš „vnímavý povrch“, jak mohou být do nás uloženy „věci“ – jak jsou naše oči „poddajné“.

Než se obrátím k masochismu samotnému, dovolu mi, abych se vrátila k aspektu pohledu v hororu, který vyplývá z opozice mezi útočným a reaktivním, či mezi projektivním a introjektivním pohledem: mám na mysli neobyčejně populární schéma útočného pohledu, který je překažen – zmařen, spolknut, obrácen proti sobě –, a subjektu útočného pohledu, který je nakonec oslepen, zabit nebo obojím. V rámci klasického psychoanalytického paradigmatu je pojem selhávajícího falického pohledu samozřejmě něco jako oxymoron a vyvstává otázka, jaký smysl má jeho všudypřítomnost v hororu. Řešení nabízí Lacanem navrhované rozlišení mezi pohledem (*gaze*) a „okem“ (*look*) – kde, podle Silvermanové, která tuto teorii rozpracovala, první z nich zaujímá ve vztahu ke druhému bezmála takovou pozici, jakou má falus vzhledem k penisu. Pohled je jinými slovy transcendentální ideál – vševědoucí, všemocný – kterého hledění (*look*) nemůže nikdy dosáhnout, k němuž však neustále směřuje své úsilí. Hledění může nanejvýš doufat, že se bude klást jako pohled a vydávat se za něj. Soudě podle zájmu filmových teorií o „mužský pohled“, dokazuje Silvermanová, se mu to někdy daří.⁴⁸⁾

Tvrdím, že horor opakovaně vypracovává právě tuto distinkci. Z mnoha výše vypočítaných příkladů rádobí subjektů pohledu, kteří vyhořeli, je jeden obzvláště vhodný: pasáž z filmu *THE INCREDIBLY STRANGE CREATURES WHO STOPPED LIVING AND BECAME CRAZY MIXED-UP ZOMBIES*, ve které Jerry vlastnický pošilhával po striptýzové tanečnici Carmelitě a představoval si, že síla jeho pohledu mu vysloužila pozvání na schůzku po představení, a skončí tak, že z něj cikánčina káča vysaje jeho „hledění“ i jeho vědomí (probudí se a zjistí nejenom to, že se nezmocnil Carmelity, ale že je navíc uvězněn). Na tomto příkladu není zarážející ten fakt, že hledícímu muži se nepodaří „fixovat“ ženský objekt, nýbrž to, že ona nakonec fixuje jeho, a to způsobem, který je ve svém

48) „I když o pohledu by se dalo říct, že je ‚přítomností druhých jako takovou‘, rozhodně se kryje s každým individuálním pozorovatelem, nebo skupinou pozorovatelů. Vychází ‚odevšad‘, zatímco oko (vidí) jenom z jednoho bodu. Pohled je navíc ‚neuchopitelný‘, to znamená, že je nemožné ho chytit nebo se ho zmocnit. Vztah mezi okem a pohledem je tak určitým způsobem analogický vztahu, který spojuje penis a falus; první může suplovat druhý, ale nikdy se mu nemůže přiblížit. Lacan to ukazuje s obzvláštní silou, když umisťuje pohled mimo voyeuristické jednání, v jehož rámci by oko, zdá se, nejvíce aspirovalo na transcendentální statut a které proto v ženské filmové teorii položilo základ srovnání mužského voyeurů s pohledem.“ Kaja Silverman, *Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image*. „Camera Obscura“ 1989, č. 19, s. 71 – 73.

zobrazení stejně vaginální, jako je jeho pohled rádoby falický.⁴⁹⁾ Téma selhavšího pohledu je v hororu tak běžné, že bych se odvážila vyhlásit jako pravidlo žánru, že *kdykoli* v sobě muž vidí ovládajícího voyeura – a představuje si, v lacanovských pojmech, že jeho hledění na ženu vytváří pohled (*gaze*) –, brzy následuje nějaké ponížení, typicky nějaké jeho přemožení sexualitou právě té ženy, kterou chtěl ovládnout. Ve filmu SCANNERS téma nabývá proporcí teorie, když Revok vysvětluje, že jeho oko, které je zdrojem pohledu, je ve skutečnosti fasádou navrženou a nasazenou k tomu účelu, aby zamaskovala napadnutelnou díru vedoucí do jeho mozku („na místo dveří si dej oko, aby se nedozvěděli, že to jsou dveře, a oni se nebudou moci dostat ven, protože uvidí oko“).⁵⁰⁾ Stejně jako Markův vražedný pohled v PEEPING TOMOVI není ani Revokův nestvůrný pohled ve filmu SCANNERS primárním či přirozeným rysem, nýbrž sekundárním rysem vyvažujícím defekt, konstrukcí „zrozenou tímto aktem [aktem zakrytí jeho zranitelnosti] z jeho mladšího já“.⁵¹⁾

Otázkou je, zdali tento vzorec „hledění“ v hororové diegezi správně reprezentuje poměry jeho mimodiegetického skopického režimu. Jak jsem naznačila již dříve, v tomto bodu vládne jistá rozrůzněnost. Existují pasáže hororů, které podle všeho kladou diváka alespoň dočasně do pozice subjektu útočného pohledu. Ale nejkritizovanější z těchto pasáží, subjektivní zabijácká kamera z krváků, zároveň tím nejočividnějším způsobem přitahuje pozornost ke své vlastní nedostatečnosti a nestabilitě. A i když mnoho hororů nabízí jiné, „normálnější“ příležitosti pro útočný pohled (hledění [*looking*]), které se však více či méně úspěšně vydává za pohled [*gaze*]), stála bych si za tím, že obecně řečeno jsou v hororu takové pasáže řidší, zředenější a spíše jen pro formu, než v hlavním proudu hollywoodské kinematografie. (Jen málo hororů se v drzém zplnomocnění mužského pohledu blíží filmu THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING.) Útočný pohled je v hororu celkově vzato v minoritní pozici a žánr se ve skutečnosti investuje do reaktivní či introjektivní pozice, která je zobrazována jako bolestná a femininní.

49) Viz poznámky K. Horneyové o mužském strachu z vagíny nikoli jako signifikantu zmrzačení, nýbrž jako odlišného a pro některé muže výjimečně děsivého pohlavního orgánu. *The Dread of Woman*. In: Karen Horney (ed.), *Feminine Psychology*. Norton, New York 1976, s. 133 – 146.

50) Revokova formulace se pozoruhodně podobá formulaci psychoanalyzované ženy, která se slovy, která její analytik pokládal za genitálně podložená, znepokojovala následujícím způsobem: „Cítívala jsem, že jsem se nikdy nenaučila, jak *nebýt* pořád otevřená. Vždycky jsem se cítila otevřená a nikdy jsem se nedokázala zavřít. Ale ve skutečnosti navenek *vypadám*, že jsem otevřená, takže vtahuju lidi, kteří si myslí, že jsem skutečně otevřená. Ale někdy jsem tak vystrašená, že je vůbec nemůžu vpustit, ve skutečnosti ani nechci. Zůstávám uzavřená vevnitř, takže lidé nemohou vniknout do mého prostoru. Když lidé neuvidí, kde je můj prostor, nemohou do něj vniknout. Skrývám ho. Jako kdybych měla díru ve zdi, pobíhám kolem a záplatuju celou zeď, takže nikdo neví, kde ta díra je, a nemůžou se dostat dovnitř.“ Elizabeth B. Mayer, *Everybody Must Be Just like Me: Observations on Female Castration Anxiety*. „International Journal of Psychoanalysis“ 1985, č. 66, s. 336.

51) Jak poznamenává W. Beard: „Tato myšlenka takřka fyzického napadení mysli a myšlenka vidoucího oka jako bariéry proti vniknutí, strážce soukromí a já (*self*), jsou pěkným symbolickým znázorněním vzájemně provázaných idejí kontroly, vědomí a agrese. Lidé v Revokově hlavě ho tyranizují a vyvádějí ho z míry. Aby je nepouštěl, musí vytvořit dojem vědomí a bdělosti („oko“). Tak je ustaven pojem pohledu jakožto zbraně – vědomí jako nástroje agrese. Revok, monstrózní skener, který používá „oko“ ve své hlavě k ovládnutí a ničení druhých lidí, se tímto aktem zrodil ze svého mladšího já.“ William Beard, *The Visceral Mind: The Major Film of David Cronenberg*. In: C. Council (ed.), c. d., s. 44.

