Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Pronikání pohledem

Fotografie jako voyeuristické médium v literatuře a ve filmu – *Klíč* a *Nesnesitelná lehkost bytí*

JULIA MIESENBOECK

Ve svém příspěvku bych chtěla pojednat o fotografii jako o voyeuristickém médiu v literatuře a ve filmu. Z mnoha příkladů jsem vybrala dva romány z různých kultur: *Klíč* (1956, česky 2011) jednoho z nevýznamnějších japonských spisovatelů 20. století Džuničiróa Tanizakiho a *Nesnesitelnou lehkost bytí* Milana Kundery (1985, poprvé 1984 francouzsky). Oba romány byly také zfilmovány, Tanizakiho román dokonce několikrát; zde se budu zabývat adapcemi *Kagi* (v distribuci jako *Odd Obsession*, 1959) od japonského režiséra Kona Ičikawy, a *La Chiave* z roku 1983 od italského režiséra Tinta Brasse. Kunderův román byl zfilmován v roce 1988 režisérem Philipem Kaufmanem s titulem *The Unbearable Lightness of Being*. Prostřednictvím srovnání těchto snímků bych ráda přiblížila kombinaci voyeuristické funkce fotografie, fotoaparátu a filmové kamery.

Nejprve se zaměřím na Tanizakiho *Klíč*, poprvé vydaný už v roce 1956. Román je podán formou deníkových zápisků manželského páru – staršího muže, profesora, a jeho o několik let mladší ženy, čtyřicátnice jménem Ikuko. Manžel, jehož jméno neznáme, začne zapisovat do svého nového deníku i intimní záležitosti. Dělá to z konkrétního důvodu: chce, aby se Ikuko dozvěděla všechny jeho myšlenky a pocity. Jde mu hlavně o jejich intimní vztah, o němž doposud s manželkou nikdy nerozmlouvali, a proto o tomto tématu začne psát v deníku se záměrem, aby si manželka jeho zápisky přečetla. Klíč k zásuvce, ve které deník schovává, nechá profesor schválně ležet tam, kde ho Ikuko jistě uvidí. Ta nejen čte manželovy zápisky, ale začne dokonce s psaním vlastního deníku. Oba píší ve svých zápisnících především o svém intimním vztahu, a také o společném příteli Kimurovi, budoucím manželovi jejich dcery, se kterým Ikuko naváže subtilní erotický vztah – a to jednak z vlastní touhy, jednak na přání profesora, který Ikuko i Kimuru manipuluje tak, že se vzniku vztahu vlastně nemohou vyhnout. Už skutečnost, že profesor i jeho žena čtou v deníku svého protějšku, má charakter příbuzný voyeurismu. Oba sledují druhého partnera a vědí, že si píše deník. Paradoxně vnadí druhého ke čtení a zároveň vymýšlejí rafinované taktiky k ochraně svých soukromých zápisů. Profesor „nabídne“ své manželce klíč k zásuvce, kde uchovává své intimní zápisy. Ikuko se zase zmiňuje o své snaze, aby

si manžel její činnosti nevšiml, a volí proto i vhodný papír a „tichý" způsob psaní. Také zalepí deník páskou a vkládá párátko na určitou stránku, aby si mohla ověřit, zda manžel deník otevře – a ukazuje se, že se tak opravdu stalo. Její pozdější zápisy objasňují, že s touto variantou počítala a ochrana soukromí byla v rámci jejího záměru předstíraná. V závěru jejího deníku nacházíme dokonce přiznání, že od doby, kdy začal její erotický vztah s Kimurou, jenom předstírala zhoršení svého zdravotního stavu, aby její (skutečně chorý) manžel zemřel co nejdříve. Psaní deníku představovalo pro manželský pár až do určitého bodu, když profesor už nemohl psát, velice dobře naplánovaný a zároveň vzrušující záměr. Takové tajné pátrání v soukromí druhého je přece z morálního hlediska nevhodné, stejně jako to platí pro voyeurismus. V tom, že oba počítají s tím, že partner si čte v jejich deníku, nacházíme i prvky exhibicionismu. Muž i žena během čtení deníku prožívají potěšení ze „zakázaných pohledů". To je ale jenom jeden aspekt z možností, jak se v Tanizakiho románu voyeurismus projevuje. Z perspektivy překračování tabu je neméně výrazný další moment: jednání muže, který se touží dívat na nahé tělo své ženy.

