

33. Pro Bourgeois tato dualita znamená „polaritu mezi něžností, kterou vyjadřuji, a násilím, které je v mém nitru“; z toho bychom mohli vyvodit, že se jedná o napětí mezi femininním (něžností) a maskulinním (násilím). Viz Alain Kirili, „The Passion for Sculpture: A Conversation with Louise Bourgeois“, *Arts Magazine* 63, č. 7, březen 1989, s. 75.
34. Cit. in: John Russell, „Touching All the Bases of Sculpture“, *The New York Times*, 9. dubna 1989, s. 35.
35. Jak tuto drakonickou logiku popsala Luce Irigaray, „předpokládá se, že dívka či žena nemá nic, co by bylo vidět. Vystavuje, odhaluje možnost nic nevidět. Nebo alespoň neukazuje nic, co se tvarem podobá penisu nebo co může být jeho náhražkou... Podle definice je žena kastrovaná, protože nemá nic, co by bylo možné spatřit – protože nemá nic... Nevidět nic je totéž jako nic nemít. Nebýt a nemít pravdu.“ In: *Speculum of the Other Woman*, op. cit., s. 47 a 48.
36. Michael Fried, „Art and Objecthood“, *Artforum*, červen 1967, přetištěn in: *Minimalism: A Critical Anthology*, Gregory Battcock (ed.). E. P. Dutton, New York 1968, s. 116–147. Friedovo hysterické odmítnutí antropomorfismu v minimalismu odhaluje to, oč jde v patriarchální regulaci estetického zobrazení těla. Minimalistický objekt se staví na odiv, aby divák přiměl uvědomit si ve vztahu k němu své vlastní tělo (Friedův divák je vždy implicitně muž). (Viz také Michael Fried, „Umění a objektovost“, in: *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Tomáš Pospiszyl [ed.]. OSVU, Praha 1998, přel. T. Pospiszyl; pozn. překl.)
37. Toto je výklad Jacquese Derridy, který používá tropus „exkrementu“ k dekonstrukci estetické teorie, která lpí na pojetí uměleckého díla jako ztělesnění umělce. Viz Derrida, op. cit., s. 204.
38. Lacan, „What is a Picture?“, op. cit., s. 117.
39. Lacan, „The Line and Light“, op. cit., s. 96.

Ve svém spisu *Já a ono* Sigmund Freud tvrdí, že Já je „především tělesné, nejenomže je jsouncnem povrchovým, ale je dokonce projekcí určitého povrchu“.¹ Ačkoli neupřesňuje žádný z pojmů, jimiž zde psychické jsouncno charakterizuje, alespoň něco z této často citované věty jasně vyplývá: náš prožitek „sebe samých“ je vždy vymezen tělem a z těla odvozen.

Na první pohled je to matoucí tvrzení, neboť tělo je do méně psychoanalýzy nápadně vzdálené. V eseji „Triebe und Triebchicksale“ (Pudy a jejich osudy, 1915) Freud zdůrazňuje, že pudy komunikují s nevědomím pouze prostřednictvím zobrazení představ,² a i ve svém *Výkladu snů* se vyhýbá konkrétnímu určení toho, nakolik je psychická skutečnost vymezena fyzicky.³ Když Freud vysvětluje hysterii – jedinou neurózu, v níž tělo očividně hraje významnou roli –, jasně navíc říká, že hysterie se odehrává pouze v síti nepřírozených signifikantů.⁴ Ještě větší důraz na disjunktivní vztah mezi tělem a psychikou klade Jacques Lacan: identita a touha podle něj vznikají teprve prostřednictvím řady trhlin a rozkolů, které subjekt ještě více vzdalují od jeho potřeb a jiných ryze biologických ukazatelů.⁵

Jak potom ale máme rozumět Freudovu tvrzení, že Já je od prvopočátku a v nejhlubším smyslu tělesné povahy? Na následujících řádcích se tuto otázku pokusím zodpovědět velmi odlišně, než je obvyklé. Protože mým konečným cílem je vysvětlit, jak se gender, rasa, sexuální orientace a další

kulturně konstruované a uzákoněné odlišnosti rozehrávají na úrovni tělesného Já, zaměřím se nejen na zrcadlový obraz, ale také na pohled a kulturní „projekční plochu“ či obrazový repertoár – tedy nejen na idealizující identifikace, ale také na jejich deziluzorní protějšky, a konečně nejen na proměny Já, ale také na jeho konvenční lpění na „sebe-podobnosti“ (*self-sameness*).

Vizuální předobraz (imago)

Lacanova úvaha o stadiu zrcadla (*stade du miroir, mirror stage*) je obecně vykládána jako plnější rozvinutí Freudova strohého výkladu Já – a zejména pak jako vysvětlení Freudova důrazu na Já jako na „projekci“ „povrchu“. Lacan míní, že Já začíná existovat v okamžiku, kdy dětský subjekt poprvé porozumí obrazu svého těla na reflexní ploše a stává se mentálním lomem tohoto obrazu. Já je tudíž obrazem tělesného zobrazení.⁶ Je příznačné, že obě tato zobrazení mají výrazně vizuální status. Nejenže je „povrch“, do něhož se Já projikuje, reflexivní, ale sama mozková kůra „funguje jako zrcadlo“, jako „místo“, kde dochází k „integraci obrazů“.⁷

Lacan zdůrazňuje, že obraz, který zakládá Já, je obrazem fiktivním a vnějším. Psychický proces, který Já uvádí do pohybu, také charakterizuje jako první z mnoha strukturujících identifikací (zahrnujících často nejen vnější zobrazení, ale i další subjekty). Tato úvaha některé komentátory přivedla k názoru, že stadium zrcadla nelze chápat doslovně, ale metaforicky. Jean Laplanche například podotýká, že stadium zrcadla by se mělo chápat velmi jednoduše – třeba jako když dítě „pozná tvář jiného člověka a vrhá se do náručí její první skicovitě podoby“.⁸ Lacanova diskuse o holubech a sarančatech v jeho eseji o stadiu zrcadla by toto čtení jen podpo-

řila. V této pasáži je normální vývoj [člověka] zároveň závislý na obraze, který ovšem nemusí být nutně odrazem v zrcadle. Protože tu jde o jednoduchou druhovou identifikaci, postačí vzeření jiného příslušníka stejného druhu, a to bez ohledu na pohlaví.

V *Séminaire I* (Seminář I) Lacan nicméně podtrhuje, že v případě lidských subjektů se věci zřídka vyvíjejí tak hladce jako v ostatním živočišném světě. U lidí se objevuje jistá zvláštnost, která se zdá být shodná s tím, co lze oproti pouhému rozpoznání vlastní subjektivity v příslušnosti k nějakému druhu nazvat *moi* neboli hlediskem „toho-co-mně-patří“ (*belong-to-me*).⁹ Ve svém pojetí stadia zrcadla Lacan paradoxně trvá jak na „jinakosti“ (*otherness*), tak na „stejnosti“ (*sameness*) obrazu, v němž dítě nalézá „sebe samo“. Protože se subjekt identifikuje s tím, čím sám není, stadium zrcadla na jedné straně zastupuje *méconnaissance* (mylné poznání). To, co ale na druhé straně vidí, když se dívá do zrcadla, je skutečně jeho vlastní obraz.

Tomuto doslovnému odrazu Lacan přisuzuje rozhodující úlohu v prvopočáteční formaci Já i zásadní vliv na jeho další vývoj. V *Séminaire I* charakterizuje doslovný odraz jako *Urbild* neboli zrcadlový prototyp Já a v eseji pojednávajícím o stadiu zrcadla jej popisuje jako „práh viditelného světa“. (s. 3) Touto prahovou metaforou, kterou se tu budu dále zabývat, Lacan naznačuje, že tělesný odraz subjektu zakládá mezník nebo hranici, v níž může docházet k identifikaci.

Problém zrcadlového obrazu jako prahu nebo mezníku Lacan objasňuje na příkladu optického experimentu. Při tomto pokusu stojí květinový stůl s vázou proti kulovitému zrcadlu. Na spodní části stolku je vzhůru nohama zavěšena kytička. Když divák zaujme vzhledem ke stolku i k zrcadlu určitou pozici, skutečný obraz květin (tedy ten, který se může odrážet v plochem zrcadle) se promítá do vázy, takže to vy-

padá, jako by kytice byla v ní. Lacan ve svém výkladu tohoto experimentu vzájemné vztahy vázy a květin obrací tak, aby tím, co na ploše stolu vytvoří prelud (anebo lépe obal a ne obsah – abychom případ vyjádřili pojmy, které více souvisí s naší diskusí), nebyly květiny, ale obraz vázy. Lacan s experimentem pracuje na teoretické rovině a imagínární vázu chápe jako obraz těla, který je i přes svou fiktivnost účinným nástrojem k nastolení řádu a ovládnutí.

