

Obzor

Dějiny perverzního diváka

Janet Staiger: *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*.

New York University Press, New York – London 2000.

Pro pochopení pozice knihy Janet Staigerové *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* a zde prezentovaného „historicko-materialistického přístupu“ v rámci současné filmové teorie a historiografie je nutné naznačit jednak širší kontext proměn v reflexi divácké recepce filmu, jednak knihu zasadit do souvislostí výzkumného projektu Janet Staigerové a tzv. wisconsinské školy, k níž autorka patří. Jsou to právě David Bordwell, Kristin Thompsonová a Janet Staigerová, tedy představitelé wisconsinské školy,¹⁾ jejichž práce z počátku osmdesátých let představují jeden z nejsilnějších impulsů pro odklon filmové teorie od althusser-marx-lacanovské teorie kinematografického aparátu, která ovládala filmologický diskurs sedmdesátých let (a to počínaje radikální změnou metodologie výzkumu v jejich kanonické knize o klasickém Hollywoodu²⁾). Nové přístupy k výzkumu recepce filmu v „postaparátové“ éře se vyznačují především posílením zájmu o „konkrétního diváka“ (*real viewer*) namísto zkoumání místa „subjektu“, subjektové pozice determinované kinematografickým aparátem.³⁾

Užitečný přehled současných linií výzkumů diváctví nabízí Judith Mayneová,⁴⁾ která hovoří o třech typech modelů aplikovaných na výzkum diváctví od osmdesátých let: jde o modely empirické, feministické a historické, které představují výrazný odklon od institucionálního modelu spojeného s aparátovou teorií a s pojmem subjektu (oproti pojmu reálného diváka).⁵⁾ Dvě linie profilované v rámci empirických modelů představují na jedné straně teoretici využívající podnětů kognitivní psychologie a lingvistiky (David Bordwell, Edward Branigan, Noël Carroll, ale také Teresa de Lauretisová nebo Bill Nichols, kteří institucionální model neodmítli zcela, ale podrobili jej revizi), na druhé straně zastánci etnografického výzkumu v rámci kulturních studií, navazující na práci slavného Centra pro současná kulturní studia v Birminghamu. Feministické přístupy naproti tomu refletovaly opomíjení rodové difference diváka v teoriích kinematografického aparátu první poloviny sedmdesátých let.

Přestože se jednotlivé modely a jejich představitelé do jisté míry prolínají, lze Staigerovou s jejím důrazem na historický kontext recepce zřetelně řadit mezi třetí, historické modely, které důrazně

1) Janet Staigerová ovšem v současné době působí na University of Texas v Austinu.

2) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985.

3) Britská kulturní studia osmdesátých let (tzv. birminghamská škola) sice pojem subjektu nadále využívala, nicméně oproti aparátové teorii s důrazem na pluralitu subjektivních pozic vymezovaných ve vztahu k národnostní, etnické či sociální příslušnosti nebo z hlediska rodu (genderu), věku apod. (srov. např. David Morley, *Family Television*. London 1986).

4) Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London – New York 1993.

5) Mayneová zdůrazňuje odlišení pojmů subjekt (*subject*), reálný divák (*viewer*), divák (*spectator*). Reálný filmový divák (*film viewer*) je chápán jako „reálná osoba“ (*real person*) při plném vědomí toho, že tento „real viewer“ není dostupný jako objekt výzkumu nějakým přímým, nezprostředkovaným způsobem. Existuje na jednu stranu mimo kategorie teorií, na druhou stranu vždy nějak zůstává funkcí kulturně determinované představy o tom, co je to „reálná osoba“. Takto explikované rozlišení pojmů *subject* a *viewer* upozorňuje na napětí mezi nimi a na metodologické nebezpečí jejich konfúze, přičemž pojem divák (*spectator*) leží na jejich průsečíku a zahrnuje je v jejich koexistenci.

reagují na nejzřetelnější slabost institucionálního modelu, totiž jeho ahistoričnost.⁶⁾ Hlavní linie historizace konceptu diváctví (*spectatorship*) představuje zájem o konkrétní historické podmínky filmových projekcí, výzkum veřejné sféry a zejména zkoumání procesu recepce, přičemž do této posledně jmenované oblasti patří i práce Janet Staigerové.

