

většinou málo známých a nejednou i obtížně dostupných – v české verzi je zatím k dispozici pouze práce Christiana Metzeho o imaginárním signifikantu). Vedle výhod přináší ovšem Lowrym zvolený přístup i nevýhody: ne každou z probíraných teorií lze náležitě a bez závažnějších deformací zachytit v podobě několika základních bodů. Takovému zacházení se asi v zásadě nevzpírá např. proslulý článek Laury Mulveyové o vizuální rozkoši, neboť je založen na nevelkém počtu vyhrcoené formulovaných tvrzení; naproti tomu třeba výklad o „suture“ danou problematiku zřejmě zjednodušuje až příliš.

Popis jednotlivých teorií doprovází v Lowryho článku jejich kritické hodnocení i návrh možného dalšího postupu při zkoumání interakce mezi divákem a filmem. Je sympatické, že autor své výhrady zaměřuje hlavně proti jednostrannosti, přílišné abstraktnosti a nepřiměřenému zevšeobecnování a v opozici k tomu vyzdvihuje potřebu respektovat lidskou subjektivitu v její komplexnosti a sledovat celou problematiku v konkrétních historických a kulturních souvislostech. Jeho úvahy, vycházející příznačně z dnes velmi rozšířeného pojmu diskurs, zůstávají ovšem na rovině hrubého náčrtu; místo hlubšího propracování a důkladné exemplifikace se autor v zásadě omezuje na variování několika východiskových tezí.

Petr Mareš

FILM – VNÍMÁNÍ – SUBJEKT

Teorie filmového diváka

Stephen Lowry

1. Dva směry nové filmové teorie

Dva směry filmové teorie – neoformalistická, kognitivní teorie na jedné straně a post-strukturalisticko-psychoanalytická teorie na straně druhé – přinášejí dva výrazně rozdílné způsoby popisu filmového diváka. V posledních letech vstoupily tyto koncepce do často zřetelně polemických diskusí. Mám zde na mysli především útoky Noëla Carrola v knize *Mystifying Movies* (Carroll 1988) a debatu mezi Barry Kingem (1986, 1988) a Davidem Bordwellem (1988), Kristin Thompsonovou (1988) a Janet Staigerovou (1988) v časopise *Screen*. V tomto článku se pokusím načrtnout dosah a hranice zmíněných modelů a budu uvažovat o tom, jak mohou oba směry společně přispět k pochopení problémů filmové recepce. Přitom mi půjde zejména o sledování účinku filmu i interpretační práce diváků v historickém, společenském a kulturním kontextu.

Dané koncepce pojímají vztah mezi filmem a divákem zcela odlišně. Kognitivní teorie vychází od vědomých, racionálních operací myslícího subjektu a ptá se, co dělá divák s filmem, aby mu porozuměl, resp. jak strukturace filmu porozumění umožňuje. Naproti tomu poststrukturalistické teorie vidí v diváckém subjektu především subjekt determinovaný nevědomými faktory. Ve spojitosti s tím se ptají, co dělá film s divákem. Důraz se tak klade na psychické, ideologické nebo sexuálně podmíněné účinky filmu.

Přes všechny rozdíly v přístupech, metodách a cílech nepokládám tyto modely za neslučitelné. Každá z koncepcí zahrnuje jiný a pouze dílčí aspekt problému interakce mezi divákem a filmy. Sledování filmů spočívá v rozumění i spoluprožívání, v mentálním osvojování i identifikaci, a probíhá před horizontem z různých diskursů – intrafilmových, intertextuálních a extrafilmových. V tomto rámci se aktivní porozumění na straně subjektu a ideologické účinky filmu nijak nevylučují. Z toho vyplývá, že obě koncepce se mohou navzájem doplňovat. Nelze ovšem sáhnout k prosté aditivní syntéze, nýbrž je třeba dané koncepce zařadit do obsáhlejšího rámce.

Takový rámec zatím nedodal ani jeden, ani druhý směr filmové teorie. Kognitivní perspektiva zůstává záměrně omezena na deskriptivní modely divákovy počinání a filmového stylu; poststrukturalistická teorie sice nadhazuje otázky hlubšího dosahu, často na ně ale dává jednostranné, abstraktní a zevšeobecněné odpovědi. Můj zájem se zde zaměřuje na širší hermeneutický přístup, jenž se snaží různé aspekty vztahu mezi divákem a filmem chápat jako zvláštní formu vztahu mezi subjektem a kulturou. Hermeneutika se přitom pojímá nikoli jako přibližování k prvotnímu smyslu, nýbrž ja-

ko interpretace sociální konstrukce kulturních významů. Takovýto přístup se nemůže spokojit ani s modelem prostého porozumění filmu, ani s modelem jednostranné determinace diváka filmem, resp. kinem. Spíše jde o dialektickou představu subjektu ve vztahu k textu kultury. Jsem přesvědčen, že obě uvedené teoretické koncepce mohou přispět k dalšímu rozvoji různých aspektů tohoto přístupu. Zdůrazňuji, že přitom jde o přístup a ne o hotovou teorii, i když na závěr podám několik poukázání na to, jakými cestami by se kulturní hermeneutika filmu mohla ubírat.

