

Vliv psychoanalýzy na vývoj současné filmové teorie

Hodnocení vztahu psychoanalýzy a filmové vědy se pólují dvěma diametrálně odlišnými směry. Na jedné straně je zde tendence chápat psychoanalýzu jako jednu z hlavních a nejpřínosnějších komponent post-strukturalistické filmové teoretické a kritické metody, na druhé straně se tu objevuje odmítnutí psychoanalýzy jako metody zavádějící, pro studium filmu zcela nevhodné. Slovinský psychoanalytik a filmový teoretik Slavoj Žižek vyjádřil tento milostně-nenávistný vztah teoretiků k psychoanalýze následujícím, velmi výstižným způsobem: „jedním ze sezónních rituálů našeho intelektuálního života je jednou za čas prohlásit psychoanalýzu za *démodé*, překonanou, konečně mrtvou a pohřbenou. Strategie takovýchto útoků je také dobře secvičena.“¹

V devadesátých letech musela filmová psychoanalýza čelit asi nejskeptičtějšímu přístupu, především pod vlivem dvou prací významných teoretiků, vydaných na konci 80. let: *Mystifying Movies – Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* Noëla Carrola (1988) a *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (1989) Davida Bordwella. Carroll sice začínal jako jeden z předních psychoanalyticky zaměřených filmových teoretiků, nicméně později i své rané eseje přepsal a zbavil jakékoliv psychoanalytické metodologie. Bordwell, po léta považovaný za nejvýznamnější postavu filmové teorie, se sice v 70. letech také psychoanalýzy dotýkal, ale postupně začal být stále skeptičtější k jakékoliv přejaté teoretické metodologii a vyšel směrem k „post-teorii“, tedy filmové kritice zbavené jakéhokoliv teoretického základu pocházejícího z jiných disciplín. Ve svých současných pracích již oba autoři nabádají filmové teoretiky k tomu, aby opustili, nebo se alespoň zamysleli nad relevancí některých teoretických východisek pro filmové studie. Především se pak mají zamyslet nad rozšířením toho, co Bordwell nazývá „SLAB teorie“ („lepkavá teorie“, ale zároveň jde o akronym ze jmen Saussure, Lacan, Althusser, Barthes, tedy hlavních inspirátorů post-strukturalistické školy.) Bordwell dokonce zachází tak daleko, že tvrdí, že psychoanalýza je pouze jedním z „neúčinných nástrojů na výrobu problematických významů filmů, užívaných hlavně za účelem profesního postupu univerzitních profesorů.“²

Především Bordwellova kniha *Making Meaning* vzbudila ohromnou pozornost a nekonečné diskuse (nejen) o psychoanalýze, jak v tištěných médiích, tak i v internetových diskusních skupinách. Zajímavá v tomto ohledu byla diskuse v periodiku *The Chronicle of Higher Education*, kde s Bordwellem polemizovala významná feministická teoretička Tania Modleski. Zápas o psychoanalýzu se v tomto okamžiku totiž polarizoval jako zápas politický: postavil proti sobě neoformalisty („tradiční“, kognitivně a empiricky orientované teoretiky, převážně muže) a přední feministické teoretičky, pro něž přijetí psychoanalýzy v 70. letech znamenalo okamžik sebeurčení a významný krok k prosazování svého hlasu v teorii vůbec.

V této stručné práci se ovšem nebudu věnovat současným debatám o smyslu psychoanalytické metody pro filmovědná bádání, ale pokusím se nastínit cestu, kterou se vydala filmová teorie v 70. letech k přijetí psychoanalýzy a feminismu. Pokusím se vymezit komplexní diskurzivní přesuny a shrnout význam a roli, kterou mělo zavedení psychoanalytických studií do filmových analýz v době radikálního nástupu post-strukturalistické teorie v 70. letech. Mým hlavním cíle je pak zhodnotit přínos psychoanalýzy

¹ Žižek, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. New York: Verso, 1996, str.7.

² Gabbard, Krin. „Psychoanalysis and Film Study in the 1990s“. *American Psychoanalytic Association*, 1996.

při nástupu feministického proudu filmové teorie, a osvětlit, proč právě psychoanalýza, zdánlivě „patriarchální diskurz par excellence“, byla a stále je natolik důležitá pro feministické teoretičky.

Na počátku můžeme vymezit období, ve kterém psychoanalýza a feminismus začínají mít na filmovou teorii rozhodující vliv, na první polovinu 70. let. Zároveň je nutné říci, že již od konce 60. let prochází filmová věda (převážně americká) obdobím velkého rozvoje a směřuje postupně k akademické institucionalizaci. Tento vývoj brzy přináší konec iluzí o filmologii jako „čisté“ vědě o filmu a zároveň otevírá nové dimenze zkoumání. Významný v tomto směru byl i fakt, že došlo k postupnému „extrahování“ filmového zkoumání a teoretických základů z jiných kateder (především jazykových, ale i sociologických, atd.).