Kniha *Perverse Spectators*, jejíž kapitoly z větší části představují výsledky historických výzkumů recepce,⁷⁾ navazuje na práci *Interpreting Films*,⁸⁾ která obsahuje také rozsáhlý metodologický a komparativní úvod.⁹⁾ Staigerová v ní vymezuje „historickou interpretativní strategii“, uplatňovanou i v *Perverse Spectators*. Vychází z předpokladu, že kulturní artefakty (tedy i filmy) nejsou nositeli imanentního významu, protože jejich interpretace se proměňují v závislosti na vlivu konstruovaných sociálních, psychologických, politických a ekonomických identit, jako je rod, sexuální orientace, rasa, etnicita, společenská třída. A co je obzvlášť důležité, rozdílnost interpretací je podmíněna historicky. Staigerová se hlásí k neomarxistické pozici a svůj historický materialismus doplňuje o vlivy poststrukturalismu, nového historismu a kulturních studií. Důraz klade na kontext procesu recepce a cílem recepčních studií je v její verzi „historické vysvětlení události interpretace textu“. Kontextuální přístup Staigerové vede k uvažování takových faktorů jako konstruovaná identita, společenské a historické podmínky recepce, intertextuální znalosti apod., přičemž směřuje k opuštění kategorií „správné“ a „chybné“ interpretace. Odtud také pochází pojem „perverzního“ diváka, který implikuje odklon od „normy“ divácké recepce. Staigerová se vyhýbá alternativnímu označení „negotiating spectators“ britských kulturních studií, jež vychází z triády „dominantního“, „dohodnutého“ (negociovaného) a „opozičního“ čtení Stuarta Halla.¹⁰⁾ Důvodem je to, že Staigerová považuje Hallovu známou kategorizaci za reduktivní a esencialistickou.

Staigerová věnuje první část své knihy (*Historical Theory and Reception Studies*) reflexi teoretických východisek pro možné dějiny filmové recepce. Mimo jiné zde vstupuje do polemiky se třemi (v posledních letech zřejmě nejvlivnějšími) koncepty dějin recepce hollywoodského filmu. Jedná se o model Toma Gunninga vycházející z opozice mezi kinematografií atrakcí a narativní kinematografií, o pojetí veřejné sféry, zdůrazňující spřízněnost raně moderní a postmoderní kinematografie v opozici vůči kinematografii klasické (Miriam Hansenová), a nakonec o koncepci Timothy

6) Příkladem historizace kinematografického aparátu je Elsaesserův pojem „společenského imaginárního“, který spojuje pojmy vizuální rozkoše či situování do subjektové pozice s konkrétními historickými podmínkami (srov. zejména Thomas Elsaesser, *Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany*. In: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York 1986; T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London – New York 2000.

7) První část knihy (*Historical Theory and Reception Studies*) sumarizuje výsledky nedávných výzkumů amerických filmových historiků v oblasti filmové recepce a nabízí základní teze vlastní historické práce Janet Staigerové (všechny tři kapitoly této části byly původně prezentovány jako příspěvky na konferencích). Zbývajících devět kapitol rozdělených do tří částí představují samostatné historické studie a před zařazením do recenzované knihy byly samostatně publikovány.

8) Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton University Press 1992.

9) Tato kniha pak odkazuje ještě hlouběji do historie výzkumné tradice wisconsinské školy, k práci *The Classical Hollywood Cinema*: „[...] poukázali jsme [Staigerová, Thompsonová, Bordwell] zde na to, že by měly být sepsány také dějiny konsumpce amerického filmu, ale že takové dějiny by pak tvořily další knihu. Kniha, kterou máte v rukou, jí není, ale představuje můj náhled na to, jakým směrem by se měl ubírat výzkum snažící se objasnit interpretativní významy a afektivní zkušenosti velmi různorodých jedinců, kteří se v průběhu téměř sta let dívali na filmy“ (s. xii).

10) Srov. Stuart Hall, *Coding and Encoding in the Television Discourse*. In: J. Curran et al. (eds.), *Culture, Media, Language*. London 1980.