2. Kognitivní a neoformalistické teorie

Do rubriky „kognitivně-neoformalistické teorie“ by bylo možno zařadit rozličné práce; zaměřují se zde především na směr, který rozvinul Bordwell se svými spolupracovníci (Bordwell 1985, Bordwell/Thompsonová 1979, Bordwell/Staigerová/Thompsonová 1985). Jako zvlášť důležitý se mi u těchto prací jeví zřetel k otázkám dějin filmové formy. Tak vznikají styčné body, které např. u experimentálně orientovaných kognitivních výzkumů chybějí. Práce Petera Wusse přináší, i když z poněkud jiné pozice, zajímavé rozšíření kognitivních teorií v ohledu na film a otevírá se – zejména prostřednictvím kategorie filmových „struktur stereotypů“ – sémantickým a hermeneutickým přístupům (Wuss 1990a, 1990b).¹⁾

Neoformalistická koncepce zkoumá, jak diváci vykonávají různé kognitivní činnosti, jejichž cílem je porozumění filmovému vyprávění. Diváci filtrují podstatné informace z velkého množství ukazovaných obrazů, dějů a věcí. Na základě těchto informací dělají induktivní závěry, sestavují hypotézy a přezkoušují je. Rozhodujícími aspektem filmové formy je to, jak řídí interpretaci vyprávění. Při vysokém stupni institucionalizace a konvencionalizace, např. v klasickém hollywoodském stylu, mohou k porozumění filmu přispívat nejen vzorce děje, ale i všechny formální elementy – světlo, zvuk, hudba, střih atd. Jsou to ovšem otevřené struktury – konvence, a nikoli kódy; proto mohou být na tomto pozadí chápány i inovace a odchylky (srov. Bordwell, 1992). Wuss ukazuje, že i uvnitř jednotlivého filmu jsou budovány kognitivní struktury (v jeho terminologii „perceptivně řízené hloubkové struktury“), jež se zapojují do utváření smyslu vyprávění (Wuss 1990b, 13, 1992).

Typický vzorec recepce filmu vypadá takto: V expozici jsou uvedeny postavy a jádro děje. Diváci sestavují hypotézy o dalším vývoji a eventuálním vyústění; s každou novou informací je revidují nebo nacházejí jejich potvrzení. U mikrostruktury – tedy uvnitř jedné sekvence nebo jednoho záběru – je tomu podobně. Např. v případě sekvence složené ze záběrů a protizáběrů formuje konvence naše očekávání, že po prvním detailním záběru uvidíme protizáběr, zvláště pokud jej ohlásil směr pohledu. Naše očekávání může být také zklamáno, ale i tento fakt jsme schopni interpretovat. Diváci tak konstruují ze syrového materiálu „syžetu“ příběh („fabuli“ ve formalistické terminologii) – (Bordwell 1985, 49nn.).

Toto vysvětlení je jasné a logické; zdá se, že nelze uvést věcné námítky. Hranice kon-

1) K mnohostranné tradici formalismu v teorii literatury a filmu srov. přehledové úvody Jamesona (1972) a Eagla (1981) a antologii sestavenou W. Beilenhoffem.

cepce jsou však poměrně úzké: Za prvé – kognitivní teorie musí odkazovat na dosavadní znalosti diváka, jež ale stojí mimo sféru explanačních možností teorie; za druhé – afektivní účinky bývají často zanedbávány nebo explicitně vylučovány z metodologických úvah (např. Bordwell 1985, 30; Ohler 1990, 44). Kognitivní psychologie se sice emocemi zabývá, avšak v teoriích filmu je otázka emocionálního účinku ještě zcela otevřená (Bordwell 1989, 32).

Ve svých neoformalistických variantách tenduje kognitivní teorie filmu k tomu, že v dosavadních znalostech diváka si všímá především zvnitřněných vzorců filmové formy. Tyto vzorce se pojmají jako automatizované a v paměti internalizované struktury dat nebo „schémata“, jež organizují zpracování informace (Ohler 1990). Elementy formy, žánry, stereotypy atd. mohou fungovat jako schémata, která diváci využívají k tomu, aby filmům porozuměli. Kognitivní teorie poukazuje ale také na to, že takové specificky filmové prvky tvoří jen část souboru dosavadních znalostí, který je aktivován pro konstruování smyslu filmu (patří k němu také „obecné znalosti o světě“ a „znalosti narace“) – (Ohler 1990, 47). Na tomto místě se kognitivní perspektiva musí otevřít problémům intersubjektivního (společenského, kulturního a skupinového) zprostředkování smyslu a vědění (Bordwell 1989, 28 – 32), jak k tomu částečně dochází v teorii schémat (Arbib/Hessová 1986). Zůstává ale otázka, zda kognitivní koncepce v teorii filmu vzhledem ke svým východiskům nelpí na zbytečně úzkém pohledu. Zejména sklon k naturalistickým vysvětlením, tendence ohraničit se vůči hermeneutickému přístupu a soustředění na racionalistické modely omezují dosah kognitivní koncepce ve vztahu k širší kulturní problematice.

Základní otázka se pojí s definicí subjektu: předmětem pro diskusi je, zda subjekt je svým směřováním relativně neutrální, k cílům obrácená, racionální bytost, která používá schémata a dosavadní znalosti pro zpracování informace a porozumění textu, nebo zda je subjekt pevně zapojen do kulturních a sociálních systémů signifikace a je určován také těmito systémy. Jestliže, jak se domnívám, platí druhé tvrzení, může kognitivní perspektiva podávat dílčí vysvětlení, jež však musí být situována do širšího kontextu, mají-li být relevantní v souvislosti s historickými, kulturními a společenskými otázkami. Tato perspektiva může přispět k vysvětlení toho, jak diváci filmy interpretují, avšak interpretace sama – ať ve formě běžného porozumění, nebo s nárokem na vědeckost – se uskutečňuje v podstatně širším rámci, kde stejně jako kognitivní procesy vystupují procesy kulturní a ideologické. Tak se ovšem kognitivní přístup zase stává dílčí oblastí obsáhlejší – v konečné instanci hermeneutické – sféry. Problematické je vyloučení afektivního aspektu sledování filmů, zvláště jestliže se daná teorie proti jiným vyzdvihuje do výlučné pozice jediného explanačního modelu.²⁾ Definování a heuristické ohraničení předmětu teorie je přirozeně nezbytné, často z toho ale vyplývá také omezení nosnosti a spojitelnosti. Kognitivní koncepce snad může vysvětlit, jak film chápou, ne však, proč se na něj vůbec dívám. Je možno kognitivně vysvětlit, že sestavuji hypotézy o dalším průběhu děje, ne však, proč se zajímám o dějové vyústění, co přitom pociťuji nebo jaký konec si přeji. Podstatně obtížnější je problém, zda se kognitivní a afektivní vůbec dá ostře oddělit, zda emo-