Ztráta autonomie oboru byla vyvážena novou dimenzí filmologie, teoretickým obohacením z oblasti kulturních studií a další disciplín (právě psychoanalýzy, ale také sociologie, lingvistiky, atd.). Podobným vývojem prošel přibližně ve stejné době i feministický diskurz – od čistého, „praktického“, angažovaného zaujetí problémem rovnoprávnosti směřuje k uvědomění si nutnosti interdisciplinarit, zásadní potřeby existovat ve spojení s dalšími obory, redefinovat jejich premisy zevnitř a organicky se vřazovat do jejich vlastního teoretického kánonu. Není proto náhodou, že v kontextu vývoje post-strukturalistické filmové teorie a institucionalizace katedrové vědy figuruje feministická teorie v úzkém spojení právě se strukturalismem, sémiotikou, marxismem a především psychoanalýzou, tedy disciplínami, které můžeme původně označit za vysloveně „mužské“.

Postupné přijetí post-strukturalistických impulsů jako jedné z hlavních „metod“ filmově teoretické práce vedlo k zpochybnění některých obvyklých předpokladů ve vztahu díla (textu) a jeho příjemce, nově definovalo pojem subjektivity, individua a jeho estetických vjemů, ale také, a to především, nově otevřelo vztah díla a ideologie. Došlo k zásadnímu posunu od formalisticky chápaného „čistého“ textu k textu ideologicky determinovanému (nebo dokonce nasycenému) a dále k divákovi, který se již nesetkává s textem jako nezaujatý subjekt – arbiter, ale jako subjektivita socializovaná a „přepisovaná“ textem a jeho ideologiemi. Tento subjekt bylo později logicky nutné analyzovat jako subjekt determinovaný mimo jiné i genderově, svou pozicí v ideologii patriarchátu.

Post-strukturalistickou metodu nelze chápat jako zcela homogenní, ale spíše jako určitou heterogenní formu zastřešující vzájemně se doplňující nebo dekonstruující prvky strukturalistické, sémiotické, marxistické, feministické a psychoanalytické teorie. Post-strukturalistická kritika se částečně odvrací od zkoumání filmového textu jako svébytného díla a přiklání se ke zkoumání mechanismů reprezentace a diváctví. Charakteristický je pro ni zájem o vztah filmového požitku k rase, třídě, pohlaví a národnosti, k otázkám společenských struktur a pozice jedince v nich. Jejimi hlavními teoretickými zdroji jsou Saussureův lingvistický strukturalismus, Freudova a Lacanova psychoanalýza, Marxův a Althusserův marxismus – ale také, což je zvláště důležité pro feminismus, Barthesův pojem denaturalizace a jeho nové pojetí mýtu, Derridova dekonstruktivní metoda, Brecht a praxe zcizení diváka, Proppova naratologická analýza a rozsáhlý proud druhé vlny feministické (nefilmové) teorie (především díla Juliet Mitchell, Luce Irigaray a Michèle Montrelay).

V období nástupu post-strukturalismu dochází k zásadnímu obratu v přístupu ke vztahu text-divák, text-kontext a k zdůraznění snahy porozumět tomu, jak text funguje, jak vytváří význam. Film jako umělecké dílo je chápán v kontextu „filmového aparátu“ – tedy komplexního systému tvorby, distribuce a spotřeby a jeho vztahu k ideologii. Texty se proto stávají přehlídkou symptomů společnosti, která je produkuje. Definitivní je post-strukturalistický odklon od zkoumání autorství – „autor se stává fiktivní jednotkou, která zakrývá struktury řízení a kontroly – ty charakterizují systémy nebo kódy, jichž je subjekt

pouze výrazem.“³ Proto se může zdát, že v post-strukturalistických studiích jsou hodnotící estetické kategorie zcela překryty kategoriemi ideologickými – to je ovšem pochopitelné, uvědomíme-li si, že pro post-strukturalismus neexistuje dílo hlavně jako estetický předmět, ale jako určitá sémiotická praxe a text je především místo produkce významů, tvořených s určitým vědomým či nevědomým ideologickým cílem:

humanistický zájem o význam a hodnotu jako součást hledání etických modelů a estetických norem je kontextualizován post-strukturalistickým zájmem o produkci významů a hodnot, modelů a norem systémů víry, který daný společenský řád využívá, aby získal souhlas těch, jejichž vědomí, identitu a touhu reguluje.⁴

Post-strukturalismus se ale zároveň vrací k tělu, situuje sexualitu a touhu ve vztahu k hegemonickému chápání odlišnosti pohlaví, převahy mužské sexuality, falu a patriarchy (patriarchy chápaného jako složitá síť vztahů, které určují pozice a hierarchie „mužského“ a „ženského“ prvku, ale zároveň dovolují jisté mocenské posuny v rámci těchto vztahů).