Profesor se zmiňuje o své fixaci na vizuální vnímání, tedy pro voyeura charakteristickou *skoptofilii*. Ta u něj vznikla po letech manželství, kdy ho Ikuko nikdy nenechala dívat se na své obnažené tělo; je velice stydlivá a nepřeje si, aby v ložnici rozsvěcel. To se ale změní, když si čte v manželově deníku a dozví se jeho přání. Jednoho večera se Ikuko opije do té míry, že omdlí – což však může být jenom předstírané – a profesorovi se splní ještě větší přání než jen pohled na její nahé tělo. Spolu s Kimurou najdou Ikuko v mdlobách ve vaně a musí se postarat o to, aby ji uložili. Profesor si může vychutnat nejen to, že se na její nahé tělo dívá, ale může se jí zároveň dotýkat. Dokonce žádá Kimuru o pomoc: nahou Ikuko společně osuší a obléknou. Profesor v zápiscích přiznává, že Kimuru „používá," protože ho vzrušuje přítomnost mladého a přitažlivého muže v blízkosti obnažené manželky. Když Kimura odejde, profesor nepřestává pozorovat Ikuko, teď už uloženou v posteli. Rozsvítí v ložnici a splní si dlouho vytoužený sen – pozorovat nahé tělo své ženy se všemi detaily. Splněné přání tady znamená porušení dlouhotrvajícího tabu. Profesorovo chování ukazuje, že jeho touha je pevně spojena s vizuálním vnímáním. Lze dokonce říci, že touha a její naplnění zůstávají v zásadě na skopické úrovni. Profesor si přinese do ložnice lampu se zářivkou, kterou jinak používá ve své pracovně, a začne manželčino tělo studovat jako vědecký předmět. Chová se přitom naprosto klidně, plně své jednání kontroluje:

> Znovu jsem Ikuko svlékl ze všeho jejího oblečení, odhodil jsem i veškeré přikrývky, obrátil její nahé tělo naznak a umístil do takřka denního bílého světla, které vrhala zářivka i stojací lampa. A pak, stejně jako kdybych si prohlížel mapu, jsem ji začal do podrobností studovat.
> Nejdřív jsem ale po nějakou dobu jen uchváceně zíral na to nádherné bílé tělo bez poskvrnky před svýma očima. Bylo to totiž vůbec poprvé, co jsem viděl nahé tělo své ženy v celé jeho kráse. [...] Jejího těla jsem se vždy dotýkal pouze rukama, přitom si

> představoval jeho tvary a v duchu si říkal, jak skvostných tělesných proporcí je. Právě proto jsem zatoužil vystavit ji jednou jasnému světlu. A to, co jsem teď spatřil, mě nezklamalo, ba daleko předčilo má očekávání.
> (TANIZAKI 2011: 23–24)

Svými voyeuristickými pohledy si tělo Ikuko pečlivě, systematicky, s takřka vědeckou důkladností přeměřuje. Jeho rozkoš vyžaduje pořádek a opatrnost. Takové vizuální vnímání krásu viděného těla ještě víc stupňuje. Vytoužené odhalení způsobuje neznámé pocity zachycení krásy, které mají pro diváka estetický i libidinózní význam. Nahá Ikuko vstoupí i do vznešeného stavu – jak si posléze profesor do deníku poznamená, vybavuje se mu v tu chvíli socha bódhisattvy Kannon a s ní srovnává proporce manželčina těla. Bódhisattva v buddhismu označuje toho, kdo směřuje k osvícení a dokonalosti – to velmi jasně ukazuje, že profesor nevnímá Ikuko jenom jako objekt chlípné touhy. Pro něj v této souvislosti existuje také něco vyššího: ideální povaha, která se teprve nyní v její nahotě objevuje. Pozorování se pomalu mění v rituál, protože se několikrát opakuje, a profesor – kromě okamžitého zkoumání – začne také používat fotoaparát a svou nahou manželku fotografuje. Pokouší se tak zachytit představu, která během pozorování vznikla. Jeho jednání se znovu pohybuje mezi zájmem o samotné tělo a snahou zachytit jeho ideální smysl. Profesor píše fascinovaně o procesu, ve kterém fotografuje a prohlíží nahotu své ženy:

> Potom, aby bylo v místnosti dost světla, jsem opatrně odstranil černou látku, která byla přehozená přes stínidlo stojací lampy. Stojací lampu jsem přitáhl blíž k manželčině posteli a umístil tak, aby její tělo bylo přímo uprostřed jasného světelného kruhu. Cítil jsem, jak se mi prudce rozbušilo srdce. Při pomyšlení, že právě dnes se mi podaří usktuečnist to, o čem jsem již dávno snil, jsem byl samým očekáváním silně vzrušen.
> (TAMTÉŽ: 22–23)

Intenzita jeho prohlížení se také jeví v záznamu jeho trvání: „Zhruba od tří ráno jsem se více než hodinu kochal pohledem na manželčinu nahotu“ (TAMTÉŽ: 26). V deníku najdeme také pečlivé zápisy o profesorově postupu při fotografování:

> Pořídil jsem snímky, na nichž jsem nahé tělo své ženy zachytil zepředu i zezadu, udělal jsem také detailní záběry, vyfotografoval jsem ji v nejrůznějších pozicích a z nejsvůdnějších úhlů. Mám i její snímky, na nichž má roztodivně propletené paže a nohy.
> (TAMTÉŽ: 41–42)

Fotografováním sleduje profesor několikerý záměr: především chce, aby sama Ikuko fotografie spatřila, a lepí je proto do svého deníku. Ovšem Ikuko v předstíraném studu píše jenom o tom, že si v deníku všimla nějakých obscénních snímků, na které se ani nechtěla pořádně podívat. Ze zápisů v profesorově deníku se zdá, že jeho voyeuristické jednání a vůbec celé jeho chování jsou výsledkem racionálního plánu; přestože sice střízlivě píše o svém pozorování, je zřejmé, že v průběhu realizace tohoto plánu se naplňují jeho sexuální touhy a prožitek rozkoše.