2) Záměrně takto postupuje např. Carroll (1988); naproti tomu Wuss se vyslovuje pro vytváření teorie, jež bude schopna integrace.

cionální faktory, přání a identifikace neovlivňují již od počátku kognitivní recepci filmu. Obsáhlejší teorie receptivní divácké činnosti by měla rozvinout modely interakce mezi kognitivními a afektivními faktory.

3. Poststrukturalistické teorie

Tento velmi rozvětvený teoretický směr, který se navíc odvolává na různé psychoanalytické, sémiotické a marxistické východiskové teorie, zde proberu jen ve výšečích. Pro zřetelnost volím jako příklady především rané formulace, jež mají sklon k zvlášť vyhraněným stanoviskům. Obrisy teoretických koncepcí tak vystupují ostřeji do popředí; protiklady vůči kognitivnímu směru se ovšem zdají silnější, než to odpovídá dnešnímu stavu vývoje.

3. 1. Základy

Poststrukturalistický směr se vyvinul ze sémiotických koncepcí, jež se snažily podat klasifikaci znaků a syntaxe filmu a dospěly k určitému koncovému bodu Metzovou „velkou syntagmatikou“ (*grande syntagmatique*). Přejít k teorii diváka se uskutečnil integrací Lacanovy psychoanalýzy a zvláště přijetím Althusserovy teorie ideologie.

Lacan se obrátil proti psychologii jáství a pojmu suverénního, se sebou identického subjektu tím, že ve vývoji Já zdůraznil **konstitutivní** roli nevědomí. Už prvotní formování identity u dítěte je identifikací s něčím jiným – s vlastním obrazem v zrcadle nebo postavou jiného člověka. Lacan dává této fázi název „stadium zrcadla“: v něm se subjekt konstituuje tak, že se identifikuje s obrazem celistvosti, již sám nemá (Lacan 1973, 63 – 70). Daná identifikace je **imaginární** ve dvojnásobném smyslu – jako ideální obraz (**image**) a jako iluze. Zároveň je předpokladem k tomu, aby subjekt mohl sám sebe pojímat jako jednotu, jako Já. Tato struktura nezbytného **sebenepoznání** se podle Lacana stává základem i pro další utváření „identity“, protože to se vždy realizuje identifikacemi, jako introjekce zvnějška.

Druhá fáze vývoje začíná vstupem do „symbolického řádu“. Tím Lacan rozumí jednak jazyk, jednak pravidla všech sociálních vztahů. Např. pro symbolické vymezení individua má centrální platnost přijetí sexuální role v oidipovské situaci: Teprve symbolický řád umožňuje formulaci touhy, a tedy projev subjektu; subjekt je tak ovšem také podřízen diskursu. Dítě je pojmenováno, dříve než samo umí mluvit; jeho místo v rodinných a symbolických vztazích je dáno předem, dříve než je samo může aktivně zaujmout.

Althusserova definice ideologie se opírá především o pojem imaginárna. Podle Althussera nelze ideologii chápat ve smyslu „falešného vědomí“, ale její primární funkce spočívá v tom, že určuje sociální identitu lidí: „Definující funkcí každé ideologie je konstituovat konkrétní individua jako subjekty“ (Althusser 1976, 110). Kulturní struktury a sociální instituce „interpelují“ (ve smyslu „obracet se na nebo oslovovat“) individua jako subjekty v určitých sociálních rolích. Přidělují jim identi-

tu a zprostředkovávají ideologický, „imaginární vztah individuí k reálným podmínkám jejich existence“ (tamtéž, 101). Pojem přidělení „pozice subjektu“ se stal ústřední složkou poststrukturalistické teorie filmu.

3. 2. Teorie aparátu („apparatus“)

Raná formulace toho, jak filmy přidělují divákům pozici subjektu, se objevila v tzv. teorii aparátu, např. u Jeana-Louise Baudryho. Ten vychází z teze, že už technická základna filmu vytváří „specifické ideologické účinky“ (Baudry 1974/75, 41). Účinky spočívají v tom, že divák zaujímá ve vztahu ke sledovaným obrazům pozici centrálního bodu; svět se pak jeví jako nasměrovaný k tomuto bodu a souvislý. Baudry srovnává promítání filmu s Platonovým podobenstvím o jeskyni, se snem a s imaginární identifikací, kterou popsal Lacan. Film se jeví jako jednotný a koherentní a podporuje iluzi, že lze takto chápat svět. Má tak ten ideologický účinek, že konstituuje diváka jako „transcendentální subjekt“ ve smyslu karteziánského „Cogito“ (Baudry 1974/75, 46).

Hartmut Winkler (1990, 23) konstatoval, že „argumentace, která suverénně překlenuje 2000 let [tedy od Platona k dnešku], [...] se snadno vystavuje námitce, že zanedbává historickou situovanost zkoumaných předmětů“. Také se z různých stran objevily poznámky, že teorie je založena na pochybné metodě vytváření analogií, přičemž byl vyvinut abstraktní koncept diváka, který není empiricky a argumentačně zdůvodněn.