Téma odlišnosti pohlaví ve spojení s psychoanalýzou zcela dominuje post-strukturalistickým debatám od poloviny 70. do poloviny 80. let. Pokud bychom chtěli naznačit linku vývoje filmové teorie a místo, které v ní prostorově i časově zaujímá psychoanalytická a feministická teorie, můžeme zde najít až zjednodušeně logickou následnost, kterou lze shrnout do několika následných vln či posunů.

První vlnu můžeme charakterizovat jako strukturalistickou, druhou pak lze označit za marxistickou či ideologickou a třetí za psychoanalytickou – ta ovšem téměř okamžitě přechází do své feministické podoby. Především poslední dvě fáze (ideologickou a psychoanalytickou) však nemůžeme chápat jako chronologicky následující a negující jedna druhou, ale spíše jako vzájemně se prolínající a podporující. Ne náhodou, mluví-li někteří teoretici o „sklonu filmové sémiotiky k polygamii“⁵, nechápu tento fenomén negativně, ale jako organické „nabalování“ a doplňování metodologií z jiných oborů.

Vývoj filmové teorie v 70. letech lze naznačit v následující přehledné trajektorii:

rané strukturalistické studie Christiana Metz → ideologické a psychoanalytické práce Jeana-Louise Baudryho → pozdější psychoanalytické studie Ch. Metz a práce Laury Mulvey;

paralelně k tomu tedy je možné sestavit trajektorii teoretický vlivů:

Saussure → Marx < Althusser (Marx čtený skrze Althussera) → Freud < Lacan (tedy Freud čtený skrze Lacana).

Přesun vede od zkoumání textu ke zkoumání diváka (jeho vědomých i nevědomých vrstev vnímání filmu) a celé ideologické filmové instituce (aparátu). Jde vlastně o „pragmatický“ posun, kdy se důraz, který byl dříve kladen především na rovinu díla (popř. tvůrce), přesouvá k psychologické rovině diváka, společenské rovině produkce filmu jako komodity (zboží) a aktu „dívání se na film“.

Výmluvný je postupný posun metafor pro filmové plátno: v klasických (před-post-strukturalistických) teoriích se objevují metafory s poměrně konkrétním („mimetickým“)

³ Nicholls, Bill, ed. *Movies and Methods*. Vol II. Berkeley: University of California Press, 1985, str. 8.

⁴ Ibid., str. 8.

⁵ Např. G. Gautier, viz Maydl, Přemysl. „Christian Metz a sémiologie filmu ve Francii“, in Metz, Christian. *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. ČFÚ, 1991, str. 293.

základem. V „realistické“ teorii filmu André Bazina se objevuje popis plátna jako „masky“, která ukazuje pouze část akce, tedy funguje jako „**okno**“ do skutečnosti, mimo jehož okraje nevidíme, nicméně nepochybujeme o existenci tohoto prostoru.⁶ Pro Jeana Mitryho a jeho „formalistickou“ teorii je metafora „okna“ nedostatečná, protože dokáže popsat pouze polovinu dialektiky plátna.⁷ Plátno totiž slouží nejen jako maska výseku reality, ale má také tendenci organizovat vnitřní prostor a koncentrovat pozornost na určitá místa uvnitř obrazu – je tedy „**rámem**“. Tato dostředivá konfigurace ovšem není v protikladu k Bazinem popsané odstředivé funkci plátna, protože okraj rámu má dvojí skutečnost – je zároveň hranicí, kde rám začíná, a hranicí, kde končí.

Oba tyto přístupy chápou obraz na plátně jako danost a opomíjejí celý aparát, který tento obraz produkuje, i toho, kdo jej konzumuje. Zcela samozřejmý je zde předpoklad nezávislosti „plátna“ na procesech produkce a konzumace. U těchto přístupů je filmový obraz chápán jako čistý signifikát, zatímco signifikant a proces označování/signifikace jsou opomíjeny. (Tyto teorie jsou tedy vedeny předpokladem, že divák skrze transparentní signifikant přijímá přímo signifikát).

Ke konci 60. let se rozvíjí strukturalistická analýza filmu, která však měla v čisté podobě krátkého trvání. Strukturalisté používají pro popis filmu metaforu „**textu**“ a snaží se chápat filmovou signifikaci z hlediska systematiky. Strukturalisté přistupují k filmu jako k systematizovatelnému objektu a na principu dvojí artikulace hledají systém, filmový jazyk s podobnými principy jako „langue“. Ideálním systematizovatelným objektem se jim stává klasický film (jsou zde pevné žánry, je vysoce kódován, atd.) Pokoušejí se najít strukturu opakování a regulovaných odlišností v rámci jednotlivých filmů i žánrů.

