

SLASTNÁ POKUŠENÍ

Nickelodeony, zábavní parky a předvádění ženské sexuality

Lauren Rabinovitzová

Jeden společenský reformátor varoval v roce 1912 v knize nazvané *Nejhříšnější město na světě* rodiče:

Chystá-li se vaše dcera v budoucnu za výdělkem do velkého města, připravte ji na pokušení, kterými tam bude obklopena. [...] Poučte ji, že ji nemá děsit jen obchod s bílým masem. Poučte ji, ať se střeží *míst, kam se chodí za zábavou* a která se zdají nevinná, ať se tam holduje libým nápojům a může tam potkat muže, kteří nemají charakter [zdůrazněno autorkou].¹⁾

Mezi zábavní podniky, před kterými zde autor varuje, patřily nejen kabarety a tančírny, ale také ta místa ve městech, kde se promítaly rané filmy – levná kina a zábavní parky. Děvčatům, která právě přijela do velkoměsta a poprvé byla mimo dohled své rodiny, přinesla tato místa nový zážitek nezávislosti, neformální vztahy s vrstevníky a sexuální vzrušení. Přestože však podniky, kde se promítaly filmy, osvobozovaly ženy z dohledu rodiny a viktoriánských sexuálních zákazů, zároveň nově kulturně zaštiťovaly jejich sexuální zpředmětnění a formovaly status žen v rolích spotřebitelek i zboží.

„Pokušení“ spjatá s návštěvou kina byla dvojího druhu. První nebezpečí číhalo v možné identifikaci divaček s tím, co viděly na plátně. Společenská reformátora i žurnalisté referovali o mladých ženách, které se neúspěšně pokoušely napodobit zločiny i vášně filmových hrdinek.²⁾ Nebezpečí ale číhala i přímo v kinech, která umožňovala nikým nehlídané heterosexuální kontakty. Jak poznamenal jeden společenský reformátor: „Mladíci a muži často v davu oslovují dívky a na představení je zvou, přičemž je tu nepsané pravidlo, že jim děvčata tuto zdvořilost později splatí.“³⁾ Zábavní parky a levná kina tak různě

-
- 1) Robert O. Harland, *The Vice Bondage of a Great City, or the Wickedest City in the World*. Chicago: Young People's Civic League 1912, s. 195. Cit.: Joanne J. Meyerowitz, *Women Adrift: Independent Wage Earners in Chicago, 1880–1930*. Chicago: University of Chicago Press 1988, s. 62.
 - 2) Kathleen D. McCarthy, Nickel Vice and Virtue: Movie Censorship in Chicago, 1907–1915. *Journal of Popular Film* 5, 1976, s. 41–42. Konkrétní příklady viz *Traces Crime to Nickel Theater, Chicago Sunday Tribune*, 14. 4. 1907, s. 3; Louise de Koven Bowen, *Safeguards for City Youth at Work and at Play*. New York: Macmillan 1914, s. 14–16.
 - 3) L. Bowen, c. d., s. 14.

nými způsoby vybízely ženy, aby si užívaly vlastní senzuační slasti, ale zároveň je přetvářely v podívanou, tedy ve zdroj sensorické slasti ostatních, čímž pomáhaly utvářet jejich sexuální identitu.

Pracující ženy z různých přistěhovaleckých, rasových, etnických a třídních skupin v prvním desetiletí dvacátého století opouštěly sféru dosud typického ženského světa domácnosti, převažujícího ve venkovských společnostech 19. století, a přesouvaly se do polhavně integrovaného městského prostředí. Mezi lety 1880 a 1930 se počet pracujících žen zvyšoval dvakrát rychleji než populace dospělých žen.⁴⁾ V Chicagu, v druhém největším, ale nejrychleji se rozvíjejícím městě v zemi, v té době vzrostl počet pracujících žen o tisíc procent, z 35 600 na 407 600, tedy třikrát větším tempem ve srovnání s růstem celonárodním.⁵⁾ Chicago tehdy bylo podle mnohých komentátorů přímým ztělesněním tlaků a konfliktů měnících se společenských řádů, a proto je obšírně zkoumali sociologové i novináři, kteří dokumentovali také účast žen na formování konzumní společnosti. Znepokojení nad tím, jak ženy stále více odmítaly viktoriánské zvyklosti, vytvářely nové vzorce sexuálních rolí a ovlivňovaly populární kulturu, je nejlépe čitelné v jejich zájmu o komerční zábavu jakožto nexus spotřebitelského chování svobodné ženy.

V tomto ohledu je pak přístup divaček k filmu obzvláště zajímavý – jako průsečík mezi sociálními aktivitami pravidelných návštěvnic kina a ženskými způsoby dívání se, které zahrnují jak aktivní pohled (*gazing*), tak i identifikaci s cílem pohledu (*being looked at*). Toto spojení bylo dokonce začleněno do formy amatérských jevištních představení zařazených mezi jednotlivými projekcemi v nickelodeonech. Jeden společenský reformátor popisuje, jak

dívky, toužící po vzrušení, až příliš horlivě usilují o to, aby se mohly ukázat publiku. Předvedou pár triků, které se naučily, a když se publiku zalíbí, odměnou jim třeba hodí několik penčí.⁶⁾

Návštěvnice kin byly tedy jak na plátně, tak i ve skutečnosti zároveň subjektem i objektem „pohledu“ (*gaze*). Nešlo ovšem o ekvivalentní pozice, protože pocity slasti tyto ženy považovaly za oprávněné, pouze pokud byly provázeny touhou potěšit muže. V kině tak ženy vstupovaly do komplexní sexuální ekonomie, v níž se nabízely za pár penčí či za lichotky mužských obdivovatelů. Zkoumání ženských tužeb, identit a požiteků vyvolaných návštěvou filmového představení v laciných kinech a zábavních parcích se tak spojuje s rozmanitými, často protichůdnými způsoby, jakými se tato místa snažila sjednotit režimy slasti.

V tomto textu chci podrobněji sledovat uspořádání levných kin a zábavních parků jako kulturních prostorů, které bylo stejně důležité jako děj na plátně. Jak podotkla Teresa de Lauretisová,

4) J. Meyerowitz, c. d., s. 4–5.

5) J. Meyerowitz, c. d., s. 5.