Chci se zde dotknout jiného bodu a zeptat se, co má tato teorie společného s konkrétním filmem. Kvůli stručnosti uvedu hned odpověď: nic. Sám Baudry píše: „Použití formy vyprávění, obsahy obrazů nejsou důležité, dokud je identifikace možná.“ (Baudry 1974/75, 46.) Teorie konstatuje **strukturní** ideologii, která je u všech filmů v principu stejná. „Filmová aparatura“ se tak ale stává ontologickým konstruktem. Je jasné, že na této rovině abstrakce se sotva dá něco říci o konkrétní recepci nějakého filmu. Pro dodržení slušnosti je třeba říci, že cílem teorie nebyla analýza jednotlivých filmů nebo jejich recepce. Teorie filmu (filmového představení) a diváctví, která konkrétní diváky a jejich velmi rozdílné a diferencované filmové prožitky podřazuje pod jeden abstraktní model, se ovšem vystavuje výtce idealismu. Přesto byla tato koncepce důležitá, protože vůbec nastolila otázku ideologie, pokud jde o struktury komunikační formy.

3. 3. Imaginární identifikace, „sutura“

Christian Metz vyvinul teorii filmové identifikace, která se v mnoha ohledech přibližuje pozici Baudryho. Také Metz (1977) konstatuje, že **primární formou identifikace v kině je identifikace s vlastním pohledem**, s „vševědoucí“ pozicí ve vztahu k filmové signifikaci. **Psychologicky** je tato identifikace sekundární, protože divák si je vědom toho, že sedí v kině a dívá se. Strukturní podobnost vzhledem k primární identifikaci s obrazem v zrcadle ale přece existuje, neboť filmová identifikace „se se-

bou samým jako čistým aktem vnímání“ je také **imaginární**. Identifikace s vlastním pohledem souvisí s identifikací s kamerou, jež zase může být spojena s dalšími sekundárními, resp. terciárními identifikacemi - s pohledy postav atd.

Divákovi se tak stanovuje iluzivní perspektiva vůči fiktivní realitě. „Kamera tedy ve vysoké míře předpisuje, jak bude zaměřen divákovův pohled, kam se bude pohybovat, kam se obrátí [...]“ (Kochová 1989, 17.) Identifikace s kamerou dovoluje divákovi, aby se cítil jako subjekt filmu; produkuje iluzi sebejistoty, vědění, moci nad sledovaným.

Přejata a rozšířena byla tato koncepce v teoriích „sutury“. Pojem byl nejprve formulován Jacquesem-Alainem Millerem v Lacanově semináři (Miller 1977/78). Doslovně „sutura“ označuje chirurgický steh; v systému lacanovské teorie se výrazem míní spojení subjektu se symbolickým, s řetězcem signifikací. Jean-Pierre Oudart použil tohoto komplikovaného pojmu pro popis procesu artikulace vztahu mezi divákem a filmovou signifikací (Oudart 1977/78). Jestliže už u Oudarta bylo možno zaznamenat určité posuny (Heath 1977/78), ve známém a vlivném článku Daniela Dayana The Tutor-Code of Classical Cinema (Instrukční kód klasického filmu - 1976) byl pojem dále zjednodušen. V ještě dalším zjednodušení zní Dayanova teze takto: „Sutura“ je filmová operace (především u záběrů a protizáběrů), při níž je divák „všíván“ nebo „zavařován“ do systému filmových pohledů. Nejprve stojí vůči obrazu v imaginární pozici suverenity. Protože ovšem obraz ukazuje jenom výřez a je zachycen z určité perspektivy, mohl by při vnímání vzniknout rušivý pocit. Proti tomu ale působí protizáběr, který danou perspektivu připisuje nějaké postavě nebo aspoň nějaké pozici ve filmu. Tímto způsobem je divák vtahován do vyprávění a současně se maskuje fakt, že film je něco udělaného, je reprezentací. Posiluje se iluze reality, a divák je tak „interpelován“ do ideologické pozice.

„Prostřednictvím sutury se filmový diskurs prezentuje jako produkt bez produkujícího, diskurs bez zdroje. Mluví. Kdo mluví? Mluví samy věci a pochopitelně mluví pravdu. Klasický film se ustavuje jako břichomluvec ideologie.“ (Dayan 1976, 451.)

Je evidentní, že v této formě není daná teorie empiricky udržitelná. Spojení záběru a protizáběru nelze nalézt všude, pokud se objevuje, nejde vždy o záběry se subjektivním hlediskem (POV-shots), a globální ideologická funkce se z něho také nedá odvodit (Rothman 1976, 451 - 459). Přesto nelze říci, že pojem sutura bezpodmínečně patří na smetišť teorií. Jiní autoři - především Stephen Heath - jej pro postižení vztahu mezi divákem a filmem užili diferencovaněji, ale zároveň mnohem komplikovaněji (Heath 1981, 119 - 120; srov. též Lapsley/Westlake 1988). Divák nepřebírá nutně pohled kamery, ale žongluje s rozličnými hledisky, aby si film osvojil, aby jej posoudil a aby s ním soucítil (Browne 1985). Tak je třeba nejen porozumění filmu, ale také identifikaci chápat jako aktivní proces, nikoli jako prostý reflex aparátu nebo „sutury“.