Masochismus byl do souvislosti se studiem filmu zahrnut teprve opožděně.⁵²⁾ Jeden z důvodů tohoto zpoždění musí souviset s dlouhotrvajícím zdůrazňováním předpokládaného sadismu voyeurismu, který má tu přednost, že je v souladu s agresivní sexualitou připisovanou konvenční heterosexuální maskulinitě – přednost, která navlékla feministické filmové teoretičky od Mulveyové (která si myslí, že je to smutné) dál do skandálního spojení s většinou mužských kritiků (kteří si myslí, že je to nevyhnutelné).⁵³⁾ Další důvod určitě souvisí se spleťtostí tématu. Freudovy proměny názoru na toto téma, stejně jako náhledy Theodora Reika a jejich přezkoumání Gillem Deleuzem plodně přečetla Silvermanová, která také sleduje politické důsledky odhalení masochistické dimenze právě v těchto textech, které napsali muži a jsou primárně určeny mužům.⁵⁴⁾ Horor je ze všech populárních žánrů zřejmě nejvíce svázán konvencemi. Tyto konvence se seskupují kolem zkušenosti strachu, a toto spojení – donekonečna opakované strašidelné příběhy – vystupuje jako narativní projev syndromu nutkání k opakování (*Wiederholungszwang*). Ten je definován jako „neovladatelný proces pramenící v nevědomí“, kterým se osoba „záměrně vystavuje nepříjemným situacím, čímž opakuje nějakou starou [ale zapomenutou] zkušenost“, nutkání k opakování tak má své kořeny v nelibosti.⁵⁵⁾ Funkce ani účinky nutkání k opakování nejsou jasné. (Je však nápadně vedeno přáním „udělat to správně“, což je jedna z často zaznamenávaných hybných sil filmového hororu.)⁵⁶⁾ Jasně je to, že kde je *Wiederholungszwang*, tam je minulé utrpení – utrpení, které

52) Srov. zejména: G. Studlar, *In the Realm of Pleasure*; K. Silverman, *Too Early/Too Late*; *White Skin, Brown Masks: The Double Mimesis, or with Lawrence in Arabia*. „Differences“ 1989, č. 1, s. 3 – 54; K. Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*; též, *Fassbinder and Lacan*); D. N. Rodowick, *The Difficulty of Difference*; S. Neale, „Halloween“; M. A. Doane, *The Desire to Desire a Misrecognition and Identity*. „Ciné-Tracts“ 1980, č. 10, s. 25 – 32; Jacqueline Rose, *Paranoia and the Film System*. „Screen“ 1976/77, č. 17, s. 85 – 104 (přes úvahu o paranoie); Paul Smith, *Action Movie Hysteria*, nebo *Eastwood Bound*. „Differences“ 1989, č. 1, s. 88 – 107; a Linda Williams, *Power, Pleasure, and Perversion: Sodomasochistic Film Pornography*. „Representations“ 1989, č. 27, s. 39 – 65 (rozšířená verze kapitoly 7 z její knihy *Hard Core*. University of California Press, 1989). K masochismu se vztahují také poznámky o mužské hysterii: Lynne Kirby, *Male Hysteria and Early Cinema*. „Camera Obscura“ 1988, č. 17, s. 112 – 131. Dílo L. Bersaniho, i když se filmu dotýká jen příležitostně, navrhuje způsoby, jak teoreticky zpracovat masochistické představy; viz zejména Leo Bersani, *The Freudian Body*. Columbia University Press, 1986; *Is the Rectum a Grave?* „October“ 1989, č. 43, s. 194 – 222; a Ulysse Dutoit, *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture*. Schocken, New York 1985. Obecnější hledisko viz Gayle Rubin, *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. In: Carole S. Vance (ed.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*; a Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty*. Zone Books, New York 1989.

53) To zdůraznila Silvermanová, která také cituje z Freudových *Tří pojednání*, že sadismus „by odpovídal agresivní části sexuálního instinktu“, jehož biologický význam „podle všeho spočívá v potřebě překonat odpor sexuálního objektu jinými prostředky než namlouváním“ (*Masochism and Male Subjectivity*, s. 33n).

54) K. Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*. Kritické shrnutí Freudových náhledů viz J. Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, s. 85–102.

55) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*. Heslo: Compulsion to Repeat, s. 78.

56) Připomeňme si Markova muka (v *PEEPING TOMOVI*), když při sledování promítaného filmu s vraždou Vivian vidí, že bylo vypnuté světlo (což má důsledek, že to musí zkusit znovu s další ženou, jako se o to snažil v dospělosti pořád – udělat to správně). Viz také Greenbergovy stručné poznámky in: *The Movies on Your Mind*, s. 196n. O opakování ve filmu obecně viz S. Heath, *Questions of Cinema*, s. 165 – 175.

bylo více či méně sexualizováno jako „erotogenní masochismus“.⁵⁷⁾ I když tím riskuji rozvlácnost, budu hájit, že samo opakování strach vzbuzujících scénářů ve filmovém hororu je zřejmým důkazem toho, že horor investuje hlavně do bolesti.

V povaze nutkání k opakování je, že jeho subjekt si „nepamatuje [onen] pravzor“ opakovacího scénáře, kterým nemusí být traumatická událost. Podle Freudovy formulace může tkvít v kterékoli, nebo i ve všech vývojových fázích:

„Erotogenní masochismus prochází všemi fázemi vývoje libida a přebírá z nich své měnící se psychické převleky. Strach ze sežrání totemovým zvířetem (otcem) pochází z prvotního orálního uspořádání, přání být otcem tlučen a z po něm následující sadisticko anální fáze; jako projev falického stupně organizace vstupuje, třebaže je později popírána, do obsahu masochistických fantazií kastrace, z konečné genitální organizace se přirozeně odvozují pro ženskost charakteristické situace podrobení souloží a rození.“⁵⁸⁾

[...] I když Freud mezi lety 1919 a 1924 (mezi eseji *A Child Is Being Beaten* a *Ekonomický problém masochismu*) radikálně změnil svůj názor na místo masochismu v psychické ekonomii (zejména na jeho roli vzhledem k principu rozkoše a vzhledem k pudu smrti), podržel si svůj postřeh, že předprogramovanou formou pro perversi je předpoklad femininní pozice. V *Ekonomickém problému masochismu* mluví o mužských masturbacích fantaziích, jejichž „navenek zjevný obsah [je] následující: být spoután, svázán, bolestivým způsobem bit, mrskán bičem, podroben nějakému špatnému zacházení, pošpiněn, ponížen. (...) Máme-li však příležitost studovat případy, při nichž došlo ke zvláště bohatému zpracování masochistických fantazií předstev, pak snadno objevíme, že tyto fantazie uvádějí příslušnou osobu do nějaké situace charakteristické pro ženy, znamenají tedy být vykastrován, být podroben souloží anebo porodit. Nazval jsem proto tuto formu projevu masochismu masochismem femininním, jakoby *a potiori* [tj. na základě krajních příkladů], ačkoliv tolik jeho prvků odkazuje na dětský život.“⁵⁹⁾

Častokrát bylo poznamenáno, že i když stav být svázán, bolestně bit atd., Freud nahlíží jako bytostně femininní, všechny případy, které na svém seznamu uvádí, jsou případy mužů, z čehož vyplývá, že i když masochismus „je centrálním strukturním prvkem jak mužské, tak ženské subjektivity“, jen u ženy je přijímán jako přirozený, a tím pádem jen u muže je považován za perversní a patologický.⁶⁰⁾ Taková asymetrie je zarážející, je však pochopitelná, přijmeme-li argument, který Freud předkládá (na základě převážně ženských případů) v *A Child Is Being Beaten*, totiž že všechny děti, mužské i ženské, jsou vystaveny nevědomé fantazii, že jsou bity – to znamená „milovány“ – *otcem*. Zatímco dívčí fantazie je „přímá“ (alespoň podle Freudova čtení),⁶¹⁾ chlapcova fantazie zahrnuje

57) Viz pozn. 55; Edward Bibring, *The Conception of the Repetition Compulsion*. „Psychoanalytic Quarterly“ 1943, č. 12, s. 486 – 519; J. Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, s. 85 – 102; Sigmund Freud, *Mimo princip slasti*. In: *Sebrané spisy sv. 13*. Psychoanalytické nakladatelství 1998, s. 7 – 57) a *Ekonomický problém masochismu*, tamtéž, s. 295 – 306.

