

PARADOXY DIVÁCTVÍ

Judith Mayneová

Bez ohledu na veškerou kontroverznost teorií kinematografické instituce a kritické výhrady vznášené vůči nim by jen málokdo zpochybnil jejich výchozí premisu, že totiž schopnost filmu svádět, bavit či jinak působit na publikum je třeba chápat z hlediska ideologických a psychologických faktorů. Problém ovšem nespočívá toliko v porozumění vztahu mezi psychickou a společenskou oblastí života – což je i tak dost velký úkol –, nýbrž i v přesné definici jednak toho, jak lze kinematografii popsat s pomocí teorie ideologie a psychoanalýzy, jednak toho, do jaké míry různé typy kinematografie a její kontexty tím či oním způsobem artikulují fenomén diváctví. Dokonce i kognitivní přístup, který se nejmarkantněji odchyluje od premis formulovaných filmovou teorií sedmdesátých let 20. století, se zabývá podmínkami koherence a srozumitelnosti, jež odpovídají typu analýzy ideologie, z něhož vychází filmová teorie sedmdesátých let.

Platí pohled na kinematografii jako na inscenování a reinscenování krizových stavů pramenících z mužské oidipovské touhy ve smyslu regresivního naplnění pouze pro určitou konkrétní historickou formu kinematografie – tj. pro klasický narativní hollywoodský film? Anebo je spíš – vzhledem k tomu, že vznik kinematografie tak úzce souvisí s fikcemi příznačnými pro západní patriarchální kulturu – kinematografický aparát podmínkou *veškerých* projevů filmové reprezentace, jak se domnívá filmová teorie? Ocitají se tak ženské příslušnice publika klasického hollywoodského filmu v sevření mezi Scyllou mužských diváckých očekávání a Charybdou hrozby vyloučení z říše filmových fantazií? Platí snad, že vzhledem k šíři zájmu věnovaného v analytických výzkumech diváctví otázkám odlišnosti pohlaví (ať už jsou tu vyzdvihovány do popředí, nebo tak okatě pomíjeny, až začínají fungovat jako symptomy, jako je tomu u Baudryho) se i jiné formy divácké identity – jako rasa, třída, sexuální identita jiné než genderové povahy, věk apod. – konstruují výlučně podle vzoru odlišnosti pohlaví, nebo jsou potenciálně formativní samy o sobě? A do jaké míry je identita pro studium diváctví zavádějícím konceptem, zejména je-li limitována takovými polopatistickými předpoklady, jako že se například černošští diváci mohou „identifikovat“ výhradně s černošskými postavami, ženská část publika pouze s ženskými postavami a podobně? Jestliže teorie kinematografického aparátu odmítla uznat identifikaci jako ústřední dynamický prvek diváctví, neznamená to ještě, že by to snad otázky související s identitou jakkoli řešilo. Za ono odstranění identifikace, byť bylo nezbytné a přínosné pro koncepci filmové teorie sedmdesátých let, totiž bylo třeba zaplatit určitou cenu, jíž je až příliš nekomplikované rovnítko mezi „subjektem“ a atributy dominance.

Jedním z největších paradoxů soudobých filmových studií je patrně skutečnost, že ono obsedantní zaujetí kinematografickou institucí se objevilo v době, kdy existovala větší rozmanitost způsobů filmové reprezentace a oslovení než kdy dřív. Jen v samotných USA neustále roste nezávislá produkce filmů a videosnímků zaměřujících se na specifické trhy – gaye a lesbičky, feministky, černochoy, hispánce. Jedním z největších problémů, s nimiž se potýká výzkum diváctví, je skutečnost, že uznání „rozmanitosti“ diváckých skupin se snadno může proměnit v manévry, s jehož pomocí lze prodlužovat životnost iluzí produkovaných mainstreamovou kinematografií, místo aby byly kriticky zkoumány. Jinými slovy, neexistuje žádný jednoduchý předěl mezi kinematografií fungující jakožto nástroj dominantní ideologie a kinematografií, jež usnadňuje tvorbu prvků, které se s touto ideologií konfrontují. Pokud ovšem budeme předpokládat, jako někteří teoretikové v sedmdesátých letech, že v kinematografii neexistuje nic, co by nebylo prosyceno ideologií, bude to znamenat, že by se působení radikálních či kritických směrů v kinematografii omezilo na filmy, jejichž funkčním cílem je odhalení ideologické spoluviny kinematografie.

Nejperspektivnější a nejvlivnější výzkumy v oblasti diváctví vycházejí z nutnosti chápat kinematografii jako oblast fungující sice pod vlivem ideologie, nikoli však monolitně. Linda Gordonová tak konstatuje nezbytnost udržovat soupeřící síly dominance a rezistence v neustálém vzájemném napětí, a nedovolit při tom, aby jedny z nich pohltily ty druhé.¹⁾ V teoretických pracích zabývajících se diváctvím se vynořilo několik koncepcí zabývajících se napětím mezi pohledy na kinematografii jakožto monolitickou instituci, nebo heterogenní různost. Soupeřící argumenty ve prospěch homogenity (kinematografického aparátu) a heterogenity (diváka, a tudíž různých potenciálních způsobů chápání tohoto aparátu) tvoří rámec této kapitoly.

Je-li kinematografický aparát tak zcela saturován ideologií idealismu a oidipovskou touhou, jak tvrdí filmová teorie sedmdesátých let, pak nemůže existovat žádná reálná historie filmu, jež by nebyla redukována na variace společného tématu. Nebo lépe řečeno, nemůže existovat žádná historie probíhající uvnitř kinematografie, je-li veškerá filmová tvorba ideologizovaná tímž způsobem. Již jsme se zabývali kritickými výhradami vůči modelům kinematografického aparátu, které pozici diváka chápou jako monolitní a příliš doslovně interpretují její údajné analogie, od platónské jeskyně až po lacanovské imaginárno.²⁾ Opozice mezi homogenitou a heterogenitou tyto kritické argumenty ještě zvýrazňuje, neboť většina směrů alternativních k filmové teorii sedmdesátých let nechápe diváka jako produkt kinematografické instituce, nýbrž jako výchozí bod, přičemž ho nepojímá jako onoho ideálního diváka teorií kinematografického aparátu, nýbrž jako sociálně definovaného diváka, který je nutně heterogenní – tj. oslovovaný rozmanitými diskursy. Jinými slovy jsou reakce na teorii aparátu založeny na propasti mezi ideálním subjektem, jak ho postuluje aparát, a divákem, jehož vztah vůči tomuto ideálu je vždy nedokonalý.

1) Linda Gordon, *What's New in Women's History*. In: Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press 1986, s. 20–30.

2) Viz předchozí kapitolu knihy, z níž je převzat přítomný text: „Spectatorship Reconsidered“. In: J. Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London – New York: Routledge 1993, s. 53–76 (pozn. red.).

V této kapitole se budu zabývat trojicí termínů, jež se v bádání o diváctví objevily v souvislosti s potřebou konceptualizovat soupeřící argumenty o homogenní kinematografické instituci na jedné straně a heterogenních reakcích na ni na straně druhé: 1. *oslovením* a *receptí*; 2. *fantazií* a 3. *negociací*. Linda Gordonová pojednává o potřebě nalezení nějaké metody fungující „na pomezí“ argumentů o dominanci a o rezistenci, přičemž právě sem spadají termíny, jimiž se budu v této kapitole zabývat a jež mají vyjadřovat protikladnost různých modalit fungování diváctví. Za prvé je tu vztah mezi kinematografickým oslovením a kinematografickou receptí, který otevírá prostor mezi „ideálním“ divákem a „reálným“ divákem. *Oslovení* (*address*) odkazuje ke způsobům, jak daný text předpokládá určité reakce, jež pak mohou či nemusí být naplněny v různých recepčních podmínkách. Ústřední roli v tomto zdánlivém paradoxu hraje filmový „text“, a to bez ohledu na to, zda je definován jako konkrétní film, nebo jako množina operací, jež určitým způsobem situují diváka. Jestliže diváci mohou na filmy reagovat a také na ně reagují tak, že je to v rozporu s předpokladem „ideálního“ diváka zabudovaným do daného textu nebo to tento předpoklad přímo popírá či jinak problematizuje, pak je třeba seriózně přezkoumat či přehodnotit význam textové analýzy – onoho pravděpodobně nejvýznamnějšího z metodologických nástrojů zavedených filmovou teorií sedmdesátých let.

V předešlé kapitole jsem konstatovala, že verze psychoanalýzy prosazovaná v rámci teorií filmového subjektu jeví tendenci k uniformnímu a totalizujícímu pojetí nevědomí, jež se téměř bez výjimky chápe ve smyslu oživování různých krizových stavů (mužské) oidipovské identity. Předností tohoto přístupu je jistě to, že vede k výzkumu psychologických základů kulturního řádu, má nicméně daleko více nevýhod. Takto definované nevědomí se totiž stává zase jen dalším totalizujícím systémem a práce psychoanalyticky zaměřeného kritika se ocitá ve stejném zajetí nějakého řídicího kódu jako kterákoli jiná aplikace určité metody. V kontextu těchto problémů souvisejících s psychoanalytickou teorií a kritikou se začala upírat čím dál větší pozornost k pojmu *fantazie*, jenž je druhým konceptem, o němž chci v této kapitole pojednat. Studium fantazie umožňuje daleko radikálnější průzkum psychologického vkladu v oblasti filmu, přičemž zároveň poukazuje na průsečíky mezi aspekty psychologickými a politickými. Přesto však není zcela jasné, zda implikace fantazie v oblasti filmu umožňují chápání sociálních aspektů v míře přesahující rámec rodinné romance³⁾, jenž je klíčový pro veškerá psychoanalytická pojetí kultury.

Jedna věc je porovnávat argumenty, jež lze vznést ve prospěch pojetí kinematografie jako homogenní a homogenizující instituce oproti instituci heterogenní, a jiná věc je hodnotit heterogennost jakožto cosi nezbytně negativního. Třetím pojmem, jímž se zde budu zabývat, je *negociace*, jíž se často užívá v souvislosti s tvrzením, že různé texty lze „používat“, „interpretovat“ či „osvojovat si“ rozmanitými způsoby. O různorodosti takto postulované prostřednictvím „negociovaných“ čtení či zhlédnutí se přitom soudí, že zpochybňuje vliv kinematografické instituce. Samotný fakt, že divák či skupina diváků opakovaně a bez autorizace užívá filmové médium, ještě není zárukou toho, že takové používání je opoziční. Klíčová otázka, již si tu je třeba klást, nemá co do činění ani tak se statusem

3) *Rodinná romance* – freudovský pojem pro fantazie dítěte, že jeho rodiče nejsou jeho skutečnými rodiči a že je urozeného původu (pozn. red.).

textu, jako spíš s hodnotou, kterou člověk přiřazuje odlišným typům reakcí – s tím, jak jsou tyto reakce posuzovány a jak je filmové diváctví „čteno“ ve vztahu k jiným společenským, kulturním a psychologickým formacím. Zde je třeba zdůraznit, že tento důraz na „negociaci“ ubírá na významu primární roli filmového textu, neboť se zaměřuje spíše na to, jak lze interpretovat rozdílné reakce, zda je lze „číst“ kriticky, symptomaticky či jinak.