3. 4. Kritika mužské rozkoše z pozorování u Laury Mulveyové

Kritický obrat v psychoanalytické teorii diváka znamenal její feministické přeformulování v často citovaném článku Laury Mulveyové Visual Pleasure and Narrative Cinema (Vizuální rozkoš a narativní film - Mulveyová 1985). Rozhodujícím krokem Mulveyové bylo to, že účinkům filmu na subjekty přisoudila sexuální specifickou a diferencovanost. Podle její teze uspořádání pohledů ve filmu situuje diváky do mužských hledisek a perspektiv. Rozkoš z filmu vzniká v prvé řadě na základě „obratné a uspokojivé manipulace s vizuální rozkoší“ (Mulveyová 1985, 306). Ta má dvě složky: na objekt vztáženou rozkoš z pozorování a narcistickou rozkoš z identifikace. Společenská děla sexuální rolí determinuje také rozštěpení rozkoše z pozorování na „aktivní/mužskou a pasivní/ženskou“: „Žena jako obraz, muž jako nositel pohledu.“ (Mulveyová 1985, 309.) Žena vystupuje ve filmu jako objekt mužského pohledu, pohledu hlavního mužského hrdiny i pohledu diváka, který přejímá perspektivu protagonisty. Filmová estetika organizuje pohled diváka jako voyeuristický pohled na ženu. Vznikají však komplikace, neboť obraz ženy nejen vyvolává rozkoš, ale zároveň konotuje „nepřítomnost penisu, která implikuje hrozbu kastrace, a tudíž stísněnost“ (Mulveyová 1985, 311). Obranou proti této hrozbě jsou dva psychické mechanismy, jež film využívá: sadistický voyeurismus, který kastrační strach kompenzuje, a fetišismus, který kastraci popírá tím, že nepřítomný falus nahrazuje fetišem. Podle Mulveyové nezůstává v konvenčním filmu žádný prostor pro ženskou subjektivitu. Film divačkám vnucuje mužské hledisko (které je do něho zabudováno) a „transsexuální identifikaci“ (Mulveyová 1981).

Mulveyovou podaný popis voyeuristické nebo fetišistické fixace pohledu je stále vlivný. Především ve vztahu k ženskému publiku ale vyvolává otázky, na něž není schopen podat uspokojivé odpovědi. Model fixace na „mužské“ způsoby pozorování sotva může vysvětlit, „proč ženy chodí do mužského kina“, jak daný problém formulovala Gertrud Kochová (Kochová 1989, 125 - 136). Objevuje se otázka, zda filmy neobsahují také prvky, které připouštějí jinou, „ženskou“ recepci. Dosavadní odpovědi jsou rozmanité a spíše provizorní. Modely ženského diváka se zakládají mj. na narcistické identifikaci s ženskými postavami, na „hermafroditické“ identifikaci s mužskými postavami a pohledy (Doanová 1988), na různých verzích „maškarády“³⁾ předoidipovské rozkoši z pozorování (Kochová 1989, 125 - 136), komplexní, simultánní „dvojitou identifikaci“ (de Lauretisová 1984) nebo na masochistické identifikaci (Doanová 1988, 17 - 19). Tato rozmanitost pojmů poukazuje nejen na vývojovou otevřenost teorie, nýbrž také, jak poznamenává Mary Ann Doanová, na reálné rozpory, které se nedají redukovat na jednoduchý model (Doanová 1988, 7). Na příkladu ženských filmů ze čtyřicátých let Doanová ukazuje, že i tyto zvlášť pro ženy vytvářené filmy reprodukuji rozpory kulturního určení ženskosti. Její závěr: takový film oslovuje speciálně ženy, funguje ale tak, že jim uzavírá cestu k aktivní subjektivitě, „funguje přesně tak, aby imobilizoval [...]“ (Doanová 1988, 19). Velkou roli přitom hraje právě sexuální specifické uspořádání pohledů. Identifikace ale nevystupuje jako automatický důsledek práce kamery, nýbrž ji zprostředkovávají postavy, vyprávění, patos a zejména fantazie di-

3) Tento pojem Joan Rivierové aplikuje na film mj. Doanová (1985) a Heath (1981).

vaček (Doanová, 1988, 176 – 178). Novější feministická teorie filmu vyvíjí tedy vícedimenzionální, stále diferencovanější modely účinku filmů. Vycházejí od otázky sexuální specifického určení identity a zkoumají různé prvky filmů – od mikrostruktury obrazu až po makrostrukturu vyprávění nebo žánru. Obrácení k analýze konkrétních filmů výrazně přispělo k překonání abstraktní jednostrannosti prvních psychoanalyticky fundovaných modelů.

4. Kulturní diskursy

Jak v propracovaných teoriích identifikace, tak v novějším vývoji feministické teorie se projevuje úsilí o překonání aporií raných teorií aparátu a ideologie zdůrazněním aktivní složky sledování filmů. Do ní patří zejména fantazie a konstruktivní, smyslotvorná činnost (např. Heath 1981, Ellis 1982). V tomto ohledu dochází k částečnému přiblížení k modelům kognitivní teorie. Další důležité podněty v daném směru přináší práce Johna Fiska o televizi (Fiske 1987). Nyní se pokusím načrtnout, jaké podněty může pro sblížení a další rozvoj filmověteoretických koncepcí dát teorie kulturních diskursů.

Účinek filmu lze pojímat jako nabídku významů, znaků, citových podnětů a identifikačních možností; diváci si z nich skládají svůj filmový zážitek a využívají je pro interpretaci světa, v němž žijí. V rámci teorie diskursu bude snad možné zmíněný proces koncipovat tak, aby se hned zase neskončilo u pyšného *ego cogitans*, ale aby byl postižen dialektický vztah mezi aktivními subjekty a jejich determinací ze strany diskursu.