Corrigana, jenž rozlišuje módy recepce charakteristické pro předklasickou, klasickou a postmoderní kinematografii.¹¹⁾ Staigerová se proti těmto modelům vymezuje nejen historizací, ale také pluralizací módů recepce: každému historickému období odpovídá několik různých strategií oslovení diváka, více módů praxe kinematografické projekce a také několik rozdílných módů recepce. Historicko-materialistický přístup „zprostředkovává obraz identit, interpretativních strategií a taktik, jež si diváci přinášejí do kina. Tyto strategie a taktiky jsou historicky vytvářené specifickými historickými okolnostmi. Tyto okolnosti pak někdy dají vzniknout ‚interpretativním komunitám‘ či kulturním skupinám, jakými jsou i filmoví fanoušci, a ty pak produkují vlastní konvencionalizované módy recepce“ (s. 23).

Na jiném místě (kapitola *Writing the History of American Film Reception*) uvádí konkrétní příklady dokládající variabilitu recepčních strategií, a to zejména v opozici vůči široce rozšířenému předpokladu (či předsudku), že mluvený film zcela potlačil jakékoli hlasové projevy a promluvy diváků (*talking in the theater*): tomu odporuje nejen tradiční případ kultovní recepce, ale také praxe „call and response“ (hlasité slovní projevy publika, reagující na dění na plátně i na sebe navzájem) mezi afroamerickým publikem (komentujícím např. černošského herce a chování jeho postavy) nebo mezi vojáky sledujícími filmové projekce na frontě za druhé světové války a doprovázejícími je cynickými poznámkami (např. k „nerealistickému“ znázornění frontových podmínek nebo na úkor mužských filmových hvězd, které unikly vojenské službě). Staigerová také zdůrazňuje nutnost věnovat mnohem větší výzkumnou pozornost tomu, jak prožitek divácké zkušenosti pokračuje po skončení samotné projekce a jaký má vliv na kolektivní populární a kulturní paměť.

Zbývající tři části knihy (*Interpretation and Hollywood Film History; Interpretation and Identity Theory; Interpretation and the Representation of the Real*) předkládají výsledky výzkumů, které (až na výjimky) pracují se stejným typem pramenů, tj. s novinovými recenzemi, fandovskými texty i s reflexemi z akademického prostředí.¹²⁾ Například kapitola *The Romances of the Blonde Venus. Movie Censors Versus Movie Fans* dokládá revizionistický přístup, který v posledních letech zaujímají filmoví historikové k filmové cenzuře, na konfrontaci tří různých „příběhů“ von Sternbergovy PLAVOVLASÉ VENUŠE. „Melodrama touhy“, které cenzori po zásahu do scénáře nabídli divákům, se v rukou fanoušků změnilo v „komedii touhy“ (pod vlivem srovnávání filmového příběhu s životem hlavní představitelky, Marlene Dietrich), resp. v „romanci touhy“ (v podobě původního scénáře, publikovaného ve fanzinu). Staigerová v této kapitole využívá jako historický pramen fanziny a velké množství dobových recenzí, komentářů a ohlasů. V *Taboos and Totems. Cultural Meanings of The Silence of the Lambs* sleduje různé kulturní významy připisované filmu MLČENÍ JEHŇÁTEK diváky-recenzenty a jejich determinaci textuálními i mimotextuálními vlivy. Využívá novinové články, recenze, ilustrace nebo dopisy doručené do redakce novin a časopisů,

11) Srov. Tom Gunning, *Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 2, s. 51 – 58; Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge UP 1991; Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick – New York – London 1991.

12) Tyto výjimky tvoří dvě kapitoly, z nichž první odmítá hypotézu „žánrové čistoty“, a tím i z ní vycházející hypotézu žánrové hybridnosti typické pro „postfordovský“ Hollywood: podle Staigerové nikdy žádné období „čistého žánru“ neexistovalo (praxí „fordovského“ Hollywoodu bylo spojit v jednom filmu alespoň dvě žánrově různorodé zápletky). Druhý příklad představuje polemika s tezemi Haydena Whita z textu *Modernistická událost* („Illuminace“ 11, 1999, č. 4, s. 5 – 21): Staigerová uvádí konkrétní protipříklady zpochybňující, že dramatizování historických událostí, míšení dokumentárního a hraného materiálu, prezentování vraždy jako výsledku konspirace nebo znázornění neoficiální verze historie jsou typické pro postmodernistickou reprezentaci historických událostí.

analyzuje tři základní strategie, které se uplatnily při „čtení“ filmu: 1. konstruování binárních opozic (zejména na ose Hannibal Lecter/Buffalo Bill jako chytrý/hloupý, heterosexuál/homosexuál, abstraktní zlo/ztělesněné zlo...); 2. užití metafor a analogií (především zvířecí metafora motivované mj. i názvem filmu); 3. hybridizace nekompatibilních pojmů (např. míšení kategorií lidské/zvířecí).