Oslovení a recepce

V textově založených teoriích zabývajících se divákem byl běžný předpoklad, že kinematografický aparát „situuje“, „umisťuje“ či jinak přisuzuje implikovanému divákovi jistou koherentní pozici. Sluší se poznamenat, že jakkoli zde toto stanovisko implicitního diváka fungovalo čistě v podobě jakéhosi fantomu, a nikoli osoby, již by bylo možno ztotožnit se skutečnými diváky, dosáhlo se jím nicméně marginalizace veškerých úvah o tom, že by reální diváci mohli ke sledování filmů přistupovat značně rozmanitějšími způsoby, než jaké dokáže implikovat jakákoli monolitní koncepce kinematografického aparátu. Jedna věc je předpokládat, že kinematografie je determinována ideologicky, že má povahu diskursu (či souboru rozmanitých diskursů), čili předpokládat, že ony rozmanité instituce kinematografie *projektují* nějakého ideálního diváka, a něco jiného je předpokládat, že takové projekce skutečně *fungují*. Jeden z nejdůležitějších směrů bádání o diváctví se zabývá zkoumáním propasti, jež se rozevřela mezi způsoby, jimiž texty konstruují diváky, a tím, jak lze tyto texty interpretovat či používat způsoby, jež se odchyľují od těch preferovaných kinematografickou institucí samotnou.

Operativním východiskem tu je předpoklad, že teorie aparátu nejsou zcela nesprávné, nýbrž že jsou spíše neúplné. Zásadní je zde otázka flexibility, uznání toho, že nějaký aparát může vytvářet neočekávané účinky a že žádný aparát nemůže fungovat tak naprosto hladce a efektivně, jak naznačovala valná část filmové teorie sedmdesátých let. Tato teorie byla zcela evidentně nedostatečná a problematická vzhledem k hypotézám, jež vytvářela o veškerých typech alternativní filmové praxe, zejména pokud jde o dekonstrukci takzvaných dominantních modů a očekávané přehodnocení pozice diváka. Dominantní modus i jeho dekonstrukce v tomto pojetí předpokládají poměrně stabilní, fixní, jednostranný a shora dolů uspořádaný model činitele a objektu, přičemž divák je tu dosud sevřený do rámce určitého programu reprezentace, jenž je definován romanticky a mechanisticky podle plánu daného filmovým tvůrcem a institucí – „aktivní“ divák je dosud do této pozice „dosazován“ pomocí textových konstruktů.

Přitom však zajít do opačného extrému a definovat texty v tom smyslu, že toliko nabízejí pozice, jež pro ně vytvářejí diváci, a tím v důsledku vytěsnit *veškeré* úvahy o existenci kinematografické instituce jako takové, představuje pouhou záměnu jednoho monolitního politického pojmosloví jiným. Výzva, jíž zde čelíme, tudíž spočívá v potřebě porozumět komplikovaným způsobům určujícím jak přiřazování, tak tvorbu významů. Jestliže byli teoretikové kinematografie příliš horliví, když definovali veškeré významy jakožto přiřazené, je zároveň pravda, že přemíra horlivosti figuruje i na opačném konci spektra, kde se prakticky popírá existence jakéhokoli vlivu institucí a čtenáři/diváci jsou pojímáni jako naprosto svobodní a autonomní aktéři – tendence, jež se projevuje zvlášť markantně

například v některých verzích recepční estetiky (*reader-response theory*) a kulturních studií (zejména v USA).⁴⁾ Jelikož dominantní ideologie není ani nějaká osoba, ani žádná jednorozměrná množina pojmů, je prakticky nemožné s jistotou tvrdit, že určitý účinek je buď v souladu s působením nějaké instituce, nebo že je naopak vůči němu rezistentní. Různé účinky dosahované kinematografií ovšem můžeme hodnotit ve vztahu k jiným diskursům, například s cílem vyhodnotit komplikované způsoby fungování kinematografie.

Jedna z velkých obtíží, na něž tu narazíme, je velice nasnadě. Jednotlivé filmy jsou přístupné daleko elegantnějším a snáze formulovatelným hypotézám týkajícím se struktury a excesu než jednotliví diváci či skupiny diváků. Nedůvěra vůči sociologickým průzkumům je jednou z nejpevněji zakořeněných charakteristik soudobého teoretického výzkumu, je tudíž poněkud překvapivé, jsme-li v posledních letech svědky návratu analýz „reálných diváků“ jakožto teoreticky věrohodné praxe. Vliv kulturních studií, konkrétně v pojetí představovaném pracemi Stuarta Halla a Centre for Contemporary Cultural Studies na University of Birmingham, a obecněji analýz způsobů reakcí konkrétních diváckých skupin na projevy masové kultury, je obrovský.

Angela McRobbieová například v řadě rozhovorů s dospívajícími dívkami odhalila, že jejich nadšení filmy, jako je FLASHDANCE, souvisí daleko více s jejich vlastní touhou po fyzické autonomii než s jakýmkoli jednoduchým konceptem přizpůsobování se patriarchální definici ženské přitažlivosti.⁵⁾ V této souvislosti mám dojem, že na pozadí dřívějšího modelu kinematografické instituce – korespondujícího s nahlížením kapitalismu prismatem „konspirační teorie“, populární v některých kruzích Nové levice v šedesátých letech 20. století – musí tyto provizorní závěry působit šokujícím dojmem. Zatímco já sama pokládám výzkum McRobbieové za velice zajímavý a ještě v této kapitole se k němu vrátím podrobněji, nejsem přesvědčená, že její hypotézy musejí mít nezbytně za následek odmítnutí vlivu kinematografické instituce. Výzkumy tohoto typu bohužel vedly ke zvláštnímu výkladu recepce masové kultury, podle něž jsou naprosto veškeré reakce příjemců kritické. Je zde tedy zapotřebí lépe porozumět neshodě mezi oslovením a recepcí a vliv instituce spíše analyzovat, než brát jako cosi jednou provždy daného.

Jednou z nejpřínosnějších prací postupujících tímto směrem je *Reading the Romance* Janice Radwayové, analýza zamilovaných románů a způsobů, jak jsou čteny skupinou vášnivých milovnic tohoto typu literatury.⁶⁾ Řada problémů, jež zde Radwayová formuluje, má srovnatelný význam i pro bádání o kinematografii a její kniha už byla mnohokrát uváděna jako vzorový příklad toho, jak by mohli filmoví teoretici dojít k přeformulování řady teoretických východisek, jež se čím dál víc jeví jako limitující. Její práce proto stojí za prostudování z hlediska otázek, které se vztahují i na oblast filmového diváctví.⁷⁾

4) Mike Budd – Robert M. Entman – Clay Steinman, The Affirmative Character of U.S. Cultural Studies. *Critical Studies in Mass Communication* 7, 1990, č. 2 (červen), s. 169–184.

5) Angela McRobbie, Dance and Social Fantasy. In: Angela McRobbie – Mica Nava (eds.), *Gender and Generation*. London: Macmillan 1984, s. 130–161.

6) Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press 1984.

7) Janet Bergstrom – Mary Ann Doane (eds.), *Camera Obscura* 5, 1990, č. 20/21 (The Spectatrix).

Radwayová zkoumá strukturní a ideologické vlastnosti zamilovaných románů jakožto žánru a současně tuto svou analýzu klade do souvislosti s komplexním portrétem skupiny nadšených a přesvědčených čtenářek červené knihovny, což je patrně nejpozoruhodnější přínos její knihy. Kladem její analýzy je fakt, že uznává působivost zamilovaných románů jako žánru a zároveň odmítá tento žánr redukovat na pouhou řadu ideologických spoluvín. Jinými slovy se dá říci, že po celou dobu četby *Reading the Romance* člověk cítí, že se tu závěry odvozené z analýzy textu neustále ověřují konfrontací s analýzou čtenářského vzorku a naopak.

Práce Radwayové soustřeďuje pozornost na skupinu žen, jež označuje fiktivně jako „Smithtoňanky“ a z nichž všechny si valnou část svého oblíbeného čtiva obstarávaly u prodavačky jménem Dorothy Evansová („Dot“), odbornice na zamilované romány. Průzkum, který Radwayová na tomto vzorku žen prováděla, probíhal formou skupinových a individuálních rozhovorů (se šestnácti ženami) a zahrnoval i obsáhlý dotazník, který rozdala dvaadvaceti ženám. Radwayová svůj vzorek charakterizuje jako převážně „vdané středostavovské matky rodin“ a poznamenává, že ačkoliv

není reprezentativní pro všechny ženy bavící se četbou zamilovaných románů, zdá se tato skupina být demograficky blízká obsáhlému segmentu čtenářstva, na které se zaměřuje několik velice tajnůstkářských nakladatelství.⁸⁾

Značná část přínosu analýzy předložené Radwayovou spočívá v řadě srovnání rozdílných konceptů „ideálu“ – od ideálního čtenáře, jak ho postuluje většina naratologických analýz, přes „ideální zamilovaný román“, jak ho postulují Smithtoňanky, k feministickému ideálu, který se zdá být do značné míry příznačný pro přístup samotné Radwayové k reakcím jejích respondentek na červenou knihovnu.

Radwayová opakuje závěry velké části feministicky zaměřených rozborů, když uvádí, že zamilované romány fungují jako „kompenzační fikce“, to jest:

jejich četbou se naplňují určité základní psychické potřeby žen, jež byly vyvolány kulturou a jejími sociálními strukturami, ale často zůstávají v průběhu každodenního života neuspokojeny v důsledku působení souběžných faktorů omezujících ženskou aktivitu.⁹⁾

Stejně jako Vladimir Propp ve své slavné analýze ruských pohádek, i Radwayová konstatuje, že zamilované příběhy jsou tvořeny neměnnou množinou určitých prvků, v nichž hrají zvláště důležitou roli patriarchát, heterosexuality a mužská osobnost.¹⁰⁾ Při zachování těchto neměnných pravidel však skýtají zamilované romány možnost fantazijských řešení, jež jsou jinak nerealizovatelná. Ve všech částech práce *Reading the Romance* se poukazuje na to, že četba zamilovaných příběhů je příznačným projevem ambivalentnosti pocitů, jež tyto konkrétní ženy chovají vůči sobě samým, a to nejen ve vztahu

8) J. Radway, s. 12.

9) Tamtéž, s. 112–113.

10) Tamtéž, s. 143.

k patriarchálnímu uspořádání, ale i ve vztahu k feminismu. Vždyť i onen důraz kladený na autonomii ženských postav v milostném vztahu a simultánnost závislosti a nezávislosti naznačují, že – abychom zopakovali formulaci, která se v analýze Radwayové často opakuje – čtenářky zamilovaných románů chtějí mít od obojího trochu.

To, že Radwayová sama je ambivalentní co do způsobu interpretace výsledků své analýzy, je evidentní, což platí zejména o závěru práce. Píše tu, že

otázka, zda četba zamilovaných románů skutečně odvádí pozornost od takové změny [tj. od restrukturalizace sexuálních vztahů] tím, že tento protest s úspěchem zbavuje náboje nebo nad ním znovu získává kontrolu, musí prozatím zůstat nezodpovězená.¹¹⁾

Připadá mi zvláštní, že ve své knize musela dojít k vykonstruování takto dualistického politického rámce, svým způsobem však zde právě toto buď-anebo – tedy ono buď-anebo, jež klade do vzájemné opozice konzervativní status quo a radikální změnu, chválu a kritiku – zůstává neodbytnou připomínkou toho, že teoretický problém nastolený aparátem (ať už kinematografickým či nějakým jiným) nezmizí jen proto, že si to někdo přeje. Už samotný pojem kinematografický aparát totiž navozuje existenci přísného rozlišení mezi tím, co je kontaminováno dominantní ideologií, a tím, co jí kontaminováno není; navozuje možnost jednoznačného poznání toho, zda je určitá činnost opoziční, či konzervativní. Zdá se, že u podobných dualismů pak vždycky dochází k vyhocení té, či oné abstrakce – například, že pouze dekonstrukce daného aparátu je skutečně revoluční, nebo že čtenáři a diváci jsou vždy aktivními tvůrci významu – a to ještě dřív, než bylo možné hlouběji prozkoumat onu složitou spleť otázek, jež jsou tu nasnadě.