V jednání profesora je velmi důsledně objasněn voyeuristický aspekt fotografie. Obecně se však dá říci, že fotografování není jenom voyeuristická činnost, byť jde o klasické motivy voyeurismu a dychtivého voyeura jako v tomto románu. V samé povaze fotografie a ve vlastnostech kamery je možné najít několik prvků, které lze označit jako voyeuristické. Ve výkladu těchto voyeuristických aspektů fotografie se přidržím pojmů francouzského filozofa Rolanda Barthesa, které zavádí ve svých úvahách o fotografii *Světlá komora* (1980). Fotografa zde nazývá *operátorem*, pozorovatele označuje *spectator, a* to, co je fotografováno, nazývá *spectrum* (srov. BARTHES 2005: 16–17). Voyeurismus fotografie má přenesený význam, jak to popisuje Susan Sontagová v eseji *O fotografii* (1977): fotografický voyeurismus lze pochopit prostě i jako radost z vidění, tj. nejen jako jeho patologii, nýbrž běžnou součást různých fotografických aktivit. Voyeurismus fotografie však nevychází z druhu *spectra*, nýbrž výhradně z charakteru a kvality fotografického poměru, tedy vztahu *operátora* k *spectru*. Také chci upozornit na tvrzení Sontagové, že fotografování není jenom pasivní dívání se, ale spíše souhlas s tím, co je vidět. Voyeurismus fotografie objasňuje Sontagová takto: „I když je užívání fotoaparátu nesouměřitelné s intervencí ve fyzickém smyslu, je něčím víc než jen pasivním pozorováním. Je podobně jako sexuální voyeurismus způsobem někdy nevyslovené, často však výslovné výzvy, aby se vše, co se děje, dělo tak i nadále" (SONTAG 2002: 17). Fotografie je chápána jako forma přitakání a schvalování toho, co je pozorováno, zároveň projev zájmu o tento objekt. To znamená, že akt fotografování se uskutečňuje aktivním gestem *operátora*. Je důležité připomenout, že ve fotografii nenacházíme jen prosté dívání se. Fotografický pohled je – stejně jako i voyeuristický pohled – aktivní gesto, ať už vyvstává z vědomého nebo neuvědomovaného záměru.

Není náhoda, že výraz *voyeur*, potažmo voyeurismus, pochází ze starofrancouzštiny, ze slova „veor, véeur". To znamená „pozorovatel, vyzvědač, slídil nebo špeh" (německy „Beobachter, Kundschafter, Späher oder Spion," srov. *DEUTSCHES FREMDWÖRTERBUCH* 1983: 279). Etymologie tohoto termínu ukazuje, že voyeurismus ve svém původu neoznačoval žádné nemorální nebo patologické chování. Kromě toho souvisí termín etymologicky i s francouzským výrazem pro věštce – *voyant* (srov. *NEUES WÖRTERBUCH DER FRANZÖSISCHEN UND DEUTSCHEN SPRACHE* 1857: 544, a ROLOFF 2003: 28). Patologický aspekt získal voyeurismus teprve v 19. a později ve 20. století. Dnes existuje i lékařská definice, která ho popisuje jako sexuální úchylku. To všechno dokládá, že pojem voyeur neměl vždy takový konkrétní a zvláštní význam, jaký má dnes. Zde ho používám také v jeho původních souvislostech: voyeuristická fotografie pro mě znamená, že fotografické oko něco hledá, chce něco pochopit prostřednictvím pohledu, že fotografie je aktivní gesto směrem k něčemu dosud nedotčenému.

Další příbuznost fotografie s voyeurismem spočívá v tom, že *operátor* najde motiv a fotografováním ho označuje. Voyeur to dělá podobně: najde si motiv a označí jej jako něco jedinečného. Stejně jako *spectrum* ve fotografii má i motiv pro voyeura jedinečný význam, jinak by se na svůj objekt nedíval ani *operátor* ani voyeur. Kromě toho se najdou ještě jiné vlastnosti, které mají voyeur a *operátor* společné. Pohled *operátora* je jednostranný a zachytí fotografické *spectrum* objektivem kamery, který se ve své povaze podobá kukátku voyeura, což může být na příklad klíčová dírka nebo dalekohled. Pro každého *operátora* platí analogie podmínek, ve kterých se pohybuje voyeur. Když *operátor* za kamerou hledá *spectrum*, nachází se – nebo spíš jeho oko – v pozici, ve které je neviditelné a ukryté – stejně jako oko voyeura. Povaha fotoaparátu a fotografické činnosti dělá z každého *operátora* voyeura, nezávisle na tom, jak vypadá *spectrum a z* jakého prostředí pochází. Analogie mezi voyeurem a fotografem leží ve vlastnostech jednostranného pohledu, ne v tom, co vidí, jaký motiv je spatřen.