Na jednom místě téhož textu Lacan dospívá k myšlence, že tělesný obraz hraje tuto inkluzivní a exkluzivní úlohu také vůči ostatním obrazům, a přímo uvádí, které obrazy jsou jako místo identifikace přijatelné a které nikoli. Tento princip dále vysvětluje v práci *Séminaire VII*, kde říká, že zrcadlový obraz plní „úlohu mezníku“ – „toho, co nelze překročit“.¹⁰ Zdá se, že jádrem Lacanovy teorie stadia zrcadla je cosi, co bylo většinou přehlíženo a co zpochybňuje módní myšlenku, že subjekt je v neustálém pohybu a je schopen široké škály protikladných tělesných identifikací – a sice princip „sobě podobného těla“. Tento princip se bohužel na stránkách *Séminaire* nebo *Écrits* (Textů) nikdy nedostal do centra Lacanovy pozornosti. Mým základním úkolem tu proto bude Lacanův názor rozpracovat a podrobit ho kritice.

Laplanche ve své knize *Vie et mort en psychanalyse* (Život a smrt v psychoanalýze) rovněž říká, že k identifikaci, která lidskému Já vdechne život, je nutná definice tělesných hranic: „Jsme ... vedeni k tomu,“ píše, „abychom přijali existenci identifikace, jež je nejen předčasná, ale ve své iniciační fázi pravděpodobně rovněž nesmírně skicovitá [a má] podobu hranice nebo pláště: pláště kůže.“ (s. 81)

Mohlo by se sice zdát, že „mezník“ zde označuje hranici mezi „sebou samým“ a „světem“. Vlivem konceptuální spřízněnosti s „pláštěm“ ale „mezník“ označuje také obal, jehož tvar předem určuje imagínární „obsah“, který je do

něj možné vložít. Jinými slovy, Laplanche nám stejně jako Lacan vnuká myšlenku, že normativní Já není otevřeno libovolnému tělesnému obrazu a umožňuje jen takové identifikace, které se shodují s jeho tvarem. Už jsem ale naznačila, že o okamžik později Laplanche stadiu zrcadla připisuje metaforický status, čímž odděluje podobu tohoto tělesného obalu od vlastního odrazu subjektu. *Moi*, jáský prvek neboli „to-co-mně-patří“, se tak zjevuje z jiného úhlu – z úhlu „smyslového“ těla.

Poznámka, již James Strachey s Freudovým souhlasem uvedl v anglickém překladu *Já a ono*, zahrnuje výklad tělesného Já, který se od Lacanova pojetí značně liší. „Já je zásadně odvozeno z tělesných vjemů,“ píše ve svém komentáři, „a především z těch, které vyvěrají z povrchu těla. Lze je tak nahlížet jako mentální projekci povrchu těla...“ Na Stracheyovu poznámku stejně jako na Lacanův esej o stadiu zrcadla se odvolává Laplanche ve svém výkladu předvědomé identifikace subjektu. Vysvětluje, že díky zrcadlovému odrazu subjekt „pojímá své tělo jako 'oddělený předmět'“. Prostřednictvím taktilního ohledávání „povrchu pokožky“ (s. 81-82) mu pak na druhé straně rozumí jako „svému“ tělu. V následném rozboru fyzické bolesti a její role pro určování hranic tělesného Já Laplanche opět zdůrazňuje, jak zásadní význam má smyslové tělo pro vytváření Já.¹² Proto také ve srovnání s Lacanem dává uspokojivější vysvětlení na otázku, jak může být tělu současně přisouzena „stejnost“ i „jinakost“. Laplanche nicméně dále nerozvíjí ani povahu smyslového těla, ani jeho vztah k vizuálnímu obrazu. Abychom tento problém mohli rozebrat, musíme se obrátit k dílu Paula Schildera a Henriho Wallona.

Možná se může zdát obtížné vysvětlovat Já jako projekci tělesných vjemů, a přitom této psychické entitě nedodat určitý fyzický rozměr. Ve své brilantní knize *Das Körperschema* (Obraz a vzezření lidského těla), poprvé vydané v roce 1935, vídeňský neurolog a psychoanalytik Paul Schilder ovšem rozpracovává zcela neesencialistickou teorii toho, jak vjemy spoluvytvářejí tělesné Já. Tato teorie se přitom v některých ohledech překvapivě shoduje s Lacanovým esejem o stadiu zrcadla. Schilder neváhá zdůraznit, že obrazy těla mají výjimečnou roli při formování lidské subjektivity; zároveň však říká, že jsou jen součástí tohoto jevu. „Posturální model těla“ nebo „zobrazení těla“, dva pojmy, jež Schilder pro tělesné Já používá, zahrnují i taktilní, pokožkové a kinestetické vjemy.¹³ Prostřednictvím synestezie člověk tyto vjemy vnímá jako souřadnice jediného těla, které v prostoru zaujímá konkrétní místo:

Zobrazení lidského těla je podobou našeho vlastního těla, které si v duchu představujeme tak, jak toto tělo vnímáme. Existují vjemy, jež jsou nám dány. Vidíme části tělesného povrchu. Máme hmatové, tepelné a bolestivé vjemy. [Stejně tak] existují mentální obrazy a zobrazení.¹⁴

Posturální model těla, na hony vzdálený biologickým danostem, je ovšem třeba vybudovat velmi pečlivě. Tento proces se navíc musí donekonečna opakovat, protože prochází neustálým rozkladem a proměnami; zcela totiž postrádá pevné souřadnice. Nejdramatičtější je to možné ukázat na tom prvku posturálního modelu těla, který jako by se bránil psychické činnosti a odkazoval zpět k Freudovi – na pokožkových vjemech. Stejně jako zrcadlový obraz, jenž tvoří základ lacanovského Já, jsou vjemy kůže závislé na vnějším sub-

jektu. Jak zdůrazňuje Schilder, bez sociálního kontaktu by nikdy nevznikly: je možné je definovat pouze skrze vztah mezi tělem a světem objektů. Bez kontaktu tohoto typu pokožka na povrchu těla postrádá jak tvar, tak pevnou hranici: „Obrys kůže nepociťujeme jako hladký a pevný povrch. Tento obrys se ztrácí. Mezi vnějším světem a tělem neexistují žádné ostré hranice...“¹⁵

Schilder později přichází s myšlenkou, že povrch těla můžeme vnímat jedinečně tehdy, když se dostane do kontaktu s jinými povrchy. Vyzdvihuje zásadní úlohu, jakou pro konstrukci těla hraje jeho okolí; nemusí to však být nutně jen společenské vazby. Dále v knize ovšem formuluje vztah mezi tělesným Já subjektu a širším prostředím mnohem více z hlediska kultury. Podotýká, že „dotyky druhých a zájem druhých o různé části našeho těla mají pro vývoj posturálního obrazu těla nesmírný význam“. (s. 126) Naznačuje tím, že tělo není jen pouhým produktem fyzického kontaktu, ale je také podstatným způsobem formováno tím, jak po něm druzí touží, a hodnotami, jež mu byly vštípeny prostřednictvím doteku.

Na tuto tezi autor navazuje na jiném místě knihy, kde tvrdí, že touhy, jež subjekt znovu dostávají do strukturujícího vztahu k Jinému, formují i jeho tělo: „Naši tělesnou podobu mění každé hnutí mysli... Nenávisť se naše tělo stahuje, zbytnuje a jeho tvar je vůči světu vymezen mnohem ostřeji. Je to způsobeno činností volního svalstva... Když jsme naladěni přátelsky a vyzářujeme lásku, naše tělo se naopak rozprostírá... a jeho obrysy ztrácejí na čitelnosti.“ (s. 210)

Pro Schilderův posturální model jsou obzvlášť důležité tělesné otvory, neboť jejich prostřednictvím „vstupujeme do nejbližšího kontaktu se světem“. (s. 124-125) V důsledku toho pak tělesná touha spočívá právě zde. Přestože Schilder přímo neuvádí, že erotogenní zóny byly dětskému tělu vtiš-

těny rodičovským dotekem, tento argument se zdá být shodný nejen s jeho důrazem na konstruovanou povahu posturálního modelu těla, ale i na důležitost všech tělesných otvorů. Laplanche, který později erotogenní zóny takto vysvětloval, tvrdí, že tělesné otvory jsou tak důležité, protože se jedná o místa, která v dítěti vyvolávají fantazii. V tomto pojetí se erotické vzrušení nerodí jen z rodičovského doteku, ale i z rodičovské touhy, a proto se také stává určujícím místem, kde vznikají rozdíly mezi jednotlivými kulturami.

Snažím se tu naznačit, že když budeme Schildera takto vykládat prostřednictvím Laplanche, bude daleko jasnější, že erotogenní zóna je něčím víc než pouhou součástí sexuality; je také rysem tělesného Já. Zdá se, že k pochopení sebe sama potřebujeme nejen podněty vizuálních obrazů nebo jejich konstelací, ale i jisté fyzické vjemy, které jsou spíše než fyziologicky určeny sociálně. *Tři pojednání k teorii sexuality*, v nichž Freud zdůrazňuje, že erotická hodnota se v rané fázi subjektivity stěhuje z jedné zóny těla do druhé, jsou z tohoto hlediska dějinami normativního budování tělesného Já a jeho genderu, stejně jako historií sexuality.¹⁶

Mohlo by se zdát, že tu hovořím o něčem, co je naprosto jasné a zřejmé – všichni přece víme, že oblasti těla, jejichž prostřednictvím člověk zažívá sexuální rozkoš, v mnohém souvisí s tělesnou identitou. Lacanovská psychoanalýza svým důrazem na fakt, že Já je produkt zrcadlových vztahů, ovšem teoretické zkoumání role tělesných vjemů nesmírně zkomplikovala. Máme-li se tedy jakkoli přiblížit k vysvětlení „jinakosti“ lidského Já a jeho zvláštního lpění na „sebe-podobnosti“ (v jeho nejkonzervatějších a nejvražednějších podobách), pak by pro nás měl být právě Lacanův výzkum zcela stěžejní.