6) L. Bowen, c. d., s. 23.

protože se filmy obracejí k divákům jako sociálním subjektům [...] formy identifikace přímo ovlivňují proces diváctví, tedy způsob, jak je subjektivita diváka vázána v procesech dívání se, porozumění (vytváření smyslu), nebo dokonce vidění filmu.⁷⁾

Jak tedy tyto prostory dokázaly vzbuzovat divácké touhy? Jak laciná kina a zábavní parky pomáhaly předvést ženské tělo jako podívanou a jaký význam ženám propůjčovaly? V letech 1907–1908 se v Chicagu počet laciných kin nebo nickelodeonů s licencí zvýšil ze 116 na 320.⁸⁾ V roce 1909 už to bylo 405 kin s celkovou kapacitou 93 000 míst k sezení.⁹⁾ Častý výskyt kin na hlavních třídách imigrantských čtvrtí znepokojoval chicagské kulturní, morální a obchodní představitele, kteří se je snažili mít právně i ekonomicky pod dohledem a veřejně debatovali o tom, jak společenské a kulturní podniky navštěvované imigranty kontrolovat. V lednu roku 1907 jeden z významných organizátorů charity poprvé veřejně odsoudil nickelodeony a herny s kukátkovými automaty v dělnických čtvrtích.¹⁰⁾ Několik sdružení pro nápravu společnosti spolu s deníkem *Chicago Tribune* následně zahájilo kampaň proti nickelodenům v centru Chicaga, které byly považovány za živnou půdu pro kriminalitu mládeže a amorálnost žen. Když totiž na začátku roku 1907 navštívil redaktor *Chicago Tribune* nickelodeon v centru města, měl sice výhrady k dění na plátně, ale ještě větší znepokojení vyjádřil nad funkcí kina jako společenského prostoru pro heterosexuální námluvy:

Okolo šesté hodiny nebo těsně před ní bylo publikum na dolní State Street [...] složeno převážně z děvčat z velkých obchodních domů, která přišla s balíčky pod paží. [...] Zůstávají [...] až do sedmé, s výmluvou, že nemají žádné jiné rozptýlení a že tramvaje jsou v této denní době nepříjemně přeplněné. Odpůrci kina za pět centů prohlašují, že zde tato děvčata navážou nežádoucí známosti. Je jisté, že jsou často viděna ve společnosti mužů zralého věku, se kterými by se neseznámila, pokud by nešla do kina.¹¹⁾

Deník *Tribune*, jehož čtenáři byli převážně středostavovští běloši narození v Americe, věnoval tomuto tématu v průběhu jara roku 1907 každodenně značný prostor v řadě úvodníků, zpravodajských reportáží a dopisů redakci. Naproti tomu *Chicago Daily News* obvinění filmů z nemorálnosti, které vznesla *Tribune*, odmítaly: „Celá polovina, možná tři čtvrtiny všech filmů jsou vzdělávací. Zdravě stimulují fantazii lidí, jejichž životy jsou monotónní.“¹²⁾ Tento názor odrážely i dopisy redakci, které doporučovaly kino jako ce-

7) Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1984, s. 136.

8) K. McCarthy, c. d., s. 39.

9) L. Bowen, c. d., s. 13.

10) Sherman C. Kingsley, The Penny Arcade and the Cheap Theatre. *Charities and the Commons* 18, červen 1907, s. 295–297, cit. in Kenneth L. Kusmer, Functions of Organized Charity in the Progressive Era: Chicago As a Case Study. *Journal of American History* 60, 1973, č. 3, s. 657–678.

11) Nickel Theaters Crime Breeders. *Chicago Daily Tribune*, 13. 4. 1907, s. 3.

12) The Hunger for Amusement. *Chicago Daily News*, 18. 4. 1907, s. 8.

nově dostupnou zábavu pro celou rodinu. Jeden z takových dopisů radil, že „za tímto povyražením mohou stálí návštěvníci vzít celou sebou rodinu a určitě budou spokojeni“.¹³⁾ *Daily News* sice popíraly morální nástrahy kina a zdůrazňovaly legitimní možnosti, které kina skýtal rodinám, na druhou stranu ale souhlasily, že kina nebezpečně podporovala sexuální nezávislost žen: „Z takovýchto podniků se v nejhorším případě může šířit morální degradace. Především mladé dívky jsou zde vystaveny nebezpečí, že naváží známosti, které pro ně budou zhoubné.“¹⁴⁾ Prvořadou a znepokojující otázkou, která se za debatami o společenské hodnotě kin a nickelodeonů skrývala, byla (ne)možnost kontrolovat a usměrňovat sexuální chování žen mimo dohled rodiny.

Kromě tohoto veřejného tlaku čelili vlastníci a provozovatelé nickelodeonů také ekonomickým požadavkům ze strany výrobců a distributorů filmů. Ve snaze ovládnout filmový průmysl začaly v roce 1907 vlivné chicagské filmové půjčovny společně s Thomasem Edisonem zavádět pevné poplatky za filmy a vybavení pro nickelodeony. Nedlouho po úspěšné konsolidaci filmových půjčoven začal Edison jednat s chicagským dovozcem Georgem Kleinem, což naznačovalo, že se Edison chystá ovládnout filmový průmysl prostřednictvím Motion Picture Patents Company (1908–1909). Vlastníci kin se museli vyrovnat s vyššími cenami za nákup i pronájem filmů, novými licenčními poplatky a omezeními jak ze strany půjčoven, tak výrobců filmů a zařízení, a zároveň pro ně platily nové právní předpisy a limity návštěvnosti, které určovalo město. Byli tedy vystaveni jednak tlaku rychle se rozvíjejícího průmyslu, který se ekonomicky integroval na úrovni výroby i distribuce, současně jejich činnost stále více usměrňovaly právní předpisy a zákazy.

V reakci na to začali někteří majitelé kin budovat rozsáhlejší síť a promítat filmy na různých místech těsněji spjatých s rodinnou zábavou pro volný čas. Například skupina podnikatelů Jones, Unick & P. J. Schaefer již vlastnila tři takové prostory v centru města v bloku domů v severní části State Street: (1) kinematografickou show *Hale's Tours of the World*, umístěnou v železniční vagónu v přízemí obchodní budovy č. 172 na severní State Street; (2) Orpheum, revuální divadlo uvádějící rovněž filmová představení, v domech č. 174–176 a (3) Bijou Dream, nickelodeon v sousedním domě na téže ulici. V roce 1907 koupil P. J. Schaefer větší množství koncesí v zábavních parcích Riverview a White City na severu a na jihu Chicaga. P. J. Schaefer a jeho bratr Fred v parcích otevřeli nejen několik mechanických či horských drah a heren s kukátkovými automaty, ale začali tam také provozovat *Hale's Tours of the World* – takže mohli nabízet filmy, které využili jak v kinech na State Street, tak i v zábavních parcích. Schaefer začal své obchodní zájmy zdvojovat a rozšiřovat na chicagské zábavní parky zrovna v době, kdy se reformátoři snažili zavřít levná kina v centrech měst. Přesunem filmových představení do zábavních parků dokázali tito podnikatelé kapitalizovat předchozí investice do kin, a zároveň je zasadili do sítě požitků nabízených v parcích.