Jako druhý literární příklad, ve kterém se projevuje voyeuristický aspekt fotografie, chci uvést román *Nesnesitelná lehkost bytí* Milana Kundery. Kamera se jako voyeuristický předmět podstatným způsobem uplatňuje u protagonistky Terezy, která v příběhu působí jako profesionální fotografka. Tuto práci získá s pomocí výtvarnice Sabiny, kamarádky svého muže Tomáše a rovněž jedné z jeho milenek. Tomášovo sexuální sbližování s jinými ženami Terezu znejisťuje a působí jí bolest. To se promítá i do jejích opakujících se snů, v nichž prožívá různé scény s Tomášem a jinými ženami. V jednom z těchto snů se Tomáš miluje se Sabinou v posteli uprostřed pokoje a Tereza je musí na Tomášův rozkaz pozorovat (srov. KUNDERA 1985: 20). Tato ve své podstatě voyeuristická scéna je vlastně fantazií Sabiny: podobnou scénu totiž najdeme v jednom z jejích dopisů Tomášovi, který Tereza tajně četla: „Chtěla bych tě milovat ve svém ateliéru, jako by to bylo jeviště. Kolem by byli lidé a nesměli by se přiblížit ani na krok. Ale nemohli by z nás spustit oči...“ (TAMTÉŽ). Bolest, kterou Tereze způsobuje Tomášova nevěra, se zobrazuje i v tomto snu: „Ten pohled jí působil utrpení, které nemohla vydržet. Chtěla přerušit bolest duše bolestí těla a vrážela si jehly pod nehty“ (TAMTÉŽ). Přesto se ti dva milují: žijí spolu, spolu odejdou do zahraničí po ruské invazi, a když se Tereza vrací zpátky do Prahy, Tomáš ji následuje. Terezina láska k Tomášovi ji ve výsledku přitahuje i k Sabině a Sabinin voyeuristický výjev z dopisu nabude pro Terezu nového významu: „ztrácel na své původní krutosti a začal ji vzrušovat. Několikrát tu situaci vyvolala šeptem Tomášovi, když se milovali“ (TAMTÉŽ: 60). Tereza pak sebe samu nevidí mezi Tomášovými milenkami, ale sní o tom, že ji Tomáš bere se sebou a ona sama, její tělo, se stane „jeho alter ego, jeho pobočníkem a asistentem“ (TAMTÉŽ).[1] Zde je skryt i důvod Tereziny návštěvu u Sabiny, s níž se snaží sblížit: nabídne Sabině, že jí udělá

[1] Touží splynout s ním, aby se stali „jednou hermafroditní bytostí a těla jiných žen byla jejich společnou hračkou“ (TAMTÉŽ), touží „stát se alter ego jeho polygamního života“ (TAMTÉŽ: 61).

několik fotografických portrétů. Sabina souhlasí a pozve ji do svého ateliéru. Tereza konečně vidí ono významné místo, které se nyní má stát jevištěm pro jinou voyeuristickou činnost: Tereza fotografuje Sabinu nahou. Toto gesto obsahuje subtilní erotické napětí, jež je výrazem její touhy po splynutí s Tomášem. Uskutečnění tohoto přání pro ni není jednoduché, jak je zřejmé z jejího stydlivého chování: „Tereza vzala do ruky aparát a přiložila si ho k oku. Sabina před ní rozhrnula plášť"(TAMTÉŽ: 63). Skutečnost, že jde především o fotografování, Tereze situaci ulehčuje. Terezin fotoaparát získá v této napjaté chvíli velice důležitou funkci. Kamera se stane ochranným „závojem", který nervózní Tereze usnadní jednání: přiloží si kameru k oku ještě dříve, než se Sabina svlékne. Fotoaparát má pro vzrušenou, ale ostýchavou Terezu ochrannou funkci: „Aparát sloužil Tereze zároveň jako mechanické oko, jímž pozorovala Tomášovou milenku, i jako závoj, kterým si před ní kryla tvář" (TAMTÉŽ). Takové skrývání pohledu je pro voyeurismus typické. Celá tato scéna zdůrazňuje voyeuristické vlastnosti fotografování a kamery: jednostranný pohled a pohled jako pronikání do intimity. Fotografka Tereza se stává voyeurstickým pozorovatelem, který se ukrývá – a to tím, že skrývá svůj pohled za objektivem aparátu. Jako by se tím pomyslně zneviditelnila, a získává tak určitou sílou, která jí jinak chybí. Fotografie umožňuje Tereze vymanit se ze své pasivní pozice osamostatnit se, a to nejen v této scéně. Tereza fotografuje odvážně i v ohrožení během pražského jara, a má z toho velkou radost. Jinak se obvykle nachází v pozici pozorované. Obvykle ji Tomáš vyzývá slovy „Svlékni se!", než se milují. Po tom, co udělá několik snímků nahé Sabiny, Sabina ji osloví stejným způsobem – „Byl to tedy Tomášův rozkaz, který teď Tomášova milenka adresovala Tomášově ženě" (TAMTÉŽ) – a vezme si od ní aparát. Těmito slovy se tak téměř staví fotografování na stejnou úroveň se sexuálním aktem. Situace se obrací, Tereza se zase stává pozorovanou figurou, ocitá se v pasivní pozici, která jí však vyhovuje jako v případě Tomáše („byl to rozkaz a ona pocítila vždycky vzrušení z toho, že poslouchá", TAMTÉŽ: 64). Uposlechnutí „někoho cizího" jí připadá jako „zvláštní šílenství, šílenství v tomto případě ještě o to krásnější, že rozkaz nevyslovuje muž, ale žena" (TAMTÉŽ). Tereza cítí zvláštní rozkoš z toho, že Sabina ji fotografuje, ale i z toho, že je zcela bezmocná. Dokonce i Sabina pocítí zvláštní okouzlení z toho, že odevzdanou a plachou ženu svého milence fotografuje, ale „jako by se lekla toho okouzlení a chtěla ho rychle zaplašit, hlasitě se rozesmála" (TAMTÉŽ).