Přestože Schilder je toho názoru, že tělesné Já má smyslový i vizuální rozměr, zároveň tvrdí, že tyto odlišné aspekty jsou navzájem tak silně provázané, že člověku umožňují, aby „sám sebe“ vnímal jako něco celistvého. Francouzský psychoanalytik Henri Wallon v textu *Les Origines du caractère chez l'enfant* (Původ charakteru u dítěte) z roku 1934 uvádí, že vizuální předobraz neboli „exteroceptivní Já“ s tím, co nazývá „proprioceptivním Já“, nesouvisí a že jednota, kterou obě Já následně vytvářejí, je jen velmi nepevná.

[...]

Na rozdíl od radostné *méconnaissance*, jež je jádrem Lacanova eseje o stadiu zrcadla, Wallon popisuje dítě, které ve svých dvaceti měsících chápalo vlastní odraz v zrcadle jako objekt lásky a ještě jedenáct měsíců poté si s ním hrálo jako s dvojníkem nebo rivalem.¹⁷ Jako další příklad Wallon uvádí osmiměsíční dítě, jež se horlivě natahovalo po svém zrcadlovém odrazu a bylo nemálo překvapeno, když se jeho ruka setkala s chladnou plochou místo teplé kůže. V patnáctém měsíci života se totéž dítě „dotýkalo svého odrazu, olizovalo jej, bušilo do něj pěstičkami a považovalo ho za protivníka“. (s. 204) Jiné dítě u Wallona zase při vyslovení svého jména nereagovalo na volající hlas, ale podívalo se na svůj odraz v zrcadle.

Ve Wallonově *Les Origines du caractère chez l'enfant* se tedy silněji než u Laplanche prosazuje názor, že dítě v nejranějším věku reaguje na odraz vlastního těla jako na cosi cizího, odděleného – jako na matku či otce. Příklad batolete, které se při zaslechnutí svého jména podívalo do zrcadla, ovšem naznačuje, že tato reflexe současně poskytuje obraz, ve vztahu k němuž se dítě nějak vymezuje. Zrcadlový odraz nabízí to, co bych z důvodu absence jiného přiléhavějšího výrazu na-

zvala „identitou z odstupu“ (*identity-at-a-distance*). Tato identita je pochopitelně nepřátelská vůči konceptu, jímž se pojem „identita“ obvykle označuje a který doslova znamená „stav či vlastnost být jedním a týmž [člověkem]“. Identita z odstupu znamená zcela opačný stav – předpoklad nebo schopnost být „jiný“.

Toto však není jediný aspekt, v němž se při výkladu studia zrcadla Wallon radikálně liší od Lacana. V Lacanově pojetí představuje odraz v zrcadle dostatečnou pohnutku k tomu, aby dítě pochopilo sebe sama. Podle Wallona je to možné jedině za předpokladu, že dojde k propojení dvou komponent zrcadlového obrazu – tedy „exteroceptivního“ a „proprioceptivního“ Já. Ve vztahu k našemu proprioceptivnímu Já vnímáme věci jako vnější svět, a i o zrcadlovém obrazu tudíž můžeme říci, že stojí „mimo“ nás.

Proprioceptivita, klíčová pro vytváření tělesného Já jako vizuálního předobrazu, je etymologicky odvozena od latinského adjektiva *proprius* ve významu „osobní“, „individuální“, „charakteristický“ či „patřící (k) něčemu“ a slovesa *capere*, tedy „uchopit“, „pojmout“ a „polapit“. Vyjadřuje tedy něco jako „pochopení 'sebe sama' z hlediska subjektu“. Zde je třeba rozlišovat mezi proprioceptivitou a identitou, která je – alespoň v případě vizuálně nenarušeného subjektu – závislá na obraze. Podstatu proprioceptivity nejlépe pochopíme jako onu jáskou součást člověka, s níž jsou svázané pojmy typu „zde“, „tam“ nebo „moje“. Ovládá „veškerý“ svalový systém, včetně těch svalů, jež ovlivňují pohyb těla a jeho částí prostorem. (s. 30–31) Zdá se, že proprioceptivita je skutečně velmi silně spjata s tělesným vjemem existence v daném bodu prostoru a s podmínkami, za nichž k tomuto vjemu dochází. Proto zahrnuje i nevizuální mapování tělesné formy a zároveň nabízí to, co odraz v zrcadle nikdy nedokáže

a co Wallon na jiném místě ne právě nejšťastněji označil jako „přítomnost“.¹⁸

Tento výraz uvádím v uvozovkách nejen proto, že pochází z jiného autorova textu; chci ho také dekonstruovat. Přisoudit totiž prožitek „přítomnosti“ proprioceptivitě neznamená jen odtrhnout ho od rozmanitosti těla, ale rovněž ho identifikovat se vzezřením těla, které velmi rádo podléhá kulturním vlivům. Muskulaturou Wallon částečně míní „posturální funkci“. Dovolím si tento pojem svévolně definovat jako aktivizaci tělesného svalstva, jež má hladce vklouznout do imaginárního prostorového obalu, do imaginární tělesné schránky.

Způsob držení těla samozřejmě není vrozený. V knize *Dohlížet a trestat se* Michel Foucault dopodrobna rozepisuje o tom, jaký vliv mají na držení těla práce, vzdělávání a výchova.¹⁹ K tomu se přidává řada dalších významných kulturních manipulací s lidským tělem – manipulací, skrze něž se každé dítě učí sedět, stát, chodit apod. Když Wallon spojuje proprioceptivitu s funkcí tělesného postoje, naznačuje, že je – ve stejné míře jako Schilderovo smyslové Já – produktem vztahu mezi tělem a jeho kulturním prostředím.

Proprioceptivita je však něčím víc než pouhou aktivizací svalstva, které má držet tělo ve vzpřímeném postoji. Zdá se, že je výsledkem „propojování a sjednocování disparátních a rozptýlených vjemů, které vycházejí z různých smyslových orgánů, [a to] v jejich rozličných prostorech a registrech“.²⁰ Lze tudíž předpokládat, že koncept proprioceptivity je možné rozšířit i o veškeré důsledky tělesných vztahů mezi dětským tělem a rodičovským prostředím, skrze něž subjekt získává tělo vjemově vymezené genderem, rasou a sexuální orientací.²¹ Zdá se, že spolu se svalovými vjemy hrají výjimečnou proprioceptivní úlohu také vjemy přijímané skrze pokožku: oba typy totiž odpovídají za primární vytvá-

ření nevizuálního tělesného *Gestaltu*, a tudíž i za to, nakolik subjekt sám sebe vnímá jako tělo rozprostřené v prostoru.²² Prostřednictvím tělesných vjemů obecně, ale především vjemů svalů a kůže budu nadále střídavě odkazovat ke „smyslovému“ a „proprioceptivnímu“ Já.

Na tomto místě musím zdůraznit, že spojení mezi smyslovým Já a jeho tělesným protějškem je ještě obtížnější, pokud se jedná o vizuální předobraz. Podle Freuda je smyslové Já mentální projekcí povrchu těla. „Mentální“ však zřejmě není ten správný výraz: smyslové Já je totiž zároveň psychické i tělesné.²³ Mentální registry subjektu jsou simultánně provázeny tělesnými vjemy, a smyslové Já si tak může uvědomit nejen své „bytí zde“, ale také „samo sebe“. V následujících pasážích nebudu rozlišovat mezi smyslovým a proprioceptivním Já s jeho výrazněji tělesnými hodnotami; nevěřím, že je tento rozdíl udržitelný. Budu namísto toho v daném kontextu používat pojmy „Já“ a „tělo“ jako pojmy, které mohou být navzájem zaměnitelné.

[...]

Pohled a projekční plocha

Disjunktivní vztah mezi vizuálním předobrazem a smyslovým tělem je ještě zřejmější, když nahradíme zrcadlo jinou lacanovskou kategorií – „projekční plochou“ (*écran, screen*), která se objevuje v Lacanově práci *Séminaire XI* a je vždy spojená s dalším pojmem, a tím je „pohled“ (*regard, gaze*). I v tomto textu se Lacan domnívá, že subjekt v situaci, kdy vytváří svou vizuální identitu, spoléhá na vnější zobrazení, o němž ovšem hovoří jako o „projekční ploše“, a rozhodně ji nechápe jako zrcadlový odraz. Lacan navíc předpokládá, že než aby se subjekt při svém strukturálním vstupu do této plochy s pro-

jekcí omylem identifikoval, opírá se raději o „neuchopitelný“²⁴ a nelokalizovatelný pohled, jehož nejpůsobivější metaforou je už po víc než sto padesát let čočka fotoaparátu. Aby se subjekt mohl zjevit v poli vidění, musí se identifikovat s projekční plochou, ale zároveň jej v tomto identifikačním přestrojení musí pohled [druhého] také vidět. Pomocí pojmů blízkých eseji o stadiu zrcadla lze daný případ vysvětlit tak, že subjekt vždy uspěje, když se v obraze nebo v seskupení obrazů, jejichž prostřednictvím ho chápe kultura, sám pozná. I v případě, kdy by šlo o pouze dočasné „uchopení“ sebe sama, se musí identifikace odehrávat trojsměrně a ne dvojsměrně: vyžaduje totiž symbolickou „ratifikaci“.

