

Obzor

**Kritika špatné společnosti filmem
(a Lacanem)**Bülent Diken – Carsten Bagge Laustsen, *Sociology through the Projector*.

London and New York: Routledge 2008, 143 stran.

Útlá kniha *Sociology through the Projector* dánských sociálních vědců Bülenta Dikena a Carstena Bagge Laustsena, vydaná v prestižním nakladatelském domě Routledge, patří k nemnoha aktuálním publikacím, které se dají zahrnout do oblasti sociologie filmu, a již jen tím si přirozeně získává pozornost zájemců o tuto oblast sociálních věd. Knihu můžeme považovat za určité shrnutí několikaleté spolupráce autorů. Ačkoliv Diken působí na Katedře sociologie Lancasterské univerzity, zatímco Laustsen je zaměstnán na Katedře politických věd Aarhuské univerzity v Dánsku, od roku 2001 publikovali vedle svých samostatných prací několik společných článků věnovaných různým celospolečenským otázkám, které vysvětlovali za pomoci vybraných filmů. Tyto články se staly základem pro knihu *Sociologie projektorem*, která byla dokončena v prosinci 2006 (dle data uvedeného v Poděkování na začátku knihy) a vydána v roce 2008.

Náhodný čtenář by mohl být snadno zmaten názvem publikace i propagačním textem na zadní straně obálky a očekávat mírně didaktickou sociologickou publikaci, věnující se otázkám sociální reality a její reflexe v současném filmu. Knihu je jistě možné velmi obecně zařadit spíše mezi esejistické sociálně teoretické texty, které se snaží kriticky poukázat na problémy současné společnosti a hledat jejich příčiny za pomoci analýzy vybraných signifikantních filmů. Autoři se pokoušejí vystavět poměrně komplikovaný vztah mezi sociální realitou a filmem, navíc pracují se specifickým konceptem sociologie jako takové, využívajíce pro vysvětlování společenských procesů hojně lacanovskou psychoanalýzu. V úvodu navrhuje tři možné způsoby čtení své knihy: 1. jako pokus o filmovou analýzu za pomoci sociální teorie, 2. jako setkání s několika důležitými oblastmi a koncepty sociální teorie a 3. jako pokus o společenskou diagnózu, ve které film funguje jako analytický nástroj. Otázkou zůstává, v jakém smyslu je tato práce přínosná nejen pro „studenty a vědce v oblasti sociologie, současné sociální teorie, filmových a kulturních studií“, jak tvrdí zadní přebal.

Kniha obsahuje kromě sedmi číslovaných kapitol ještě předmluvu od Slavojе Žižeka a krátký Doslov autorů. Text Slavojе Žižeka, slovinského sociologa, filosofa a „star“ současného levicového myšlení, nebyl zvolen jako předmluva náhodně. Žižek se v celé knize objevuje jako nejcitovanější autor nejen v roli uznávaného vykladače psychoanalytického díla Jacquese Lacana, ale zejména jako zjevný inspirační zdroj. Právě Žižek totiž využívá Lacana pro své originální (psycho)analýzy filmů, které mu následně často slouží i jako důkazy pro jeho popis stavu současné společnosti. Žižek uvádí knihu krátce svým rozbořením dvou filmů, které byly do kin uvedeny k pátému výročí událostí 11. září 2001 (dále 9/11) – LETU ČÍSLO 93 a snímku WORLD TRADE CENTER. Žižek poukazuje na to, že oba filmy se vyhýbají širšímu politickému kontextu událostí 9/11. Místo toho se

soustřeďují na hrdinství jednotlivců, na konkrétní činy, aniž by musely odpovídat na otázku, kdo a proč stojí za tímto teroristickým aktem či jaké jsou důvody nebo historické souvislosti této události.