Scéna mezi Sabinou a Terezou však neukazuje jenom voyeuristické porozování, najdeme zde také jiný aspekt, jímž se fotografické médium přibližuje sexuálnímu kontextu. Je to symbolická funkce kamery jako „aparátu pronikání" (*Penetrationsapparat*, viz STIEGLER 2006: 255). I když Sontagová konstatuje, že fotografování je nevyhnutelně spojeno s distancí, rozhodně to není něco tak blízkého jako sexuální akt, odkazuje ve své práci i na podobnost fotografie s *falem*

(viz SONTAG 2002: 19). V náznaku to můžeme pozorovat i ve sledované scéně. Fotografie se stává nejen voyeuristickým médiem, které slouží jako pomocný prostředek *operátorovi*, ale i médiem, které dává *operátorovi* sílu – k uskutečnění nefyzického násilí. „Stála [Tereza, pozn. J. M.] před Sabinou nahá a odzbrojená. Doslova *odzbrojená*, to jest bez aparátu, kterým si před chvílí kryla tvář a zároveň jím mířila jako zbraní na Sabinu. Byla dána Tomášově milence na pospas. Ta krásná odevzdanost ji opíjela" (KUNDERA 1985: 64, zvýr. autor). Používání kamery má u postavy Terezy docela jiný význam než u postavy profesora z Tanizakiho románu. Profesorův aparát nemá takový účinek na sílu *operátora,* jako to prožívají Tereza i Sabina. Kamera není jen závoj, ale v přeneseném slova smyslu i zbraň. Ostatně fotografické termíny jako „to shoot a photo" (udělat snímek), „to load the camera" („nabít" kameru filmem) nebo „zamířit, zaostřit a stisknout spoušť" (srov. SONTAG 2002: 19) odkazují na paralelu mezi fotografováním a lovem, mezi kamerou a zbraní.

Sontagová ale také zdůrazňuje, že činnosti během fotografování se odehrávají v určité distanci, a tím se liší od sexuálního aktu: „Aparát neznásilňuje a ani nepřivlastňuje, ačkoli dokáže zneužívat, obtěžovat, znetvořovat, vykořisťovat a v nejkrajnějším smyslu metafory i vraždit – to vše jsou aktivity, které na rozdíl od sexuálního nátlaku mohou být prováděny na dálku a s jistou odtažitostí" (SONTAG 2002: 19). Právě tak je charakterizováno fotografování u postavy profesora z Tanizakiho románu: tam je distance diváka důležitým elementem, jde mu hlavně o vidění, jež má pro profesora už sexuální význám a stačí mu pro naplnění jeho touhy. U Terezy a Sabiny má kamera sice erotický význam, ale projevuje se také v jejich odstupu: na jedné straně by se byly bez ní nikdy tak intimně nesblížily, na straně druhé mezi nimi kamera zůstává jako objekt, který je odděluje (a je tak i výrazem jejich nedokonalého sblížení).

Film zobrazuje napětí mezi těmito dvěma postavami velice podobně jako kniha, postup vyprávění je ale trochu odlišný. Tereza (Juliette Binoche) navštíví Sabinu (Lena Olin) a zeptá se jí, zda by ji mohla vyfotografovat nahou, z jiného důvodu než v románu: na doporučení kolegyně z redakce časopisu, pro kterou Tereza pracuje. Film zobrazuje Terezinu návštěvu jako realizaci plánovaného úmyslu vyfotografovat Sabinu nahou: svou žádost vysloví Tereza hned u dveří. Chování postav se málo liší od literární předlohy, také zde se ukazuje důležitost fotoaparátu. Vidíme totiž již zmiňované potěšení a sílu, které Tereza prožívá při fotografování Sabiny, ale později je zobrazen také její strach ze Sabiny. Tereza se schovává během svlékání a když ji Sabine začne fotografovat, prchá před ní. Atmosféra tohoto fotografického setkání sugeruje hned od začátku erotické napětí, které se přenáší na diváka, jenž se stává třetím tajným pozorovatelem, tedy také voyeurem. I ve filmu nacházíme paralelu mezi fotografií a lovem, zde zřetelnější: Sabina honí po místnosti prchající Terezu. Lov to připomíná jen v žertu, avšak to nezmenšuje analogii

kamery se zbraní (viz STIEGLER 2006: 255–256 a SONTAG 2002: 18–21). Postavy se tváří rozpustile, jejich vztah se jeví veselejší než v románu, kde se jenom „dvakrát nebo třikrát" rozesmály z rozpaků. V románu se zdá, že toto setkání a vztah, který Tereza naváže se Sabinou, má pro Terezu velký význam, ve filmu je to jinak: ztratí se především intimita, zdůrazněná v románu.