Nejproblematictější je na analýze podané Radwayovou to, že přes veškerou kritiku teoretických přístupů, jež neberou ohled na reálného čtenáře a soustředí se na kriticky vlastní projekce, narazíme i u ní na nemalý inventář sebeprojekcí a idealizací. Ony bílé heterosexuální středostavovské ženy totiž mohou docela dobře být složitě strukturovanými aktéry prožívajícími vnitřní rozpory středostavovské patriarchální kultury, jak tvrdí Radwayová, zároveň však jsou také projekcemi amerického středostavovského akademického feminismu. Tím nemám ani zdaleka v úmyslu jakkoli takové pojetí odsuzovat. Ona touha pojmenovat „reálné čtenáře“ však není ani transparentní, ani nevinná, neboť čtenářky vystupující v analýze předkládané Radwayovou jsou mediovány jejími otázkami, jejími rozbory a jejím vyprávěním. Existence takových projekcí je v podobných pracích nevyhnutelná, a nepřistoupí-li se k jejich analýze, nabídne se nám tu jen jakýsi ideální čtenář, který nám připadá reálnější, protože je v textu citován a je na něj odkazováno, který je ovšem naprosto stejně problematický jako čtenář ideální, zkonstruovaný prostřednictvím abstraktních teorií aparátu pracujících s pasivními entitami.

Bylo by ode mne jistě troufalé dohadovat se o tom, jakou funkci zastávají Smithtoňanky v představivosti Radwayové, přesto však mohu alespoň naznačit, co její analýza dost sugestivně vyvolává ve mně – je to jakási touha pocíťovaná feministkami mého ražení vidět své matky, a potažmo příslušnice generace svých matek, jako nepřiliš provázané

11) Tamtéž, s. 213.

s patriarchátem, jako předchůdkyně feministek či proto-feministky, které rozvíjely feminismus, ačkoli samy říkaly něco jiného, které vlastně byly feministkami, jen o tom ještě nevěděly. Kdyby mě snad nějaký prozaicky založený čtenář chtěl upozornit, že ne všechny matky středostavovských feministek patří do této kategorie, odpovím, že to je právě to, o čem tu jde. Neboť bez ohledu na to, zda hovoříme o konkrétních matkách (jako právě teď já), nebo o matkách ve smyslu generace žen, z níž vzešlo soudobé feministické hnutí a na niž tím reagovalo, nebo o skupině žen fungujících jako určitý obzor, vůči němuž se vymezuje značná část feministických aktivit, pokaždé mluvíme o nějaké konstrukci. Mám například vážné pochybnosti o tom, zda by Smithtoňanky souhlasily s tvrzením, že je nezbytné chápat četbu zamilovaných románů v jednoznačných kategoriích kritiky, či naopak chvály.

Mají-li být podobné rozborů jako ten, který vypracovala Radwayová, založené na seriózním přístupu k ostatním čtenářům, pak také musí usilovat o to, aby braly vážně i nás, tedy své čtenáře, přičemž oním „vážně“ tu mám na mysli to, že musí vystavovat zkoušku i naše vlastní konstrukce. Tania Modleskiová tvrdí, že s příklonem k etnografii jakožto znovuobjevené strategii analytického výzkumu masové kultury se objevil zvláštní názor, že totiž kritici a výzkumní pracovníci nejsou směrodatnými čtenáři či diváky děl masové kultury, ale spíš jejich odtazitými pozorovateli.¹²⁾ Myslím, že Modleskiová má pravdu, domnívá-li se, že analýza diváctví je analýzou našeho *vlastního* okouzlení a zaujetí. Pokud to neuznáme, budeme se muset spokojit s řadou mlhavě definovaných „ideálních čtenářů“, u nichž je obtížné zjistit, nakolik jsou jejich reakce toliko přenosy vlastních reakcí toho kterého kritika.

Z jiného úhlu pohledu by se dalo namítnout, že „ideální čtenář“ tu nebyl ani tak podroben kritice, jako spíš přesunut z jedné oblasti textových vlastností oslovení do oblasti jiné, jejímž obsahem je empiricky pozorovatelná žena. Jedním z nejdůležitějších strategických nástrojů, jež Radwayová používá ve své analýze, je, jak již jsem upozornila, srovnání ideálního čtenáře, jak si ho představují vydavatelé milostných románů, a žen, které do takto vytvořeného profilu *zapadají* a které tudíž zosobňují žádoucí konzumenty zamilovaných románů, zároveň však jsou neredukovatelné na pouhou strukturu, vzorec či klišé. Takové opatření, jež má předejít homogenitě obrazu ideálního čtenáře, bohužel úplně nepostačuje. Jedním z klíčových pramenů, z nichž Radwayová čerpá, je práce Nancy Chodorowové *The Reproduction of Mothering*, studie asymetrických genderových schémat, podle nichž se muži učí přijímat mateřskou lásku a péči a ženy se učí mateřskou lásku a péči poskytovat.¹³⁾ Zatímco Chodorowová tvrdí, že socializace žen ve smyslu výchovy k mateřství probíhá právě prostřednictvím onoho (nezřídka nenaplněného) příslibu znovunastolení předoidipovských schémat, jež mají zásadní význam pro jejich vlastní vývoj, Radwayová soudí, že zamilované příběhy jsou zdrojem právě tohoto druhu péče, jehož se jinak těmto ženám v jejich životech buď zcela, nebo z větší části nedostává.

12) Tania Modleski, Some Functions of Feminist Criticism, or The Scandal of the Mute Body. *October* 1989, č. 49, s. 3–24.

13) Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley – Los Angeles : University of California Press 1978.

V souvislosti s tímto odkazem k analýze Chodorowové cítím zvlášť silně potřebu specifikovat konkrétní povahu potřeb, k jejichž naplňování tu dochází. Nakolik se zde kupříkladu hovoří o běloškách, v jejichž životě chybí onen typ komunitní sítě a schémat, jež jsou často charakteristická pro život černošek? Jaký typ „středostavovské“ identity tu je v sázce – je zde řeč o onom rozkolísaném středostavovském životě příznačném pro spoustu bílých límečků? Anebo se spíš jedná o ekonomickou identitu určenou z valné části životním stylem? Je heterosexuální identita těchto žen tak stabilní, jako se ony samy i Radwayová snaží seč mohou neustále zdůrazňovat? Jsem si vědoma toho, že tyto otázky mohou některým čtenářům připadat jako nějaký soupis hříchů, jak je známe od různých karatelských politických kritiků. Mně tu však nejde o vytvoření nějakého standardu inkluzivnosti. Spíš mám za to, že právě pojem „ideální“ čtenář – a to bez ohledu na to, kdo ho za „ideálního“ označí – je tu hrubě limitující.

Studie Radwayové zůstává nejdůsažnějším příkladem analytické práce, jež současně usiluje o výklad vlivu institucí (v její terminologii „institucionální matice“) a komplikovaných cest, jimiž reálné ženy docházejí ke „konstrukci textů“. ¹⁴⁾ Pozitivní kritický ohlas, jehož se knize Radwayové dostalo, přinejmenším poukazuje na obrovskou míru nespokojenosti s právě uvedenými omezeními výlučně textově založených teorií čtenářství. Così z této pozitivní kritické odezvy mě ovšem nabádá k obezřelosti, jelikož nejsem přesvědčená, že by tu byl pojem „ideální čtenář“ opravdu zproblematizován či vyvrácen – spíš došlo k jeho přemístění. Pro mne z toho plyne, že je zapotřebí dávat si pozor na výzvy předkládané pod hesly empirického pojetí publika či etnografie coby jediná pravda, která nás osvobodí od někdejšího přehnaně abstraktního teoretizování. Tuším, že úplně skoncovat s pojmem ideálního čtenáře se může ukázat nemožné, protože my všichni prožíváme fikce a instituce příslušné této kultuře a do jisté míry na nich participujeme. Neříkám to proto, abych cynicky naznačila, že žádná alternativní pojetí diváctví nejsou možná, nýbrž spíš proto, abych předložila k úvaze, že jedním z nejvytrvaleji přežívajících mýtů o diváctví (a o teorii), který narušuje a v mnoha ohledech brzdí analytický výzkum čtenářství, je názor, že je nejen možné, nýbrž i nutné oddělit skutečně radikálního diváka od diváka toliko přitakávajícího. Poznání, že my všichni jsme do jisté míry přitakávající (přičemž právě velikost oné „míry“ si očividně žádá důkladnější studium), neznamená, že nejsou možné žádné alternativní postoje. Zmíněné poznání by spíš mělo vést k chápání čtenářství či diváctví nikoli jako souboru vědomostí předkládaných osvětleným vědcem prostému lidu, ani jako jakéhosi kódovaného jazyka, který dokáže dešifrovat jen odborníci, nýbrž jako určité modality setkávání – například mezi Radwayovou a ženami, jejichž odpovědi sbírala a zkoumala.

Fantazie

Jakkoli sdílím řadu kritických výtek vůči psychoanalytické teorii, jež v uplynulém dvacetiletí přineslo bádání v oboru filmových studií, na druhou stranu nebrat psychoanalytický výzkum vážně může vést jediné k takovým přístupům k diváctví, které dosadí

14) J. Radway, c. d., s. 11–12.

jednu omezenou definici daného předmětu na místo jiné. Je ovšem chybné domnívat se, že všichni psychoanalyticky zaměření filmoví teoretici přijímají bezesbýtku všechny aspekty teorie aparátu nebo že psychoanalyticky zaměřené výzkumy zůstaly od začátku či poloviny sedmdesátých let co do orientace nezměněné. Vždyť přece právě k jednomu z nejzávažnějších přehodnocení teorie filmu došlo v oblasti studia fantazie, na něž poukazuje Constance Penleyová zcela konkrétně jako na alternativu ke „staromládeneckým strojům“ („*bachelor machines*“), charakteristickým pro Metzovo a Baudryho pojetí kinematografie:

Koncept fantazie, který poskytuje komplexní a vyčerpávající výklad *inscenování a zobrazování daného subjektu a jeho touhy*, je modelem, který se velice blíží primárním cílům teorie aparátu: popsat nikoli pouze touhu subjektu po filmovém obraze a jeho reprodukci, nýbrž i strukturu fantasmatického vztahu k tomuto obraze, včetně víry subjektu v jeho realnost.¹⁵⁾

Na tvorbu modelu diváctví čerpajícího z psychoanalytické definice fantazie měly nesmírný vliv zejména dvě zásadní studie: Freudova *Je bito dítě: příspěvek k původu sexuálních perverzí* (1919)¹⁶⁾ poskytla materiál pro teorii mnohočetných mužských a ženských pozic a byla využita pro definici diváctví jako oscilace spíše než „identifikace“ v jednoznačném smyslu.¹⁷⁾ Konkrétní definice fantazie, z níž čerpá Penleyová, se objevuje v mimořádně vlivném eseji Jeana Laplanche a Jeana-Bertranda Pontalis *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*.¹⁸⁾ Autoři tu rozvádějí své tvrzení, že „fantazie je základním předmětem psychoanalýzy“, a zkoumají rozmanité složky fantazie, jež odkazují – ještě důrazněji než analogie se snem, která je velice často pokládána za základ psychoanalytického zkoumání filmu – k situaci filmového diváka.