Snad právě proto si ve snaze porozumět stadiu zrcadla často představujeme přítomnost matky, která nejenže dítě drží tváří v tvář jeho odrazu, ale také imaginární spojenectví dítěte s jeho zrcadlovým obrazem zprostředkovává. V takto složitě rozehraném zrcadlovém dramatu zastupuje matčino oko něco, čemu se vidění nikdy nedokáže přiblížit: pohled. Pohled dítěte „zahaluje“ strukturujícím odrazem, a umožňuje mu tak identifikovat se s tím, čím nikdy nemůže „být“.²⁵

Takto modifikovaný výklad stadia zrcadla má ovšem ve vztahu k Lacanovu semináři přece jen své meze. Navzdory autorovu důrazu na proměnlivost a fiktivnost obrazu, s nímž se dítě identifikuje, existuje mezi obrazem a dítětem jak ikonický, tak indexový vztah.²⁶ Pro vysvětlení problému méně technickými pojmy lze říci, že odraz v zrcadle je dítěti podobný a simultánně potvrzuje jeho umístění v prostoru. Pojem projekční plochy v sobě podobnou ikonickou nebo indexovou pohnutku nemá. Lacan ji charakterizuje jako „matnou“ a nereflexní plochu. Tato plocha sice subjekt definuje, ale neexistuje mezi nimi žádná existenciální vazba či potřebná analogie.

Vizuální paradigma rozpracované v Lacanově spisu *Séminaire XI (Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse; Seminář XI: Čtyři základní pojmy psychoanalýzy)* rovněž podtrhuje častou mimovolní povahu imaginárního vztahu mezi subjektem a vnějším obrazem. Lacan ostře odlišuje pohled od vidění subjektu a vizuální autoritu přiznává prvním z nich. Naznačuje tím, že pro nikoho z nás není určující to, jak se díváme nebo jak bychom se rádi viděli, ale to, jak se na nás dívá kulturní pohled. V diagramech ilustrujících pole vidění Lacan umísťuje projekční plochu do patřičné vzdálenosti od subjektu, čímž ukazuje, že projekční plocha tělo přesahuje, jelikož ho „fotografuje“. Všechno naznačuje, že si nemůžeme prostě „zvolit“, jak nás bude okolí vidět. Stejně tak si nemůžeme žádným jednoduchým způsobem vyčarovat novou projekční plochu. Alternativou je kolektivní proměna plochy, která tu již existuje, případně deformace normativního obrazu či změna jeho sémantiky. Všechny tři zmíněné volby ovšem tak jako tak znamenají, že předem přijmeme jak vnějškovost, tak kulturní vykonstruovanost obrazů, jimiž subjekt získává svou vizuální identitu.

V *Séminaire XI* Lacan odlišuje pohled od vidění a poukazuje na nepřirozenost vztahu subjektu a projekční plochy. Díky tomu lépe pochopíme, že *méconnaissance* může vyvolat velmi odlišnou emocionální odpověď, než je dětská radost popsaná v eseji „Le stade du miroir“ (Stadium zrcadla) – jinými slovy, že reakce nemusí být svázána výhradně s identifikací s ideálem. Abychom ovšem mohli problém takto pojmut, musíme projekční plochu definovat z hlediska kulturní specifičnosti.

O takovou definici jsem se pokusila v knize *Male Subjectivity at the Margins* (Mužská subjektivita na okraji). Navrhla jsem zasadit rozpracovaný vizuální model Lacanových *Quatre concepts* do služeb analýzy, která by kladla na politiku větší důraz

než tomu bylo u původního textu. Podle mého názoru je takový postup možný, pokud budeme uvažovat o projekční ploše jako o souboru zobrazení, kterými naše kultura ztvárňuje nespočetnou řadu variant „odlišnosti“, jež označují naši společenskou identitu. Myslím, že nyní je nezbytné tento argument doplnit. Každý idealizovaný popis – jako třeba „bělošství“, „maskulinita“ či „heterosexualita“ – totiž současně zahrnuje i svůj opak. Jelikož všechny formy odlišnosti závisí na imaginárním spojení jistých subjektů s tím, co je negativní spíše než ideální, ani obrazy, jimiž kultura subjekt chápe, vždy nevytvářejí pouze líbezná tělesná Já. Za okamžik se pomocí Freudova výkladu (bílé) ženskosti a analýzy černé maskulinity u Frantze Fanona zamysleme nad tím, co pro subjekt znamená, když ho pohled nutí identifikovat se mimo rámec slasti.

Fantazie těla rozervaného na kusy

Možná proto, že Lacanovo jásající dítě je evidentně mužského rodu a že další „odlišnosti“ se v jeho teoretickém paradigmatu jednoduše neobjevují, autor eseje o stadiu zrcadla se nikdy nezmiňuje o tom, že mohou nastat situace, v nichž identifikace člověka narcisticky nedokáže uspokojit. Lacan nicméně výmluvně hovoří o nemožnosti donekonečna udržovat identifikaci s ideálem. Je příznačné, že kolaps takového imaginárního spojení vede k prožitku tělesné fragmentace a rozkladu, nebo – jak to autor nazývá v eseji „*Quelques réflexions sur l'Ego*“ (Několik úvah o Já) – k představě „těla rozervaného na kusy“. Ve stejném textu Lacan naznačuje, že tato představa se často objevuje ve snech, které typicky ukazují „tělo matky poskládané z mozaiky podobné vitráži“ nebo „jako skládačku nesmyslně sestavenou

z oddělených částí lidského nebo zvířecího těla". Vyjmenovává i další představy rozkuskovaného těla, „nesourodé obrazy, v nichž jsou rozpejnené končetiny uspořádané do podivných trofejí; trupy [jsou tu] rozřezané na plátky a vycpané těmi nejnepravděpodobnějšími nádivkami [a] zvláštní tělesné přívěsky [se předvádějí] ve výstředních pozicích". (s. 13)

Subjekt sice nemožnost dosažení ideálního obrazu prostřednictvím fantazie tělesného rozkladu chápe, úspěšné imaginární spojenectví s obrazem mu však evokuje hodnoty jako „celistvost“ a „jednota“. Tyto hodnoty podle Lacana vycházejí z kompoziční soudržnosti zrcadlícího se obrazu, tedy z něčeho, co se dramaticky liší od motorické neschopnosti dítěte, jež před zrcadlem stojí nebo je před ním drženo. Přesto bych řekla, že když se subjekt identifikuje s daným zobrazením a vítězně prožívá „celistvost“ a „jednotu“, je to spíše díky dočasné integraci vizuálního předobrazu se smyslovým Já než díky rámci skutečného či metaforického zrcadla. Také bych ráda podotkla, že taková integrace je představitelná nejen tehdy, když je podporována pohledem, ale také když je vizuální předobraz vnímaný jako cosi, co si zasluhuje naši lásku — když se zdá, že vyznačuje ideálem.

Jak uvidíme, proniknout zcela „dovnitř“ jakéhokoli jiného druhu obrazu — byť i jen na okamžik — je zcela nemožné. Když je totiž subjekt kulturním pohledem nucen, aby se identifikoval s obrazem, který ideálu neodpovídá, často to těžce prožívá. Přínejmenším se do něj odmítá narcisticky projikovat (pokud ovšem tento obraz nemůže nějak „vykoupit“ svým odporem) a za každou cenu se snaží udržet si od něj odstup.

Konečně je také důležité podotknout, že představa těla rozervaného na kusy je jen jedním způsobem, jak uchopit různorodost tělesného Já, a je přitom nevyhnutelně svázána

s touhou po „celistvosti“ a „jednotě“. Lacan podotýká, že je to „organické znepokojení a nevyrovnanost“, které dítě vedou k hledání „celistvého tělesného obrazu“. ²⁷ Podle mého názoru je však pravdou pravý opak: takovéto dystopické pojetí tělesné rozmanitosti je důsledkem toho, že kultura se pojišťuje představou soudržného tělesného Já.

I Wallon a Schilder kladou důraz na rozličnou povahu prvků, které tvoří celek tělesného Já, avšak tuto různorodost nevnímají tak problematicky jako Lacan, když popisuje subjekt. Wallon zdůrazňuje, že jelikož tělesné Já obsahuje ne-slučitelné prvky, jeho soudržnost je nejistá vždy. Popisuje, jak se vizuální předobraz odtrhává od proprioceptivního těla, s nímž bylo spojeno ve snech a stavech zmatení mysli. Píše, že v takových okamžicích se součástí tělesného Já „vracejí ke svým vlastním vjemovým počátkům. Když je subjektivní obraz sebe sama zbaven proprioceptivních prvků, připoutává se ke svému vizuálnímu poli v podobě více či méně cizí postavy“, jako je tomu u původního zrcadlového obrazu. ²⁸

Schilder vyzdvihuje nejen rozvolněné spojení mezi vizuálním a smyslovým Já, ale také mezi jednotlivými částmi těla. „Je evidentní, že končetiny a trup se mohou osamostatnit,“ píše, „a může dojít k psychologickému rozštěpení.“ ²⁹ V pozoruhodné pasáži, v níž předjímá Lacanovu teorii o *objet a*, Schilder také tvrdí, že tělesný tvar neustále ztrácí nějaké části, jako třeba exkrementy, nehty a vlasy, ty si ale i poté zachovávají jistou psychologickou vazbu k tělu. Na jiném místě říká, že existuje způsob, kterým se samo tělesné Já vydává všanc neúprosnému rozkladu. Pro Schildera je ovšem tento rozklad prospěšný, a ne tragický; je předpokladem proměny, tedy toho, co se musí objevit, má-li se lidské Já nově zformovat. Autor knihy *Das Körperschema* tak odkazuje k možnosti prožívat různorodost tělesného Já vně logiky

psychického paradigmatu, kterou Lacan tak vehementně obhajuje v textech „Le stade du miroir“ a „Quelques réflexions sur l'Ego“.