58) S. Freud, *Ekonomický problém masochismu*, s. 301n.

59) Tamtéž, s. 299.

60) K. Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*, s. 36. Viz také Parveen Adams, *Per os(cillation)*. „Camera Obscura“ 1988, č. 17, s. 7 – 29.

61) Silvermanová obhajuje, že dívčí fantazie mohou být „perverznější“, než Freud připouští. Viz její *Masochism and Male Subjectivity*, zejm. s. 48 – 50.

genderovou komplikaci: být bit/milován otcem vyžaduje zaujetí pozice, která je kódovaná jako femininní čili receptivně homosexuální. Takže „femininní masochismus“ neodkazuje k masochismu v ženě, ale k podstatě masochistické perverze u mužů,⁶²⁾ a v tomto smyslu zde tento výraz používám. I když Freudovo označení takových fantazií za „femininní“ bylo napadeno, má tu výhodu, že vyzdvihuje Freudův trvalý zájem o jistý druh podloží bisexuality. Jestliže bisexualita v jeho výkladu podle všeho spočívá na binárnosti maskulinní/femininní, kterou zdomácňuje způsobem, který se nelíbí moderním kritikům, je to pojem, který otevírá bránu současnějším formulacím, včetně myšlenky, že něčí pohlaví/gender/sexualita neexistuje mimo akty a výkony, které ji vytvářejí.⁶³⁾ Další výhodou označení *femininní masochismus* je to, že možná pravdivě vypovídá o způsobu, jakým muži, kteří je mají, takovým fantaziím rozumí. A jestli je toto porozumění na jedné straně smíšeno s pocitem degradace, na druhé straně rozjímá o ženském těle – *specificky* ženském těle – jako o sídle intenzivní sexuální rozkoše.⁶⁴⁾ V této spojitosti stojí za

62) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, s. 245. Několik komentátorů se ohradilo proti výrazu *femininní masochismus*, v neposlední řadě kvůli důsledku, že by se shodoval s masochismem v ženě. Theodor Reik navrhuje tento termín zcela opustit, nebo mu vyhradit použití „pervertovaný sklon muže“ a jasně ho odlišit od „masochismu ženy“ (*Masochism in Modern Man*. Grove Press, New York 1981, s. 212). Jak vysvětluji v následujících řádcích, podržela jsem ho zde proto, že se zjevně hodí na typ mužských transvestitních nebo transsexuálních představ, které hrají tak důležitou roli v moderním filmovém hororu.

Při rozboru Freudových názorů na masochismus je klíčové rozlišovat mezi ženskostí, jak se projevuje v ženské sexualitě (zapeklité a zajímavé téma, které zde však není na pořadu dne), a ženskostí, jak se projevuje v mužské fantazii. Pro Freuda mužské fantazie „být spoután, svázán, bolestivým způsobem bit, mrskán bičem, podroben nějakému špatnému zacházení, nucen k bezpodmínečné poslušnosti, pošpiněn, ponížen“ natolik kladou subjekt „do nějaké situace charakteristické pro ženy“, že „znamenají (...) být vykastrován, být podroben souloži anebo porodit“. Slovo znamenají zde může zarážet, pokud naznačuje přirozený vztah mezi množinou A a množinou B (například mezi být ponížen a být podroben souloži), ale máme-li na paměti konvenční homosexuální tabu, které se vznášejí nad takovými sexuálními fantaziemi u muže – tabu, které navíc může chápat vagínu v análních pojmech – pocity degradace nebo ponížení se ukazují jako forma psychické kamufláže. Toto tabu může také pomoci vysvětlit to, co Reik a Freud prohlašují za plamenný a sebedestruktivní charakter mužských masochistických fantazií a praktik ve srovnání se spíše umírněnějšími fantaziemi a praktikami u žen. Sám fakt, že *femininní masochismus* je mužskou bolístkou, potvrzuje jeho umělý statut. V této souvislosti také stojí za zapamatování, že podle psychoanalýzy mohou být mužské fantazie o receptivní kopulaci, těhotenství a porodu stejně tak příjemné jako nepříjemné.

63) Možnost bisexuálního diváctví byla široce probírána. Viz zejména L. Mulvey, *Afterthoughts on "Visual Pleasure"*; Wood, *Repression, the Other, the Monster*. In: *An Introduction to the American Horror Film*. In: Andrew Britton et al. (eds.), *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Festival of Festivals, Toronto 1979; přetištěno in: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods, Vol 2*. University of California Press, 1985; a T. de Lauretis, *The Technology of Gender*. In: *Technologies of Gender: Theories of Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, Bloomington 1987. Performativní gender viz Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York 1990.

64) Jak naznačuje Beard, fakticky jediným místem sexuálního citění je pro Davida Cronenberga ženské tělo. „Je patrné, že žádný z Cronenbergových mužských protagonistů před filmem *Videodrome* vůbec není sexuální... Sex je v těchto filmech vskutku z největší části vyhrazen ženám“ (*Visceral Mind*, s. 75). Lze se přitom zdát, dokonce i u protagonisty *VIDEODROMU* není sexualita podmíněná jeho feminizací a zdání silný či přetvářející sexuální pocit není u Cronenberga silně spojen s masochistickou zkušeností a jen

zapamatování Freudovo prohlášení v *Konečné a nekonečné analýze*, že nejhlouběji zapuštěná mužská úzkost nesouvisí s kastrací v přímém ani v zaobaleném smyslu, nýbrž se strachem z pasivního či „femininního“ vztahu k jinému muži a se zvláštním druhem „kastrace“, která z toho může povstat.⁶⁵⁾

Závažnost femininního masochismu v tomto technickém smyslu pro kinematografii obračející se k mužským divákům a zobrazující ženské postavy v jakési více či méně sexuální úzkosti je zcela evidentní. „*Femininní masochismus*“, jak ho artikuloval Freud, skutečně nabízí zřetelný psychosexuální profil či zkušenostní bázi pro dotyčné žánry: film o posedlosti (*possession film*) se zdá být organizován kolem myšlenky být „osouložen“ a oplodněn; krvák kolem myšlenek být bit, kastrován a pronikán (proporce se mění podle filmu); a film msty za znásilnění zjevně kolem myšlenky být ponižujícím a násilným způsobem proniknut (tato zápletková výrazněji počítá s procesem sadistického zvratu). *Femininní masochismus* také pozoruhodně ladí se zobrazováním – pro převážně mužské publikum – hororového diváctví jako femininní nebo feminizující zkušenosti.⁶⁶⁾ [...]

Nakonec zde máme problém napětí.⁶⁷⁾ Masochismus (jak ve své sexualizované, tak desexualizované podobě) je neobvykle plodný na živé fantazie – fantazie, pro které je podle

velice málo se sadismem. Ve svém rozboru filmu VIDEODROME Beard naráží na homosexuální implikace (*Visceral Mind*, s. 60 – 62). Měli bychom také zmínit Roseové analýzu paranoie ve filmovém systému, zejména její poznámky o komplexu paranoia/ženskost. „V klinickém projevu paranoie žena vystupuje jako pozice. Pro paranoiu je charakteristický pasivní homosexuální proud a odtud „femininní“ pozice jak v muži, tak v ženě. Ve Schreberově případě atak skutečně přetváří jeho tělo v ženské tělo; to je nutné proto, že „stav smyslnosti“, který po Schreberovi v jeho halucinacích požaduje Bůh, se neomezuje na ženskou genitálii, ale je roztroušen po celém těle... a je neustálý (velikost v čase i prostoru jako reference k ženskému vztahu k non-genitální, tedy nenormativizované sexualitě). Sám atak je sexuálně ambivalentním objevením se vyloučeného falu v realitě (Schreber má být oplodněn Bohem), ale také proniknutím těla ženskou tkání“ (*Paranoia and the Film System*, s. 102). Viz také M. A. Doane, *The Desire to Desire*, zejm. s. 129 – 134; a Christopher Craft, „*Kiss Me with Those Red Lips*”: Gender and Inversion in *Bram Stoker's Dracula*. „Representations“ 1984, č. 8, s. 114n.

65) S. Freud, *Konečná a nekonečná analýza*. In: *Sebrané spisy sv. 17*, s. 51 – 85.