Laplanche s Pontalisem rozlišují trojici „původních“ fantazií – původních v tom smyslu, že jsou svázány s vývojem a původem jedince:

-
- 15) Constance Penley, *Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines*. *m/f* 1985, č. 10, s. 39–59, cit. s. 54.
- 16) Sigmund Freud, *A Child is Being Beaten: A Contribution to the Origin of Sexual Perversions*. In: S. Freud, *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Collier 1972, s. 107–132.
- 17) David N. Rodowick, *The Difficulty of Difference*. *Wide Angle* 5, 1982, č. 1, s. 4–15; D. N. Rodowick, *The Difficulty of Difference*. New York – London: Routledge 1991; Mary Ann Doane, *The Woman's Film: Possession and Address*. In: M. A. Doane – Patricia Mellencamp – Linda Williams (eds.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, Maryland: The American Film Institute/University Publications of America 1984, s. 67–80; Miriam Hansen, *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*. *Cinema Journal* 25, 1986, č. 4, s. 6–32.
- 18) Jean Laplanche – Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*. *Les Temps Modernes* 19, 1964, č. 215, s. 1833–1868. (Mayneová odkazuje na angl. překlad: *Fantasy and the Origins of Sexuality*. In: Victor Burgin – James Donald – Cora Kaplan (eds.), *Formations of Fantasy*. London: Methuen 1986, s. 5–34; pozn. red.)
- 19) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*. London: Hogarth Press 1973, s. 317 (orig.: *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France 1967).

Stejně jako mýty, i ony sugerují, že poskytují reprezentace a řešení oněch velkých záhad, s nimiž je konfrontováno dítě. Vše, co se subjektu jeví jako něco, co vyžaduje nějaké vysvětlení či teoretický výklad, je zdramatizováno jako okamžik vzniku, počátek nějaké historie.²⁰⁾

Z toho pak Laplanche s Pontalisem odvozují definici trojice takových fantazií o původu: „prvotní scéna zobrazuje původ jedince; fantaziijní představy svádění, původu a prudkého nárůstu sexuality; fantaziijní představy kastrace, původ odlišnosti mezi pohlavími“.²¹⁾ Tyto fantaziijní představy jsou „původní“ nikoli v tom smyslu, že vždycky „produkují“ či „jsou příčinou“ daného scénáře, nýbrž v tom smyslu, že utvářejí strukturu fantazie, k jejíž aktivaci dochází nejrůznějšími způsoby.

Tři vlastnosti fantazie v pojetí Laplanche s Pontalisem jsou obzvlášť zásadní pro pochopení kinematografie jako formy fantazie a pro přistoupení k revizi těch teorií aparátu, podle nichž může být subjekt filmové fantazie zásadně a pouze mužského rodu. Za první rozdíl mezi tím, co je vědomé, a tím, co je nevědomé, je ve fantazii méně důležitý než rozdíl mezi výše uvedenými původními fantaziemi a fantaziemi sekundárními. Laplanche s Pontalisem zdůrazňují to, co označují jako

hlubokou souvislost mezi rozmanitými fantaziijními scénáři – inscenování touhy – v rozpětí od denního snění až po fantaziijní představy znovu vyvolané či rekonstruované prostřednictvím analýzy.²²⁾

Jak jsme již viděli, jedním z problémů, jimiž trpí značná část teorie aparátu, je mechanistické pojetí nevědomí, jež je do značné míry důsledkem toho, že touha po regresí je zásadně postulována jako opakování téhož oidipovského scénáře. Trojice původních fantazií, jež uvádějí Laplanche s Pontalisem, není natolik rigidně definována. Navíc vzhledem k tomu, že fantazie přesahuje hranice mezi vědomými a nevědomými tužbami, a proto zaujímá v psychoanalýze tak výrazné místo, nevyžaduje analytický výzkum kinematografie jakožto formy fantazie přísné rozlišování mezi manifestním a latentním obsahem, čili obejde se bez přístupu, jenž by téměř nutně měl charakter dekódování. Fantazie je sférou, v níž pojem homologie funguje zcela odlišně než u kinematografického aparátu, neboť tady platí homologie mezi rozdílnými typy fantazií, přičemž filmové diváctví je jedním z nich.²³⁾ Jinými slovy je fantazie užitečnější tím, co implikuje, než svou potenciální hodnotou coby ekvivalent či anticipátor filmu.

Za druhé je přímo součástí povahy fantazie to, že pro daný subjekt existuje v pásmu zahrnujícím množství potenciálních pozic. Konstatování, že „otec svádí dceru“, je základní verzí fantazie o svádění. Laplanche a Pontalis tuto funkci popisují následovně:

Ukazatelem primárního procesu tu není absence uspořádanosti, jak se někdy tvrdí, nýbrž osobitá povaha dané struktury, spočívající v tom, že představuje scénář

20) J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *Fantasy and the Origins of Sexuality*, s. 19.

21) Tamtéž.

22) Tamtéž, s. 28.

23) Tamtéž, s. 21.

s mnohočetnými vstupními body, v němž nic nepoukazuje k tomu, zda bude daný subjekt bezprostředně určen jako *dcerka*, on totiž může být fixován právě tak jako *otec*, nebo dokonce i termínem *svádí*.²⁴⁾

Nehledě na antiesencialistické postoje proklamované řadou stoupenců teorie aparátu zde působí setrvalá tendence spojovat s oslovením *gender* v doslovném smyslu – tedy předpoklad, že pokud daný film oslovuje svůj subjekt jako cosi mužského rodu, pak ten, kdo je takto oslovován, je mužský divák. Výklad filmové fantazie žádnou takovou redukci nepřipouští. Vždyť pojem fantazie poskytuje psychoanalytické zdůvodnění nejen možnosti, nýbrž i nevyhnutelnosti toho, že film je formou fantazie, v jejímž rámci nejsou pevně stanoveny hranice biologického pohlaví či kulturního *genderu*, ani sexuální preference.

Konečně pak Laplanche s Pontalisem ve svém pojednání neustále zdůrazňují přístup k fantazii jakožto formě *inscenování* tužeb, jakožto svého druhu *mise-en-scène*.

Fantazie [...] není objektem touhy, nýbrž jejím scénickým prostředím. Subjekt ve svých fantazijních představách nesleduje objekt nebo jeho znak; je sám takříkajíc zapleten do sekvence obrazů.²⁵⁾

Elizabeth Cowieová konstatovala, že význam důrazu na scénickou povahu fantazie „je nedocenitelný, neboť umožňuje posuzovat film jako fantazii v nejzákladnějším smyslu tohoto psychoanalytického termínu“.²⁶⁾ Já sama jsem sice vůči veškerým mimetickým analogiím poněkud podezíravá, ovšem vnímání kinematografie jako formy fantazie skutečně otevírá dveře k některým otázkám a problémům týkajícím se diváctví, které měla teorie aparátu tendenci vytěšňovat. Každopádně mám za to, že význam fantazie pro psychoanalytický výklad filmu je třeba chápat méně ve smyslu jakési analogie, jež je „lepší“ než analogie se sny, stadiem zrcadla či imaginárnem, a více s ohledem na řadu otázek, jež může nastolit.

Pojetí fantazie ve vztahu k filmu předložené Cowieovou, které se v mnohém opírá o Laplancheovu a Pontalisovu studii, nastoluje dvě takové otázky:

Je-li fantazie *inscenací* touhy, či touha je zobrazena ve filmu, kdo je objektem a subjektem daného scénáře? Není to už – pokud jím kdy vůbec byl – pouze takzvaný „autor“. Jakým způsobem se ale do daného rámce včlení divák coby toužící subjekt filmu? A za druhé, jaký je vztah mezi kontingentním, každodenním materiálem čerpaným z reálného života, tj. ze *sociální* oblasti, a prvotními či původními fantaziemi?²⁷⁾

Cowieová si všímá toho, jak se ve filmu *NOW, VOYAGER* objevuje oidipovská fantazijní představa, „v níž však nejsou pevně či definitivně stanoveny subjektové pozice. Charlotta je zároveň matkou i dcerou, paní Valeovou i Tinou.“ Cowieová zčásti odpovídá na

24) Tamtéž, s. 23.

25) Tamtéž, s. 26.

26) Elizabeth C o w i e, *Fantasia. m/f* 1984, č. 9, s. 70–105, cit. s. 77.

27) Tamtéž, s. 87.

svou první otázku, když říká, že fantazijní představu nestačí definovat tím, že ji označíme za představu Charlotty Valeové; je totiž třeba ji definovat jako představu divákovu:

Tato fantazie není Charlottina, je to fantazie zmíněného „filmu“. Je účinkem jeho narace či vypovídání (jeho *énonciation*). Ztotožníme-li se prostě jen s Charlottinými tužbami, onou sérií společenských a erotických úspěchů, pak bude výsledný objekt, tedy dítě Tina, neuspokojivý. Soustředí-li se naše identifikace na proces toužení ve vztahu k opozici (falická) matka/dítě, bude podle mého názoru závěr daleko uspokojivější. Série fantazijních představ v podobě „denního snění“ halí původní oidipovskou fantazii. Subjektem této fantazie pak je divák; jelikož jsme byli zaujati narací tohoto filmu, jeho *énonciation*, jsme jediným místem, do nějž se soustředí veškeré fantazie.²⁸⁾

Cowieové odpověď na druhou z jejích otázek – tu, jež se týká vztahů mezi psychickou a sociální složkou, které dokáže postihnout analýza fantazijních představ – se zaměřuje na zapovězené touhy, k jejichž naplňování dochází v důsledku slasti subjektu z fantazijních představ. U filmu NOW, VOYAGER se to týká odstranění otce; u jiného filmu, o němž se Cowieová zmiňuje, Ophülsova snímku LEHKOMYSLNÝ OKAMŽIK, pak má to, co nazývá „postupná výměna pozic“, za následek vznik párů a opozic, jenž posléze vede k vytvoření řady ekvivalencí a z nich plynoucí dedukce, „jejíž podstatou je útok na rodinu jakožto věznitelskou strukturu“.²⁹⁾ Tyto argumenty připomínají závěry kritických analýz klasické kinematografie, které se ji snažily interpretovat „proti srsti“ – že totiž to, co se jeví jako bezkonfliktní ideologický povrch, je ve skutečnosti zkaleno vzpourou, kritikou či dokonce implicitním zavržením daných norem. Studium fantazie však takové argumenty doplňuje o tvrzení, že psychický vklad do sledování filmů a slast z něj čerpaná zahrnuje celou řadu pozic subjektu. Teorie aparátu prosazuje představu diváka, jenž je do té míry spojen s jednou konkrétní subjektovou pozicí, že cokoli by se od této pozice odchýlilo, muselo by se nutně jevit jako radikální nebo opoziční. Studium klasické kinematografie z hlediska fantazie značným způsobem rozšiřuje rámec možností obsažených uvnitř fantazijních struktur zapojených do procesu sledování filmů, čímž zároveň modifikuje strategii „čtení proti srsti“. Je-li totiž východiskem interpretace fantazie, jeví se odlišnost mezi výkladem filmu „po srsti“ a „proti srsti“ jako poněkud diskutabilní.