To, že voyeuristické rysy se vyskytují také u diváků (*spectatorů)* platí jak pro fotografické, tak pro filmové („pohyblivé") obrázky, neboť vznik fotografie předchází filmovému zpracování, a kamera nadále funguje jako esenciální předmět v tomto přeneseném voyeuristickém procesu. Divák, *spectator*, se nachází vždy ve stejné pozici jako kamera, tedy jako *operátor* – jeho pohled se kryje s pohledem *operátora a* může být proto chápán jako voyeuristický. Stejně tak lze u *spectatora* identifikovat žádostivost či touhu něco spatřit. Nemá ovšem k dispozici kameru s objektivem („kukátkem") jako pomocný prostředek. Neviděný, nevrácený pohled se uplatňuje v procesu, ve kterém se někdo dívá na obraz *(spectrum). Spectrum* je tu prožíváno jako skutečná scéna. Fotografie vyjadřuje, že „*toto bylo*".[2] Termín „voyeuristická fotografie" nemusí proto mít ani erotické pozadí, ani význam sexuální úchylky, nýbrž označuje specifickou radost z vidění a analogii *operátora i spectatora s* voyeuristickým divákem. Fotografie a film, ale i jiná vizuální média splňují podmínky klasického voyeuristického pohledu, a proto se v nich také často realizují díla pornografická. Rozvoj fotografie a filmu během 19. století potvrdil vhodnost těchto médií pro pornografický voyeurismus na mnohých příkladech. Jejich analýza však do tohoto příspěvku nepatří.[3] Význam *spectra* přitom může být různý, to, co v něm vidí, se může u jednotlivých diváků odlišovat. Voyeurismus tedy nemusíme chápat doslovně, nýbrž jako přenesené pojmenování pro různé způsoby fotografování a vidění obecně.

Tanizakiho *Klíč* dokládá voyeuristické vlastnosti fotografie zřetelně způsobem, jakým profesor s fotoaparátem a fotografií samou pracuje. Také filmové adaptace využívají voyeuristické povahy kamery intenzivně; k tomu se ještě vrátím. Předtím bych se však chtěla zmínit o vztahu mezi divákem-voyeurem a jeho *spectrem* v tomto románu. Při fotografování i při čtení deníků se samozřejmě neprojevuje jen voyeurismus, ale také exhibicionismus čili radost se ukazovat. Patří to k zásadním aspektům ve vztahu dívání se *(vidět – být viděn)*. Tady vycházím z teorie Jacquesa Lacana a jeho psychologických spisů na toto téma. Podle Lacana hraje viděný objekt vždy také významnou aktivní roli, protože na sebe soustřeďuje pohledy. Lacan dokonce tvrdí, že každé *spectrum*, každý viděný objekt se zároveň sám na diváka dívá. To je velmi dobře vyjádřeno v dvojitém významu francouzského slova *regarder*, což znamená *dívat se* a také *týkat se*. Lze tak říci,

[2] „Noema Fotografie je prosté, banální; žádná hloubka: ‚*Toto bylo*'" (BARTHES 2005: 107).
[3] Příklady erotické kinematografie viz ACHENBACH – CANEPPELE – KIENINGER 1999.

že viděný objekt se současně diváka týká a dívá se na něj. Není proto nikdy možné chápat ve vztahu pohledu vidoucí subjekt jako nezávislý a samostatný, vždy je tam přítomen ještě další, ten druhý – tedy to, co je viděno, něco, co na sebe přitahuje pohled. Také tuto dialektiku najdeme v Tanizakiho románu hned několikrát. Jako příklad zde uvedu chování Ikuko, která na sebe upozorňuje. Jestli vědomě, nebo náhodou, není zcela jasné, protože z jejích zápisků s jistotou nepoznáme, zda opravdu padne do mdlob, nebo to jenom předstírá a hraje, anebo zda si to aspoň umíní a podpoří tím, že nadměrně pije. Je velice pravděpodobné, že to Ikuko dělá záměrně a že jí celá situace přináší radost, protože se její omdlévání znovu a znovu opakuje. Tím se zároveň přibližuje Kimurovi, který tak získává příležitost dívat se na její tělo a dokonce se ho i dotýkat. Kromě toho Kimura spatří i fotografie, které profesor pořídil, když Ikuko ležela v mdlobách. Ikuko tímto způsobem sehrává svou exhibicionistickou roli, tedy vytváří protiklad voyeura, a jako viděné *spectrum* tak získá silnou pozici; profesor tomuto vztahu zcela propadne. Voyeurismus a exhibicionismus se projevují také na „písemné" úrovni, a to jak u profesora, tak v případě Ikuko, protože skrze deník se jeden druhému ukazují velice intimně. Také v Kunderově románu i ve filmové adaptaci vědí pozorované postavy o tom, že jsou pozorovány.