66) Twitchell hájí, že organizujícím strachem hororu je incest, čímž míní to, že hororové texty sehrávají verzi otcovražděného scénáře načrtnutého Freudem v knize *Totem a tabu*. Podle Twitchella se „hrůza z incestu“ redukuje na tohle: „My lidé jsme si vytvořili kód (...) abychom informovali potentní muže o důsledcích, dříve než si zvolí. Tato informace je zapuštěna jak v mozku, tak v iniciačních rituálech a mýtech a nese jedinou jednoduchou zprávu: obcej se „zadanou“ ženou a budeš zapuzen. Je to takhle jednoduché – uděláš chybu a po nějakou dobu nebudeš vychovávat děti“ (*Dreadful Pleasures*, s. 103n; viz také jeho *Forbidden Partners: The Incest Taboo in Modern Culture*. Columbia University Press, 1987). I když má Twitchell určitě pravdu v tom, že horor těží z incestu, není mi jasné, jak by jeho selektivní a „vanilková“ verze freudovského scénáře mohla fungovat jako univerzální klíč (pro většinu hororových zápletek se zdá být buď nepoužitelná, nebo podružná), nebo jak může fungovat pro ženskou divačku (o jejíž přítomnosti v hledišti Twitchell tvrdí, že daná žena musí být chápána nikoli jako matka nebo sestra, nýbrž jako kterákoli žena v držení jiného muže), a omezuje se tak, jak sám Twitchell přiznává, na lekci ze sociálních dějin, protože vysvětluje hru transgresivní touhy, která zjevně oživuje většinu textů v hororech.

67) Ačkoli ne všechny horory jsou stejně naplněny napětím a i když napětí může nabývat různých podob (včetně váhání mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením hororu, které Todorov klade jako určující rys fantastična), považuji napětí za charakteristický znak hororu. Carroll píše, že „i když napětí a hrůza (*horror*) nejsou totéž – existují příběhy s napětím a bez hrůzy a povídky s hrůzou a bez napětí – je mezi nimi přirozená, byť problematická afinita.“ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Routledge, New York 1990, s. 144.

Reika charakteristický „demonstrativní faktor“ (s jehož pomocí si masochista představuje, že je objektem podívané) a „faktor napětí“ (s jehož pomocí si masochista představuje, že čelí osudu bolestné rozkoše, který je nevyhnutelný, ale také do určité míry odložitelný). Podívejme se například na následující fantazii, kterou Reikovi vyprávěl jeden mužský pacient:

„Krutá nymfomanka, která je královnou legendární říše, využívá průzkumníky, kteří se ztratí na jejím území, ke svému sexuálnímu uspokojování. Když o ně ztratí zájem, královna vězně narazí na kůl, stáhne z kůže nebo vykastruje. Pacient si teď představuje mladíka, který je dalším uchazečem o královninu krutou přízeň. Je svědkem strašlivé popravky jednoho ze svých předchůdců a je zděšen nad sebou, jehož v blízké budoucnosti čeká podobný osud. Identifikuje se s touto obětí – bratrskou postavou – a zakouší spolu s ní její zjetí, mučení a smrt.“⁶⁸⁾

Jestli někdy existovalo něco takového jako zárodečný filmový horor, pak je to tohle – buď takto, nebo s vyměněnými pohlavími. Nezajímají mě aktuální filmové analogie, jichž mě napadají tucty, nýbrž anticipující a postupná struktura této fantazie: způsob, jak se jednu osobu po druhé terorizátorka přibližuje k zástupci fantazírujícího člověka, jehož vzrůstající úzkost je organizující zkušeností celého scénáře. Což je samozřejmě standardní struktura hororu s mnoha oběťmi (*multiple-victim horror*); krvák je jenom jejich nejzjevnějším příkladem. Navíc, jak ve výše popsané fantazii „o popravě“, tak v hororu s mnoha oběťmi, protagonista dopředu *vidí* svůj osud, jak se projevil na osobách, které ho v řadě předcházely. Horor s jednou obětí je stejně plný napětí, rozdíl je v tom, že rostoucí hrůza není dramatizována přímo, nýbrž ponechána na duchovním oku. V obou případech protagonista balancuje mezi silnou touhou uniknout svému osudu a stejně silným poznáním, že je nevyhnutelný. Jak se hrozba přibližuje, napětí dosahuje výbušných rozměrů.

Všimněme si linií identifikace. „V“ prvoosobovém příběhu není Reikův pacient sám sebou. Spíše funguje prostřednictvím svého třetiosobového zástupce. Jak Silvermanová poznamenává k jinému Reikovu případu, fantazírující je „se scénářem propojen komplexní imaginární sítí. Do příběhu se bezprostředně vkládá prostřednictvím mladíka, který bude příští obětí (...) ale sama tato postava se úzce identifikuje s obětí, která je právě mrzačena.“⁶⁹⁾ Jinými slovy, imaginární protagonista fantazie je ve stejném vztahu k osobě stojící v řadě před ním, jako fantazírující ke svému imaginárnímu protagonistovi. Podobně poslední dívka z krváků je ve stejném vztahu ke svým mladým družkám, které ji v řadě předcházely, jako divák krváku k poslední dívce.⁷⁰⁾ „Je jisté, že fantazírující se

68) T. Reik, *Masochism in Modern Man*, s. 184. Ve své podrobné analýze filmu HALLOWEEN si Neale všímá zakotvení napětí v sadomasochistické estetice, kterou opět vztahuje k výměnám pohledů: „V okamžicích napětí (...) se divákova ztráta ovládající pozice převádí buďto do silné úzkosti, nebo posléze do aktu extrémního diegetického násilí“ (s. 342).

69) K. Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*, s. 52. Shrnutí Freudova pohledu na „subjektivizaci“ ve vědomé a nevědomé fantazii viz Laplanche – Pontalis, *Fantasy and the Origins of sexuality*. In: Viktor Burkin et al. (eds.), *Formations of Fantasy*. London 1986, zejm. s. 22. O vztahu snů a lidových vyprávění viz krátké, ale věcné postřehy: Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Random House, New York 1989, s. 36.

70) Tudorn píše o epizodické struktuře stopovat-a-zabít ve filmu HALLOWEEN: „Jádro našeho vtažení do příběhu je v otázkách typu ‚Kde je?‘ ‚Kde příště udeří?‘ ‚Podaří se jí uniknout?‘ a film funguje jako série scén

identifikuje s jednou z obětí,“ píše Reik o takové fantazii, „obvykle ne s tou, která je právě kastrována, nýbrž s následující, která je nucena dívat se na popravu svého druha. Pacient sdílí každý intenzivní afekt této oběti, cítí její hrůzu a úzkost se všemi fyzickými pocity, jelikož si představuje, že za několik okamžiků bude sám zakoušet stejný osud.“⁷¹⁾

Opakuji zde pozorování Johna Ellise, že klíčovým pohonem válečného nebo akčního filmu s mužským hrdinou je „pojem přežití série hrozeb fyzického zmrzačení, jimž mnoho postav podléhá. Tato fantazie je charakteristická pro muže.“⁷²⁾

Taková dramatizace je v souladu s dramatizací, která byla laboratorními experimenty určena jako nepostradatelná pro pocit napětí: „Čím silněji jsou diváci v hledišti přesvědčeni, že protagonista/protagonistka je v opravdovém nebezpečí a má blízko k tomu podlehnout silám, se kterými je v konfliktu, a to až k naprosté subjektivní jistotě porážky, tím je představení napínavější,“ píše Paul Comisky a Jennings Bryant. Navíc „je jasné, že velkou roli hrají charakteristiky protagonistů. Publikum se evidentně bude zajímat a bát o toho hrdinu, kterého může milovat.“⁷³⁾ Mezi charakteristikami, které činí hrdinu oblíbeným, stojí kromě „dobroty“, také zranitelnost, bezradnost a situace bezmocnosti⁷⁴⁾ – které, což musím podotknout (i když Comisky a Bryant se o gender vůbec nezmiňují), jsou tradičně kódovány jako femininní a konvenčně je v hororu ztělesňují ženské postavy. [...]