Constance Penleyová hodnotí význam přístupu Cowieové k fantazii na základě její premisy, že pozice pohlavní identifikace nejsou pevně určené:

Identifikační model předložený Cowieovou zahrnuje průběžnou konstrukci pohledů, jež se v rámci organizace narativu a v průběhu narace nepřetržitě proměňují. Význam takového modelu spočívá v tom, že nechává otázku produkce pohlavní odlišnosti v daném filmu otevřenou a nevytváří tedy apriorní soudy o sexualitě určité postavy či diváka.³⁰⁾

28) Tamtéž, s. 91.

29) Tamtéž, s. 101.

30) C. Penley, Introduction: The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory. In: C. Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York – London: Routledge 1988, s. 1–24, cit. s. 11.

Ačkoli z psychoanalytického hlediska může být indiferentní, zda je divák, jenž je pobízen k zaujímání rozmanitých pozic či jemuž je to umožňováno, muž či žena, v kontextu studia diváctví to má naopak klíčový význam, neboť součástí diváctví je divák, jenž si s sebou vždy nese nějakou individuální historii a jehož či jejíž divácká zkušenost je částečně determinována tím, jak je diváctví definováno vně kinosálu.

Cowieová zdůrazňuje, že veškeré přesuny pozic v rámci filmových fantazií „probíhají vždy na základě kritérií pohlavní odlišnosti“.³¹⁾ Jedna věc je předpokládat, že „pohlavní odlišnost“ odkazuje k tomu, jak jsou veškeré definice „ženskosti“ nevyhnutelně spjaty s definicemi „mužskosti“, a něco jiného je tvrdit, že jediným možným typem vztahu mezi těmito dvěma kategoriemi je nějaká podoba heterosexuality. Jinak řečeno, tento naléhavý důraz kladený ve filmových studiích na pohlavní odlišnost prošel zvláštním vývojem, v jehož důsledku došlo k začlenění oněch proměnlivých termínů mužskosti a ženskosti do jakéhosi heterosexuálního hlavního kódu (*master code*). Je přitom zajímavé, že model fantazie rozpracovaný Laplanchem a Pontalisem v sobě má potenciál potřebný ke zpochybnění oné povinné heterosexuality, jež je vlastní filmové teorii. Tak například Teresa de Lauretisová ve studii zabývající se filmem Sheily McLaughlinové *SHE MUST BE SEEING THINGS* tvrdí, že tento film artikuluje *lesbickou* verzi prvotní scény, v níž jsou pozice přihlížejícího i přímého účastníka obsazeny ženami.³²⁾

Barbara Creedová konstatovala, že vzdor tomu, že kastrální scénář je toliko jednou z trojice původních fantazií uváděných v Laplancheově a Pontalisově práci, pro filmovou teorii sedmdesátých let je takřka výlučným ohniskem zájmu.³³⁾ Creedová uvádí, že „fantazijní představa kastrace do jisté míry *poznává* všechny tři prvotní fantazie“.³⁴⁾ Totéž by se však dalo říci o kterékoli z této trojice fantazií. Pravděpodobnější by mohlo být, že klasické hollywoodské filmy jsou šité na míru fantazie o pohlavní odlišnosti, což také samozřejmě tvrdila filmová teorie sedmdesátých let. Jinými slovy je nejasné, jak velké jsou skutečné výhody modelu založeného na fantazii, ukazuje-li se, že je toliko jiným způsobem argumentace ve prospěch nadřazenosti jedné konkrétní konfiguraci lidské touhy. Oproti tomu by se dalo argumentovat tím, že právě tady nabízí fantazie cestu k pochopení onoho napětí mezi poptávkou po uspořádanosti a homogenitě na jedné straně a mobilitou diváckého vkladu na straně druhé. Pozic, jež se tu nabízejí divákovi, může být mnoho, tato mnohost však nachází nejkompaktnější vyjádření ve fantazii o pohlavní odlišnosti.

Jacqueline Roseová předložila pronikavější analýzu současného zájmu o fantazii, a to zejména z hlediska její funkce coby „záchranného prostředku“ proti „depresivním implikacím“ psychoanalytického stanoviska, že klasická kinematografie nabízí ženskému divákovi toliko nereálný vztah k filmovým fiktivním:

Nevědomou fantazii lze [...] vykládat z hlediska mnohočetnosti pozic dostupných ženám (a mužům), avšak to, jak tyto pozice působí proti sobě navzájem a vzájemně

31) E. Cowie, c. d., s. 102.

32) Teresa de Lauretis, *Film and the Visible*. Referát přednesený na konferenci „How Do I Look?“ v New Yorku v říjnu 1989.

33) Barbara Creed, *Response*. In: J. Bergstrom – M. A. Doane (eds.), c. d., s. 135.

34) Tamtéž.

se vylučují, se tím neobjasní [...]. Přestože je nepochybně třeba uznat nestabilitu nevědomých fantazií a rozpětí identifikací, jímž disponuje kterýkoli individuální filmový divák, může to zároveň snadno vést k jakési idealizaci psychických pochodů a filmu zároveň (jako by v oblasti nevědomí i na filmovém plátně existovalo něco pro každého).³⁵⁾

Tato varovná poznámka Roseové je ohlasem dřívější polemiky, jež v rámci filmových studií proběhla ohledně monolitní povahy filmového narativu, přičemž psychoanalýza tu působila jako naléhavá upomínka na to, že „rezistenci“ nevědomí nelze jakkoli zjednodušeně ztotožňovat s „rezistencí“ v politickém slova smyslu.

Fantazie skutečně umožňuje zapojení rozmanitých tužeb, kontradiktorních účinků a mnohočetných způsobů inscenování touhy. Určitá verze scénáře o pohlavní odlišnosti se ve filmové vědě vynořuje stále znovu a nabývá podoby obsedantní struktury a záchytného bodu, přičemž není vždy jasné, kdy je daná obsese a návrat do záchytného bodu důsledkem působení filmu a kdy je způsobil příslušný badatel. Každopádně se zdá, jako by ve fantazijním modelu docházelo k chápání homogenních účinků kinematografického aparátu v omezeném rozsahu – omezeném do té míry, že tu je pouze jediný záchytný bod, pojem pohlavní odlišnosti, jenž počítá právě s onou esencialistickou kvalitou, kterou psychoanalyticky zaměření kritici jinak tolik ztracují. Nemám v úmyslu ožивovat zde politické fantazie o vzájemné „integraci“ marxismu s feminismem nebo psychoanalýzou; spíše platí, že psychoanalýza sama o sobě vyžaduje hlubší zkoumání svými vlastními prostředky, nikoli snad „spásu“ za pomoci nějaké jiné teorie. Je totiž sporné, zda lze fantazii využít pro zkoumání komplexních účinků souvisejících s diváctvím bez jisté míry porozumění tomu, jak jsou historicky determinované a kulturně proměnlivé její vlastní kategorie – pohlavní odlišnost, párové spojení a touha.

Negociace

Abych daný problém formulovala poněkud jinak, a také abych se postupně dostala k dalšímu úskalí, jímž se tu chci zabývat, lze konstatovat, že modely diváctví zavedené v rámci kinematografické instituce se jeví jako natolik rigidní, že to až vzbuzuje pokušení pohlízet na jakoukoli diváckou reakci, jež se byt' nepatrně liší od toho, co je chápáno jako norma či ideál, jako na nezbytně radikální a kritickou. Alternativy, jež si chtějí klást takové nároky, ovšem musejí být zároveň kritické i vůči samotné teorii instituce, z jejíhož podnětu vznikly. Na řadě teorií kinematografické instituce je nicméně nadále podivné to, že přisuzují výrazný a někdy i výlučný signifikační potenciál jednotlivým filmům. Znamená to, že konkrétní film se chápe jako bezproblémově fungující případ obecnějších účinků kinematografické instituce. Jsou-li ale do tohoto pojetí zahrnuty další praktiky, například reklamy či sdružené propagace (*tie-in*), dojde se k názoru, že i ony tvoří narativní tok, jenž je naprosto stejně „bezešvý“ jako tok vyprávění v klasickém scénáři. Jakmile je však kinematografická instituce jednou definována a analyzována tak, že

35) Jacqueline Rose, Response. In: J. Bergstrom – M. A. Doane (eds.), c. d., s. 275.

sestává z řady rozličných forem oslovení, mělo by být možné rozložit a zpochybnit onu přemíru monolitičnosti jejího aparátu. Jak jsem ovšem už naznačila, domnívám se, že je naprosto nutné odolat pokušení vidět diferenci či mnohost jako samy o sobě implicitně osvobozující či opoziční. Takové soustředění pozornosti na diferenci (a současné zkoumání difference, jež z příslušné difference plyne) lze chápat různě, a to jak v rámci jednoho konkrétního filmu, v němž dochází ke kolizi různých nikoli nutně harmonických diskursů, tak v souvislosti se zkoumáním rozmanitých složek určujících kulturní a psychologické parametry filmového diváctví.

Jedním z klíčových termínů, jež se v tomto kontextu vynořily, je pojem *negociace*. Stuart Hall ve své vlivné kulturologické studii *Encoding/Decoding* definuje tři strategie dekodování – tedy praktiky čtení kulturních textů a přidělování významů. Dominantní čtení je plně kompatibilní s ideologií daného textu, zatímco negociované (dohodnuté) čtení je ambivalentnější – ideologické stanovisko textu je tu přizpůsobováno konkrétním sociálním podmínkám publika. Opoziční čtení je v přímém rozporu s danou ideologií.³⁶⁾

Jakkoli je tento model přínosný, a to zejména svým důrazem na recepční kontexty, i on se potýká s určitými specifickými problémy, zvláště pokud se týče „dominantních“ a „opozičních“ čtení. Jaký je vztah mezi aktivitou a pasivitou čtenáře/diváka, bez ohledu na to, zda je dané čtení dominantní či opoziční? Zaujímá-li čtenář/divák opoziční postoj, jak se to srovnává s procesem interpelace, jenž je pro jakoukoli reakci na text nezbytný? Dominantní a opoziční čtení snad lze užitečněji chápat jako horizonty možností, jako tendence spíše než jako reálné praktiky čtení. Díky svému zaměření na čtení, divácké sledování a konzumaci masové kultury ponechává Hallův model relativně nepovšimnutou otázku dominantní ideologie textu. To je zvláštní, jelikož opozice aktivity/pasivity modelu aparátu se pak jeví jako obrácená, tedy nastavená do konfigurace sestávající z aktivního čtenáře/diváka a relativně stabilního, ne-li zcela pasivního textu.

Užitečnější ovšem může být označit veškerá čtení jako negociovaná, jednoduše proto, že možnost nalezení jakýchkoli „čistých“ případů dominantních či opozičních čtení je vysoce nepravděpodobná. Jinými slovy by ryze dominantní čtení předpokládalo absenci jakéhokoli aktivního zásahu ze strany dekodujícího, zatímco ryze opoziční čtení by předpokládalo absenci jakékoli identifikace s interpelačními strukturami daného textu. V tom případě tedy, má-li být negociační model k užitku, je ještě nutné zapotřebí začlenit do něj nějaký koncept textové determinace.