Doposud jsem dostatečně nezdůraznila, že Lacan povahu této logiky sice vykládá a pitvá, ale sám se jí neúčastní. Na jednom místě charakterizuje soudržnost, k níž lne klasický subjekt, jako „brnění odcizující identity“. Tento sklon zároveň přirovnává k nepřemožitelné agresivitě subjektu vůči komunikoli, kdo zaujímá postavení ideálního předobrazu. V práci „Quelques réflexions sur l'Ego“ se zase odvrací od původního alibi subjektu aspirujícího na soudržné tělesné Já – tedy na myšlenku, že „celistvost“ znamená psychické zdraví. Píše: „Libidinózní napětí, jež bez přestání poutá subjekt k hledání soudržného tělesného Já ... je jistě spojeno s onou agónií opuštěnosti, která je zvláštním a tragickým osudem Člověka.“

[...]

Ráda bych ještě doplnila několik závěrečných poznámek o vztahu mezi projekční plochou a tím, co pro nedostatek vhodnějšího pojmenování nazvu „doslovným tělem“ (*literal body*). Přestože je vyloučeno, že první z těchto kategorií reflektuje druhou nebo na ni logicky navazuje, je nicméně jasné, že kulturní pohled projikuje konkrétní obrazy do konkrétních těl na základě jistých fyzických ukazatelů, jakými jsou přítomnost či absence penisu nebo barevná pigmentace kůže. Jaký status bychom měli přisoudit těmto fyzickým ukazatelům?

Ačkoli na úrovni projekční plochy jsou tyto ukazatele vizuálním východiskem k rozpracování nejen celého vizuálního *Gestaltu* – nebo, řečeno s Lacanem, „imažinární anatomie“³⁰ –, ale také esenciální identity, na úrovni skutečnosti nejsou ani tělesnými atributy, ani vnějšími signifikanty „sebe“ (*self*), které přebývá v lidském nitru.

Lacan se drží absolutní diskontinuity mezi organickým a psychickým, a proto druhé z uvedených tvrzení nemůže překvapit ani čtenáře, který je s jeho dílem obeznámen jen zběžně. Z textů, na něž se v tomto eseji odvolávám, však vychází i první tvrzení. Tělo neexistuje ani jako náznak jednoty před tím, než dojde k jeho ustavení skrze obraz, držení těla a dotek. Nelze o něm proto hovořit ani jako o těle „roz-kouskovaném“, neboť i to napovídá, že z těchto kousků lze poskládat „celek“. Fyzické ukazatele, jejichž prostřednictvím zdánlivě určujeme „odlišnost“, nejsou ničím víc než nepodstatnými prvky v nesoudržném slepenci bez tvaru a hodnoty.

Sobě-podobné tělo

Mohlo by se zdát, že Wallonův výklad stadia zrcadla v některých ohledech podporuje Stracheyův komentář o tělesném Já (a že se tak přibližuje Freudovu pojetí této kategorie). Ve skutečnosti ovšem vyjadřuje jiný model identifikace než ten, jež většinou razí psychoanalýza. Freud problém identifikace nejpodrobněji rozpracovává v pojednání „Psychologie masy a analýza Já“. Proces, v němž jeden subjekt imažinárně navazuje vztah s jiným subjektem, zde vykládá jako obecně tělesnou záležitost. Freud píše, že identifikace se projevuje jako „produkt první orální fáze libidinózní organizace, v níž si dítě ceněný objekt své touhy přivtělovalo snědením, a přitom jej jako takový ničilo. Kanibal utkvívá, jak známo, na tomto bodě; své přátele miluje k sežrání, a nepožírá ty, které nemůže mít nějakým způsobem rád.“³¹ V *Totemu a tabu* Freud metaforu dále konkretizuje: vznik patriarchálního řádu tu popisuje prostřednictvím dvojitého aktu, v němž bratrský klan zavraždí a pozře praotce, aby se mu vyrovnal.³² „Truchlení a melancholie“ a *Já a ono*, další dvě práce zamě-

řené na utváření Já, identifikaci opět pojímají jako výsledek procesu, v němž je druhý člověk pohlcen – v prvním případě skrze patologickou logiku melancholie, v druhém případě skrze regulační ekonomii oidipovského komplexu.³³

Nemám zde v úmyslu podporovat deskriptivní hodnotu externalizační identifikace, kterou popisuje Wallon, na úkor velmi odlišného druhu identifikace ve Freudově teorii. Jsem naopak pevně přesvědčena, že logika vtělení/pohlčení (*incorporative logic*) se nachází v samotném centru normativní subjektivity dospělého člověka a poskytuje mu základ pro budování „soudržného“ tělesného Já. Identifikaci rozpracovanou Wallonem chci postavit nad Freuda či proti Freudovi spíše proto, že její význam a radikálnost nejlépe pochopíme, postavíme-li ji do protikladu vůči vražedně asimilační identifikaci, jejímž prostřednictvím se vytváří a posiluje Já. Abych byla ještě konkrétnější, ráda bych tu vsadila na mechanismus rozpínavé (*excorporative*) identifikace, kterým lze narušit klam jednoty a přítomnosti tělesného Já.

Wallonovo pojetí identity z odstupe je v zásadě založeno na rané subjektivitě. Německý filosof Max Scheler nicméně odděluje dva druhy identifikace u dospělého člověka – první sleduje logiku vtělení a druhá je totožná s Wallonovou koncepcí stadia zrcadla. Scheler wallonovskou verzi nijak nepatologizuje; definuje ji jako zvláštní druh sympatie. V druhém vydání své knihy *Wesen und Formen der Sympatie* (Podstata a formy sympatie, 1923) charakterizuje onu variantu, která se shoduje s klasickým psychoanalytickým paradigmatem, jako „idiopatickou“ a stejně jako Freud zdůrazňuje její ničivý vztah k druhému. Říká, že vinou idiopatické identifikace u člověka „jeho vlastní subjektivita“ požívá a pohlcuje ostatní, zcela je vyvlastňuje a zbavuje je veškerých práv vědomé existence a charakteru“.³⁴ Variantu identifikace, která sleduje rozpínavou dráhu, Scheler označuje jako „heteropa-

tickou“. Prostřednictvím heteropatické identifikace se subjekt z odstupe ztotožňuje sám se „sebou“ na úrovni proprioceptivity. Stejně jako původní zrcadlový odraz popisovaný Wallonem i vizuální předobraz zůstává „venku“ na úkor imaginární tělesné jednoty.

Na základě příběhu převzatého od Schopenhauera vytváří Scheler alegorii heteropatie a idiopatie. V tomto příběhu se obě varianty identifikace upínají právě především na tělesné Já, a je proto nutné vykládat je jako tělesné identifikace:

Na stromě visí had a dívá se na bílou veverku. Očividně se mu na kořist sbíhají sliny. Veverka je jeho hladovým pohledem tak vyděšená, že se od hada nevzdaluje, ale naopak se k němu pomalu přibližuje. Nakonec se mu vrhá do rozevřeného chřtánu... Sebezáchovný instinkt veverky tu jednoduše ustoupil extatickému ztotožnění se s předmětem hadovy touhy „požírat“. Veverka se ve svých pocitech identifikuje s hadem a bez zábran s ním vytváří tělesnou identitu, když nenávratně mizí v jeho útroběch. (s. 21- 22)

Bílá veverka představuje heteropata, který přestává druhé chápat jako zrcadlo sebe sama a identifikuje se rozpínavě – mimo své tělo. Had naopak zastupuje idiopatickou identifikaci, jelikož pohlcuje druhého: triumfují v něm proprioceptivní významové souřadnice.

Schelerova alegorie ukazuje, že heteropatická identifikace se může objevit u dospělého člověka stejně jako u dítěte a současně přispívá k lepšímu porozumění pohlcenému idiopatickému Já. Příběh přejetý od Schopenhauera naznačuje, že Já se upevňuje asimilováním tělesných souřadnic druhého, tedy pohlcením tělesné jinakosti. Aby Já mohlo následně držet „pohromadě“, zavrhuje cokoli, co nemůže pozřít – odmítá žít v cizích tělech a existovat skrze ně. To-

muto jevu budu od této chvíle říkat „sobě-podobné tělo“ (*self-same body*).