V každém případě v sobě horor nese zářející podobnost s masochistickými fantaziemi popisovanými jak Freudem, tak Reikem. Vypráví ten samý typ příběhů (znovu a znovu), vytváří ten samý typ protagonistů stojících ve stejném typu vztahu k „divákovi“, tyto protagonisty reprezentuje jako „femininní“ (ve smyslu načrtnutém Freudem), je založen na zvláštním druhu postupně rostoucího napětí, a při tvorbě tohoto napětí privileguje vidění a otevřeně pracuje se strachem a bolestí.⁷⁵⁾ Tvrdím, že tyto podobnosti nejsou nahodilé.

budujících napětí a kulminujících v momentech silného šoku a ekonomicky vylíčeného násilí (...). Všechny filmy [následující vzorec *Halloweenu*] vrcholí pronásledováním osaměle žijící ženy.“ Andrew T u d o r n, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Blackwell, Oxford 1989, s. 68n.

71) T. R e i k, *Masochism in Modern Man*, s. 42. Zkoumání psychosexuální dynamiky příběhu na mytické rovině viz T. de L a u r e t i s, *Desire in Narrative*. In: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1984.

72) J o h n E l l i s, *Visible Fictions: Cinema, Television, Radio*. Routledge & Kegan Paul, London 1982, s. 44; viz také Gaylyn S t u d l a r – David D e s s e r, *Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War*. In: Linda D i t t m a r – Gene M i c h a u d (eds.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Rutgers University Press, 1990. Carroll nám také připomíná, že horor není ani tak ukotven v nahánění strachu. „Skutečně si myslím, že je v pořádku říci, že v naší kultuře horor vzkvétá především jako narativní forma. Takže abychom vysvětlili zájem, který v nás probouzí, a naši slast z hororu, můžeme vyslovit hypotézu, že místem našeho uspokojení v podstatě není monstrem jako takové, nýbrž celá narativní struktura, v níž se odehrává prezentace monstra.“ (*The Philosophy of Horror*, s. 181.)

73) P a u l C o m i s k y – J e n n i n g s B r y a n t, *Factors Involved in Generating Suspense*. „Human Communication Research“ 1982, č. 9, s. 57n. Viz také N o ë l C a r r o l l, *Toward a Theory of Film Suspense*. „Persistence of Vision“ 1984, č. 1, s. 65 – 89.

74) P. C o m i s k y – J. B r y a n t, *Factors Involved*, zejm. s. 54.

75) Carroll zavrhuje masochistickou motivaci sledování hororů na základě předpokladu „teorie iluze“, pomocí níž „se nás divadelní nebo eventuálně kinematografické techniky vytváření pravděpodobnosti zmocňují takovým způsobem, že nás nalákají, abychom uvěřili, že se před námi skutečně objevilo monstrem (...). Kdyby byla teorie iluze pravdivá, horor by byl, díky všem těm zachráněným hrdinům, suverénním masochistům a profesionálním zabíječům upírů, příliš energující.“ (*The Philosophy of Horror*, s. 63n.)

Myslím si, že masochistická estetika je a vždycky byla dominantní estetikou filmového hororu, a je tak vlastně jednou z určujících charakteristik žánru; že zkušenost, kterou hledají lidé, kteří chodí na horory, je rovněž zakotvena ve vnímavosti vůči bolesti/rozkoši; že fantazie, se kterými filmový horor pracuje, jsou většinou (ne-li výlučně) oděny do mužské podoby masochistické zkušenosti (což vysvětluje disproporční převahu mužů v hledišti); a že ochota pravidelných diváků hororů znovu přijít na další a další pokračování, na další a další imitaci, na další a další remake, svědčí o vysokém stupni *Wiederholungszwang*. I když jednotlivé horory dotahují scénář hororu až do jeho zničujícího konce (například *THE INCREDIBLY SHRINKING MAN*), většina z nich sen nebo fantazii ve zvratu na poslední chvíli – dříve nebo později a více či méně sadisticky – rozpouští, a tak vydává diváka zpět do původního stavu. Zaměříme-li se (jako se o to snaží kritici) na konce filmových hororů, spatříme sadismus. Ale přijmeme-li jako fakt, že konce (stejně jako začátky) jsou všeobecně naddeterminovány a že to klíčové bývá popřeno v narativním prostředku a zaměříme-li se podle toho na tuto část hororů – na jejich prostředky, zejména jejich pozdější část –, v níž je největší napětí a publikum nejupoutanější, vidíme masochismus, a to v pozoruhodně křiklavých podobách.⁷⁶⁾

Nechci tvrdit, že filmové horory nenabízejí nic jiného než sadismus a masochismus. Neprohlašuji ani, že mezi filmovými žánry jediné horor využívá reakce na rozkoš/bolest; akční filmy a thrillery jsou zřejmými kandidáty, navrženy byly také sentimentální žánry a dokonce i rané filmy o železničním neštěstí (*train-wreck movies*).⁷⁷⁾ (Jestliže je vidění jak projektivní, tak introjektivní, pak jsou *všechny* vizuální formy podle všeho přístupné „dvousměrné“ analýze, i když se mohou lišit v proporcích a intenzitě.) Nepochybuji konečně ani o tom, že také ženské diváčky mohou na nějaké úrovni zapadat do masochistických scénářů, které jsou ve světle psychoanalýzy typicky mužské, obecná masochistická

76) Můj pohled zde je podmíněn studiemi o folklóru a textovým a naratologickým studiem středověkých textů. Laura Mulveyová se posunula stejným směrem ve svých *Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience*. „History Workshop Journal“ 1987, s. 3 – 19; přetištěno in: L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Smith však chce vrátit koncům jejich výsadní pozici; viz jeho *Action Movie Hysteria*. Linda Williamsová celý problém krásně shrnuje, když o filmu *STELLA DALLAS* říká, že „i když závěrečný moment filmu ‚rozřeší‘ rozpor Stellina pokusu být ženou i matkou tím, že vykoření obojí, 108 minut vedoucích k tomuto okamžiku představuje heroický pokus žít tento rozpor“. (*„Something Else beside a Mother“: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*. „Cinema Journal“ 1984, s. 24.) I když konce jsou zjevně důležité (dost důležité na to, aby filmová studia zkušebnímu publiku prezentovala alternativní konce), jejich důležitost je právě tak zřejmě podmíněná tím, co předcházelo – co potřebuje rozřešit a rozpečet. Protože konce jsou všeobecně naddeterminovány (jeden z důvodů, proč si je tak často špatně zapamatujeme), měli bychom hledat významy, které spolu v textu zápasí, uprostřed.

77) M. A. Doaneová (*The Desire to Desire*, s. 94n a na dalších místech) tvrdí, že „dojáky“ svému obecenstvu nabízejí zkušenost, která je ve své podstatě masochistická. Přijímá fakt, že dojáky se obrací k ženě jako ke svému objektu, aby naznačila, že ženy jako diváčky jsou přístupnější masochistickému diváctví než muži. Právě tak možné se mi zdá, že stejně jako horory využívají mužské masochistické fantazie, dojáky využívají ty ženské. V každém případě se postupy těchto filmů snaží vyvolat slzy způsobem dost manipulativním na to, aby mohl být srovnáván se sadistickou taktikou hororu. Kvůli celkové perspektivě stojí za to zde ocitovat shrnující postřehy Kirbyové o umístění diváka raných vlakových filmů: „Na teoretické úrovni je napadený divák hysterický divák. Fantazie o tom, že jsem přejet, napaden a proniknut, vytvářejí jistou rozkoš z bolesti – mimo princip slasti a v říši nutkání k opakování – která je stejně tak o vůli k podrobení se, ke ztrátě vlády, jako o vůli ovládat/kontrolovat.“ (*Male Hysteria and Early Cinema*, s. 128.)

fantazie o pasivitě nebo uvěznění („rozkoš bez zodpovědnosti“) nerozlišuje pohlaví a ženy vycvičené ve vydobývání své rozkoše z forem vytvořených muži a adresovaných mužům ji podle všeho dokáží vyzískat také z hororu. Je také možné, že holé příběhy určitých subžánrů hororu – například krváků a filmů o pomstě za znásilnění – mohou ženským divákům nabídnout jim vlastní uspokojení, možná včetně uspokojení sadističtější povahy.⁷⁸⁾ Tvrdím, že femininní masochismus, jak byl načrtnut v psychoanalýze, nakonec nabízí nejlepší odpověď na otázku, kterou moderní horor opakovaně klade: proč by mužští diváci chtěli „pociťovat“ strach a bolest prostřednictvím ženské postavy – prostřednictvím ženy, u níž je v centru pozornosti sama její tělesná ženskost.⁷⁹⁾ Nezajímá mě však ani tak, co tato konstrukce dělá z ženského těla (což bylo bohatě komentováno jinde), jako co dělá z těla mužského. Byl obhajován názor – nejpřesvědčivěji Silvermanovou a Bersanim –, že pokud se masochismus odchyluje od vztahu mužského subjektu k falickému řádu nebo pokud jím otřásá, podvrací tento řád a to, co Bersani sarkasticky nazývá „hrdou subjektivitou“, která ho podepírá.⁸⁰⁾ Psychoanalytickou platnost