Zdůrazňuji to zde proto, že existuje jistá tendence domnívat se, že jelikož negociační model postuluje jak aktivitu čtenáře/diváka, tak heterogenitu rozdílných prvků sociálních formací, zakládá možnost rozmanitých čtení, přičemž právě tato heterogenita a tato aktivita je chápána jako důkaz rezistence vůči dominantní ideologii. Vzhledem k tomu, že se nedomnívám, že jednotlivé texty se snad dají kategorizovat jako čistě „dominantní“, stejně jako to není možné v případě diváků či čtenářů, je mi zatěžko stavět se horlivě za přístup k rozdílným či neautorizovaným interpretacím jako k čemusi nezbytně konfrontačnímu. Jak už jsem zmínila v předchozí části této kapitoly, jedním z problémů, s nímž se potýká výzkum diváctví, je touha kategorizovat texty a interpretace/reakce jako buď

36) Stuart Hall, *Encoding/Decoding*. In: S. Hall – D. Hobson – A. Lowe – P. Willis (eds.), *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson 1980, s. 128–138.

konzervativní, nebo radikální, jako buď oslavující dominantní řád, nebo kritické vůči němu. Tato dualita předem blokuje přístup k řešení daleko obtížnější otázky, čemu slouží onen setrvalý důraz na ono buď-anebo, nebo vyjádřeno radikálněji, ke zkoumání podstaty toho, co v rámci existujících koncepcí diváckých reakcí a filmových textů vlastně vede ke vzniku zmíněné dvojznačnosti.

Jedním ze závažných nedostatků valné části teorií aparátu je předpoklad, že určité textové strategie nutně vedou k požadovaným přerozdělením dominantních vztahů mezi subjektem a objektem a subjektivních pozic. Textová strategie nemusí *nutně* vést k ničemu. Jestliže však v důsledku toho neexistuje nic, co by se dalo označit jako inherentně radikální metoda, pak také neexistuje ani nic, co by se dalo označit jako metoda inherentně konzervativní. Ačkoli se domnívám, že většina soudobých filmových teoretiků by souhlasila s první částí předešlé věty – totiž že by souhlasili s tím, že tento konkrétní aspekt filmové teorie sedmdesátých let si vyžaduje důkladnou revizi –, nejsem si už tak jistá, že se stejným souhlasem se setká i druhá část, jelikož pojem dominantní narativní struktury se dosud vyskytuje velice často.

Dotýkám se zde dvou krajních stanovisek, která lze ve stručnosti nastínit následovně. Pro mnoho teoretiků textu sedmdesátých let, a zejména pro Raymonda Belloura a redaktory revue *Camera Obscura*, spočíval význam textové analýzy v demonstraci toho, že klasické vyprávění s sebou nese řadu rozmanitých přerывů, deviací a krizí, jež pak vzápětí napravuje ve jménu nějakého hierarchického završení či rozuzlení. Z tohoto hlediska je jakékoli zhodnocování těchto přerывů v nejlepším případě projevem naivního voluntarismu, v nejhorším pak nechotou uznat to, co mnozí nechtějí vědět – totiž že kinematografický aparát funguje velice účinně v převádění veškerých typů touhy na mužskou oidipovskou touhu. Aparát funguje, završení a rozuzlení je tedy dosaženo. Jiní, z nichž mnohé, mimo jiné například Johna Fiskeho,³⁷⁾ inspiroval Hall a kulturní studia, trvají na tom, že konečnými určujícími faktory tu jsou formy sociálních uskupení publika. Obě tato hlediska připisují neomezenou moc buďto textu, nebo naopak sociálně definovaným čtenářům/divákům na straně druhé. Problémem je u obou to, že předpokládají, že významotvorná aktivita se soustředí do jediného zdroje – buď kinematografického aparátu, nebo sociálně kontextualizovaného diváka. Oba přístupy sice připouštějí existenci variací, ty však nejsou nikdy natolik signifikantní, aby dokázaly zpochybnit základní determinismus daného modelu.

Ačkoliv mají oba tyto přístupy své přednosti, nechci tu naznačovat, že si snad lze vybrat ty nejpritažlivější prvky ze dvojice rozdílných množin teoretických východisek a domnívat se, že je lze jakkoli organicky spojit v jeden celek. Pojem negociace, který je potenciálně velmi užitečný, naneštěstí může vést přímo ke vzniku jakési pollyannské dialektiky – instituce podle ní sice zůstává monolitní, nikdy však natolik monolitní, aby tu čtenáři nemohli být v aktivní opozici.³⁸⁾ K tomu chci poznamenat, že podle mého názoru

37) John Fiske, *British Cultural Studies and Television*. In: Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill : University of North Carolina Press 1987, s. 254–289.

38) Odkaz na Pollyannu Whittierovou, hlavní postavu dětského románu Eleanory H. Porterové *Pollyanna*; „pollyannský“ v této souvislosti znamená nevyčísitelně optimistický, snažící se systematicky hledat na každém člověku a situaci důvod k radosti (pozn. red.).

přinášejí výzkumy diváctví největší užitek potud, pokud jsou „lokální“, tedy pokud je posuzujeme – jak naznačuji ve své kritice knihy Radwayové – z hlediska míry, v níž problematizují pojmy ideálního čtenáře či diváka. Zbývá však ještě vyřešit teoretické otázky, jež tu jsou v sázce. Mezi teorií a lokální analýzou není nezbytně žádná diskontinuita. Teorie naopak nabývá daleko většího náboje, pokud v ní například protiklad a napětí figurují nikoli jako textové abstrakce, ale jako komplexní entity, které se ne vždy ochotně podvolují té či oné interpretaci. Filmová teorie sedmdesátých let se mýlila ve své snaze o výklad filmového subjektu v absolutních kategoriích. (Nic podstatného na tom nezmění ani jeho užší vymezení atributem „západní“ – tak například někdo může konstatovat, že pojednává pouze o „západním“ /bílém, mužském apod./ subjektu, a vzápětí pokračovat tak, jako by „západní“ a „univerzální“ bylo nadále totéž.) Z toho ovšem pochopitelně nelze vyvozovat, že veškeré teoretické uvažování je předem odsouzeno k takové míře abstrakce.

V této souvislosti je poučná jedna zvláště vlivná práce odvolávající se na negociaci, neboť formuluje soubor otázek, s nimiž má tento pojem údajně souviset. Studie Angely McRobbieové *Dance and Social Fantasy*, analýza reakcí dospívajících dívek na tanec a interpretaci těchto reakcí ve vztahu k filmům FLASHDANCE a SLÁVA, totiž podává negociaci tak, jako by charakterizovala nejen dotyčné dospívající dívky, ale i samotnou McRobbieovou jako badatelku.³⁹⁾ McRobbieová konstatuje, že signifikantnost mimotextových kódů a vědomostí v recepci masové kultury vede výzkumného pracovníka nezbytně k tomu, aby „striktně vymezil rámec své analýzy“, a pokračuje:

Znamená to také vycházet při práci nikoli z těsných, ale spíše z vědomě volných vztahů, u nichž vede interdiskursivní pojetí významových struktur a textové zkušenosti k rozdílnému pracovnímu postupu či metodologii. Místo hledání přímých kauzálních spojení či řetězců se klade důraz na stanovení volných množin vztahů, kapilárních akcí a pohybů přelévajících se mezi různými oblastmi: prací a odpovědí, skutečností a fikcí, fantazií a realitou, individuální a společenskou zkušeností.⁴⁰⁾

Hlavní předmět analýzy McRobbieové tvoří několik negociací, k nimž v neposlední řadě patří srovnání reakcí dospívajících dívek na tanec jakožto současně společenskou i individuální činnost, a textových forem, jež údajně podporují vznik takových fantazií, ve dvojici filmů, FLASHDANCE a SLÁVA. V obou těchto filmech se projevuje několik negociačních procesů. U FLASHDANCE si McRobbieová všímá, že zatímco taneční scény jsou tu velice silně zaměřené na onen všudypřítomný prvek, jímž je mužský divák uvnitř filmového příběhu, jiné narativní prvky tohoto filmu čerpají tak jednoznačně z ženského filmu, že již nelze s jistotou tvrdit, že oslovení filmu je směřováno jen k ženě, jež by byla jednoznačně definována jakožto objekt mužského pohledu (*gaze*). Negociační proces se tu tedy týká dvou rozdílných žánrů – muzikálu a ženského filmu –, jejichž konvence si mohou vzájemně překážet, místo aby se doplňovaly. McRobbieová rovněž konstatuje, že

39) A. McRobbie, c. d.

40) Tamtéž, s. 142.

v obou filmech se vyskytuje jakási chvílemi zvláštní juxtapozice starých a nových prvků; tyto filmy „vedle sebe kladou obrazy a momenty vyznačující se naprostou konformitou a jiné, jež naznačují odklon od obvyklého hollywoodského přístupu k ženám“.⁴¹⁾ Jinými slovy se dá říci, že klasické vzorce fungující v obou filmech přiznávají své vlastní limity s ohledem na ztvárnění ženských postav, přičemž od nich zároveň ustupují.

McRobbieová dále zdůrazňuje význam chápání podobných filmů v intertextových souvislostech s tím, že v konkrétním případě dané dvojice filmů mohou očekávání generovaná v rámci taneční kulturní komunity ovlivňovat interpretace těchto snímků, a ovšem i naopak. Proces „negociace“ tak odkazuje k tomu, jak jsou tyto filmy vystavěny jakožto filmové texty, ale i k tomu, jakým způsobem jsou významy těchto filmů „negociovány“ ve vztahu k divákově znalosti taneční kultury mimo kinosál. McRobbieová při tom poznamenává, že tančírna či diskotéka s kinosálem sdílí určité společné rysy („setmělý prostor“, kde si divák/tanečník „může zachovat jistou míru anonymity či splynutí s davem“), ovšem upozorňuje v té souvislosti na jeden významný rozdíl: „Tam, kde kino nabízí jednosměrnou fantazii orientovanou výlučně prostřednictvím divákova pohledu na plátno, je fantazie tance společenštější, zahrnuje vyšší míru reciprocity.“⁴²⁾ Takový průmět jednoho kontextu do jiného může vysvětlovat způsob recepce těchto filmů, který se výrazně odlišuje od tezí filmové teorie o nevyhnutelnosti kolonizace ženského těla.

Ve studii McRobbieové se opakovaně objevují dva odkazy, v nichž se zrcadlí i některé z otázek, které jsem formulovala v souvislosti s prací Radwayové *Reading the Romance*. Richard Dyer vyjádřil názor, že jedním ze základních zdrojů přitažlivosti filmového muzikálu je jeho utopická dimenze, jistý způsob poskytování takových pocitů radosti a uspokojení, jaké jsou v jiných oblastech kulturní nabídky nedostupné, přitom jsou však definovány tak, aby se navodil dojem, že jejich dosažení je možné jedině v podmínkách kapitalismu.⁴³⁾ Radwayová se domnívá, že tato utopičnost – definovaná v kontextu interpretace ženské touhy po rekonstrukci pre-oidipovského pouta, podané Nancy Chodorovou – je funkcí čtení zamilovaných románů. Podobný utopický impuls odhaluje ve své interpretaci tance a tanečních filmů i McRobbieová.

Nemám v úmyslu dovolávat se tu tradičního a moralizujícího marxistického pojetí, podle něhož nám umění poskytuje chvilkový pohled na ony celistvé lidské bytosti, jimiž se všichni staneme v komunistické budoucnosti. Zároveň ale mám za to, že tato utopická dimenze se někdy zastírá v důsledku chápání touhy jako čehosi, co je vždy konfliktní vůči dominantní kultuře. McRobbieová například konstatuje, že film *SLÁVA* zobrazuje touhu po společenství a rodině jako nezbytně propojených entitách;⁴⁴⁾ v této souvislosti jistě nabízí zajímavý prostor pro další výzkum otázka, jak ve filmech dochází k artikulaci definic, jež dominantní ideologii reflektují (rodina je základem společnosti), a zároveň ke zpochybnění těchto definic (různá společenství v naší kultuře poskytují to, co rodiny neposkytují či poskytovat nedokážou). Jistou dávkou podezíravosti ve mně ovšem vzbuzuje způsob, jak se rozprava o utopismu rozpadá na právě takové široce pojaté abstrakce –

41) Tamtéž, s. 150.