[...] Jedná se o sebesoustředné lpění na *moi* – o odmítnutí normativního subjektu utvářet imaginární vztah s obrazy, které zůstávají evidentně vně jeho smyslového těla, a o tvrdošijné lnění k obrazům, jichž se lze nejsnáze zmocnit. Platnost této normativnosti je různá. Jak jsem se už zmínila, může fungovat jen tehdy, když pohled „vyfotografuje“ subjekt a ten pak na výsledném snímku rozpozná svůj idealizovaný obraz. Jen s takovým obrazem totiž subjekt může alespoň na okamžik s libým pocitem zažít sám sebe „celestvě“.

Princip sobě-podobného těla je také jádrem všech variant „odlišnosti“, kterými jsme se v posledních letech kriticky zabývali – nejzřetelněji genderu a rasy, ale také třídního postavení a sexuální orientace. Snad nejfundamentálnějším projevem těchto druhů „odlišnosti“ je, když se sexuálně, rasově a ekonomicky svrchovaný subjekt docela obyčejně zdráhá identifikovat se mimo tělesné souřadnice, jež mu propůjčují privilegovaný status; když se bojí utvářet imaginární propojení, která by mohla narušit celistvost a dokonalost jeho tělesného Já. Tento subjekt typicky buď zcela odmítá identifikovat se s „cizím“, nebo se s ním spojuje výhradně na idiopatickém či asimilačním modelu. Imaginárně pak sice zaujímá postavení druhého, to je však jen přestrojení nebo maska jeho tělesného Já. Tento druh identifikace všichni dobře známe: „Umím si představit *sám sebe* na jeho (jejím) místě.“ Když projevujeme sympatii někomu méně úspěšnému, než jsme sami, naše *moi* tím nijak neohrožujeme.

Máme-li spatřit princip sobě-podobného těla v jeho nejvyhraněnější podobě, stačí se obrátit k Freudovu výkladu klasické mužskosti. Klíčové drama pohlavní odlišnosti, které Freud obšírně líčí ve spisu „Některé psychické následky

anatomického rozdílu mezi pohlavími“, se váže k neschopnosti konkrétního malého chlapce „pochopit“ tělo odlišné od jeho vlastního. Chlapec tváří v tvář takové podívané „nevidí nic nebo zapírá svůj vjem, zeslabuje ho, hledá poučení, aby ho uvedl v soulad s tím, co očekával“. ³⁵ I když už dále nemůže odporovat a tvrdit, že tělo, které vidí, je ve všech ohledech totožné s jeho vlastním, chlapec nedokáže uvažovat mimo hranice své tělesnosti; ženské tělo pak není jen odlišné od mužského, ale rovněž představuje jeho kastrovanou verzi – je zhmotněním trestu, jímž je chlapci vyhrožováno. „Některé psychické následky anatomického rozdílu mezi pohlavími“ naznačují, že tělesné Já dokáže vehementně prosazovat samo sebe skrze druhou – ženskou – stranu kastrovačného komplexu. Freud totiž zdůrazňuje, že tato událost u chlapce „trvale určuje jeho [konvenční] vztah k ženě“, protože ústí buď do „odporu ke zmrzačené bytosti“, nebo do „triumfálního podceňování ženy“. (s. 203)

Krizi klasického mužského subjektu vyvolanou obrazem ženského těla potvrzuje i Freudův esej o fetišismu. Ukazuje, do jakých krajností je muž ochoten jít, aby přizpůsobil tělo erotického objektu – objektu, po němž lze toužit jen skrze sama sebe, jak říká Lacan – ke svému obrazu. Pohřešovaný orgán je nutné k ženskému tělu nějak přičarovat, třeba i pomocí boty nebo lesklého třpytu na nosíku. ³⁶ Jak píše Luce Irigaray v knize *Speculum de l'autre femme* (Spekulum jiné ženy), to, jak se mužskost konvenčně definuje, ale zřídka důsledně uskutečňuje, svědčí nejvíce o „touze po stejném, po sebe-identickém; po sobě, které je tímž a stále stejným – po alter egu“. Pohlavní odlišnost je následně „určována v projektu, projekci či sféře zobrazení téhož“. ³⁷

Mohlo by se zdát, že v předcházející diskusi o „sebe-podobnosti“ (*self-sameness*) jsem udržovala bezpečnou vzdálenost od své vlastní subjektivity a příliš úzce jsem ji omezila

genderem. Na příkladu osobního zážitku zde proto ukáží, že tento princip může fungovat i jinak. Několikrát týdně si musím razit cestu davy bezdomovců na Telegraph Avenue v Berkeley. Pokaždé mě při tom přepadne iracionální panika. Původně jsem si tuto paniku vysvětlovala čistě ekonomicky – jako nutkání dávat, ale nemožnost obdarovat každého, kdo nastavuje dlaň. Myslela jsem si, že krizi překonám, když si najdu inteligentní pravidlo a správně určím ty, jimž bych měla pomoci. Nebyla jsem ovšem vůbec s to na nějaký princip přijít a dokonce jsem ani nedokázala pochopit, proč někdy rozdám jeden nebo dva dolary a jindy zástupem napřažených rukou jen proběhnu.

Jednoho dne jsem si uvědomila, že se pohledu bezdomovců vždy záměrně vyhýbám, ať už jim pomohu, nebo ne. A začala jsem také chápat, že má panika v těchto okamžicích není jen ekonomické, ale také zrcadlové povahy. Cítím, že se ode mě očekává, že se „otisknu do těl“, která by jednoduše řečeno zruinovala mé středostavovské já, čemuž se zuby nehty bráním. Ta těla jsou otláčená od spaní na chodníku, rozpraskaná od slunce a deště a po dlouhých týdnech bez mytí jsou celá špinavá, a nemohou si proto nárokovat nic, co se v naší kultuře pokládá za „ideál“. Docela nedávno mě pak napadlo, že považuji za obtížné – třebaže nikoli nemožné – identifikovat se se strukturálním postavením bezdomovců: i když si představím, že jsem v jejich situaci, stále se ztotožňuji s onou tělesnou fikcí, již označuji „samu sebe“. Avšak těla bezdomovců na Telegraph Avenue tuto pohodlnou fikci rozptylují. Dokazují mi, že kdybych byla bezdomovkyní, právě „sama sebou“ bych už vůbec nebyla. Než abych tomuto politickému apelu podlehla a odcizila se sama sobě, raději automaticky odvracím pohled.

Tuto příhodu vyprávím také částečně proto, abych ukázala, že princip sobě-podobného těla zahrnuje jak třídní

postavení, tak gender, a figuruje v něm i má vlastní subjektivita. Doufám, že tím nepodnítím názor, že sexuálně, ekonomicky a rasově „jiný“ subjekt je nějak přirozeněji či pokrokověji heteropatický než subjekt bílý, mužský a heterosexuální. Především bych chtěla zdůraznit, že nesvobodný subjekt se z odstupů často identifikuje nikoli s těly, jimiž kultura pohrdá, ale s těmi, která kopírují její ideál. Další věcí je, že touha splynout s takovými to obrazy je skutečně nesmírně posilující; černošský subjekt, který se identifikuje s bělochem, a stejně tak žena identifikující se s mužskostí si ne vždy ochotně a rádi udržují odstup od idealizujícího zrcadla.

Podotkla jsem, že radost, o níž píše Lacan v souvislosti se stadiem zrcadla, se objevuje, když se smyslové tělo imagiárně sjednotí s idealizujícím obrazem, a že toto sjednocení je podporované pohledem kultury. Ačkoli ve skutečnosti se ideálu nikdy nelze zcela vyrovnat, boj za jeho dosažení může trvat celý lidský život. Touha po celistvosti a jednotě má nejen tragické osobní důsledky, ale i neblahý společenský dopad: je totiž jedním z nejdůležitějších psychických dokladů toho, že „odlišnost“ existuje. Dosud jsme se zabývali tělesným Já pouze z hlediska subjektů, které mají kulturní přístup k idealizujícímu předobrazu. Pokusme se nyní porozumět tělesným nesnázím, v nichž se subjekt nalézá, když je spoutáván identifikací, která se ideálu vymyká.

Frantz Fanon a Já černošského mužského těla

V knize *Peau noire, masques blancs* (Černá kůže, bílé masky, 1986) se Frantz Fanon věnuje otázce, co to znamená být černochem ve společnosti, která upřednostňuje bělošství. Jeho výklad znovu ukazuje, jak důležité jsou kategorie pohledu

a projekční plochy pro pochopení tělesného Já. Fanon nás rovněž vybízí, abychom se pokusili rozpracovat cosi velmi vzdáleného Lacanově i Wallonově výkladu stadia zrcadla – a sice psychické dilema subjektu, který je povinen identifikovat se s obrazem nenabízejícím ani idealizaci, ani slast, a bránícím navíc vytváření „celistvé“ identity.

Fanon se rozepisuje o tom, co lze nazvat „interpelací“, která zasahuje do černošství mužského subjektu tmavé pleti. Zejména se zabývá psychickým násilím na typickém mužském obyvateli jedné z bývalých francouzských kolonií poté, co tento jedinec vstoupí do francouzské společnosti. Byl odchován na přísné dietě galské kultury, vyrůstal v koloniální době a považuje se více za „Francouze“ než za „černocho“. Když ale opustil svůj domov a dostal se do Francie, jeho tělesnost byla násilně předefinována a jen těžko se mu dařilo udržet psychický odstup.