78) Domnívám se, že toto měl na mysli Raymond Bellour, když prohlásil, že žena „tyto (americké) filmy může milovat, přijímat a dávat jim pozitivní hodnotu, jedinečně na základě svého vlastního masochismu a na základě jistého sadismu, který za to může v rámci systému přeplněného pastmi provádět na maskulinním subjektu“. Cit. dle Janet Bergstrom, *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour*. „Camera Obscura“ 1979, č. 3–4, s. 84. Návrh Judith Butlerové, že „může být děsivější přiznat si identifikaci s tím, kdo ponižuje, než s tím, kdo je ponižován“ („The Force of Fantasy”: *Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess*. „Differences“ 1990, č. 2, s. 114), může platit pro ženské diváčky (u nichž je sadistická touha silněji potlačena), těžko však platí pro mužské diváky.

79) To nemá popřít hodnotu ženy jako místa přesunu v mužském homosexuálním dramatu – tuto možnost jsem dlouze probírala v předcházejících kapitolách. Má to však naznačit, že tato přesunovací hodnota není dostatečným vysvětlením tohoto fenoménu.

80) Z několika vyjádření Silvermanové k tomuto tématu zde ocituji pouze jediné, vycházející z jejího čtení Deleuzova čtení Freudových názorů na masochismus: „Když vybízí matku, aby ho bila a/nebo nad ním vládla, převádí [muž, který si představuje sám sebe ve „femininně masochistické“ pozici] na ni otcovu moc a autoritu, přetváří symbolický řád a „nič“ vlastní otcovské dědictví. A to není všechno. Jak Freud poznamenává ohledně oněch dvou pacientů v „*A Child Is Being Beaten*“ (Standard Edition 1919, č. 17, s. 177–204), „obsahem vědomé fantazie o ukáznování matkou je femininní postoj bez homosexuální volby objektu“. Což vytváří jakousi další svého druhu revoluci, přičemž jeden z jejích důsledků může mít na společnost dokonce ještě převratnější efekt než erotika mezi muži – vytváří „femininní“ a přece heterosexuální mužský subjekt“ (*Masochism and Male Subjectivity*, s. 57). Obecnější pozice viz její *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge, New York 1992. Ve svém pozoruhodném eseji *Is the Rectum a Grave?* Bersani tvrdí, že gayové asociaci – v obecné i soukromé fantazii – (gayské) řiti s vagínou spíše přijímají a chápou se jejích implikací, než by ji popírali. „AIDS“, píše (Simon) Watneyová, „nabízí nový znak pro symbolickou mašinerii represe tím, že dělá z rekta hrob.“ Je-li však rektum hrobem, ve kterém je pohřben maskulinní ideál (ideál odlišným způsobem sdílený muži i ženami) hrdé subjektivity, pak by mělo být oslavováno právě za svůj potenciál pojmout smrt. AIDS tento potenciál tragickým způsobem učinilo doslovným jako jistotu biologické smrti, a posílilo tak heterosexuální asociaci análního sexu se sebezníčením, primárně a původně ztotožňovanou s fantazmatickým tajemstvím neukojitelné a nezastavitelné ženské sexuality. Nakonec to může být v gayově rektu, že gay boří svou vlastní jinak možná neovladatelnou identifikaci s vražedným soudem proti němu.“ Bersani pokračuje: „Tento soud je založen, jak už jsem naznačil, na svatosvaté hodnotě egoismu, která vysvětluje neobyčejnou ochotu lidí zabít, aby ochránili vážnost svých prohlášení. Já je praktickou vymožeností; ale povýšeno na etický ideál se stává schválením násilí... „Posedlost“ gayů sexem by rozhodně neměla být popírána, nýbrž oslavována – a to ne kvůli jejím společenským přednostem, ani kvůli jejímu podvrtnému potenciálu jakožto parodie mačismu,

těchto tvrzení nechám na jiných. Nechci ani v širokých souvislostech komentovat kulturní praktiky. Můj zájem se soustředí na filmovou teorii, na kritiku a praxi filmového hororu – v rozsahu, v jakém tyto diskursy mohou někomu pomoci rozpustit přijímané kategorie pohlavního rozdílu.

Na kritické/teoretické rovině může být nejsilnějším argumentem pro možnost, že je něco subverzivního v tom, že filmové diváctví je založeno na masochistické zkušenosti, argument *e silentio*. Odkazují k opakovanému popírání nebo vyhýbání se této možnosti, jak v kritických, tak v teoretických spisech – na rozdíl od bohaté pozornosti plýtvané na mužský sadismus.⁸¹⁾ Rodowick zastával pozici, že slepé místo Mulveyové (její určení voyeurismu jako aktivního a skopofilie jako pasivní – ale obou z nich jako falických a sadických) je politicky motivováno (přiznání, že masochistický potenciál ve skopofilním pohledu by rozložil její feministický projekt). Ale pokud vím, Metzovo ještě zřetelnější slepé místo (jeho určení projektivního pohledu jako falického/sadistického a jeho neúspěch opatřit podobnou zkušenostní základnu pro introjektivní pohled – mezera, která září ještě jasněji ve světle faktu, že rozlišení mezi projektivním a introjektivním pohledem je jeho vlastní) nebylo odpovídajícím způsobem objasněno. A *toto* selhání – selhání kritiků/teoretiků zabývajících se gender vypořádat se se slepým místem u Metze – vytváří ještě *další* slepé místo. Taková přehlédnutí mohou vypadat jako nahodilá, kdyby nebyla ve shodě s větším předsudkem, že nižší kinematografické formy hrají z definice na mužské sadistické choutky. [...]

Rozpoznání mužského sadismu – hlavně vůči ženám – a alespoň teoretické obvinění mužů za takové akty jako je znásilnění, bití ženy a zneužívání dětí, to jsou hlavní výdobytky moderního feminismu. Texty, jako například *Against Our Will* Susan Brownmillové, které shromažďují případy mužské brutality, až se váha důkazů stává drtivou, byly nástroji na cestě za těmito výdobytky. V posledních letech jsme byli svědky produkovaní podobných textů muži (například text Klausa Theweleita *Male Fantasies* a Anthony Wildena *Man and Woman, War and Peace*). Tania Modleski se zajímala o to, jaké politiky stojí za tak rozsáhlým omíláním mužského sadismu.⁸²⁾ Na základě mého čtení filmové

ani proto, že nabízí model skutečného pluralismu společnosti, která pluralismus zároveň oslavuje i trestá, ale spíše proto, že neustále znovu prezentuje skrytý falického muže jako nekonečně milovaný objekt oběti. Mužská homosexualita inzeruje riziko sexuálního jako riziko sebeodmítnutí, *puštění ze zřetele* vlastního já, a tím předkládá a nebezpečně reprezentuje *slast* (*jouissance*) jako modus askeze“ (s. 222). Viz také Bersaniho knihu *Baudelaire and Freud*. University of California Press, 1977, zejm. s. 67 – 89 (ve které však nesleduje femininní dimenzi); a jeho a Dutoitovy *Forms of Violence*, zejm. s. 110 – 125; Christopher Newfield, *The Politics of Male Suffering: Masochism and Hegemony in the American Renaissance*. „Differences“ 1989, č. 1, s. 55 – 87; Adams, *Per Os(cillation)*; a Tania Modleski, *Three Men and Baby M*. „Camera Obscura“ 1988, č. 17, zejm. s. 73n. Je také důležité zvážit možnost, že masochistická fantazie (nebo masochistické přehrávání v sexuálním vztahu) může muži umožňovat převzít vládu v jiných částech jeho života; uvažte například fenomén, opakovaně ověřený prostitutkami, průmyslového magnáta (řekněme), který se rád nechá bít. Viz také Lynne Segal, *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Rutgers University Press, 1990, zejm. kap. 8.

81) Jak poznamenává Deleuze, dílo Leopolda von Sacher-Masocha „bylo nespravedlivě zanedbáváno, uvážíme-li, že Sade byl plodným předmětem pronikavých studií na poli literárního kriticismu i psychoanalytické interpretace“ (*Masochism*, s. 133).