Na začátku sémiotického přístupu k filmu stojí programová studie Christiana Metzeho *Film: Jazyk nebo řeč?*⁸ z roku 1964 a strukturalistické období filmu vlastně koresponduje s tzv. Metzovo taxonomickým obdobím.⁹ V roce 1971 vydáním knihy *Řeč a film* završuje Metz své strukturalistické období, když definuje „velkou syntagmatiku“. Metzova „velká syntagmatika“ je vrcholem (a zároveň ustrnutím) strukturalistického přístupu k filmu. Předkládá v ní typologii uspořádání filmových syntagmat (sekvencí) a shrnuje: filmu chybí jednotící lingvistický systém jazyka, který „generuje“ promluvy. Tvrdí však, že film je založený na analogickém „znakovém“ základě a je sestaven ze segmentů strukturovaných kódy. Důležité je však, že zároveň odchází k závěru, že film je nutné chápat jako vysoce kódovaný znakový systém. Charakteristický je tu posun k důrazu na text jako místo sémiologické produkce, k orientaci na hledání pravidel/kódů, na nichž je film vystavěn, a přesun pozornosti od statickému znaku k označování.

To otevírá cestu k přehodnocení chápání filmu jako „odrazu, záznamu reality“ a k přesunu v chápání díla jako textuální produkce, produkce významů, systému znaků a kódů – což vede k tomu, abychom film viděli jako systém, který může být ideologicky podmíněn.

V tomto bodě navazuje na strukturalisty ideologická kritika se svou metaforou filmu jako „**ideologického státního aparátu**“. Podle ní je (filmový) realismus vždy již produktem ideologie, která jej vytvořila. Ovšem „dojmem reality“, který realismus vyvolává, tuto ideologii maskuje a je tak zároveň velmi úspěšným manipulačním systémem, sloužícím

⁶ Altman, Charles F. „Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse.” Nichols, Bill. *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press, 1985, str. 521.

⁷ Ibid., str. 521.

⁹ Maydl, str.289.

k jejímu šíření. Pojmy „naturalizace ideologie“ a „vytváření kulturní mytologie“ si filmová teorie vypůjčila od Rolanda Barthesa, zároveň však vychází z širšího pojmu ideologie, který nacházíme u Louise Althussera: ideologie je podle něj to, co „reprezentuje *imaginární* vztah jedinců k reálným podmínkám jejich existence“¹⁰, tedy veškeré systémy hodnot a způsoby zobrazování, které odrážejí společenský pojem „skutečnosti“, všechny mýty týkající se předpokladu jakési neproblematické, přirozené reality (reality patriarchálního kapitalismu). Althusser sám zařazuje film mezi tzv. „ideologické státní aparáty“, nástroje sociální kontroly, působící prostřednictvím institucí jako je náboženství, rodina, kultura:

Filmový průmysl je v tomto konceptu definován jako ideologický státní aparát. Filmy „reprezentují“ ideologii a „interpelují“ individua jako subjekty. Ideologie hladce plyne ze svého zdroje (zda je jím stát, buržoazie, kapitalismus nebo družstvo těchto tří, to často není blíže specifikováno), protéká filmovou produkcí a distribučním procesem do chtivých očí a uší konzumenta.¹¹

Z tohoto pohledu již nemůžeme chápat diváka jako plně autonomní kognitivní jednotku, ale jako „objekt“ subjektivace pomocí interpelace do kulturních diskurzů a umístování v rámci ideologického filmového aparátu. Pozornost je nutné přenést k tomu, jak se text/aparát filmu otiskuje do diváka samotného a nutí jen přijímat „naturalizované“ kulturní ideologie.

V ideologické kritice filmu se poprvé objevuje přesun od chápání toho, co „divák dělá s filmem“, k tomu, co „film dělá s divákem“, který bude velmi důležitý pro psychoanalytickou teorii. Další styčné body ideologické a psychoanalytické kritiky se objevují záhy – ideologové začínají používat psychoanalytickou terminologii (např. termíny „dojem reality“, „popření“ rozdílnosti), filmový aparát je dáván do souvislosti s aparátem psychickým. V roce 1970 se Jean Luis Baudry ve své zásadní stati „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“ pokusí uvést od souvislostí Platónovo podobenství o jeskyni s Freudovou topologií mysli.¹²

Ideologie je v této době již chápána jako určitá forma „podvědomí“ filmového textu, která je odhalitelná pouze dekonstrukcí, „rozlomením“ zdánlivě neutrálního díla. Analytická technika nově klade důraz na hledání symptomů, potlačení, přesunů, strukturujících absencí (metodologicky tedy již v této fázi vychází z psychoanalytické a sémiotické, stejně jako z ideologické pojmové inspirace). Nadále ale pokračuje proces přesunu pozornosti od textu divákovi, a to především k podvědomým vrstvám vnímání filmu. Tento „psychoanalytický obrat“ přerůstá k hledání analogie mezi situací diváka v kině a určitými stavy psychosomatického vývoje jednotlivce, jak je popisuje psychoanalýza.