Park Riverview, umístěný na břehu řeky Chicago na severní straně města mezi Western a Belmont Avenue, dokázal přilákat významný počet vdaných i svobodných žen a byl finančně i geograficky dostupný přistěhovaleckým komunitám Poláků, Irů, Italů, Čechů,

13) Max S c h m i d t, Immoral Pictures! *Chicago Daily News*, 7. 4. 1907, s. 9.

14) The Hunger for Amusement, s. 8.

Skandinávců a Židů, usídlených na severu a v centru města. Přestože byl Riverview pouze jedním z pěti úspěšných chicagských parků a nepsalo se o něm tolik jako o newyorském Coney Islandu, byl to největší zábavní park v zemi. V roce 1906 navštívilo tento prostor o rozloze padesáti akrů tři a půl miliónu lidí; v následujícím roce se Riverview chlubil tím, že jen o nedělích tam každý týden zavítá více než 200 000 návštěvníků.¹⁵⁾ Jako většina zábavních parků byl i Riverview geograficky izolovaný a zároveň poblíž centra města. Jeho dostupnost širokým vrstvám usnadnilo prodloužení jedné z tras nadúrovňové dráhy v roce 1907, která u Riverview zastavovala, a bezplatné tramvajové dopravy z konečné zastávky jiné tratě.¹⁶⁾ Park měl také přístaviště pro veřejný přívoz připlouvající z Chicaga. Riverview propagoval již výlet do parku – ať už lodí nebo tramvají – jako letní kratochvíli určenou zákazníkům z dělnického prostředí, kteří neměli dostatečný kapitál nebo disponovali větším množstvím volného času. Jak prohlašovala jedna z reklam: „Riverview je stejně osvěžující jako návštěva přímořského letoviska a mnozí návštěvníci tvrdí, že je to jedinečné místo k prožití prázdnin.“¹⁷⁾ Příslib odloučení a úniku z města zachovával kulturní vzorce, které ztotožňovaly volný čas s přírodním prostorem a turistikou v protikladu k městské civilizaci.

Riverview se od Coney Islandu odlišoval také tím, že původně nebyl prostředím tabuizovaných požitků spojených s ženskou nemravností (jako byla představení s „děvcaty“, exotické tanečnice či prostitutky). Zatímco Coney Island se komerčně označoval za „Sodomu u moře“, Riverview byl v reklamách, programech, recenzích obchodních periodik a deníků opakovaně spojován se soukromým piknikovým lesíkem a střelnicí pro rodiny úspěšných německých obchodníků, které byly původně na jeho místě. Obyvatelé německého původu stáli v čele chicagských průmyslových, politických a obchodních institucí a významně ovlivňovali také veřejný život.¹⁸⁾ Reklama na Riverview zdůrazňovala, že majitel parku George Schmidt je bývalým prezidentem německého střeleckého klubu German Sharp Shooters Club, a tvrdila, že park byl založen, když Schmidt nechal postavit kolotoč pro manželky a děti členů klubu. Tato reklamní taktika neustále připomínala, že park dodržuje standardy rodinné počestnosti a trvá na příslušném rozdělení volného času podle pohlaví. Za vstupní branou do parku vládl krajíně, architektuře i organizaci prostoru chaos křiklavých nápisů, rozzářených světél, eklektických a exotických architektonických stylů a odhalených technických konstrukcí. Výstřední a rozměrná architektura, směsice a změť rozličných stylů a detailů, jasné barvy a mechanické konstrukce, které byly pro prostředí parku typické, oslovovaly návštěvníka přemírou vizuálních vjemů a rychlostí pohybujících se objektů.

15) Millions in Chicago Park. *Billboard*, 16. 3. 1907, s. 81. Konkrétní reklamy viz *Chicago Sunday Tribune*, 2. 6. 1907, odd. 10, s. 2. Reklama v *Chicago Daily News* uváděla, že park předchozího dne překonal světový rekord, když se počet jeho návštěvníků vyšplhal na 368 712. Viz *Chicago Daily News*, 17. 6. 1907, s. 4.

16) Mnoho nových zábavních parků dokonce vlastnily přepravní společnosti, které byly spokojené, i když parky jen pokryly režijní náklady – hlavní pro ně bylo, že podporovaly cestování městskou dopravou a výnosy z něj. Viz Parks & Fairs. *Variety*, 18. 7. 1908, s. 14.

17) F. C. M c C a r a h a n, Chicago Amusements. *Billboard*, 10. 8. 1907, s. 7.

18) City of Chicago, Department of Development and Planning, *Historic City: The Settlement of Chicago*. Chicago: Dept. of Development and Planning 1976, s. 66.

Převažuje zde barevná škála bílé a zelené a všechny široké promenády vedou k rozmanitým budovám a lákadlům rozmístěným po celé ploše parku. Na každém rohu se nabízí něco důmyslného a poutavého a v celkovém programu je i mnoho vzrušujících venkovních atrakcí.¹⁹⁾

Jak zdůrazňoval Frederic Thompson, který navrhl a provozoval Coney Island, diváků bylo třeba zlákat k fyzické spoluúčasti stimulací pohledu a vzbuzením jeho touhy:

Sama architektura musí souznít s duchem karnevalu. Musí být aktivní, pohyblivá, svobodná, půvabná a atraktivní. Musí být uspořádána tak, že se návštěvníci budou ptát „Co je to?“ a „K čemu to je?“²⁰⁾

Kulturní historička Cecelia Tichiová popisuje zábavní park jako obzvlášť výstižný symbol kulturní krajiny městského prostředí na přelomu století:

Lidé se najednou ocitli ve světě „Stavitele“ [...] pozoruhodným svou vizuální dostupností. [...] Divák měl přímý přístup ke konstrukčním a designérským rozhodnutím inženýrů a architektů. Svět traverz a soukolí byl konstrukčně otevřený pohledu a zval diváka, aby sledoval jeho vnitřní chod, pozoroval jeho součástky. [...] Soukolí do sebe zapadají, ložiska se otáčejí, písty stlačují, traverzy podpírají. Hlavní rysy tohoto světa jsou jeho vizualita a kinetika.²¹⁾

Nová kulturní autorita městské krajiny vyzývala k poznávání tím, jak okázale se předváděla, jak rychle se pohybovala a nabízela smyslovou spoluúčast.