V páté kapitole knihy Fanon uvádí anekdotickou zápletku, která tuto tělesnou rekonfiguraci nejen dramatizuje, ale také ukazuje, jak se zobrazení, od něhož by se každý subjekt s odporem odvrátil, může proměnit v „zrcadlo“ a přivodit nesmírně nelibou identifikaci. Fanon popisuje, jak jde v Paříži do kina a kdosi na něj vzrušeně pokřikuje. Čeká na začátek filmu a má pocit, že si ho někdo prohlíží. Přesněji řečeno cítí, že jej někdo pozoruje skrze obrazy, jež se sice na plátně ještě neobjevily, ale jsou již latentně přítomné v představách lidí kolem – jsou to stereotypní představy o podřadnosti černošství. „Nemohu se jít podívat na film, aniž bych viděl sám sebe,“ poznamenává.

Čekám na sebe. V přestávce těsně před začátkem filmu čekám na sebe. Lidé v kině se na mě dívají, zkoumají mě a čekají na mě. Zjevuje se jim začouzený sluha. Srdce mi buší tak silně, až se mi točí hlava.³⁸

Tato pasáž připomíná, že subjekt se nestává obrazem dobrovolně nebo v kulturní izolaci – identifikace zahrnuje nejen subjekt a obraz, ale také pohled. Tyto kategorie tu ale nejsou jasně rozlišitelné; film ještě nezačal, a tak se zdá, že zobrazení, v nichž Fanon cítí povinnost poznávat sám sebe, pramení z jeho osobních předsudků o divácích. Nasvědčuje to, že kolektivní bílý pohled má moc dávat věcem významy.

V jedné z počátečních pasáží v *Peau noire, masques blancs* Fanon opět hovoří o tom, že se s černošstvím identifikuje jen nedobrovolně, a zmiňuje také, jak destruktivní vliv má tato identifikace na jeho původní tělesné Já. „Pod útoky z různých stran, se [má prvotní] tělesná podoba rozpadá,“ vypráví. „[Podrobují] sám sebe objektivnímu zkoumání a mé etnické rysy mi napovídají, že jsem černocho; ubíjejí mě bubny, kanibalismus, fetišistická posedlost intelektuální nedostatečností, rasové defekty, lodě s otroky...“ Na tomto místě ovšem také vysvětluje, že pokud je v tomto přestrojení „fotografován“, není to vlivem mimořádné moci a produktivity bělošského vnímání černošského těla, ale spíše vlivem mobilizace „černé“ projekční plochy – vlivem intervence „tisíců detailů, anekdot a příběhů“ nebo „legend, pověstí, dějin a nadto ještě *historičností*“.

V téže pasáži Fanon také rozlišuje mezi viděním a pohledem bílých. Zmiňuje se o pohledu, který podivuhodně mizí v okamžiku, kdy se jej pozorovaný snaží zachytit a specifikovat. Obrátit se směrem k někomu, kdo doslova nebo metaforicky vykřikl „Hele, negr!“ a kdo je zároveň zřejmě odpovědný za Fanonovu vynucenou sebeidentifikaci s černošstvím, končí tím, že „druhý ... se vytratí jako pára nad hrncem“. (s. 112) Pohled se tu znovu ukazuje jako cosi nelokalizovatelného a „nepochopitelného“, co je všude a zároveň nikde. Má-li bělošské vidění z odstupu schopnost přisvojit si moc, jíž ve skutečnosti nevládne, je to díky projekční plo-

še, která vstupuje nejen mezi pohled a subjekt, ale také mezi subjekt a pohled. Během tohoto aktu se pohled nejčastěji spojuje s mužským a bílým viděním. Přesněji řečeno zastupuje vidění bělocha jako privilegovaného „funkcionáře“ fotoaparátu/pohledu.³⁹

V tomto okamžiku by již mělo být jasné, že zrcadlo, které francouzská společnost Fanonovi nastavuje, je radikálním opakem idealizace. Proto nepřekvapí, že autor *Peau noire, masques blancs* hovoří o tom, že je „ve věčném sváru s vlastním obrazem“ (s. 194) – že s ním bojuje jako s nepřítelem na život a na smrt. V tomto boji nejde o zrušení odstupů mezi vizuálním předobrazem a proprioceptivním tělem, jako tomu je v klasickém výkladu identifikace, ale o jeho podporu – v sázce je tu udržet „černou“ projekční plochu v bezpečné vzdálenosti od smyslového Já, aby na sebe nemohla vzít masku „sebe-podobnosti“, která je synonymem soudržného já.

Fanon výstižně hovoří o tělesných následcích vynucené identifikace s hrozivým vizuálním předobrazem. Dělá vše pro to, aby se tento předobraz nemohl otisknout do jeho proprioceptivního těla, a odmítá ho svým tělem „zobrazovat“. Fanonova „tělesná podoba se drobí“ a on se namísto jediného místa v prostoru nachází ve „dvou“ nebo ve „třech“ bodech. Píše, že „to již nebyla otázka uvědomit si své tělo ve třetí osobě, ale jako trojí osobu“. A protože k tomuto rozkladu dochází za krajně negativních okolností – vynucenou identifikací s netolerovaným předobrazem –, Fanon ho prožívá v představě rozpadlého těla jako násilné zmrzačení. „Odstoupil jsem daleko od své vlastní přítomnosti, skutečně daleko, a proměnil se v předmět,“ vzpomíná. „Co jiného to může být než amputace, řezná rána, vyhrěznutí, které mi celé tělo potřísnilo černou krví?“ (s. 112)

Černošský subjekt popisovaný Fanonem se nejen „sváří“ s obrazem „vyfotografovaným“ bělošským pohledem, ale ne-

odolatelně jej přitahuje i „zrcadlo“ ideální „bělosti“. *Peau noire, masques blancs* vypráví o černém školákovi na Antilách, který se identifikuje s „bílým člověkem přinášejícím divochům pravdu“, o antilském filmovém divákovi, který se identifikuje s Tarzanem, a o antilských dětech, jež ve slohovém cvičení píší: „Mám rád prázdniny, protože mohu běhat po polích, dýchat čerstvý vzduch a vracet se domů s různými tvářemi.“ Alespoň ve francouzské kultuře 50. let ale musel být vztah tohoto jáského ideálu (Nadjá) k proprioceptivnímu tělu velmi pochroumaný: aby totiž černošský subjekt mylně rozpoznal sám sebe v obraze oslnivé „běloby“, musel by být její optikou také nazírán, což není možné. Jáský ideál pak zastupuje nedosažitelnou tělesnou normu – to, čím subjekt nikdy nemůže být.

Fanonův výklad černošské mužské subjektivity je v mnoha ohledech historicky a kulturně specifický a neměl by být lehkomyšlně zevšeobecnován. Jeho teoretická hodnota však zároveň evidentně překračuje svůj bezprostřední kontext. Tato diskuse o problémech černocho v převážně bílé společnosti by mohla být v mnohém relevantní i pro současnost. Díky Fanonově knize *Peau noire, masques blancs* si především uvědomíme, že každá naše identifikace musí být společensky odsouhlasená. Ukazuje nám rovněž, že přístup k lichotivému obrazu sebe sama mají jen některé subjekty, zatímco ostatním je přisouzen obraz natolik odidealizovaný, že by se s ním dobrovolně nikdo neztotožnil. Za této situace, v níž se většinou ocitají černí muži tváří v tvář vládnoucímu západnímu zobrazení, se subjekt obvykle snaží „zrcadlo“ odhodit co možná nejdál. *Peau noire, masques blancs* objasňuje, že výsledný prožitek tělesného rozpadu se neshoduje s oním prospěšným rozkladem, který popisuje Schilder, ale naopak odpovídá představě fragmentovaného těla. V neposlední řadě nám tato kniha pomáhá porozumět tomu, proč se raso-

vě, sexuálně nebo ekonomicky marginalizované subjekty heteropaticky identifikují s normativními tělesnými parametry víc než s těmi, jimiž se většinou pohrdá. Obnažuje totiž před námi kouzlo tělesného ideálu.

[...]

Na projekčním plátně černošství je ve Fanonově francouzské kultuře (ale i v kultuře naší) černošský mužský subjekt zpodoběn s hyperbolickou virilitou – konkrétně s pohlavním orgánem, jehož proporce a výkonnost jsou ve srovnání s jeho bílým protějškem dramaticky nadsazené. „Pro většinu bílých mužů,“ poznamenává Fanon, „negr rovná se sexuální pud (v jeho surovém stavu). Negr je inkarnací pohlavní potence, jež překračuje veškeré mravní zásady a zákazy... Negra berou jako hrozivý penis.“ (s. 177) Jak zdůrazňuje Mary Ann Doanne ve své knize *Femmes Fatales* (Osudové ženy), černošská mužskost ve vztahu k bělošské mužskosti tudíž neoznačuje ani tak „nedostatek“ jako spíše „nadbytek“.⁴⁰ Jaký je tedy vztah mezi falem a tímto nadsazeným penisem?

Jean-Joseph Goux nedávno předložil mimořádně zajímavý argument, že řecká filosofie se vzdálila od myšlenky rovnosti mezi falem a penisem, protože falus spojila s *logos*. Píše, že „Hermův ztopořený falus v žádném případě nezastupuje fyzickou energii, ale racionální sílu... Je emblémem vůdčí inteligence ... a dokonce politické obratnosti, jež se může projevat navzdory fyzické slabosti.“⁴¹ Goux pak vysvětluje vztah mezi falem a penisem v ještě silnějším protikladu: aby bylo možné dosáhnout prvního, je nutné obětovat druhé nebo se ho vzdát, neboť penis je spíše na straně hmoty než ducha. Goux zdůrazňuje, že ačkoli si již tento výklad otcovského signifikantu neuvědomujeme, i nadále přežívá v soudobém nevědomí a je podstatou Lacanovy teorie falu.