42) Tamtéž, s. 144.

43) Richard Dyer, *Entertainment and Utopia. Movie 24*, 1977 (jaro), s. 2–13.

44) A. McRobbie, c. d., s. 150.

související s tématem „lidského subjektu v podmínkách kapitalismu nebo patriarchálního řádu“ –, jaké si McRobbieová předsevzala (konkrétně ve výše citované pasáži své práce), že zpochybní. Pokud to snad vypadá, že si tu sama protiřečím co do nezbytnosti kombinace „lokálních“ analýz s teoretickou reflexí, ráda bych poznamenala, že se nedomnívám, že teorie znamená ústup k široce pojatým klišé na téma lidského subjektu (nebo ženského subjektu).

Druhý bod, k němuž se McRobbieová ve své studii neustále vrací, je vlastně ilustrací onoho prvního. McRobbieová si všímá, že tanec „v sobě zahrnuje celou škálu často nelslučitelných prvků,“ a tvrdí, že tanec je sice konformní s konvenčními definicemi ženské role, že však zároveň potěšení, jež tanec poskytuje, „jako by vypovídalo o jakémisi přesunutém, sdíleném a zamlženém erotismu, nahrazujícím zde přímočaře milostný a výrazně heterosexuální, „cílený“ pud“.⁴⁵⁾

V jiné souvislosti popisuje McRobbieová taneční scénu a konstatuje, že jelikož svým účastníkům nabízí „dočasné zrušení kategorií, neexistují tu tak přísné hranice mezi věkovými kategoriemi, společenskými třídami a etnickými skupinami. Genderové rozdíly jsou zastřeny a sexuální preference jsou méně jednoznačně heterosexuální.“⁴⁶⁾ Zvláštní je, že i samo toto „dočasné zrušení kategorií“ se samo „dočasně ruší“, a to ve chvíli, kdy McRobbieová uvede, že její zdroje informací o potěšení z tance jsou „převážně heterosexuální“; z toho pak plyne, že „tyto fantazijní scénáře si nečiní nárok na zpodobování mužského či ženského homosexuálního prožitku“.⁴⁷⁾ Ačkoliv se mužské a ženské homosexuální prožitky tance zajisté mohou odlišovat od heterosexuálních, nastoluje toto dementi kategorie sexuální preference, a to právě ve chvíli, kdy už se zdálo, že je daná analýza tance zpochybňuje.

Mám podezření, že jelikož otázka sexuální preference je daleko kontroverznější než řekněme touha po nějakém společenství (ať už založeném na rodinném modelu, či nikoli) a že možná představuje ohrožení právě pro ty diváky/účastníky, jejichž tužby se snažíme brát vážně, vzniká tu pokušení odložit úvahy o ní a nechat je až na nějakou budoucí analýzu nebo otevřít otázku prostupnosti sexuálních hranic, aniž bychom se ovšem pouštěli do jejího hlubšího studia. Mně se však zdá, že distribuce mužských a ženských homosexuálních identit v populární kultuře a komplikované reakce, jež se u diváků projevují ve vztahu k homosexualitě jakožto morálnímu, sexuálnímu a politickému problému, jsou právě oním typem *specifické* oblasti výzkumu zaměřeného na utopický impuls, jemuž se zkoumání touhy po společenství vyhýbá.

Filmová teorie byla až dosud natolik spoutaná heterosexuální symetrií, jež podle všeho ovládá hollywoodskou filmovou tvorbu, že ignorovala možnost, že by například jednou z výrazných forem potěšení pramenícího ze sledování filmů mohla klidně být jakási „bezpečná zóna“, v níž existuje prostor pro prezentaci a fantazijní prožívání heterosexuálních i homosexuálních tužeb. Nemám tu na mysli nějakou vrozenou schopnost „čtení proti srsti“, ale spíš to, jak může touha a slast ve filmu klidně působit směrem k problematizaci opozice kategorií heterosexuální a homosexuální orientace. Je třeba

45) Tamtéž, s. 134.

46) Tamtéž, s. 146.

47) Tamtéž, s. 145.

přítom zdůraznit, že tato „bezpečnostní zóna“ se dá interpretovat i jako potlačení, jako pojistka, že happy end bude výrazně heterosexuální. Jak už bylo ale mnohokrát řečeno, pokud se takzvané „buddy filmy“ vůbec hlásí k nějaké formě sexuální identity krom identity narcistní, jsou tím k souvislosti s homosexualitou přitahovány a zároveň a ve stejné míře od ní odpuzovány.

Brát v úvahu komplexnost celého spektra reakcí na stabilitu sexuálních identit a sexuálních kategorií by předpokládalo přístup k negociaci, jenž by specifikoval, co je v daném procesu v sázce z psychologického hlediska, místo pouhého konstatování, že psychologická stránka zůstává i nadále signifikantní či důležitá. Nemám tu na mysli onen typ psychoanalytického teoretizování typického pro valnou část filmové teorie sedmdesátých let, v němž „nevědomí“ obvykle fungovalo jako jakýsi základní, donekonečna opakováný příběh, nezbytný zdroj významu a srozumitelnosti. V psychoanalyticky založené filmové teorii většinou překvapivě chybí zkoumání toho, jak se nevědomí vzpírá stabilitě jakékoli kategorizace. Příklad heterosexuality a rozmanitých „jinakostí“, jež se od ní odchylují, mi připadá jako zvláště důležitý, neboť neobyčejně rozsáhlá část ideologie kinematografické instituce je budována na heterosexuální dvojici coby společném jmenovateli a na příslibu milostného naplnění, přičemž tento pár jako by zároveň neustále procházel krizí, jako by stále potřeboval dodávat sebedůvěru. Lze tedy usuzovat, že právě toto je oblast, kde by mohl jako užitečný korektiv fungovat pojem negociace.

Podíváme-li se na to z poněkud jiného úhlu, můžeme konstatovat, že pojem negociace je užitečný pouze tehdy, máme-li patřičně na zřeteli současně jeho problematizující i „utopické“ způsoby použití, a to jak ze strany subjektů, jež zkoumáme, tak samotných badatelů. Na žádný detailní rozbor této otázky jsem sice dosud nikde nenarazila, negociace se nicméně zdá být variantou marxistického pojmu mediace – tedy pojmu označujícího rozmanité situace, jež různými způsoby komplikují či zprostředkovávají, „mediují“ vztah mezi jednotlivci a ekonomickou strukturou kapitalismu. Raymond Williams upozornil, že ačkoliv předností pojmu mediace je to, že významně komplikuje kauzální pojem „odrazu“, jenž je velice typický pro tradiční marxismus, a že označuje nějaký aktivní proces, zůstává přesto svým způsobem omezený. Williams dodává, že

je prakticky nemožné udržet platnost metafory „mediace“ [...] bez uvažování o nějakých nezávisle a apriorně existujících oblastech či kategoriích reality. [...] V tradici idealistické filozofie je tento proces obvykle v praxi nahlížen jako mediace mezi kategoriemi, jež jsou pokládány za vzájemně odlišné.⁴⁸⁾

Negociace může duplikovat problémy inherentní pojmu mediace tím, že nahradí výrazy jako „podrobení“ (*subjection*) a „vnucení“ (*imposition*) označeními jako „působnost“ (*agency*) a „kontradikce“ (*contradiction*), aniž by se ovšem docílilo významnějšího pokroku ve zkoumání toho, proč pojem aktivního subjektu může být stejně otevřený vůči projekcím a subjekcím jako subjekt pasivní. Zatímco na filmovou teorii měla dosud ohromný vliv kulturní studia se svým důrazem na „negociaci“ jakožto způsob, jímž si

48) Raymond Williams, *Marxism and Literature*. New York – Oxford : Oxford University Press 1977, s. 99.

čtenáři/diváci přizpůsobují masovou kulturu svým vlastním potřebám, existuje i jiný směr literární teorie, v němž se rovněž soustavně používá pojem „negociace“, ovšem ve značně odlišném smyslu. Takzvaný nový historismus měl dosud na filmovou teorii jen velice omezené vazby, a přesto některé z aplikací pojmu negociace, jež se objevily v pracích představitelů nového historismu, přinášejí užitečný kontrapunkt k pojetí kulturních studií.

Nový historismus je velice bezprostředně spojen s bádáním o anglické renesanci. Problematika, jíž se novohistoristické práce zabývají, však není nijak dramaticky odlišná od otázek, které jsou klíčové pro filmová studia, zejména s ohledem na její vyrovnávání se s přednostmi i nedostatky filmové teorie sedmdesátých let. Tak například Louis A. Montrose řekl, že

způsob, jak byl v literární vědě zabývající se renesančním obdobím nastolen a jak je v současnosti traktován problém ideologie – totiž jako opozice mezi „ovládáním“ [*containment*] a „podvracením“ [*subversion*] – je natolik reduktivní, polarizovaný a nedynamický, že se z něho téměř či zcela vytrácí jakákoli konceptuální hodnota.⁴⁹⁾

To, že toto hodnocení „platí“ i pro filmovou teorii, zejména ve vztahu ke studiu diváctví, nemusí souviset ani tak s nápadnou shodou mezi filmovými studii a novým historismem, jako spíš s otázkami klíčovými prakticky pro všechny formy kulturologických bádání z osmdesátých a devadesátých let 20. století, jež usilují o vytvoření nových forem kritické analýzy a teoretického výzkumu, přičemž zároveň fungují na základě svých vlastních historických základů, zvláště těch, k jejichž položení došlo v šedesátých a sedmdesátých letech, a to s ohledem na jejich simultánní status politických mezníků a mytizovaného břemene.

Ačkoliv já sama nemám v úmyslu se ani ztotožnit s nějakým novohistoristickým projektem, ani tu nabízet obšírný úvod do této discipliny, stojí za zaznamenání, že termín *negociace* jeví ve svém novohistoristickém užití spíše tendenci ke zpochybnění právě oněch možností radikální působnosti, jež ve zkoumaných negociacích nacházejí kulturní studia. Stephen Greenblatt konstatuje, že pro kapitalismus

je charakteristické, že neplodí ani režimy, v nichž se veškeré diskursy zdají být koordinované, ani režimy, v nichž se zdají být radikálně izolované či diskontinuitní, nýbrž režimy, v nichž působí tendence k diferenciaci a tendence k monologické organizaci simultánně, nebo alespoň oscilují tak rychle, že to vytváří dojem simultánnosti.⁵⁰⁾

Z hlediska této simultánnosti se pak bezprostřední předpoklad, že veškeré neautorizované formy použití filmů, a tudíž i divácké pozice, jež se odchyľují od pomyslného ideálu

49) Louis A. Montrose, *Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture*. In: H. Aram Veeser (ed.), *The New Historicism*. New York – London : Routledge 1989, s. 15–36, cit. s. 22.

50) Stephen Greenblatt, *Towards a Poetics of Culture*. In: H. A. Veeser (ed.), c. d., s. 1–14, cit. s. 6.

kapitalistické ideologie, jsou reálně či potenciálně radikální, jeví jako interpretace, podle níž je povaha diskursu a moci v naší kultuře dualističtější, než je tomu ve skutečnosti.