Mechanické horské dráhy v Riverview jsou nejlepším příkladem toho, jak zábavní park tento proces vstřebal. Brána pekla (Hell Gate), Osmička (Figure Eight) a Sametová dráha (Velvet Coaster) – to všechno byly horské dráhy s prudkým nakloněním, klesáním a zrychlováním. Vodní skluzavky (Water Chutes) tvořily vozíčky mechanicky klouzající po nakloněné dráze na hladinu bazénku. Kruhová houpačka (Circle Swing) byla vysoká ocelová věž s paprskovitými rameny, na jejichž konci visela vždy jedna kabinka; jak se celé zařízení otáčelo stále vyšší rychlosti, sedačky se rozkývaly a rotovaly v širokém kruhu. Strašidelná houpačka (Haunted Swing) byla vlastně iluzorní dráha, velká houpačka zavěšená na tyči v uzavřené místnosti, která se celá posouvala dopředu a dozadu – i když tedy houpačka zůstávala nehybná, pasažéři v ní usazení pociťovali zvláštní vibrace.

Všechny tyto dráhy dovoľovaly slastně převrátit obvyklý vztah mezi tělem a strojem, v němž člověk stroj ovládá a je jeho pánem. Zde se návštěvníci poddávali stroji, který naopak tělo vysvobozoval z obvyklých omezení při běžném pohybu. Jak dále vysvětluje Tony Bennett:

19) Chicago's Newest Outdoor Resort, Opens with Novel Features. *Chicago Daily American*, 3. 7. 1904, (složka Riverview Park, Chicago Historical Society, Chicago).

20) Frederic Thompson, Amusing the Million, *Everybody's Magazine*, září 1908, s. 385.

21) Cecelia Tichi, *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1987, s. 4–5.

[zábavní park] často oslovuje, nebo dokonce napadá tělo, ruší fyzikální zákony, které obvykle omezují jeho pohyb, rozrušuje společenské kódy, které normálně usměrňují jeho chování, převrací obvyklý vztah mezi člověkem a strojem a celkově vpisuje tělo do vztahů odlišných od těch, ve kterých je zasazeno a udržováno v každodenním životě.²²⁾

Především pro muže a ženy dělnických profesí, kteří celé dny pracovali třeba na moderních šicích strojích, montážních linkách v továrnách nebo mechanizovaných zařízeních ve skladištích, mohlo být převrácení jejich každodenního vztahu ke strojům obzvlášť slastné, protože zároveň vyjadřovalo i oslabovalo *strach* z toho, že je stroje ovládnou, zaútočí na ně, nebo je dokonce zraní. Jak tvrdí John Kasson:

Návštěvníci si mohli užít tu chvíli strachu a dezorientace, protože věděli, že přijde komická úleva; mohli se pustit do zdánlivě nebezpečného dobrodružství, protože nakonec věřili v jeho bezpečnost.²³⁾

Pro dělníky představovalo fyzické zranění na pracovišti skutečnou, vážnou hrozbu a vpišování „nebezpečí“ do vztahu mezi člověkem a strojem v zábavním parku umožňovalo symbolické vyjádření těchto strachů v prostředí, kde byl zážitek předvídatelný a bezpečný.

Riverview také nabízel ženě-imigrantce místo, kam mohla vyrazit na letní vycházky s celou rodinou. V levném deníku *Chicago Inter-Ocean*, obracejícím se převážně k čtenáři z dělnických vrstev, inzeroval Riverview volné vstupné ve všední dny pro ženy a děti. Reklama oslovovala dělníky, kteří měli omezený čas na zábavu a odpočinek, a prohlašovala:

Můžete zde strávit celé odpoledne a večer se svou rodinou v dokonalém pohodlí. TAKOVÝ JE PARK RIVERVIEW! Nekřičí tu na vás žádné nápisy „Nezastavujte se!“, jako je tomu jinde. Pokud chcete, můžete se posadit, je tu mnoho místa. Dneska byl další namáhavý den, tak pojdte ven!²⁴⁾

Reklama na Riverview naznačovala, že právě ve veřejných prostorech, spíše než v domácí sféře, si mohou dělnické ženy odpočinout a zároveň být se svou rodinou. Pracujícím vdaným ženám, pro které práce nekončila u vrat továrny, nabízela rétorika Riverview moderní pojetí vztahů mezi vlastní identitou, prostorem a dělnickou rodinou.

Riverview také inzeroval buržoazní požitky, protože se snažil oslovovat a přilákat středostavovské Němce, kteří bydleli v okolních prosperujících čtvrtích. Přestože podle odhadů bylo v ulicích Chicaga před rokem 1909 méně než 300 automobilů, spojoval River-

22) Tony Bennett, A Thousand and One Troubles: Blackpool Pleasure Beach. In: Tony Bennett, et al. (eds.), *Formations of Pleasure*. London: Routledge 1983, s. 147–48.

23) John Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn-of-the-Century*. New York: Hill and Wang 1978, s. 82.

24) Reklama. *Chicago Inter-Ocean*, 30. 5. 1907, s. 12.

view některé z nabízených zábav právě s rodinnými výlety autem.²⁵⁾ Park nabízel nejen pronájem auta, ale také měl garáž, do které se vešlo přes 100 automobilů. V prostorách ohromného parku byly široké cesty, po kterých se lidé mohli projíždět, dovézt se až k odlehlému piknikovému hájku nebo se projet okolo Indiánské vesnice. Obrovská rozloha Riverview a jeho členitý půdorys dával návštěvníkům díky efektně aranžovaným krajinovým zákoutím u cest možnost soukromí a odloučení od ostatních. Ale i když se park obíracel především na „vážené“ rodiny, měl také velký význam pro subkulturu mladých dělníků. Taneční pavilon, v němž hrávaly živé kapely, byl obzvláště oblíbeným místem setkávání, při nichž moderní tance stimulovaly a roztáčely těla a dovozovaly veřejné důvěrnosti mezi mladými muži a ženami. „Spiel“ byl tanec s divokými otočkami. Pod názvy „shaking the shimmy“, „dip“, „turkey trot“ a „bunny hug“ se skrývaly tance, které oslavovaly tělesný pohyb a nenucenost v kontaktu mezi pohlavími jako jasné symboly sexuální aktivity.²⁶⁾

Ještě podvratnější byla Bowery, oddělená oblast na okraji Riverview, kde se předváděla erotická tanečnice Salome (Salome-the-hoochy-kootchy dancer), Tábor cikánů (Gypsy Camp) a show s „děvčaty“ nazvaná Paříž v noci (Paris By Night). Všechna tato vystoupení ukazovala cizí kultury jako exotická a sexualizovaná představení a zároveň nabízel ženské tělo jako objekt pro požitky mužského konzumenta. Tyto podniky byly inspirované ranou burleskou a umožňovaly zdánlivý vzdor „rodinným“ hodnotám, který byl ovšem doslova „zadržován“ v malé souvislé oblasti na okrajích parku, v nichž bylo dovoleno otevřeně přiznat sexuální pohled, který byl v celkovém uspořádání parku *implicitní*. Park umožnil veřejné předvádění těl, sexualizované a slastné dívání se a přislíbil větší fyzický kontakt mezi neznámými lidmi, i když zároveň propagoval rodinné hodnoty. Kasson tvrdí, že park byl „laboratoří nové masové kultury“, protože dovozoval návštěvníkům ze středních i dělnických vrstev bouřit se proti upjatým způsobům trávení volného času, ale zároveň je oslnil technologickými atrakcemi, a tak je získával pro opresivní masovou společnost.²⁷⁾