Hotová teorie diskursu, kterou by bylo možno aplikovat na film, neexistuje. Jde tu spíše o přístup, jenž může naznačit hranice dosavadní diskuse a snad směr další práce. Stejně jako psychoanalýza nebo kognitivní teorie nemůže ani teorie diskursu poskytnout „velkou teorii pro všechno“ (Big Theory of Everything – Bordwell 1989, 11). Může snad ale posloužit k formulaci otázek, které překračují – zpočátku často nezbytné – partikulární hranice dílčích modelů. Pojem „diskurs“ chápaný jako průsečík mezi individuálním a obecným (kulturou, společností, mocí), je obtížně uchopitelný. Zatím označuje spíše teoretický problém než jeho řešení. Nechceme-li jednoduše akceptovat ani mechanickou determinaci jednotlivce, ani představu suverénního, v sobě uzavřeného subjektu, jak lze pojímat vztah mezi subjektem a společností nebo kulturou? Pojem diskurs je prostředníkem mezi těmito sférami: obsahuje intersubjektivní faktory (systémy pravidel, historické procesy, tradici, mocenské struktury atd.), které individuuum determinují, a zároveň zahrnuje rovinu realizace v projevech a jednání subjektů. Diskursy je třeba chápat jako systémy a subsystémy signifikace, formující a regulující významy. Poskytují syrový materiál pro produkci významu (pojmy, stereotypy, formy subjektivity atd.), avšak ohraničují také možnosti vědění a projevu. Diskurs není transparentní prostředek dorozumění (asi ve smyslu Habermasova ideálního diskursu), ale obsahuje vždy také možnosti pro neporozumění, nepoznání, moc a nevědomí.

Film, pokud se pro diváka z významňuje, je zapojen do různých diskursů. Mezi systémy diskursivní povahy patří konvence filmové formy – jeho pravidla vypracovala

neoformalistická teorie filmu. Vedle toho zahrnují dosavadní znalosti diváků prvky různých diskursů. Termín „diskurs“ namísto „kódu“ zdůrazňuje, že dané systémy mají historický, proměnlivý a kontextový charakter a že dochází k vzájemnému působení mezi nimi a konkrétními projevy. Porozumění filmu nemůže znamenat odhalení prvotního významu ve smyslu tradiční hermeneutiky, ale jde tu o konstruování významu v diskursu. Kognitivní teorie poskytuje modely pro pochopení takového konstruování významu, soustředění na záměrné a racionální procesy ale způsobuje omezenost těchto modelů. Psychoanalýza poskytuje model pro interpretaci otevřených, dynamických, avšak zároveň strukturovaných procesů, zpochybňuje ale smysl, subjekt a jejich vzájemný vztah, místo aby vycházela od uzavřených, konstantních jednotek (Brenkman 1987).⁴⁾

Identifikaci je tak třeba pojímat ne jako jednostrannou, imaginární determinaci diváka ze strany filmu, a také ne jako čistě subjektivní zacházení s filmem, nýbrž jako vícedimenzionální proces – či spíše jako množství simultánních procesů, které navazují na různé symbolické diskursy. Jelikož se teorie aparátu a Althusserova definice ideologie plně soustřeďují na imaginární identifikaci, blokují analýzu symbolického propracování subjektivity.

U konkrétního filmu by bylo možno stanovit několik rovin identifikace. Například by šlo o identifikaci s implicitní diváckou pozicí. V konvenčním filmu je střihová skladba konstruována tak, že divák si kognitivně osvojuje vyprávění, je vtahován do děje, podílí se na emocích postav a vše vidí z různých perspektiv v rámci dějiště. Organizace pohledů mezi postavami a zahrnutí diváků a diváček tu hraje nemalou roli.

Zároveň systém pohledů přispívá také k identifikaci s postavami. Ta je podporována účástí na pohledech postav. Vytváří ji ale rovněž celé vyprávění. Identifikace závisí na našich přáních, na naší už zformované identitě, na stupňování citů působením patosu nebo hudby i na celkové situaci návštěvy kina. Identifikace s postavami se uskutečňuje v interakci s mimofilmovými diskursy, které vymezují postavy, jejich situace a jejich jednání a opatřují je významem; např. v skoro každém filmu se aktivuje a potvrzuje diskurs vymezující sexuální diferenci. Vezměme si některý klasický hollywoodský snímek, třeba *Casablanku* (Michael Curtiz, USA 1942): Film podává dobrý příklad imobilizace ženy, kterou konstatovala Mary Ann Doanová. V závěru se postava hraná Ingrid Bergmanovou stala zcela pasivním objektem mužů. Tato „pasivizace“ se realizuje v ději, ale také v kompozici obrazů a v práci kamery, která postavu redukuje na měkce kreslený objekt pohledů. Zároveň film navazuje na stereotypy diskursu romantické lásky, jenž se historicky vyvinul v dlouhodobém procesu. Na jiné významové rovině získává mužská postava ztělesněná Bogartem dodatečný význam v politickém diskursu (zaměřený proti izolacionismu) a také ve vymezení existenciálního hrdiny, jež zase navazuje na historický diskurs (amerického) individualismu. Seznam rozličných významových komplexů by mohl pokračovat.

Prvky filmu tímto způsobem vytvářejí interdiskursivní významové uzly. Působením postav a vyprávěného děje jsou diváci zváni k tomu, aby realizovali různé dílčí identifikace s postavami, příp. s jejich vlastnostmi, postoji atd. Identifikace získávají svůj

4) Srov. také přepracování hermeneutiky v dialogu s poststrukturalismem u Manfreda Franka (1984).

význam ze souvislosti kulturních diskursů. Neděje se to automaticky, ale projevuje se zde závislost na tom, že nabídky identifikací oslovují už existující přání diváků. Ze spleti možných významů konstruuji diváci - vědomě nebo nevědomě - své porozumění filmu a svůj emocionální filmový zážitek. Je to ale možné jen v rámci hranic, které jsou dány symbolickými, společenskými a kulturními diskursy - ve filmu i v ostatním životě. Ideologii tak lze chápat jako procesy strukturálního ohraničování a převádění přání a představ na předem dané objekty a formy projevu. Takovéto procesy se odrážejí v „textových strategiích“, jež představují určitý kompromis (Jameson 1982, Brenkman 1979). Na ideologii je třeba nahlížet jako na vztah mezi subjekty a (filmovými) diskursy, nikoli ovšem v podobě mechanické determinace „aparátů“, nýbrž v podobě vzájemného působení mezi subjektivními přáními a představami a jejich kulturní regulací, činiteli, které se odrážejí v textových i intertextuálních strukturách. Dané určení funkce ideologie vychází z různých, někdy velmi odlišných impulsů marxistické a (post)strukturalistické teorie (frankfurtská škola, Althusser, Foucault, Lacan aj.) a bylo vyhraněně formulováno v pracích Brenkmanových a Jamesonových. Teorii jsem aplikoval při výzkumu ideologických mechanismů v nacionálně socialistických filmech (Lowry 1991).