Ve zmíněné stati z roku 1970 přichází Jean Louis Baudry s metaforou plátna jako „*zrcadla*“ (filmový text je jím označen za „spekulární“). Kino podle Baudryho (a později Metzeho a dalších) vytváří situaci analogickou Lacanově „stadiu zrcadla“ – omezuje motorickou aktivitu diváka, regresivně jej podřizuje převážně vizuálním impulsům a tak vytváří imaginární vztah mezi divákem a obrazem na plátně (imaginární ve smyslu Lacanova pojetí imaginárna). Divák, odsouzený v temném sále k nepohyblivosti a „spekulárnímu“ vztahu k plátnu, může, stejně jako dítě ve stadiu zrcadla, mylně rozpoznat sama sebe v „dokonalejším“ obrazu, podlehnout dojmu celistvosti, plnosti vlastního zážitku a pocitu

¹⁰ Sklar, Robert. „Ach, Althusser! Historiografie a vzestup filmového bádání“. *Illuminace* 4/1994, str. 28.

¹¹ *Ibid.*, str. 29.

¹² V anglickém překladu např. Baudry, Jean-Luis. „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus.“ *Film Quarterly* 28/2 (Winter 1974-5), p. 39-47.

kontroly nad ním.¹³ Podle psychoanalytických teorií divák při sledování filmu podstupuje složité procesy identifikace, projekce, introjekce; ale také vstupuje do vztahu fetišistického popření – je si vědom, že se dívá na pouhou iluzi reality, nicméně toto vědomí musí popřít ve prospěch slasti, kterou mu film přináší. Podle Metz se film „opírá o prvotní imaginárno fotografického ‚dvojnicí‘... a reaktivuje takto u dospělého svým osobitým způsobem hry dítěte před zrcadlem a prapůvodní nejistoty o vlastní identitě“.¹⁴

Charakteristický a v mnohém výmluvný je právě vývoj „papeže filmové sémiotiky“ Christiana Metz – u něj můžeme v nejčistší podobě vysledovat plynulý přechod od strukturalismu k psychoanalýze. Sám Metz tento posun chápal jako pohyb ve směru nesporné návaznosti spřízněných diskurzů:

Pokud dnes studuji metapsychologii diváka, nemění se tím nijak problémy kodifikace ve smyslu klasické sémiologie... Zkoumám globálně vztah diváka k filmu a nikoliv vnitřní artikulaci kódu, o níž šlo v *Langage et Cinéma*. Změna má spíše podobu přídatku. Až dosud jsem se zabýval jen filmem, byla to perspektiva zvaná imanentní, v sémiologii tradiční, ale dnes se zajímám (mezi jiným) o diváka.¹⁵

Z této citace vyplývá, že Metz chápe psychoanalýzu jako logické vyústění sémiologické metody. Je mu to umožněno i tím, že vychází z Lacanova „post-saussureovského“ čtení Freuda, což vede jeho pozornost k využití lingvistických aspektů psychoanalýzy. Nejvýznamnější text konstituující se psychoanalytické filmové teorie, Metzův *Imaginární signifikant*, si klade vlastně jedinou a zároveň zcela zásadní otázku: **Jak může freudovská analýza přispět ke studiu kinematografického signifikantu?**¹⁶

Přesun pozornosti k signifikantu znamená zásadní odklon od tradičního využívání psychoanalýzy k analyzování scénáře (narativa jako oidipovská konfigurace) či tvůrce k (psycho)analýze samotného kinematografického aktu.¹⁷ Metz se rozhodl v lacanovské linii zdůraznit signifikant a jeho specifický status – u filmového díla jde totiž vždy o signifikant imaginární. Zatímco u před-strukturalistických teorií se dialektika mezi přítomností/nepřítomností na plátně odehrávala na úrovni signifikátu, zde je přímo součástí signifikantu; což je radikální posun od tradičního chápání vztahu díla a reality.

Metz se v *Imaginárním signifikantu* snaží popsat film jako „určitou společenskou instituci, určité umění, určitou novou formu výrazu: určitý specifický typ signifikantu (imaginárního).“¹⁸ Poukazuje na to, jak je divák (kritik) nucen při sledování filmu k oscilaci mezi symbolickým a imaginárním řádem, objasňuje regresivní účinky filmového aparátu. Upozorňuje, že film má mnoho společného se snem, ale že v něm také nacházíme „něco z výměny rolí a křížící se identifikace, jimiž jsou spjaty voyeurství a exhibicionismus.“¹⁹

Přestože se Metz věnuje psychoanalytickému rozboru filmového diváctví a takovým fenoménům, jako je voyeurismus či fetišismus, zcela se vyhýbá otázce odlišnosti pohlaví. Z dnešního pohledu je to velmi zarážející, nicméně Baudryho i Metzův divák je jakousi

¹³ Viz např. nový (i když často nepřesný) překlad Lacanovy stati „Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti“ v časopise *Aluze* 1/2000.