V první úvodní kapitole – „Film a sociální teorie“ – se autoři snaží čtenáři představit svou koncepci vztahu filmu a sociální reality. Film je podle nich indikátorem možné, virtuální či nadcházející podoby společnosti. Sociální teorie velmi často, a dle autorů chybně, staví v hierarchii svého zkoumání nejvýše společnost a film považuje za pouhé její zrcadlo. Autoři naopak přicházejí s novým dialektickým pohledem, který nevidí rozdíly mezi filmem a realitou. V návaznosti na Gillesse Deleuze se naopak zaměřují na dichotomii simulakrum a reprezentace – falešná nápodoba a věrné zobrazení skutečnosti. Film nejenže věrně reprezentuje skutečnost, ale navíc otevírá divákům přístup k „virtuální“. Virtuální, možná společnost existuje paralelně s naší (reálnou) společností. Film nabízí transcendentální analýzu sociální. Autoři nechtějí podřídít studium filmu sociologii, spíše dělat sociologii skrze film, věnovat se jakési filmové sociální teorii. Jak říká již názvem – dělat sociologii projektorem. Zdůrazňují, že film je alegorií společnosti. Film tedy chápou jako jinotaj, který v sobě ukrývá další významy, a ty je třeba objevit, abychom mohli lépe porozumět společnosti jako takové.

Každá z následujících šesti kapitol se věnuje jednomu vybranému filmu. V první interpretaci autoři nabízejí nové čtení filmu HAMAM režiséra Ferzana Özpeteka, které jim slouží ke kritice klasického pojetí vztahu Západu a Orientu. Tato kapitola je zaměřena především na možnosti (a výhody) psychoanalytického pohledu. Autoři zdůrazňují roli dopisů (ve filmu i v zakládajícím textu orientalismu – *Perských listech* Charlese de Montesquieua) jako mediátoru, mostu mezi Západem a Orientem. Zároveň zdůrazňují neexistenci skutečného Orientu za jeho západní konstrukcí. Orient funguje jako nulová instituce Clauda Lévi-Strausse, může být zobrazen pouze jako cosi chybějícího, černá díra. Fantazijní struktura, kterou film nabízí, slouží západní společnosti k tomu, aby se vyrovnala s vlastní symbolickou kastrací. Autoři vykládají film jako kritiku moderní, individualistické a materialistické západní společnosti a oslavu komunitního života.

Třetí kapitola se věnuje klasickému snímku PÁN MUCH a nese podtitul „Sociologie zášti“. Autoři zdůrazňují křehkost demokratické autority a existenci její odvrácené totalitární strany (latentního fašismu). Film vnímají jako alegorii společnosti ve stavu strachu, který, vyvolán jejími vůdci, vede k teroru. V tomto duchu pracují s konceptem davu a s obrazem současné společnosti jako společnosti davu a jako infantilizované společnosti. Při analýze tohoto snímku autoři poprvé ve větší míře odkazují na americkou „válku s terorem“. Toto téma bude v knize dále rozvíjeno v kapitolách věnovaných filmům KLUB RVÁČŮ, BRAZIL a ŽIVOT JE KRÁSNÝ.

Následující kapitola o snímku MĚSTO BOHŮ je dalším pokusem o poněkud odlišný výklad filmu. Favela může být vnímána jako příklad totální exkluze, podle autorů je však spíše konstrukcí, která má sloužit k tomu, aby zachovala zdání existence města (jako jejího opozita), města jednotného, nikoliv (přirozeně) vnitřně antagonistického. Autoři poukazují na to, jak je ve filmu postupně favela zbavena všech přirozených autorit – všech „Otců“, aby se tak dostala do před-kulturního přírodního stavu, aby se stala orientalizovaným „druhým“: místem perverze, nekonečné slasti, transgrese. Jedinou zůstávající otcovskou figurou je město. Aby narušili vznikající dichotomii mezi městem a favelou, zdůrazňují autoři roli nomadismu jako mediátoru, mostu (podobně jako u dopisů v druhé kapitole) mezi těmito dvěma opozity. Co odlišuje obyvatele favely od obyvatel města je nemožnost z favely uniknout, odejít jinam (zatímco pro představitele města a moci – policii, překupníky se zbraněmi a drogami – je pohyb neomezen). Autoři ovšem přicházejí se závě-

rečnou tezí, že ve skutečnosti neexistuje rozdíl mezi favelou a městem. Celý urbanizovaný prostor se stal „favelou“, ze které nemůžeme uniknout (stejně jako její obyvatelé). Fikční obraz favely byl tedy vytvořen proto, aby zakryl tuto skutečnost, aby vytvořil iluzi, simulakrum, že my ještě žijeme ve městě, že město ještě existuje.