K pochopení recepce a mentálního zpracování filmu mohou přispět jak kognitivní, tak i strukturalisticko-psychoanalytické a diskursivně orientované modely. Tyto modely se ovšem nedají jednoduše spojit. Sporným bodem zůstává např. otázka, zda a jakým způsobem jsou nevědomé a emocionální faktory konstitutivní pro subjekt a jak mají být ve spojitosti s recepcí filmu pojímány. Ještě se musí ukázat, nakolik se poststrukturalistické teorie, jež dlouho usilovaly o redukci subjektu na funkci diskursu (např. Althusser a Foucault), mohou otevřít ve směru k dialektickému, konstruktivistickému modelu. Rovněž až při dalším propracování se prokáže, zda se koncepty teorie schémat a pojem diskursu navzájem obohacují a konkretizují. Chtěl bych podpořit rozvinutí produktivního dialogu mezi reprezentanty těchto směrů, abychom se naučili recepci filmu a televize lépe chápat. Nesmíme se ovšem oddávat iluzi, že by tyto teorie mohly nakonec dospět k Archimédovu bodu, odkud by bylo možno zjistit „pravdu“ o filmu a o divákovi. Jako každá teorie budou i tyto koncepce při konkrétní aplikaci moci vést jen k interpretacím, které zůstanou individuální a historické a budou obsahovat rys nahodilosti.

Přeložil Petr Mareš

Literatura

- Althusser, Louis (1976), *Positions*. Paris.
- Arbib, Michael A. - Hesse, Mary B. (1986), *The Construction of Reality*. Cambridge etc.
- Baudry, Jean-Louis (1974/75), *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. „Film Quarterly“ 28, č. 2, s. 39 - 47 (fr. originál *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*. „Cinéthique“ 1970, č. 7 - 8, s. 1 - 8).
- Beilenhoff, Wolfgang (ed.) (1974), *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen*. München.
- Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*. Madison.
- (1988), *Adventures in the Highlands of Theory*. „Screen“ 29, č. 1, s. 72 - 97.
- (1989), *A Case for Cognitivism*. „Iris“ 5, č. 2 (9), s. 11 - 40.
- (1992), *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*. „Montage/av“ 1, č. 1, s. 5 - 22.
- Bordwell, David - Staiger, Janet - Thompson, Kristin (1985), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London - Melbourne - Henley.
- Bordwell, David - Thompson, Kristin (1979), *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass. etc.
- Brenkman, John (1979), *Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatisation*. „Social Text“, č. 1, s. 94 - 109.
- (1987), *Culture and Domination*. Ithaca - London.
- Brown, Nick (1985), *The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach*. In: Nichols 1985, s. 458 - 475 (1. vyd. „Film Quarterly“ 29, 1975/76, č. 2, s. 26 - 38).
- Carroll, Noël (1988), *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York.
- Dayan, Daniel (1976), *The Tutor-Code of Classical Cinema*. In: Nichols 1976, s. 438 - 451 (1. vyd. „Film Quarterly“ 28, 1974/75, č. 1, s. 22 - 31).
- DeLauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington.
- Doane, Mary Ann (1985), *Film und Masquerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. „Frauen und Film“, č. 38, s. 4 - 19 (angl. originál *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*. „Screen“ 23, 1982, č. 3 - 4, s. 74 - 88).
- (1988), *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Basingstoke/London.
- Eagle, Herbert (1981), *Russian Formalist Film Theory: An Introduction*. In: *Russian Formalist Film Theory*. Ed. by Herbert Eagle. Ann Arbor, Mich., s. 1 - 54.
- Ellis, John (1982), *Visible Fictions. Cinema - Television - Video*. London.
- Fiske, John (1987), *Television Culture*. London/New York.
- Frank, Manfred (1984), *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt a. M.
- Heath, Stephen (1977/78), *Notes on Suture*. „Screen“ 18, č. 4, s. 48 - 76.
- (1981), *Questions of Cinema*. London - Basingstoke.
- Hickethier, Knut - Winkler, Hartmut (eds.) (1990), *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Berlin.
- Jameson, Fredric (1972), *The Prison-house of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, N. J.
- (1982), *Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur*. In: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Eds. Christa Bürger, Peter Bürger & Jochen Schulte-Sasse. Frankfurt a. M., s. 108 - 141 (angl. originál *Reification and Utopia in Mass Culture*. „Social Text“, č. 1, 1979, s. 130 - 148).
- King, Barry (1986), *The Classical Hollywood Cinema*. „Screen“ 27, č. 6, s. 74 - 88.
- (1988), *A Reply to Bordwell, Staiger and Thompson*. „Screen“ 29, č. 1, s. 98 - 118.
- Koch, Gertrud (1989), *„Was ich erbeute, sind Bilder“*. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Basel/Frankfurt a. M.
- Lacan, Jacques (1973), *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: *Tyž: Schriften I*. Olten/Freiburg i. Br., s. 63 - 70 (fr. originál *Écrits*. Paris 1966).
- Lapsley, Robert - Westlake, Michael (1988), *Film Theory: An Introduction*. Manchester.
- Lowry, Stephen (1991), *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen.
- Metz, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris (čes. překlad *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991).