Staigerová klade velký důraz na variabilitu „čtení“, na možnost zaujímat ve vztahu k témuž filmu velmi různorodé subjektové pozice, a to nejen různými diváky, ale i týž divákem v jiné situaci. Toto střetání konkrétního, sociokulturně definovaného diváka a určité subjektové pozice, které je charakteristické pro „postaparátové“ linie přístupu k diváctví, je zřetelně formulováno v kapitole *The Places of Empirical Subjects in the Event of Mass Culture. Jeanie Bueller and Ideology*. Staigerová se zde snaží postihnout možné subjektové pozice, a to nejen ty, které nabízí text přímo, ale i takové, které se otevírají v místech jeho vnitřních kontradikcí (k čemuž využívá opět především novinových a časopiseckých recenzí).

Jestliže progresivní přístup Staigerové k filmovému divákovi jako „perverznímu“ uživateli široké škály historicky, sociálně a kulturně determinovaných strategií budí něčím pochybnost, je to právě využívaným výzkumným materiálem, resp. určitou metodologickou jednostranností. Staigerová jako by se chtěla vyhnout nutným a jen v omezené míře řešitelným kontradikcím, do kterých se zaplétá etnografický výzkum¹³⁾ – tj. problému nemožnosti „neovlivňujícího pozorovatele“. Zřetelně preferuje jednu ze dvou možností, jak je podle ní možné při uplatňování historicko-materialistického přístupu řešit zásadní problém nedostatku zdrojů vypovídajících o recepci starších filmů dobovým publikem. Tu představuje rozšíření výzkumného pole na historický materiál, jakým jsou deníky, dopisy či „orální dějiny“. Druhou možností pak je výzkum současného publika třeba metodou rozhovorů. Tuto variantu ovšem Staigerová nevolí ani tehdy, když nevzniká problém časového odstupu (např. u filmu *MLČENÍ JEHŇÁTEK*), a přidržuje se výzkumu recepce za použití především takového materiálu, který pochází od specifického a svým způsobem výlučného publika a který je ovšem také snáze dostupný – filmových recenzí. Důvody je pochopitelně možné tušit v tom, že kvalitativní výzkum „běžného“ publika by vyžadoval ještě výraznější metodologický posun do oblasti sociologie. Přestože tedy Staigerová realizuje pouze jednu linii vlastního výzkumného programu, představují principy historicko-materialistického výzkumu a koncept „perverzního diváka“ produktivní variantu takového přístupu k recepci filmu, který na jedné straně jednoznačně popírá pesimismus deterministických přístupů vnímajících diváka jako pasivního příjemce ideologie a na druhé straně nepodléhá iluzi totální interpretační svobody a neomezených možností opozičního čtení.

Pavel Skopal

13) Tyto výzkumy, zejména v linii navazující na birminghamskou školu, vůči níž se Staigerová vymezuje, mají ve skutečnosti podobné zaměření, i když pracují s jiným pojmovým aparátem a metodologií nevyhýbající se konkrétnímu studiu samotného procesu recepce. Ilustrativní jsou v tomto směru např. práce popisující „opoziční čtení“ v procesu recepce *RAMBA* australskými domorodci, kteří jej vnímají jako představitele „třetího světa“ bojujícího proti bílým kolonizátorům (srov. John Fiske, *Television Culture*. London – New York 1991), nebo studie o amerických bezdomovcích, kteří se dívají s oblibou na *SMRTONOSNOU PAST*, přičemž ovšem věnují pozornost jen těm částem filmu, kde jsou nějakým způsobem pokořováni představitelé společenské elity (srov. John Fiske – Robert Dawson, *Audiencing Violence: Watching Homeless Men Watch Die Hard*. In: James Hay – Lawrence Grossberg – Ellen Wartella (eds.), *The Audience and Its Landscape*. Boulder – Oxford 1996).