V literatuře 20. století lze najít i několik jiných příkladů, ve kterých je fotografie představena jako voyeuristické médium pro odhalení skrytého významu, například v povídce *Las Babas del Diablo* (1959, česky jako „Zvětšenina" ve výboru povídek *Změna osvětlení*, 1990) argentinského autora Julia Cortázara nebo jako médium pro uznání ideální krásy v povídce italského autora Itala Calvina jménem *L'avventura di un fotografo* (1955), v souboru povídek *Gli amori difficili* (česky *Nesnadné lásky,* 1978*).* Z oblasti filmové reprezentace kamery používané jako voyeuristické médium lze uvést třeba *Peeping Tom* (1960, režie Michael Powell), *Blow Up* (1966, režie Michelangelo Antonioni), nebo *Krótki film o miłości* (1988, režie Krzysztof Kieślowski), kde postava voyeura, Tomek, nepoužívá kameru, ale dalekohled, a divák se stejně jako postava stává tajným pozoravatelem tím, jak mu kamera ukazuje objekty pozorované voyeurem.

Vraťme se však k Tanizakiho *Klíči, a* to k jeho filmové adaptaci, kde se zkoumané médium manifestuje v sexuálním kontextu, což zdůrazňuje zase voyeuristickou kvalitu fotografie. Ráda bych ještě jednou předeslala, že voyeuristické vlastnosti fotografie, respektive fotoaparátu či kamery, existují vždy, a to nezávisle na tom, zda jsou uvědomované či nikoli, nebo zda mají sexuální povahu. První filmová adaptace, na níž tento předpoklad chci demonstrovat, je *Kagi* z roku 1959 od japonského režiséra Kona Ičikawy, a *La Chiave* (1983) italského režiséra Tinta Brasse. Prostředí prvního filmu vychází (kromě malých změn) z velké části z literární předlohy. Odehrává se v Japonsku přibližně ve stejnou dobu jako román, v padesátých letech 20. století – přece jen byl natočen pouhé tři roky po vydání románu. Pozoruhodný rozdíl mezi filmem

a románem je ten, že ve filmu manželský pár (Mačiko Kjó jako Ikuko, Gandžiró Nakamura jako profesor) nepíše žádné deníky. Divák se ale, stejně jako čtenář románu, stane tajným pozorovatelem – sice nemá příležitost číst intimní doznání, avšak získává úplný vhled do intimních scén života obou protagonistů. Na rozdíl od filmu Kona Ičikawy přesunul Tinto Brass čas a místo děje do jiného prostředí: film se odehrává v Benátkách roku 1939. Pro film z roku 1983 je takový posun do minulosti pochopitelný, pro diváka se tím zvyšuje efekt morálního zavržení. Zde si denní zápisky o svém intimním životě píší zase oba dva manželé: Nino (Frank Finlay), a jeho žena Tereza (Stefania Sandrelli). Podobně jako v literární předloze čte Tereza Ninův deník po tom, co našla volně ležící klíč k zásuvce, ve které je deník ukryt.

V japonském zpracování najdeme jenom sugesci nahoty Ikuko: torzo jejího těla je, s výjimkou partie ramen, bud' zahalené nebo zakryté tělem jejího manžela, který se postaví mezi ni a kameru. Fotoaparát, jak ho používá manžel ve filmu, zachycuje proto něco, co publikum „za kamerou" vůbec nevidí. Neukazuje to, co je *před* fotoaparátem čili očima profesora, také nikdy nevidíme fotografie, které profesor udělá. To všechno zůstává pouze v oblasti imaginace publika, divák si tvoří obrazy sám. Tímto způsobem filmové zpracování přenáší touhu dívat se z postavy profesora na samotného diváka.

Na rozdíl od *Kagi* zobrazuje *La Chiave* nahotu a sexualitu mnohem přímočařeji (což vedlo k tomu, že film byl v kinech několika zemí do 18 let nepřístupný). Kamera je zaměřena několikrát přímo na Terezu jako na voyeuristický předmět. Divák se tak dostane do pozice třetího skrytého voyeura, nebo se jeho pohled překrývá s pohledem Ninovým. Tato adaptace *Klíče* pracuje s méně sugestivními obrazy. Ukazuje vztah mezi Terezou a Ninem také méně subtilně a Ninovi chybí zdrženlivost, když svoji nahou ženu pozoruje. Podrobněji zobrazuje tento film vztah s přítelem rodiny a budoucím manželem dcery Lászlem. Stejně jako u japonského zpracování udělá kamera z diváka dalšího voyeuristického pozorovatele, který se bud' stane skrytým třetím divákem scény, nebo vidí přesně to, co hlavní mužská postava. Světlo a zářivý jas jsou ve filmových obrazech v obou verzích vždy výrazem nahlédnutí do něčeho tajemného.

V obou filmech je často používána subjektivní kamera (*point-of-view-shot*, viz KORTE 2004: 43), kdy se shoduje pozice postavy s pozicí kamery a diváků. Tak narůstá intenzita sloučení pohledu a pozice postavy a diváka. Taková identifikace publika s postavou filmu je velice charakteristická pro psychologii filmu, jak se o tom zmiňuje například Hugo Münsterberg ve studii *The photoplay* (1913):

> Je zřejmé, že [...] vztah obrazu k pocitům postavy příběhu a k pocitům diváka je totožný. Začneme-li od pocitů obecenstva, můžeme říci, že bolest a radost, kterou divák zakouší,

> jsou skutečně promítnuty na plátno, a to jak do portrétů postav a zobrazení scenérie a zázemí, do nichž tyto osobní emoce vyzařují.
> (MÜNSTERBERG 2002: 105)