¹⁴ Metz, str. 21.

¹⁵ Ibid., str. 292.

¹⁶ Ibid., str. 38.

¹⁷ Ibid., str. 20.

¹⁸ Ibid., str. 20.

¹⁹ Ibid., str. 21.

bezpohlavní (mužskou?) bytostí, která sice podléhá určitým (psychoanalytickým) mechanismům, nicméně její slast není vázána na její pohlaví či rod/gender. S trochou nadsázky je možné říct, že se Metzovi a Baudrymu podařilo zcela oddělit divácký subjekt od „hysterického“ těla, od kterého se psychoanalytická zkoumání ve svých úplných počátcích odrazila. Jejich divák již není sexualizovaným tělem, je pouze de-sexualizovaným dětským „okem“, jehož slast je slastí ze splynutí s obrazem na plátně.

Toto „opomenutí“ otázky pohlaví a genderu diváckého subjektu a způsobů jeho zapojení do kulturních a sociálních systémů signifikace jistě vytvořilo prostor pro feministická zkoumání. Přestože feministické psaní o filmu existovalo již od začátku 70. let, z teoretického hlediska mu nebylo přikládáno velkého významu. Uznání feministické filmové teorie začíná až v okamžiku, kdy prestižní časopis *Screen* publikuje přelomovou stat „Vizuální slast a narativní film“ Laury Mulvey.²⁰

Ve *VSNF* Mulvey vychází od otázky, položené dříve Christianem Metzem (*Jak může freudovská analýza přispět ke studiu kinematografického signifikantu?*), kterou transformuje v dílčí odpověď. Pro účely její stati slouží psychoanalytická teorie jako „**politická zbraň, schopná ukázat, jak nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou formu.**“²¹ Vnáší tak do předchozích studií filmového aparátu dva nové rozměry: otázku podvědomé determinace umělecké formy a problematiku odlišnosti pohlaví.

Tvrzení, že filmový aparát je specificky strukturován podvědomím patriarchální společnosti, je pro Mulvey zároveň ospravedlněním použití psychoanalýzy jako výsadně „mužského diskurzu.“ Podle jejího názoru je patriarchální řád nutné dekonstruovat prozatím prostřednictvím nástrojů, které nám dává k dispozici:

Tato analýza bude jistě zajímat feministky, a to proto, že přesně interpretuje frustrace zakoušené v rámci falocentrického řádu. To nás přivádí blíže ke kořenům našeho útlaku, podrobněji artikuluje problém a staví nás před rozhodující výzvu: jak bojovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk (vytvořeným rozhodujícím způsobem v okamžiku vstupu jazyka), zatímco jsme v patriarchálním jazyku stále lapeny. Není možné vytvořit alternativu jen tak najednou, ale můžeme se pokusit o změnu tím, že budeme zkoumat patriarchální společnost nástroji, které nám poskytuje, a psychoanalýza je významným, i když ne jediným z nich.²²

Mulvey v podstatě pokračuje v trajektorii vytyčené Juliet Mitchell, která oproti tradičnímu odmítání psychoanalýzy jako anti-feministického diskurzu postavila její přijetí jako vhodného nástroje k popisu mechanismů patriarchální společnosti. Ostatně význam *VSNF* byl několikrát přirovnán právě k významu *Psychoanalýzy a feminismu*:

Článek Mulvey byl průkopnický v kontextu toho, co *Screen* uveřejňoval, stejně jako tím, jak ostře, z široce teoretické perspektivy ťal do toho, co mnoho lidí mělo v úctě – tedy do jejich milostně nenávislného vztahu ke klasickému hollywoodskému filmu. Její článek neuklidnil ani ty, kteří se zabývali více fungováním ideologie než samotným filmem, protože od té doby se i odlišnost pohlaví nebo (její opomenutí) stane zásadním prvkem ideologické analýzy. Z tohoto hlediska měl její článek ve filmové vědě stejný účinek, jako *Psychoanalýza a feminismus* Juliet Mitchell (1974) v širších politických kruzích Nové levice. Obě přinesly přesvědčivé důkazy, že Freudova psychoanalýza, feminismus a politika musí být nedílně propojeny.²³

²⁰ „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Screen*, vol. 16 no. 2, 1975. Český překlad in Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií*, str. 115-131.

²¹ Indruchová, str.117.

²² *Ibid.*, str.118.

²³ *Camera Obscura* 20-21 (May-September 1989), str. 25.

Z dnešního pohledu není třeba vyzvedávat fakt, že i psychoanalytická metoda často procházela při své aplikaci feministickou „sebeanalýzou“ – nebyla tedy přijímána jako absolutní, závazný kánon, ale byla dekonstruována při svém využití k dekonstrukci patriarchálních premis.