82) Tania Modleski, *A Father Is Being Beaten: Male Feminism and the War Film*. „Discourse“ 1988, č. 10, zejm. s. 66n.

kritiky hororu, která mnoho mluví o sadismu a jen tu a tam o masochismu, sdílím nervozitu Modleski (ohledně všech takových textů bez ohledu na pohlaví autora), že i když se praxí všímání si mužského sadismu ve filmu (stejně jako praxí *ukazování* mužského sadismu ve filmu) může autor postřehu chtít přiřadit k feminismu, tato praxe funguje také tak, že naturalizuje sadistické násilí jako pevnou součást maskulinity – jednu z mála pevných součástí zbývajících ve světě, který zažíval jejich stálou erozi. Jinými slovy se jedná o gesto, které nakonec stvrzuje to, nad čím nařiká. Schopnost sadistického násilí (praví nevyhlášená logika), i když může být děsivá, nakonec odlišuje muže od ženy. Považuji to za jeden z důvodů současné popularity „válečných“ filmů, ať už se odehrávají ve Vietnamu, Latinské Americe nebo v městských ghettech: *to* je mužský rajón.⁸³⁾ Důvodem pro výmluvnost kritiky na téma mužského sadismu je to, že udržuje základní hranici mezi gender. A důvodem pro faktické ticho ve filmové kritice hororu a pro slepé místo ve filmové teorii na téma možnosti mužského masochismu není jen to, že by přišlo na přetřes vnesení homosexuality do tohoto obrazu, nýbrž také nebezpečí rozrušení toho, co je podle všeho naším posledním genderovým příběhem.

Argument *e silentio* jde ještě o krok dál. Jak jsem poznamenala ohledně krváku i filmu o pomstě za znásilnění, nápadná tendence moderního hororu sesunout postavu hrdiny-zachránce (dříve mužskou) do postavy oběti (věčně ženské) vytváří uspořádání, které nás nutí se ptát, proč je převážně mužské publikum v rukou ženské protagonistky – uspořádání, které zcela evidentně ukazuje schopnost identifikace mužského diváka napříč hranicemi mezi pohlavími. Můžeme zřejmě předpokládat, že mužští diváci hororu se v tomto ohledu podstatně neliší od mužských diváků obecně, minulých i přítomných; i když horor může využívat mechanismů identifikace napříč gender intenzivněji než jiné druhy kinematografie, sám mechanismus určitě na žánru nezávisí. Ještě jednou připomínám, že tento mechanismus byl ve filmové teorii a kritice sotva zmíněn. Mlčení o identifikaci muže se ženou (oproti běžnému předpokladu identifikace ženy s mužem) tak odpovídá mlčení o mužském masochismu (oproti přespříliš častému uznávání mužského sadismu) a podle všeho lze opodstatněně předpokládat, že tato koincidence není náhodná.⁸⁴⁾

Toto dvojí mlčení – mlčení o masochismu a mlčení o identifikaci se ženou – chápu jako důkaz, že je v sázce něco klíčového pro systém kulturní reprezentace.⁸⁵⁾ Že musí existovat

83) Modleski ukazuje něco podobného na argumentu Anthony Wildena v knize *Man and Woman, War and Peace* (Methuen, New York 1987), že žena nikdy nemůže zpochybnit mužskou nadřazenost, bude-li stát mimo kulturu války: „Feminismus se dnes paradoxně stal posledním alibi pro fascinaci osvětleného muže válkou“ (tamtéž, s. 67).

84) Tyto instance jednostranného pohledu jsou samozřejmě zlomkem a součástí trvalejšího a rozsáhlejšího předpokladu v kulturním myšlení, že lidé se obecně identifikují směrem vzhůru, k moci a prestiži. Tak se černí identifikují s bílými, chudí s bohatými, ženy s muži – obráceně se to buď neděje, nebo jen za účelem přivlastnění. Psychoanalýzou poučená analýza takových oblastí jako je horor nebo pornografie (abychom jmenovali jen dva nejzjevnější případy) ukazuje nejenom existenci pohybů směrem dolů, ale nabízí i vytříbenější pochopení těchto fenoménů. Viz postřehy Silvermanové o shodě v první kapitole knihy *The Acoustic Mirror*.

85) Poznamenávám, že i když Silvermanová a Bersani prohlašují, že pracují na čistě psychoanalytických základech, oba jsou si ostře vědomi aspektu „kulturního tajemství“ mužského masochismu, a podle všeho tím jsou do jisté míry poháněni. Oba považují mlčení obklopující předmět za důkaz jeho důležitosti.

nějaká operace, která z ženských postav učiní zástupné a přehrávající postavy, nějaký psychosexuální postoj, který nerozlišuje pohlaví, ale z rozmanitých důvodů, které se přičítají k mužské dominanci, je běžně od muže oddělován.⁸⁶⁾ Je to zkrátka nějaká operace, která zajišťuje, aby muži mohli jíst i mít svůj psychosexuální koláč: mohou prožít zkušenost fantazie bolesti/rozkoše nebo (řekněme) znásilnění prostřednictvím identifikace s obětí, a pak popřít svůj osobní pranyř na základě toho, že viditelnou obětí byla koneckonců žena a že oni jako diváci jsou „přirozeně“ reprezentováni mužskými postavami: mužskými zachránci nebo sadistickými násilníky, v každém případě však *mužnými* muži.⁸⁷⁾

Kritická reakce na film *I SPIT ON YOUR GRAVE* je toho nádherně syrovým případem. Jako film, který využívá každý narativní a kinematografický prostředek, aby nás postavil na stranu oběti jak při jejím znásilnění, tak v aktu její pomsty a jako film, jehož druhá polovina je založena právě na našem pocitu strašného znásilnění (strašlivost pomsty je v přímém vztahu ke strašlivosti našeho znásilnění), poskytuje *I SPIT ON YOUR GRAVE* v mnoha dlouhých úsecích své hodinu a půl trvající narace tak ryze femininně-masochistickou dávku, jakou jen film může nabídnout. Taková možnost však v recenzích, které míří k jeho odsouzení a cenzuře, není dokonce ani naznačena. Film byl naopak hněvivým tónem a ve jménu feminismu charakterizován jako krajní podněcování k mužskému sadismu, „odporný film pro zástupné sexuální zločince“, „laciný zneužívající film“, který „z nás všech dělá lidi, kteří znásilňují“. Je tu však něco v nepořádku: něco příliš křiklavého a příliš totalizujícího v prohlášení jeho misogynie, něco nečestného v kritickém přepsání a přímo klamavé reprezentaci zápletky nutné k udržení tohoto prohlášení, něco podezřelého v odmítnutí, byť jen letmo se obírat možností zapojení se na stranu oběti, něco perverzního na neochotě pustit se do zjevně feministických dimenzí scénáře, a něco pochybného v odmítnutí všimnout si jeho dluhu vůči filmu *DELIVERANCE* a kritických implikací tohoto dluhu. *I SPITE ON YOUR GRAVE* je pro feminismus problematickým případem, ale neměli bychom dopustit, aby posledním slovem zůstala pozice Siskela a Eberta (může-li být do ní protest takto shrnut). Ať už může být tato pozice i čímkoli jiným, je také kritickým ekvivalentem Revokova oka: její naléhání, že *I SPITE ON YOUR GRAVE* z nás všech dělá lidi, kteří znásilňují, ve skutečnosti odchyluje pozornost od možnosti, že právě tak z nás všech dělá Jennifer a že silné pocity, které film vyvolává, mají možná méně co dělat s pocitem ovládnutí, jako s pocitem, že někdo byl právě zdrcen.

Není žádným překvapením, že tato přetvářka je donekonečna znovu ztvárňována ve filmech samotných; určitě je to jedna z hlavních věcí, *k nimž* filmy slouží. Překvapivější je rozsah, v jakém tomu filmová kritika i teorie podléhá – vskutku se toho ve jménu feminismu ráda chopila. A ze všeho nejpřekvapivější (přinejmenším pro ty, kteří věří, že paradigma může být podvráceno jedině shora) je fakt, že tato přetvářka se taková, jaká je, nejzjevněji ukazuje v moderním hororu, a že je tak velmi jasně obnažena dominantní

86) Greensonův článek (*Dis-Identifying from Mother: Its Special Importance for the Boy*. „International Journal of Psycho-Analysis“ 1968, č. 49, s. 370 – 374) vznáší velice zajímavý návrh, že chlapec se může „odpoutat od identifikace“ se svou matkou jedině tak, že si nejdříve užije fáze identifikace s ní – fáze, k níž byly generace po Freudovi obzvláště nesnášenlivé. Je-li tomu tak, horor se ukazuje jako sídlo potlačené ženskosti.