To platí jak pro *Kagi*, tak pro *La Chiave*. Pohled diváka filmu tímto nabývá voyeuristické povahy: vidí film jako tajný účástník, tedy také voyeur. Zároveň se divákovi nabízí možnost doplňovat *filmové spectrum* vlastními fantaziemi a představami, což mu dodává další voyeuristické rysy. Motiv voyeurismu se ve filmových adaptacích opakovaně objevuje z různých aspektů u postavy profesora a jednou také jeho dcery (jež pozoruje svého otce pozorujícího matku s Kimurou); subjektivní kamera přitom kopíruje zorné pole postavy, která se právě dívá. Jenom postavy Ikuko a Terezy nenabývají funkce pozorovatele, zůstanou vždy v pozici viděné. Tím se filmové zpracování liší, v románu aspoň můžeme číst slova této postavy a získáváme tak možnost vcítit se do ní. V obou filmových příkladech jsou žena, anebo ženské tělo a ženská krása zobrazeny jako něco tajemného, co upoutá pozornost, zájem a touhu mužské postavy, ale může také skrývat nebezpečí. Kamera se mužskému hrdinovi stane nástrojem objevování tohoto tajemného a mystického jevu. Nepřinese ale požadovaný výsledek: mužská postava propadne ženské do té míry, že ji to – v obojím smyslu slova – paralyzuje. Jak v románu, tak v obou filmových verzích končí příběh nenadálou smrtí muže, jež však není náhodná, nýbrž souvisí s jejich sexuální nevázaností.

Přestože to námět zčásti sugeruje, celkově lze říci, že v analyzovaných příkladech nenabývá voyeurismus zde zobrazený ani dílo samé pornografického charakteru. Ve znásobení voyeuristického média v klasickém smyslu (použití filmové kamery zobrazující práci s fotoaparátem a přímé pozorování zrakem) je nepochybně přítomen erotický aspekt. Do popředí se však v románu i obou filmových dílech dostává odlišnost významů a důsledků toho voyeurismu pro všechny tři zúčastněné subjekty: pro *operátora, spectrum* i pro *spectatora*.

PRAMENY

KUNDERA, Milan
1985 *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: Sixty-eight publishers)
TANIZAKI, Džuničiró
2011 [1956] *Klíč*, přel. Vlasta Winkelhöferová (Praha: Brána)

FILMY:
Nesnesitelná lehkost bytí (The Unbearable Lightness of Being, 1988, režie Philip KAUFMAN)
Klíč (Kagi, 1959, režie Kon IČIKAWA)
Klíč (La Chiave, 1983, režie Tinto BRASS)

LITERATURA

ACHENBACH, Michael – CANEPPELE, Paolo – KIENINGER, Ernst
1999 *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie* (Wien: Filmarchiv Austria)
BARTHES, Roland
2005 [1980] *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, přel. Miroslav Petříček (Praha: Fra)
DEUTSCHES FREMDWÖRTERBUCH, Bd. IV, U–Z
1983 (Berlin – New York: de Gruyter)
FREUD, Sigmund
1972 [1905] „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", in idem: *Studienausgabe Bd. VI. Hysterie und Angst* (Frankfurt/Main: Fischer), s. 37–134
KORTE, Helmut
2004 [2000] *Einfrührung in die systematische Filmanalyse* (Berlin: Schmidt)
LACAN, Jacques
1987 *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, přel. Norbert Haas. (Weinheim – Berlin: Quadriga)
MÜNSTERBERG, Hugo
2002 [1913] *The photoplay. A psychological study* (New York – London: Routledge)
NEUES WÖRTERBUCH DER FRANZÖSISCHEN UND DEUTSCHEN SPRACHE
1857 (Braundschweig: Westermann)
ROLOFF, Volker
2003 „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust", in idem: *Die Ästhetik des Voyeur. L'Esthétique du voyeur* (Heidelberg: Winter), s. 26–31
STIEGLER, Bernd
2006 *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt/Main: Suhrkamp)
SONTAG, Susan
2002 [1977] *O fotografii,* přel. Pavel Vančát. (Praha – Litomyšl: Paseka)

The Penetrating Gaze. Photography as a Voyeuristic Media in Fiction and Film: *Kagi* and *Nesnesitelná lehkost bytí*

Junichiro Tanizaki's *Kagi* (*The Key*) and Milan Kundera's *Nesnesitelná lehkost bytí (The unbearable lightness of being)* are two novels that deal with the voyeuristic character of photography. The paper describes how and in which context these aspects appear among the characters and also which consequences voyeuristic photography has for the photographer *(operator)*, as well as for the photographed person *(spectrum)*. Voyeuristic photography does not elicit perverted behaviour, but a particular pleasure of looking that appears as an active and to a certain extent pervasive gesture. Both novels also show that the *spectrum* as the subject which is seen responds to this position and, as a result, gains features of the opposite of the voyeur – the exhibitionist. Eventually, also the spectator of the film ("pictures" produced by a camera) is located in a position similar to that of the secretly observing voyeur. The film adaptations of the two novels prove this mechanism while providing numerous examples of how a voyeuristic observer processes what he or she sees and to which extent this depends on his or her own imagination.