Listujeme-li rozsáhlou anketou, kterou uspořádala v roce 1989 *Camera Obscura*, nejvýznamnější časopis věnovaný feministické filmové teorii, je podivuhodné, jak často se ve výpovědích téměř šedesáti oslovených teoretiček z celého světa objevuje zmínka o *VSNF* jako prvním inspiračním zdroji. Australská teoretička Barbara Creed, která napsala významné feministické studie o hororovém žánru, se ve své vzpomínce pozastavuje nad tím, jak ji kdysi zarazila „samozřejmě“, ale dosud nikdy neformulovaná „pravda“ eseje.²⁴ Tuto pravdu, tedy základní východiska článku, je možné shrnout v následujících bodech: patriarchální společnost specificky strukturuje systémy zobrazování, způsoby vidění a slast z dívání se. Klasický narativní film je proto založený na manipulaci s vizuální slastí a stimulaci skopofilního pudu; a to tak, že je strukturován okolo kontrolujícího pohledu, který je přisouzen muži (hlavnímu hrdinovi, prostřednictvím identifikace pak divákovi v sále). Žena na plátně je objektem tohoto pohledu a je zcela determinována svým „bytím-pro-pohled“. Film je ve své podstatě vystavěn tak, aby uspokojoval prapůvodní slast z dívání se. Ovšem pohled na ženskou figuru v muži vyvolává kastační úzkost, protože žena je především znakem odlišnosti pohlaví. Hrdina (a divák) se s touto situací vyrovnává dvěma způsoby: sadistickým ztrestáním ženy za její odlišnost nebo fetišistickým zbožněním, které podle klasické psychoanalýzy popírá nepřítomnost falu. Mulvey toho rozdělení ilustruje na „výsadních“ příkladech - Hitchcockova demystifikace hrdinek charakterizuje první směr, snímky Josefa von Sternberga s Marlene Dietrich jsou pak čistým příkladem fetišismu, který láme moc mužského pohledu.

Publikování *VSNF* v roce 1975 v periodiku *Screen* vedlo k situaci, kterou sama Mulvey nazývá „tvůrčí disorientací“.²⁵ Feministická filmová zkoumání, která v té době používala hlavně sociologické metody, našla v tomto krátkém textu nový teoretický základ a impuls k bouřlivému rozvoji. Esej nastiňovala rámec možných zkoumání a vybízela k akci - k „destrukci“ filmové slasti. Spojení marxistické terminologie (která pocházela především od Althussera), brechtovského volání po „zcizení“ od manipulované slasti, freudiánského základu pro rozbor filmového p(r)ožitku a zcela aktuálního feministického východiska v politický pamflet, volající po „novém, spravedlivějším filmu“, dodalo stati zvláštní naléhavost. Svým způsobem překvapivé bylo, jak rychle získal argument Mulvey podporu mezi „mužskými“ teoretiky a jak záhy se zařadil do kánonu „klasických“ textů filmové teorie. Zároveň však je toto přijetí logické – Mulvey totiž ve svém textu jen rozvinula a rafinovanějším způsobem uplatnila teoretické impulsy, ze kterých vycházeli nejvýznačnější teoretici té doby. Popřít Mulvey by znamenalo popřít celou freudovskou/lacanovskou a althusserovskou filmovou teorii.

„Vizuální slast a narativní film“ je pravděpodobně také jedním z mála teoretických pojednání, které přivedlo některé filmaře k zamyšlení na tradičními strukturami dívání se. Mulvey se svým tehdejším manželem Peterem Wollenem natočila několik filmů, v nichž se pokusila redefinovat filmovou slast (nejvýznamnější je asi jejich snímek *Riddles of the Sphinx* z roku 1974). Nejradikálněji se ale vliv Mulvey otiskl do díla experimentálního režiséra Petera Gidala, který pod vlivem *VSNF* odmítal ve svých filmech zobrazovat ženy, protože podle vlastních slov nedokázal najít způsob, jak jejich obraz zbavit „dominantních významů“, které chápal jako politicky nevhodné.

²⁴ Ibid., str. 132.

²⁵ Ibid., str. 73.

„Foucault poznamenává, že někteří autoři ‚jsou transdiskurzivní‘ v tom, že otevírají problematiku a ustanovují teoretické agendy, které inaugurují celé oblasti výzkumu. V tomto ohledu vděčíme mnoho práci Laury Mulvey,“ prohlásil filmový teoretik D. N. Rodowick, když v roce 1991 vydal svoji knihu „*The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*“.²⁶ Do té doby totiž vzniklo již několik směrů teoretických zkoumání využívajících spojení kritiky ideologie, psychoanalýzy a feminismu. Všechny se musely vyrovnat s terminologií a vzorci zavedenými Mulvey.