87) Silvermanová to formulovala tak, že ženy jsou stvořeny k tomu, aby nesly „dvojí nedostatečnost (*lack*)“. Viz první kapitola její knihy *The Acoustic Mirror*.

fikce, která ji produkuje. Zmizení mužských hrdinů (často jakýchkoli mužských hrdinů) z žánrů jako film o pomstě za znásilnění a krvák, zmizení, které nás ponechává samotné ve společnosti ženy, která je nejprve obětí, a pak hrdinkou, je pozoruhodným kulturním doznáním.⁸⁸⁾ Připouští, že jádro zkušenosti určitých typů příběhů (možná určitých částí všech příběhů) má povahu rozkoše/bolesti a že doslovné reprezentace – „obrazy“ – jsou obvykle rozvinuty takovým způsobem, aby překryly mužské zapojení se do této zkušenosti a aby tato zkušenost vypadala jako specificky ženská. Horor zkrátka na filmy bezpříkladně a objektivně „žaluje“.

Dovolte mi, abych to dala dohromady. Etnické svědectví nasvědčuje tomu, že prvořadým a hlavním cílem filmového hororu je hrát na masochistické strachy a touhy svého publika – strachy a touhy, které jsou opakovaně zobrazovány jako femininní. Může hrát také na jiné strachy a touhy, ale jeho definující charakteristikou je rozdávát bolest. Sadismus ze své definice hraje přinejlepším podpůrnou roli. A to do té míry, že pokud se hororu podaří zranit své diváky tímto způsobem, jedná se o dobrý horor, a pokud se mu to nepodaří, jde o špatný. Do té míry, že pokud se o to nepokusí, nejedná se o horor, nýbrž o něco jiného.⁸⁹⁾ Tento autoportrét hororu se nijak nemaskuje, je přímo na povrchu, v rozmanitosti konkrétních podob, tak zřetelný, aby ho všichni viděli. Právě jeho zřetelnost činí trvání kritických komentářů na nadřazenosti sadistické dimenze o to záhadnější. Neschopnost těchto komentářů nahlédnout za sadismus má mnoho co dělat s jejich úkolem v dominantní fikci.

Dá se namítnout, že horor se kvalitativně liší od ostatních žánrů (určitě je to jedna z nejvytrvaleji vyznačovaných a vydělovaných kategorií) a že jeho sensibilita je *sui generis*. Hájila bych však, jak na základě dvousměrného oka/kamery předpokládaného v úvahách Mulveyové i Metz (navzdory jejich pokusům udržet je „jednosměrné“), tak na základě psychoanalytické teorie dvousměrné agrese (sadismus/masochismus), která to podpírá, že horor pouze dovádí do vyloženého extrému operaci, která je v aktu filmového diváctví právě tak široce rozšířená jako agresivní voyeurismus, dokonce i když je méně využívána a/nebo připouštěna ve vyšších filmových formách. Kvůli jasnosti to trochu přezenu: netvrdím ani tak, že filmová teorie vystavuje kulturní lež, na níž jsou založeny vyšší filmové formy, jako že je s ní ať už úmyslně, nebo neúmyslně spolčená, a činí tak proto, že se sama odvozuje od vyšších forem, v nichž je dimenze introjektivního či masochistického pohledu buď méně důležitá, nebo utlumenější, nebo obojí.⁹⁰⁾ Je pravda, že když

88) Odkazuji zde především na krvák a na film o pomstě za znásilnění. Film o posedlosti muže nevyhošťuje stejným způsobem, ale má své vlastní, jen méně zjevné způsoby, jak „připouští“ mužské spojení s femininní pozicí.

89) Tak například film jako HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER, který rozhodně hraje na sadistické pudy, z mého hlediska není hororem. Recenze, které jsem viděla, ho klasifikovaly jako horor a zároveň ho od něj odlišovaly. („Tento nízkorozpočtový film je plný krve a napětí, ale působí na nás jiným způsobem než většina krváků. Nehodnocen.“ *San Francisco Examiner*, Pink Section, 13. května 1989, a tak dále).

90) Tím nechci říct, že veškerá vyšší kinematografie nebo kinematografie hlavního proudu je takto utlumená či jen minimálně masochistická. Viz Studlarové analýzu von Sternbergových filmů (*In the Realm of Pleasure*) a také analýzu M. A. Doaneové ženských filmů čtyřicátých let (*The Desire To Desire*). Měla bych také připomenout užitečné diskuse s Richardem Hutsonem o (což je signifikantní) „zapomenutém“ žánru filmů čtyřicátých let, o kterých mluví jako o „mužských melodramatech“.

na počátku sedmdesátých let Mulveyová a Metz teoreticky zpracovávali sadistické diváctví, horor byl ve svém využívání „femininního masochismu“ daleko méně nestydatý a méně vytrvalý, než tomu bylo v poslední dekádě. Je však také pravda, že témata a záběry bolestných výrazů a propíchnutých očí už jsou dlouho svorníkem tradice a že není možné dívat se na mnoho filmových hororů z jakékoli éry a nenarazit na tuto myšlenku. A byl tu PEEPING TOM, film, který od svého prvního záběru (propíchnutý střed terče) až k poslednímu (ztemnělá obrazovka, protože sebevraždou vyhaslo Markovo vidění, a přes to znějící hlas vystrašeného hochy říkající „Dobrou noc, tatínku – vem mě za ruku“) trvá na tom, že rozkoš z dívání se na jiné lidi stížené strachem a bolestí má svůj původ v našem minulém, avšak neskončeném strachu a bolesti.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z anglického originálu:

Carol J. C l o v e r, *The Eye of Horror*.

In: Linda W i l l i a m s (ed.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*.

Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1997, s. 184 – 230.

Text je zkrácenou verzí závěrečné kapitoly z knihy: Carol J. C l o v e r, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, Princeton, NJ 1992.

Hranaté závorky v textu označují místa, kde došlo k podstatnějšímu krácení.

Poznámka překladatele

The Eye of Horror – horror v angličtině znamená nejen horor jako filmový a literární žánr, původním významem tohoto slova je hrůza, děs. Text s touto nepřeložitelnou sémantickou podvojností často pracuje.

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, 1929), *Black Widow* (Bob Rafelson, 1987), *The Blob* (Irvin S. Yeaworth Jr., 1958), *Blow-Out* (Brian De Palma, 1981), *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Crawling Eye* (Quentin Lawrence, 1958), *Deliverance* (John Boorman, 1972), *Demon Seed* (Donald Cammell, 1977), *Demons* (Lambert Bavy, 1986), *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973), *Dream Lover* (Alan J. Pakula, 1986), *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *The Eye Creatures* (Larry Buchanan, 1965), *Eyes of a Stranger* (Ken Wiederhorn, 1981), *Eyes of Hell* (Julian Roffman, 1961), *The Eyes of Laura Mars* (Irvin Kershner, 1978), *Firestarter* (Mark L. Lester, 1984), *Friday the 13th VII* (John Carl Buechler, 1988), *From beyond* (Stuart Gordon, 1986), *The Fury* (Brian De Palma, 1978), *Gothic* (Ken Russell, 1986), *Hairspray* (John Waters, 1988), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Headless Eyes* (Kent Bateman, 1971), *Henry: Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1986), *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977), *Horrors*

ILUMINACE

Carol J. Cloverová: Oko hrůzy

of the Black Museum (Arthur Crabtree, 1959), *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978), *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Crazy Mixed-up Zombies* (Ray Dennis Steckler, 1964), *Incubus* (Leslie Stevens, 1965), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), *Looker* (Michael Crichton, 1981), *Max Headroom* (Annabel Jankel, Rocky Morton, 1985), *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé; Louis Lumière, 1895), *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Repulsion* (Roman Polanski, 1965), *Scanners* (David Cronenberg, 1981), *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1946), *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Terrorvision* (Ted Nicolaou, 1986), *Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *White of the Eye* (Donald Cammell, 1987).