Riverview dopřál mladým svobodným ženám také větší sexuální nezávislost, přičemž je ale seznamoval s jejich novým kulturním statutem – jako spotřebitelek a zároveň spotřebních objektů. Když se v roce 1909 newyorská společenská reformátorka Belle Israelsová ptala několika dívek z dělnického prostředí, zda do blízkých zábavních parků chodí samy, nebo s přítelkyní, vyprávěly jí tyto dívky, jak se snaží najít muže, kteří by je „pozvali“ a zaplatili za ně vstup do parku.²⁸⁾ Podobně jako společenští reformátoři, kteří vystupovali proti nickelodeonům, vyjádřila Israelsová znepokojení nad sexuálním chováním, které tato ekonomická dohoda podporovala. Sociální historička Kathy Peissová má sice pro obavy Israelsové pochopení, ale tvrdí, že mladá dělnice, která šla do parku s přítelkyní, ve skutečnosti učinila různá „ochranná“ opatření, díky kterým mohla „s mladými muži navazovat neškodné známosti“. Tak se nezávislá kultura dělnických

25) City of Chicago. *Historic City*, s. 64.

26) Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia: Temple University Press 1986, s. 101–102.

27) J. Kasson, c. d., s. 8.

28) Belle Lindner Israel, *The Way of the Girl. Survey*, 3. 7. 1909, s. 486–497.

dívek prosazovala i v „prostoru, jehož pláže, promenády a taneční pavilóny byly arénami zábavy, flirtování a předvádění stylu“. ²⁹⁾ Park tedy naopak nabízel mladým dělnickým šanci „vypořádat se se závislostí na rodině a domáhat se volby, autonomie a požitku v jinak bezútěšném životě“, i když zároveň propagoval směnnou hodnotu ženské sexuality. ³⁰⁾

V rámci tohoto uspořádání sehrálo obzvlášť významnou funkci kino, ve kterém se spojovaly rozmanité a protichůdné diskursy zábavního parku a vytvářel se nový status ženy jako spotřebitelky a komodity masové kultury. V letech 1906 až 1908 se filmy v Riverview uváděly v „Elektrickém divadle“ (Electric Theatre), kde se program měnil dvakrát týdně, a v *Hale's Tours and Scenes of the World*, v dvojposchodovém pavilónu s americkou vlajkou na štítě nedaleko hlavního vchodu do parku z Western Avenue. ³¹⁾ *Hale's Tours* promítaly jak fikční snímky, tak i cestopisné filmy na plátně pověšeném v přední části zatemněného železničního vagónu. Vagón se přitom kýval, parní píšťaly houkaly a ozýval se rachot kol, čímž vznikala iluze jízdy vlakem a tělo nabývalo významu jako místo smyslového prožitku. ³²⁾ V roce 1908 bylo ve Spojených státech v provozu nejméně 500 provozoven iluzivních *Hale's Tours*, přičemž obzvlášť oblíbené byly ty v prostředí zábavních parků. ³³⁾ V Riverview byly umístěny ve středu parku vedle velkého kolotoče, který tvořil vizuální ohnisko parku a byl častým místem setkávání. Na zatravněné parkové ploše před kolotočem byly lavičky, z nichž byl široký výhled na fasádu a vývěsní ceduli *Hale's Tours*.

I když se nedochovaly žádné záznamy o tom, jaké programy tyto *Hale's Tours* uváděly, máme k dispozici katalogy (především katalogy chicagských filmových distributorů, kteří byli nejpravděpodobněji dodavateli bratří Schaeferů), jež popisují dobovou nabídku *Hale's Tours*. Krajinné výjevy zachycovaly filmové cesty na západ Spojených států (mimo jiné do Utahu, Idaha, Skalistých hor nebo Black Hills), výlety do cizích zemí, které byly obzvlášť vzdálené nebo nedotčené industrializací (Cejlón, Tokio, Samoa, ostrovy Fidži) a dokonce i projížďky městem tramvajemi nebo podzemní dráhou. ³⁴⁾ Tyto filmy obvykle ukazovaly vzrušující venkovní krajinu snímanou zepředu nebo zezadu pohybujícího se vlaku, čímž vytvářely iluzi pohybu do scény nebo ze scény. Filmový historik Raymond Fielding poznamenává: „Iluze byla velmi přesvědčivá také proto, že obraz pohybujících se kolejí mizel pod předním okrajem vozu.“ ³⁵⁾ Fielding dále cituje dokument z roku 1916, který dokládá, jak byly *Hale's Tours* přijímány v letech 1906–1908:

29) K. P e i s s, c. d., s. 127.

30) K. P e i s s, c. d., s. 55.

31) Parks & Fairs. *Variety*, 4. 4. 1908, s. 4.

32) *Hale's Tours and Scenes of the World* byly pojmenovány po svém výrobcí Georgi C. Halovi. Hale byl penzionovaný šéf hasičského sboru v Kansas City, který v roce 1904 spolufinancoval vynález Williama J. Keefeho. Spolu s Fredem W. Giffordem, bývalým soudcem, koupil Hale veškerá práva na tento systém. Poprvé jej pak komerčně předvedl na výstavě v St. Louis v roce 1904.

33) B. S. B r o w n, *Hales Tours and Scenes of the World*. *The Moving Picture World*, červen 1916, s. 373. Cit.: Raymond F i e l d i n g, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*. In: John L. F e l l (ed.), *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press 1983, s. 124.

34) Viz např. následující reklamní cedule: *Hale's Tour Films*, Selig Polyscope „Latest Films“. *The News and Views Film Index*, 20. 4. 1907, s. 5.

35) R. F i e l d i n g, c. d., s. 123.