- Miller, Jacques-Alain (1977/78), *Suture (Elements of the Logic of the Signifier)*. „Screen“ 18, č. 4, s. 24 - 34 (fr. originál *La suture /Éléments de la logique du signifiant/*. „Cahiers pour l'analyse“, č. 1, 1966).
- Mulvey, Laura (1985), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Nichols 1985, s. 303 - 315 (1. vyd. „Screen“ 16, 1975, č. 3, s. 6 - 18; v čl. se původně cituje z něm. verze *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: *Frauen in der Kunst, Bd. 1*. Ed. Gisliind Nabakovski aj. Frankfurt a. M. 1980, s. 30 až 46).
- (1981), *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ - inspired by Duel in the Sun*. „Framework“, č. 15/16/17, s. 12 - 15.
- Nichols, Bill (ed.) (1976), *Movies and methods. Vol. I*. Berkeley etc.
- Nichols, Bill (ed.) (1985), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley etc.
- Oehler, Peter (1990), *Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz*. In: Hickethier/Winkler 1990, s. 43 - 57.
- Oudart, Jean-Pierre (1977/78), *Cinema and Suture*. „Screen“ 18, č. 4, s. 35 - 47 (fr. originál *La suture*. „Cahiers du Cinéma“, 1969, č. 211, s. 36 - 39, č. 212, s. 50 - 55).
- Rothman, William (1976), *Against „The System of the Suture“*. In: Nichols 1976, s. 451 - 459 (1. vyd. „Film Quarterly“ 29, 1975/76, č. 1, s. 45 - 50).
- Stieger, Janet (1988), *Reading King's Reading*. „Screen“ 29, č. 1, s. 54 - 70.
- Thompson, Kristin (1988), *Wisconsin Project or King's Projection?* „Screen“ 29, č. 1, s. 48 - 53.
- Winkler, Hartmut (1990), *Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus-Theorien, Frankreich 1969 - 75*. In: Hickethier/Winkler 1990, s. 19 - 25.
- Wuss, Peter (1990a), *Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers. Zur Nutzung eines Modells kognitiver Invariantenbildung bei der Filmanalyse*. In: Hickethier/Winkler 1990, s. 67 - 81.
- (1990b), *Modellierung dreier Stufen kognitiver Invariantenbildung bei der Filmrezeption als möglicher Zugang für psychologische Forschungen*. In: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin '89*. Ed. Hans J. Wulff. Münster, s. 9 - 29.
- (1992), *Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewussten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration*. „Montage/av“ 1, č. 1, s. 25 až 35.

Přeloženo z německého originálu: Stephen Lowry, *Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Film-zuschauers*. „Montage/av“ 1, 1992, č. 1, s. 113 - 128.

Myšlenka filmového archivu

(K článku B. Matuszewského)

Krátký, ale významný text B. Matuszewského, zde poprvé zpřístupňovaný českému čtenáři, představuje zajímavý doklad počátků reflexe nového jevu západní civilizace - kinematografie. Je obecně známo, že mnohem dříve, než byly rozpoznány umělecké možnosti filmu, postřehli současníci jeho schopnosti dokumentační. A jak odpovídá tradicím evropského 19. století, označovaného také jako „věk historismu“, byl filmový záznam okamžitě oceněn jako nový typ historického pramene. Požadavek systematického shromažďování filmové dokumentace pak svědčí o „zvědečtění“ historiografie, která se už nechce a ani nemůže opírat jen o náhodně dochované a zpřístupněné dokumenty.

V tomto smyslu je Matuszewski plně na výši své doby, lze však konstatovat, že jeho požadavky v zásadě neztratily nic na své naléhavosti a oprávněnosti ani dnes, tažka po stu letech. Samozřejmě že v některých jednotlivostech usvědčil další vývoj Matuszewského z omylu či z naivního chápání skutečnosti. Tak např. moderní historik by nebyl příliš nadšen, kdyby filmaři „přecházeli od zobrazování obyčejného života k zobrazování života veřejného a národního“, jak v to autor doufá. Naopak, právě na zachycení výjevů každodenního života oceňuje současná historiografie pramennou hodnotu filmu mnohem spíše než na prostém zfilmování oficiálních událostí, které není koneckonců ničím jiným než prostou obrazovou ilustrací odjinud známých skutečností. Naproti tomu přímo prorocky znějí Matuszewského slova o budoucích válečných kameramanech...

Jako výraz dobového optimismu v nahlížení na objektivitu technických záznamů znějí na konci 20. století slova o nemožnosti pozdějších korektur filmového pásu. Tady by však pobavený úsměv nad dítětem éry *fin de siècle* mělo vystřídat zamyšlení nad naší vlastní dobou...

Konečně hezkým dokladem dominantní pozice Paříže jako „hlavního města světa“ je představa zřízení celosvětového dokumentačního filmového centra právě v metropoli nad Seinou. Těžko však vyčítat bývalému „fotografovi ruského cara“, že si nedovedl představit obrovský rozmach kinematografie, k němuž v našem století došlo.

Nebude snad bez zajímavosti, připomenout na tomto místě alespoň ve stručnosti podobné snahy o zřízení filmového archivu, jak je známe z našeho prostředí. Již v roce 1921 se objevil návrh, který s odůvodněním, že „film jest nejlepším pramenem pro příští historiky“, požadoval, aby se ministerstvo národní osvěty postaralo o „zakoupení a řádné uložení několika českých filmů, v nichž jest zahrnuta historie našeho národního osvobození“.¹⁾ O dva roky později se o vybudování filmového archivu uvažovalo znovu, tentokrát mělo být zřizovatelem Muzeum hlavního města Prahy. Jeho ředitelství oznámilo v lednu 1923 svůj zájem o „scény ze dnů převratu:

1) „Československý film“ 3, 1921, č. 3 (24. 2.), s. 10.