První otázka, kterou její stať vyprovokovala (protože ji vlastně opomněla), se týkala „bytí“ ženského diváka. Je-li totiž slast z pohledu při sledování filmu vedena cestou mužského pohledu k ženskému „zpředmětnělému“ obrazu, jak vůbec toto „mužské“ kino oslovuje ženy? Termín „spectatrix“ (novotvar z anglického „spectator“/divák, který byl vytvořen pro označení ženské divácké pozice) se pak pokusily osvětlit např. Mary Ann Doane (ta pojímá ženství jako „masquerade“, tedy „maškarádu“), E. A. Kaplan, Teresa de Lauretis, Kaja Silverman nebo později radikální černošská kritička bell hooks.

V tomto stručném přehledu mohu již jen ve zkratce nastínit některé nejvýznamnější počiny feministické filmové teorie. Gaylyn Studlar se ve svém stati a později i knize *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic* (1988) zaměřila na nové vymezení tzv. „masochistické estetiky“ v Sternbergových filmech, jako východisko si ovšem nevzala Freuda či Lacana, ale Deleuzeho pojednání o masochismu jako diskurzivní praxi.²⁷ Obrazu mužského masochismu ve filmu se věnovala i Kaja Silverman, jejíž studie „Masochism and Subjectivity“ následně zahrnutá do knihy *Male Subjectivity at the Margins*²⁸ znamenala výrazný posun ve feministických analýzách ke studiím maskulinity (i mužství začíná být postupně chápáno jako „maškaráda“). Tania Modleski napsala zajímavé studie o populární kultuře a knihu podrobně analyzující a někdy i zásadně přehodnocující zkratkovité teze o Hitchcockovi z eseje Mulvey. Carol Clover a výše zmíněná Barbara Creed použily základní psychoanalytické vzorec na analýzu hororu, stejně jako Linda Williams aplikovala psychoanalytická východiska na analýzu ženské slasti v pornografii.²⁹

Téměř ve všech těchto zásadních dílech můžeme najít nutnost vyrovnat se s odkazem „Vizuální slasti a narativního filmu“. Přestože se za více než 25 let své existence feministická filmová teorie rozvinula ve velmi obsáhlý a komplexní směr filmového bádání, stále je evidentní, že jedním z hlavních impulsů rozvoje a kladného přijetí byla právě psychoanalýza. I proto mají feministické teoretičky tendenci chápat současné (i minulé) útoky proti psychoanalýze (a post-strukturalismu obecně) jako útoky proti feminismu.

-ph

²⁶ Rodowick, D. N. *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. London: Routledge, 1991.

²⁷ Studlar, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1988.

²⁸ Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

²⁹ Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Použitá literatura a základní bibliografie k tématu:

Althusser, Luis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. London: Monthly Review Press, 1971.

Altman, Charles F. "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse." Nichols, Bill. *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press, 1985.

Baudry, Jean-Luis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." *Film Quarterly* 28/2 (Winter 1974-5), p. 39-47.

Bordwell, David and Carroll, Noel. *Post Theory*. University of Wisconsin, 1996.
Camera Obscura 20-21 (May-September 1989).

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

- *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.

Grosz, Elizabeth. *Space, Time and Perversion*. London: Routledge, 1995.

Humm, Maggie. *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Lacan, Jacques. *Escrits. A selection*. Trans. A. Sheridan. New York: W.W. Norton & Comp., 1977.

Laplanche, Jean and Pontalis, J.-B. *The Language of Psychoanalysis*. Transl. Donald Nicholson-Smith. New York: W.W. Norton & Company, 1973.

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

Modleski, Tania. *Feminism without Women. Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. NY: Routledge, 1991.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Nichols, Bill. *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: University of California Press, 1985.

- "British Feminist Theory's Female Spectators: Presence and Absence." *Camera Obscura* 20-21 (1989).

- *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989.

- *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

- "The Myth of Pandora: A Psychoanalytical Approach." Pietropaolo, Laura, and Testaferri, Ada, eds. *Feminism in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Nicholls, Bill, ed. *Movies and Methods*. Vol II. Berkeley: University of California Press, 1985.

Pietropaolo, Laura, and Testaferri, Ada., eds. *Feminism in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

- Penley, Constance, ed. *Feminism and Film Theory*. London: Routledge, 1988.
- *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
 - [et al.], eds. *Close Encounters. Feminism, Film, Psychoanalysis*. University of Minnesota Press, 1991.
- Rodowick, D. N. "The Difficulty of Difference." *Wide Angle* 5/1 (1982), p. 4-15.
- *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. London: Routledge, 1991.
- Rosen, Philip, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
 - "Masochism and Subjectivity", *Framework* 12 (1980), p. 2-9.
 - *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.
 - *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.
- Studlar, Gaylyn. "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". Nichols, Bill, ed. *Movies and Methods*, Vol II. London: University of California Press.
- *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Thornham, Sue. *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Film Theory*. London: Arnold, 1997.
- Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Zizek, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. New York: Verso, 1996.
- *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press, 1997.