Iluze byla tak přesvědčivá, že při projekcích jízd tramvají po městě diváci z publika často křičeli na chodce, aby uhnuli z cesty, jinak je tramvaj přejede. Jeden duševně chorý muž dokonce chodil den co den na to samé představení. Domníval se, že dříve nebo později udělá strojuvůdce chybu, a tak uvidí vůz vykolejit.³⁶⁾

Železniční vagón vstoupil mezi cestujícího a aktivní smyslový prožitek krajiny, přičemž vytvořil nový soubor dominantních percepčních vztahů – vizuální panoramatický vjem krajiny. Wolfgang Schivelbush ukazuje, že v 19. století bylo cestování vlakem převratnou kulturní událostí, která cestujícího proměnila v „pasažéra“ a zásadně přetvořila jeho vědomí prostoru, času i sama sebe.³⁷⁾ Lynne Kirbyová shrnuje Schivelbuschovu argumentaci a její relevanci pro filmového diváka, jakým byl třeba onen „duševně chorý“ zmíněný výše:

Můžeme tvrdit, že vlak umožňuje prototypický zážitek dívání se na zarámovaný, pohyblivý obraz, je tedy mechanickým dvojníkem filmového aparátu. Oba jsou prostředky přenášející pasažéry do zcela odlišného místa, oba jsou naplněné narativními událostmi a příběhy, oba jsou křižovatkami, kde se potkávají cizí lidé, a oba jsou založeny na základním paradoxu: současném pohybu a setrvánání v klimu. Jsou to dva úžasné stroje vidění, které dávají vzniknout podobným modům vnímání a pomáhají utvářet volný čas masové společnosti.³⁸⁾

Hale's Tours bez okolků tyto mechanické slasti vstřebaly a zasadily je do požitků filmové konzumpce. Zatímco kola a koleje vlaku chyběly, simulace cestování vlakem spojila filmový zážitek s vnitřním prostorem železničního vagónu. *Hale's Tours* tak byly produktem dvojího aparátu – filmového a železničního – který zdvojoval percepční zkušenost cestování po železnici.³⁹⁾

Hale's Tours, stejně jako projížďky automobilem či jiné zábavní dráhy v parku, často přeháněly, či dokonce komprimovaly prožitek mechanizovaného cestování. Zesilovaly a stupňovaly vztah mezi tělem a strojem, mezi jednotlivcem a spolucestujícími (především fyzickou blízkostí a náznaky sexuální intimity), mezi diváckým okem a panoramatickou krajinou. Tím transformovaly mechanickou přepravu v bezbřehou komoditu slasti a vzrušení.

Mimetická iluze cestování v *Hale's Tours* doplňovala klasické horské dráhy, které fungovaly jako miniaturizovaná simulakra nových dopravních technologií. Například vagónky „Scénické dráhy“ (Scenic Railway) jely setmělými tunely, v nichž se objevovaly osvětlené scenérie, historické scény i průhledy do jeskyní. „Do dolů“ (Down the Mines) byl typ dráhy, která sjížděla do tmavých tunelů za výjevy z práce v dole. V městské společnosti přesycené mechanickou dopravou – ať už ztělesněnou podzemní dráhou, tramvajemi,

36) E. C. Thomas, Vancouver, B. C. Started with „Hale's Tours“. *The Moving Picture World*, červenec 1916, s. 373. Cit.: R. Fielding, c. d., s. 123–24.

37) Wolfgang Schivelbush, *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*. New York: Urizen 1977.

38) Lynne Kirby, Male Hysteria and Early Cinema. *Camera Obscura* 6, 1988, č. 2 (17), s. 113.

automobily nebo příměstskými vlaky – mechanická horská dráha vkládala nové technologie přepravy do rámce slasti, exotického dobrodružství a vzrušení. Miniaturní železnice a visuté lanovky navíc umožňovaly pravidelným návštěvníkům cestovat po celém prostoru parku a zároveň nabízely toto místo požitků k slastnému pozorování. Oproti těmto dráhám nebyly *Hale's Tours* založeny na rychlosti či fyzických otřesech těla, naopak zdůrazňovaly nehybné tělo jako ústřední bod v prostředí vizuální rychlosti a vzrušení, ale také využívaly iluzi cestování ve skutečné, konkrétní lokaci mimo park. Bennett při analýze filmových představení v zábavních parcích své doby, kterou je ale možné vztáhnout i k začátku století, shledává významný rozdíl mezi filmovou iluzorní jízdou a horskou dráhou:

Zatímco horské dráhy vymrští do prostoru tělo, které je normálně nehybné, [filmové iluzorní dráhy] vymrští do prostoru zrak, zatímco tělo zůstává statické. Přesto filmová představení s horskými dráhami soutěží – prohlašují, že se tradiční dráhy díky nim jeví jako zastaralé a že nové atrakce reprodukuje všechno vzrušení a napětí velkých drah prostřednictvím pokročilejší, jednodušší a bezpečnější technologie.⁴⁰⁾

Bennett výstižně shrnuje, jak *Hale's Tours* navykaly smysly na filmový aparát, jenž byl přemístěn do architektonického aparátu železničního vagonu.

Ovšem na přelomu století nebylo cestování železnicí, které se *Hale's Tours* tolik snažily napodobit, nutně veřejností chápáno jako „jednodušší a bezpečnější technologie“. Schivelbusch ukazuje, že železniční doprava vyvolávala v cestujících rozporné pocity – i když je vzrušovalo, že jsou částí „projektilu vystřeleného skrze čas i prostor“, měli také „neustálý strach z možné katastrofy“.⁴¹⁾ Schivelbusch také tvrdí, že tyto podprahové obavy zmizely, jakmile se železnice stala „součástí normálního, každodenního života“. Protože ale vychází převážně z evropských a britských zdrojů, není úplně jasné, kdy k takovéto kulturní integraci došlo ve Spojených státech a u jakých skupin obyvatelstva.⁴²⁾ Jisté je, že většina žen, které se stěhovaly do Chicaga na přelomu století, ať už z ciziny či z jiných oblastí Spojených států, spatřila město nejdříve z okna železničního vagónu a po příjezdu k cestování po městě stále více používala podzemní dráhu, tramvaje a nadzemní tratě. V té samé době byly noviny plné zpráv o dopravních nehodách a smrtelných úrazech na železnici. Kirbyová přesvědčivě ukazuje, že *Hale's Tours* skvěle propojovaly „percepční přesahy mezi železnicí a filmem“ a že „imaginace katastrofy“ byla přítomná jak v zážitku z dopravy železnicí, tak i při návštěvě kina.⁴³⁾ Diváctví tedy významně ovlivňovalo to, jak byli lidé vpisováni do širších diskursů a praktik spojených s techno-

39) Prostorové vztahy ve vagónech *Hale's Tours* nicméně nereprodukovaly přesně zážitek z vlaku, kde panoramatické výjevy ubíhají po stranách okolo pasažérů. Zde percepční iluzi tvořil vizuální pohyb hloubkou prostoru. Kognitivní vodítka a stejně tak i okolní prostředí podporovaly divácké procesy, které kolísaly mezi účinky panoramatického výjevu a prostoru kina.

40) T. B e n n e t t, c. d., s. 151.

41) W. S c h i v e l b u s c h, c. d., s. 130–131.

42) W. S c h i v e l b u s c h, c. d., s. 131.