Pátá kapitola se zabývá možností kritiky současné společnosti na základě analýzy filmu *KLUB RVÁČŮ*, který je vykládán jako pokus o kritiku současné konzumní společnosti, kde je veškerá zodpovědnost privatizována a kde se sama moc stala nomadickou, nezávislou na místě. Podle autorů film kritizuje společnost ve dvou krocích – nejprve pracuje se stupňujícím se násilím jako alternativou ke konzumnímu fetišismu a následně se snaží dosáhnout výjimečného stavu potlachu, slavnosti, jejímž cílem je destrukce fungujícího ekonomického systému. V obou případech je cílem dostat se vně kapitalismu. To, co schází, je konstruktivní aspekt, protože film pouze kritizuje současnou společnost, ale nepokouší se definovat či nastolit jinou. Autoři se ovšem ptají, jak je vůbec možné dostat takovému etickému i politickému činu, jestliže už žádné „vně společnosti“ neexistuje?

V předposlední kapitole je spolu s filmem *BRAZIL* rozebírána problematika současné (nové) totalitní podoby společnosti, která nemůže sebe sama zpochybňovat či kritizovat. V době „války s terorem“ není možné klást jakékoliv otázky nebo přiznávat chyby a omyly. Film, který byl alegorií totalitárních států první poloviny 20. století, je dle autorů aktuální právě v době boje s terorismem, války v Iráku, mučení vězňů v Guantanámu... *BRAZIL* je portrétem společnosti žijící v neustálém strachu, terorismus se v ní stal každodenní realitou. Neslouží však teroristům, ale státu, který si tak zachovává kontrolu nad životy jednotlivců a má neomezený přístup k informacím. Teroristické akce, vyznění filmu i kontext jeho komplikovaného uvedení do kin odpovídají na otázku z předcházející kapitoly: ano, kritika společnosti je možná a smysluplná.

Závěrečná kapitola se obrací k jinému tématu, které se ovšem problematiky 9/11 také dotýká. V rozboru Benigniho filmu *ŽIVOT JE KRÁSNÝ* a knihy Giorgio Agambena *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*¹⁾ se autoři snaží přispět k debatě o tom, jak a zda je možné připomínat si a zobrazovat holocaust. Kloní se k názoru, že tato událost natolik překračuje lidskou zkušenost, že není možné ji adekvátně reprezentovat. Odmítají dobovou kritiku Benigniho filmu s tím, že se jedná právě o pokus poukázat na to, že jediné možné (adekvátní) zobrazení je nepřímé. V následujícím Doslovu je pak vytvořena paralela mezi holocaustem a 9/11. Autoři přicházejí s otázkou, zda se tato událost stala natolik traumatickou, že o ní není možné přímo mluvit, a navrhuje film jako jednu z cest umožňujících reflexi a kritiku. V době (vzniku této knihy), kdy společnost není schopna přijmout sebekritiku, je právě alegorie, a zejména film jako alegorie, vhodnou cestou k sociální kritice. Právě koncept a vůbec možnost kritiky má být hlavním tématem knihy. Filmy, které jsou prostředkem ideologického boje, zejména pak filmy mainstreamové, se mohou stát kritickou arénou. V samém závěru autoři zdůrazňují nutnost nekompromisní kritiky Bushovy zahraniční politiky, nezbytnost nezávislého myšlení a obhajoby demokracie.