Značně problematické je zde to, že analýzy diváctví ve filmových studiích vycházejí do značné míry ze zakořeněného zaujetí pro tvorbu alternativních kultur a politických identit, jež odmítají podříditi se dominantní ideologii. Výrazy jako „alternativní kultury“ a „odmítají se podříditi“ tu přitom pochopitelně mohou poukazovat na různé, ba i vzájemně si odporující jevy. Reakci černošských mužských diváků na filmovou popularizaci románu Alice Walkerové *Barva nachu* tak nelze nijak snadno, a vlastně ani komplikovaně, uvést do souladu s feministickou kritikou „ženy jakožto objektu mužského pohledu“, a přesto si oba tyto pohledy mohou činit nárok na zhodnocení textu ze strany marginalizovaných společenských skupin.⁵¹⁾ Součástí odkazu šedesátých a sedmdesátých let, z něhož čerpají filmová studia, je romantizovaná vize zpolitizované minulosti, založená na předpokladu (mylném a nepřesném), že společný jmenovatel „socialistický“ se může stát podkladem veškerých radikálních a progresivních společenských změn – což je utopická definice socialismu, se kterou se velice rychle vypořádal feminismus i aktivistická hnutí gayů a lesbiček. Zvláštní je, že přitom jako by nadále přežívala jakási vágní rétorika užívající termínů jako „subverze“ či „alternativní scénáře“, přičemž panuje zmateční pojmů o tom, co je vlastně předmětem a cílem oné subverze.

Catherine Gallagherová říká – a jejích slov by se dalo použít ke kritice tendencí projevu jících se v mnohém z toho, co se píše o diváctví – že představitelé nového historismu se pokoušejí ukázat, „že za jistých historických okolností jsou projevy ideologických protikladů v naprostém souladu s udržováním utlačovatelských sociálních vztahů“.⁵²⁾ Je zásadně nutné, aby se v rámci výzkumu diváctví došlo k poznání, že pohledy na kinematografii jakožto nepružný aparát produkující ideologický subjekt jsou projekcemi osobních přání teoretiků, ale zároveň i hypoteticky zajímavými a užitečnými i historicky podmíněnými postuláty o praxi sledování filmů. Pro výzkum tohoto typu je však neméně důležité, aby probíhal v prostředí, jež by se dalo označit jako nové „jeviště“ výzkumu diváctví, na němž již modelem není onen pasivní, manipulovaný (a nezbytně i bílý a heterosexuální) divák, nýbrž spíše rozporuplný, rozpolcený a fragmentární subjekt.

Novohistoristické upozornění na to, že „negociace“ je tržní termín, až příliš prudce zchlazuje nadšení čímsi, z čeho by se snad nakonec mohly vyklubat jakési konzumeristické strategie. Je ovšem velice snadné vydat se cynickou cestou (která je koneckonců jen rubem romantismu), totiž předpokládat – ve smyslu postoje, jenž je foucaultovštějšího než sám jeho původce –, že neexistují žádné alternativní pozice, nýbrž toliko jejich fikce. Přitom pro kritické zkoumání diváctví zůstává životně důležitým poznání, že žádná „negociace“ není inherentně nebo ryze opoziční, nýbrž že touha po čemkoli „inherentním“ či „ryzím“ je sama o sobě fikcí, jíž je nutno oponovat.

V tomto krajně schematickém srovnání přístupů nového historismu a kulturních studií mi jde o to naznačit, že ve výzkumech diváctví i nadále přetrvává jistá touha po

51) Jacqueline Bobo, *The Color Purple: Black Woman as Cultural Readers*. In: E. Deidre Pribram (ed.), *Female Spectators*. New York – London: Verso 1988, s. 90–109.

52) Catherine Gallagher, *Marxism and the New Historicism*. In: H. A. Veesser (ed.), c. d., s. 37–48, cit. s. 44.

neproblematické agenci, ať již jde o touhu samotného kritika, či imaginárního nebo reálného diváka, jenž je předmětem zkoumání. Přestože McRobbieová zpochybňuje pojem „ideálního diváka“, který je, jak jsem uvedla výše, jednou ze slabin analýzy předložené Radwayovou, i v jejím výkladu přetrvávají jisté ozvuky idealizovaného ženského subjektu. V krajně provokativním eseji o postavení negociace jakožto kritického pojmu ve výzkumech ženského diváctví vidí Christine Gledhillová negociaci jako možné východisko ze sevření omezujících prvků přítomných v implikacích feministicko-psychoanalytické filmové teorie a s tím souvisejícího rozporu mezi textem a recepcí, zejména vzhledem k tomu, že texty byly pokládány za schopné vytvářet alternativní subjektivní pozice. „Význam ‚negociace‘ [...] jakožto analytického pojmu spočívá v tom, že ponechává prostor subjektivitám, identitám a slastem diváků,“ píše Gledhillová.⁵³⁾ Jenže „subjektivita“, „identita“ a „slast“ tu jsou definovány způsobem přitakávajícím kritice fikcí o buržoazní identitě, která je klíčovým pojmem lacanovské filmové teorie. Zároveň jsou ovšem fikcí i tyto kritické analýzy, jelikož předpokládají, že lze „skoncovat“ s jakýmkoli pojetím identity.

Gledhillová to řeší způsobem, jenž trochu připomíná tvrzení Jane Gallopové, že „identita musí být průběžně předpokládána a okamžitě zpochybňovaná,“⁵⁴⁾ když uvádí, že

pojem negociace nedospívá k onomu zrušení identity, o němž hovoří avantgardní estetika. Jestliže totiž argumenty týkající se neidentity vlastního já a jazyka, slov a významu, touhy a jejích objektů zpochybňují buržoazní pojetí centrální pozice a stability ega a transparentnosti jazyka, pak z toho ještě neplyne politický důsledek zřeknutí se hledání identity. [...] Předmětem útoku nesmí být identita jako taková, nýbrž její dominantní konstrukce jako čehosi totálního, nekontradiktorního a neměnného.⁵⁵⁾

Jak je snad již zřejmé, já sama se snažím ukázat, že tato „dominantní konstrukce“ vstupuje do procesu, v jehož rámci si sami badatelé konstruují své publikum. Toto zjištění by pochopitelně nemělo být nějakou ohromující novinkou pro ty, kdo jsou obeznámeni s dynamikou přenosu a protipřenosu. Aby však teoretický výzkum diváctví mohl v plné míře obsáhnout složitou dynamiku určující proces negociace, je třeba podat výklad takových konstrukcí.

Jak vyplývá z poznámek Gledhillové, jednou z klíčových otázek, o něž tu jde, je problém soupeření mezi různými pojetími „identity“, jež se stalo zdrojem jedněch z nejbouřlivějších polemik probíhajících v uplynulých dvou desetiletích ve filmových studiích a příbuzných oblastech bádání. Výzkumy týkající se recepce a negociace si často kladou za úkol zpochybnit to, jak poststrukturalističtí badatelé kritizují jakékoli chápání já jakožto činného aktéra (*agent*) a označují je za nutnou fikci plynoucí z povahy buržoazně-patriarchálně-idealistické kultury. V tomto zpochybňujícím procesu je ovšem posléze dosti obtížné uznávat nezbytnost kritiky různých fikcí já, aniž bychom zároveň takové

53) Christine Gledhill, *Pleasurable Negotiations*. In: E. D. Pribram (ed.), c. d., s. 72.

54) Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. London: Macmillan 1982, s. xii.

55) Tamtéž.

fikce sami křísili k novému životu. Je poněkud zvláštní, že kritické výtky vůči teorii aparátu, jež popisuje tato kapitola, se vracejí k problému identifikace, jako by chtěly naznačit, že vzdor veškeré mobility a mnohosti subjektivních pozic se diváctví přece jen pojí s určitým druhem identity. Přitom přece tvůrci teorie kinematografického aparátu identifikaci z filmové vědy nikdy nevyloučili – spíše ji terminologicky redefinovali tak, aby přesáhla rámec daný postavami či vzájemné korespondence mezi divákem a filmovým plátnem. Každopádně to, jak viditelným problémem je v současné době pro filmovou teorii identita – a to jak ve smyslu negativním, jakožto strašák či prokletí, tak i ve smyslu pozitivním –, vypovídá o pokračujícím nesouladu mezi koncepty subjektu a diváka.

Jeden kolega kdysi poznamenal, že mnohé z toho, co se vydává za filmovou teorii, je pouhým výčtem vztyčených ukazováčků varujících přede vším, co je na tom kterém postoji či argumentu „nesprávné“. Uznávám, že sama jsem zmíněnému syndromu v této kapitole částečně podlehla, jelikož jsem se kriticky zaměřila na otázky oslovení/recepce, fantazie a negociace jakožto pojmů důležitých pro výzkum diváctví; snažila jsem se tedy zkoumat tyto pojmy zblízka, symptomaticky, aniž bych jim prostě přiřadila pozitivní či negativní znaménko. V mém rozboru těchto pojmů se soustavně opakují dvě kritické výtky. Za prvé jsem konstatovala, že na straně badatelů je patrná značná neochota přihlásit se k jejich vlastnímu vkladu do procesu analýzy diváctví. Tím nechci říci, že všichni kritici musejí psát stylem osobní zpovědi nebo nutně zavádět do každé diskuse o diváctví nějakou výpověď v první osobě singuláru. Badatelské sebeuvědomění vidím spíše jako jakousi pozornost věnovanou tomu, jak a proč dochází v konkrétních kritických a kulturních kontextech ke zvýraznění určitých modů teoretického diskursu, určitých tropů, určitých oblastí zájmu.

Za druhé se v této kapitole často vracím k potřebě specifitějších lokálních výzkumů, jež by se zaměřovaly méně na obecné teorie, s jejichž pomocí se dá vyložit všechno, a více na onu hru a variace, k nimž dochází v určitých kritických bodech mezi soupeřícími názory na filmové diváctví – mezi jeho chápáním jako funkce nějakého aparátu nebo jako prostředku ideologického ovládnutí na jedné straně, a jako sérii nespojitých, heterogeních a někdy osvobozujících reakcí na straně druhé. Ve zbývajících kapitolách této knihy se zabývám čtveřicí takových konkrétních případů, z nichž každý soustředí pozornost na určité oblasti výzkumu diváctví, jež mají prokazatelný význam pro filmová studia – na textovou analýzu, hvězdy, recepci a „subkulturní“ publika. Mým cílem je přistoupit k těmto tématům s důrazem na napětí mezi homogenitou a heterogenitou, a mezi dominací a rezistencí, který byl hlavním prvkem této kapitoly, přičemž však budu věnovat větší pozornost konkrétním lokálním výzkumům. Cílem tu není budování nějaké další teorie či pojetí definujícího „toho pravého“ filmového diváka, nýbrž nastínění oblastí výzkumu, jež mohou napomáhat k rozkrývání významu konceptualizace diváků a k značování směrů, jimiž se taková konceptualizace může v současné době ubírat.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Judith Mayne, *Paradoxes of Spectatorship*.

In: Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London – New York : Routledge 1993, s. 77–102.

ILUMINACE

Judith Mayneová: Paradoxy diváctví

Citované filmy:

Flashdance (Adrian Lyne, 1983), *Lehkomyslný okamžik* (The Reckless Moment; Max Ophüls, 1949), *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942), *She Must Be Seeing Things* (Sheila McLaughlinová, 1987), *Sláva* (Fame; Alan Parker, 1980).