43) L. K i r b y, c. d., s. 113–131.

logií. V zábavním parku byla integrální součástí diváckého procesu jak fantazijní představa, že se technologie vymkne kontrole, tak i slast spojená se strachem z této představy vyplývající.⁴⁴⁾

Privilegovaná role vidění jakožto prostředku pro organizaci slasti byla prostoupená intertextem sexuální signifikace. Peissová popisuje, jak se návštěvnice Coney Islandu

točily prostorem a ztrácely rovnováhu, vítr jim odnášel klobouky, zvedal sukně, testoval jejich smysl pro humor. Návštěvníci se sami stávali podívanou, jeden o druhého se zajímal a bavil se viděným. [...] To zahrnovalo participaci publika, interakci neznámých lidí i voyeurismus.⁴⁵⁾

Ženy i muži se stávali objekty podívané, stejně jako cílem pohledu druhého, ovšem různými způsoby. Atrakce, jakou byl v Riverview zrcadlový sál (Temple of Mirth – Chrám veselí), explicitně využívaly voyeuristické a narcisistní slasti jako své hlavní téma, zatímco horské dráhy přímo pracovaly s odhalováním „zakázaných“ částí ženského těla veřejnému pohledu.

Mezi historickými dokumenty, které idealizovaly to, jak byla ženská těla zapsána do prostoru zábavního parku, jsou i dva filmy Edison Manufacturing Company. Ty především ukazují, jak zábavní park spojoval voyeuristickou slast s vystavováním žen jako sexualizovaného představení. Snímek RUBE AND MANDY AT CONEY ISLAND (1903) sleduje dvě vesničanky, které přijedou do zábavního parku a užívají si tam zábavy. V jedné scéně návštěvníci narážejí jeden do druhého na konci dlouhé klouzačky, až vznikne hromada těl – mužských i ženských – potom si účastníci navzájem pouze pomohou vstát, smějí se a pochechtávají. S požitkem reagují na blízký fyzický kontakt mezi muži a ženami. Kamera sleduje nohy žen, které sjíždějí po klouzačce známé jako Helter Skelter, přičemž se jim nazvedávají dlouhé viktoriánské sukně a ukazují je tak nejen filmovým divákům, ale také čumilům, kteří procházejí kolem a vstupují do záběru.

V další scéně jde Mandy přes provazový most natažený několik stop nad zemí. V tomto případě ale kamera zaujme pozici ve výšce jejích očí, což zahrnuje Mandino tělo ve středu záběru, a neukazuje ji ze zdola, z pohledu návštěvníků parku. Rozhodnutí neukázat reakci návštěvníků parku potlačuje jednoznačnější nemravný akt „dívání se ženám pod sukně“, který horská dráha podporovala. Tak nám tento film může pomoci pochopit, jak zábavní park určoval a přitom překračoval pravidla toho, co bylo dovoleno veřejně vystavovat sexuálnímu pohledu.

Snímek STAGESTRUCK (1906) ještě důkladněji narativizuje inskripci ženského těla a pohledu v prostoru zábavního parku. V tomto příběhu jsou tři dospívající sestry okouzleny

44) V tomto kontextu je zcela neopodstatněný názor Raymonda Fieldinga, že úpadek *Hale's Tours* po roce 1908 způsobila nespokojenost žen s nepříjemným houpáním a nepohodlnou stísněností této atrakce (viz R. F i e l d i n g, c.d., s. 129). Fyzická blízkost totiž byla typická pro mnohá lákadla zábavního parku. Mnohé atrakce měly sedačky jen pro dvojice či skupiny, což podporovalo fyzický kontakt mezi pohlavími, především byl-li prostor na sezení malý a dráha se rychle či nárazově pohybovala. Je pravděpodobnější, že po roce 1908 bylo stále obtížnější sehnat dostatek cestopisných filmů, protože se nově monopolizovaný filmový průmysl zaměřil na narativní fikční snímky, jejichž produkci ve studiích bylo možné ekonomičtěji a efektivněji předem plánovat v masovém měřítku.

45) K. P e i s s, c. d., s. 134–135.

kočovným hercem z velkého města; odejdou ze svého městečka a najdou si zaměstnání v zábavním průmyslu jako tanečnice Gibson Girls v laciném varieté na Coney Islandu. Když jejich farmářští rodiče přijedou do města dcery hledat, navštíví Coney Island, kde spatří dívky na scéně a začnou je honit zábavním parkem. Na počátku filmu dívky utečou z domu rodičů za pomoci herce, který postaví k oknu jejich ložnice ve druhém patře dřevěná prkna. Jak sklouzávají jedna po druhé dolů po této rampě, zatímco on přihlíží, evokuje jejich pohyb obraz skluzavky Helter Skelter a kopíruje tělesný pohyb na této atrakci. To je významný okamžik vyprávění, který jednak začíná aktivní cestu obou žen do velkoměsta, ale také iniciuje inskripci jejich těl jako sexuální podívané a ukazuje jejich touhu po smyslové slasti, což je podvojný tělesný statut, který vrcholí, když jsou zobrazeny jako tanečnice Gibson Girls i jako návštěvnice atrakcí zábavního parku. Když na začátku dívky utečou po skluzavce z domu, jejich otec z okna vystrčí pouze hlavu a nesusouhlasně gestikuluje. I když se nepokusí sjet dolů po prknech, aby své dcery pronásledoval, vydává se za nimi. Dívky v dalším záběru nasedají ve stanici do právě odjíždějícího vlaku a jejich otec běží za vagónem, který mizí po kolejích. V této dějové sekvenci se otcovo tělo liší od těl děvčat tím, že není podívanou, nepřekračuje v daném prostoru normální fyzická omezení a nevyhledává slasti připomínající zábavní park. Po časové elipse (vytvořené stříhem) se dívky předvádějí jako revuální tanečnice na divadelním jevišti. Tak jsou doslova zarámovány jako představení pro publikum levných divadel a kin. Jako nezávislé městské dívky, které hrají, dosáhly tyto sestry nezávislosti pouze prostřednictvím vlastní sexuální komodifikace. V omezeném prostoru příběhu však naplnily své počáteční touhy.