Knihy je do velké míry ovlivněna dobou svého vzniku a je až s podivem, jak silně tento fakt na současného čtenáře působí. Autoři se rozhodli pojmut knihu jako značně konkrétní dobovou kritiku politiky vlády Spojených států po 9/11. Díky tomu kniha nečekaně rychle zastarává a, z našeho pohledu, poněkud zbytečně ztrácí na zajímavosti již pár let po svém vzniku. Jakmile se au-

1) Giorgio A g a m b e n, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*. Torino: Bollati Boringhieri 1998.

toři přestávají zabývat „válkou s terorem“ a negativním přístupem Bushovy vlády k jakékoliv kritice, text získává pro čtenáře na větší „aktuálnosti“.

Samotný výběr filmů není v knize nikde vysvětlen a rozptýl doby i zemí vzniku čtenáři také neposkytuje žádné vodítko. Můžeme se jen dohadovat, jak byly právě tyto snímky pro knihu vybrány, protože by bylo možné najít řadu jiných obdobně reprezentativních filmů pro každý analyzovaný problém současné společnosti (vztah Západu a Východu či Orientu, totalitní společnost, společnost strachu a teroru, kritika v síťové společnosti, zobrazení holocaustu atd.). Výběr bude jistě ovlivněn kvalitou a možná i známostí jednotlivých snímků, podobně jako výběr některých citovaných knih a autorů. Pokud Diken a Laustsen necitují spřízněné osobnosti postmoderního myšlení (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard apod.), odkazují na nesourodou směs sociálních vědců od Gustava Le Bona k Pierru Bourdiemu či k Niklasi Luhmannovi. Výběr filmů i použité literatury působí arbitrárně, což zamlžuje autorský záměr.

Autoři pracují značně nezvykle s tím, co se obvykle řadí do oblasti sociologie (přitom slovo samo je použito již v názvu!). Jakkoliv můžeme obecně použití psychoanalýzy pro vysvětlení společenských problémů považovat za legitimní, není takováto analýza v sociologickém zkoumání obvyklá. V této souvislosti je třeba připomenout, že ve filmové teorii je psychoanalytický proud, který se přirozeně prosazoval hlavně v 70. letech (i díky využití psychoanalýzy feministickou filmovou teorií), již považován v podstatě za překonaný. V rámci mezioborového zkoumání společnosti a filmu jej dosud úspěšně udržuje při životě snad jedině Slavoj Žižek, a právě čtenář Žižeka zřejmě představuje cílovou skupinu této knihy, i vzhledem k tomu, že je společenská kritika v knize často vedena z levicových (marxistických) pozic.

Jak již bylo zmíněno, autoři nabízejí tři možné způsoby čtení své knihy. Nám se jako relevantní jeví jedině návrh třetí, tzn. kniha jako pokus o společenskou diagnózu (slovo diagnóza se zde uplatňuje velmi vhodně) za využití filmu jako analytického nástroje. V tomto kontextu je ale třeba chápat analytický nástroj – film – jako alegorii. Odhalování jeho skrytých významů nám má pomoci porozumět společnosti. Pokud bychom vzali v úvahu druhé nabízené čtení, tedy kniha jako filmová analýza, která využívá sociální teorie, pak by její zjištění nebyla příliš objevná ani originální. A v případě posledního navrhovaného způsobu čtení knihy jako seznámení s důležitými koncepty a oblastmi sociální teorie se nabízí námitka, zda by nám lépe neposloužila řada již existujících sociologických knih. Navíc právě didaktičnosti se Diken s Laustsenem chtěli ve svém díle vyhnout.

Zdá se, že vůbec nejlepším způsobem, jak ke knize přistupovat, je nedbat na žádné ze tří doporučení autorů ani na její vnější znaky a zůstat vůči ní co nejotevřenější. Pak se můžeme seznámit se zajímavým, kritickým a dosti temným pohledem na současný stav společnosti, po jehož kritice filmem autoři volají, byť sami nenabízejí jinou alternativu než důraznou obhajobu demokratických principů.

Anna Kopecká