Ovšem touhy těchto děvčat také svrhly patriarchální autoritu a její vládu nad jejich sexuálním chováním. Rodiče dívky rychle najdou, a mladé ženy utíkají, přičemž se ve scéně dlouhé honičky po Coney Islandu stávají spektakulárními objekty rodičovského pronásledování. Ale i zde je zvláštní scéna, která rozbíjí rytmus a pozastavuje narativní běh. Když dívky běží okolo mechanického otáčejícího se kola, vylezou na jeho rovnou plochu a snaží se udržet v jejím středu. Ale s atrakcí si moc neví rady a pravidelně sklouzávají a padají na zem. Pokaždé vstanou a zkoušejí to znovu. Tato snaha „vyzkoušet si“ i během útěku atrakce Coney Islandu přetváří konvenční honičku typickou pro raný film tak, aby zahrnula zesílenou voyeuristickou slast diváků v zábavním parku. V tomto okamžiku jsou kino a zábavní park jakožto dvě místa slastných pohledů dvojité artikulovány v procesu filmového diváctví a mimetického zobrazení lákadel zábavního parku. Toto spojení dovoluje narativní završení ve všech diskursivních rovinách. Rodiče dívky chytí na pláži a pořádně jim naplácají. Prostor Coney Islandu a jeho hlavní promenády byly zobrazeny a zpropagovány, honička je dokončena, rodina a otcovská autorita znovu ustanovena, a dívky, hledající sebe sama i požitky, jsou nově vepsány jako objekty sexuální transgrese. V efektním finále jsou tyto ženy přeměněny v těla/objekty, když je jejich rodiče a ochotný policista přehnou přes koleno a naplácají jim tak, aby divák vše dobře viděl.

Jak STAGESTRUCK, tak RUBE AND MANDY ukazují, že akt slastného a sexuálního dívání se byl samozřejmou součástí filmové zkušenosti, implicitní i ve strukturaci zábavního parku. Peissova připomíná, že výměna pohledů mezi návštěvníky jako součást namlouvání a flirtování byla podporována jak na horských drahách, tak v tanečním pavilonu a v aré-

ně určené k projížděkám na kolečkových bruslích. Pompézní podívané, které spojovaly herce a scénérii („Námořní bitva u Santiaga“, „Pád Pompejí“, a „Velká vlaková loupež“), a menší, jednotlivá vedlejší představení („Aztékové“, „Čínské divadlo“, „Orientální záhady“, „Turecká show“, „Show z plantáže“ a „Indiánská vesnice“, která byla později přejmenována na „Scény ze života Siouxů“) také rozšiřovaly a kopírovaly potěšení z pohledu na exotické, vzdálené a fantastické výjevy. Kasson a Peissová považují tato představení především za vrchol těch forem zábavy 19. století, které se živily zájmem střední třídy o cestování do exotických krajů. Oslavují vzdělávací potenciál, jež měly tyto atrakce pro společenské vrstvy, které si nemohly dovolit cestovat o moc dále než do zábavního parku. Takovéto výjevy, které jsou částečně inspirované atrakcemi z promenády Midway na Světové kolumbovské výstavě pořádané v Chicagu v roce 1893, předváděly etnická, „nebělošská“ těla – pocházející jak z cizích zemí, tak z Ameriky samotné – jako primitivní, krotké a fetišizované objekty představení. Opakovaným kódováním určitých kultur a ras jako „cizího, exotizovaného Druhého“ předávaly tyto výstavy prostřednictvím slastného pohledu návštěvníkům jak ze středních, tak i dělnických vrstev rasové hierarchie. Předindustriální geografické oblasti neobývané bělochy byly navíc ukázány jako legitimní objekt vizuální spotřeby. *Hale's Tours* podporovaly tuto ideologii. Simulací železniční dopravy do odlehlých oblastí udělaly ze vzdálených, jedinečných kulturních míst jednoduše dosažitelné prostory. Demokratisovaly sice turismus, když nabízely pohledy do vzdálených lokalit rodinám ze středních i dělnických vrstev, ale zároveň šířily etnocentrické představy o „exotických“ zemích a ze vzdálených kultur vytvářely komodity, které mohly být po zaplacení vstupného „zábavou“. Tak zábavní park podporoval nejen americkou intervenci a nadvládu nad jinými národy, ale také legitimizoval americký imperialismus a exploataci jiných národních prostorů.

Zábavní park, stejně jako *Hale's Tours*, nabízel kulturně přijatelné požitky, které komunikovaly neslučitelná témata: rasismus a sociální integraci, sexismus a sexuální nezávislost, třídní konflikt a harmonii, rodinnou jednotu a sdružování adolescentů, strach z technických změn i jejich přijetí. Role filmu v těchto ideologických dramatech je obzvláště významná, protože se stával novou kulturní dominantou, přivýkal diváka na vizuální šok a zároveň absorboval a definoval ženskou sexualitu ve vztahu k veřejným prostorům, aktu dívání se a konzumerismu. Role filmu byla pro komerční komodifikaci žen zásadní a kino od samého začátku tuto významnou pozici získalo proto, že neopomíjelo ani nepotlačovalo ženské touhy.

Nebyla náhoda, že levné kino a zábavní parky zvaly ženy, aby nacházely potěšení ve svých tělech a zároveň je konstruovaly jako objekty (mužské) touhy. Naopak, tento dvojitý proces subjektivace a objektivace byl zcela zásadní pro stimulaci ženské touhy, aby začala sloužit patriarchátu. Pokušení slasti vytvořené ranými filmy bylo proto skutečně tak nebezpečné, jak tvrdili sociální reformátoři.

Přeložila Petra Hanáková

Přeloženo z anglického originálu: Lauren Rabinovitz, *Temptations of Pleasure: Nickelodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality*. *Camera Obscura* 8, 1990, č. 2, s. 70–89.

Citované filmy:

Rube and Mandy at Coney Island (Thomas A. Edison, 1903), *Stage Struck* (Thomas A. Edison, 1907).

Poznámka o autorce:

Lauren Rabinovitzová je v současné době profesorkou amerikanistiky a filmu na University of Iowa, kde působí již od roku 1986. Studovala na univerzitách v Bostonu a Texasu a na počátku své akademické dráhy působila na University of Illinois v Chicagu. Dlouhodobě se zabývá feministickou filmovou teorií a problematikou genderu v kontextu americké kinematografie, svůj výzkum populární kultury cílí na kulturní atrakce přelomu 19. a 20. století, zejména na prostředí výstav a zábavních parků. Je autorkou monografií *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943–1971* (Champaign, IL: U. Illinois Press 1991) a *Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture* (Durham, NC: Duke U. Press 2004). V publikaci *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-the-Century Chicago* (New Brunswick, NJ: Rutgers U. Press 1998) poukazuje na to, jak nové médium filmu a nová zkušenost návštěvy kina zásadně ovlivnily společenské konvence a utváření dobových kódů maskulinity a femininity. S Mary Beth Haralovichovou sestavila sborník

Television, History, and American Culture: Feminist Critical Essays (Durham, NC: Duke University Press 1999). Podílela se na tvorbě ceněného CD-ROMu *The Rebecca Project* (s Gregem Easleyem, 1995; viceperspektivní kritický rozbor Hitchcockova snímku *Rebecca*) a sama ve formě CD-ROMu zpracovala multimediální virtuální projížďku zábavním parkem přelomu 19. a 20. století s názvem *Yesteryear's Wonderlands: Introducing Modernism to America* (2008).