Kulturní logiku, která černému muži připisuje přemrštěnou virilitu, podobně vykládá také Fanon. Protože „každý intelektuální zisk si žádá ztrátu sexuálního potenciálu“, uvalit na černého muže myticky ohromný penis neznamena spojit ho s falem, ale naopak zdůraznit vzdálenost, jež ho od něj dělí. To ovšem jen velmi neúplně vysvětluje, co pro černocho skutečně znamená být takto charakterizován. Nestává se terčem nevráživosti a opovržení jen proto, že „u civilizovaného bělocha přežívá iracionální touha po dobách sexuální bezuzdnosti, orgiastických scén, netrestaných znásilnění a nepotlačovaných incestů“, které spojuje s černou mužskostí, ale také proto, že rasová odlišnost je vždy složitě propojena s odlišností pohlavní. (s. 165)

Falus nemůže být od penisu nikdy zcela oddělen – jednoduše proto, že je na základě genitálního odlišování přidělen mužům a nikoli ženám a že je navíc toto odlišování postaveno právě na rozdílu mezi „více“ a „méně“. Jak poznamenává Freud, malý chlapec – a později mužské nevědomí – chápe klitoris jako „malý a skrytý orgán“.⁴² Rozdíl mezi bílým a černým mužem vlivem nadsazené velikosti penisu u druhého pak následně proniká i do oblasti genderu. Běloch je tak totiž řazen do skupiny „méně“ a ne „více“, čímž hrozí, že zanikne rozdíl mezi ním a bílou ženou. Myslím, že toto je základní důvod, proč tělo černocho narušuje celistvost bílého mužského tělesného Já.

Není snad ani třeba dodávat, že ženské tělo je pro mužskou psychu podobnou hrozbou. Přestože mužský subjekt zakládá svou moc na ženské anatomické „nezpůsobivosti“, když čelí tomuto okázalému nedostatku, sílí v něm nesnesitelná obava o udržitelnost vlastní tělesné integrity. [...]

Některé francouzské a americké feministické teoretičky tvrdí, že běžný ženský subjekt je svému tělu „blíží“ než mužský.⁴³ Předpokládají při tom, že žena má nejen slabší metaforický vztah ke své tělesnosti, ale také čelí nebezpečí psychického pohlčení svým skutečným tělem. Jak jsme ale viděli, tělo neexistuje před tím, než je kulturně konstruováno, a nikdy o něm není možné říci, že je v subjektu – mužském či ženském – přímo „přítomné“. Sama „přítomnost“ je nakonec jen důsledek představy, v níž se navzájem prostupují vizuální předobraz a smyslové Já.

Obdobou tohoto tvrzení je, že ženský subjekt při výkladu obrazů, jež ho definují, nevykazuje takovou důmyslnost – většinou se nějak překlopí do „zrcadla“ kulturního zobrazení, jelikož si představuje, že onou zobrazenou bytostí skutečně „je“.⁴⁴ Několik klíčových Freudových textů nicméně naznačuje, že u ženské subjektivity je faktické tělo daleko méně „dané“, než je tomu u mužské subjektivity, a je alespoň potenciálně méně náchylné k naivní doslovnosti. V těchto textech se objevuje názor, že ženský subjekt má ke svému skutečnému tělu přímý vztah nebo že jeho imaginární podmanění si těla je jaksi snazší než u muže. Naznačují ale také, že na rozdíl od konvenčního těla muže se tělo ženy musí přizpůsobovat daleko různorodějšímu konglomerátu rozmanitých věcí, a tudíž může být schopno různých druhů tělesné identifikace.

Ráda bych předeslala, že jako vždy beru v potaz historickou a kulturní specifičnost těchto textů. Všechny Freudovy ženské pacientky byly bělošky a většinou pocházely z buržoazních kruhů. Věřím nicméně, že výkladový model, který tu rozvinu, dalece přesahuje bělošský a buržoazní ženský subjekt. Tento model především zdaleka není monolitický.

Pracuje s řadou různých příběhů a dále se soustředí zejména na oidipovský komplex a na kastroční krizi – tedy na základní psychické struktury, jež v západní kultuře vytvářejí genderové a sexuální preference a jejichž prostřednictvím subjekt do této kultury vstupuje. Nejsou proto tolik omezené konkrétní třídní či etnickou skupinou.

Freudovy eseje „Ženskost“ a „O ženské sexualitě“ se prvořadě zaměřují na mnohoznačnost otázky, co je základem smyslového nebo proprioceptivního těla ženského subjektu, když při normálním vývoji jedna jeho erotogenní zóna ustupuje jiné. Během falické fáze, kdy je objektem lásky matka, je zdrojem primárního erotického vzrušení obvykle klitoris. Během pozitivního oidipovského komplexu, kdy matku nahrazuje otec, je pak klitoris „náležitě“ nahrazen vagínou.⁴⁵ Freud zdůrazňuje, že tato proprioceptivní transformace představuje radikální převrat. Pokud vše probíhá podle kulturních zvyklostí, tělesná aktivita se mění v tělesnou pasivitu. Z ženské kastroční krize se ovšem odvíjejí tři cesty, ale do normativní ženskosti ústí jen jedna z nich. Druhá vede k sexuální anestézii, tedy k odmítnutí genderu jako místa, kde přebývá smyslové tělo, a třetí k takzvanému komplexu mužskosti, což je útočiště před negativním oidipovským komplexem.⁴⁶

Poslední případ, kdy ženský subjekt selhává při uskutečnění kompletního nahrazení klitorisu vagínou, končí buď vzdorovitou klitoridální proprioceptivitou, nebo proprioceptivitou, která je ovládána dvěma kulturně odlišnými erotickými centry v klitorisu a ve vagíně. I na úrovni smyslového Já jsou tudíž věci daleko komplikovanější a nepředvídatelnější v případě malé dívky než malého chlapce.

Vztah dívky k jejímu vizuálnímu předobrazu tradičně prochází podobnou proměnou v okamžiku kastroční krize nebo při přechodu od negativního k pozitivnímu oidipov-

skému komplexu. Během negativního oidipovského komplexu se dívčino mylné poznání sebe samé odehrává nejprve v „zrcadle“ matky, která je během této etapy nejen objektem dívčiny lásky, ale také tím, čím dívka touží být. Na souvislost mezi dívčinou identifikací s matkou a touhou po ní Freud poukazuje v několika klíčových pasážích zmíněných dvou esejů. Říká, že během negativního oidipovského komplexu se dívka typicky identifikuje s *milovaným* obrazem – tedy s obrazem, do něhož dokáže vkládat své libido.⁴⁷

S příchodem kastrální krize se ale vztah typické dívky k jejímu tělesnému obrazu dramaticky mění. Kastrální krizi lze snad nejlépe porozumět v okamžiku, kdy se mladý ženský subjekt poprvé přestane slastně zhlížet v původním mateřském předobrazu a obrátí se k projekčnímu plátnu nebo ke kulturnímu repertoáru obrazů, jež jeho tělo mění v obraz „nedostatku“, a radikálně je tedy odlišuje od ideálu. Abych byla konkrétnější, kastrální krize je totožná s okamžikem, kdy dívka poprvé cítí, že způsoby, jakými je *viděna*, jsou radikálně odlišné od oidipovského vztahu k matce a že sama by si je nikdy ne zvolila. Následkem toho je spoutána identifikací, kterou by jinak odmítla.

Normativní ženský subjekt je nucen identifikovat se s anatomickým a diskurzivním nedostatkem a je současně bez přestání podněcován k tomu, aby se ucházel o ideál „výjimečné ženy“, jejíž výstřední fyzická krása veškeré stopy kastrace zázračně maže. Musí proto ztělesňovat jak nedostatek, tak jeho protiklad: nedostatek, aby bylo možné falické atributy mužského subjektu formulovat opačně, a nadbytek, aby mohla být hodna touhy mužského subjektu. To vede ke klasické „zdvojené vazbě“ ženského subjektu: nařizuje se mu být tím, čím je, a současně je mu bráněno strukturálně i ontologicky se přibližovat k sobě samému.

Freudův názor, že láska žen obvykle vychází z narcistického modelu, není příliš smysluplný, pokud není vysvětlen ve vztahu ke zmíněnému příběhu.⁴⁸ Jen tehdy lze dosáhnout určitého východiska pro rozlišení ženského subjektu od jeho mužského protějšku. Narcistický předmět volby pak následně spouští další libidinózní mechanismus, který je analogický k sexuální anestézii a maskulinnímu komplexu a jehož prostřednictvím může ženský subjekt proti své vynucené identifikaci s nedostatkem protestovat. Tento protest na sebe obvykle bere podobu, která je předurčena kulturními vlivy stejně silně jako identifikace s bělošskou mužskostí u Fanona. Je to pochopitelně právě tato neopětovaná láska, kterou řada žen vkládá do obrazů ideální ženskosti: to jim se mají přibližovat, avšak dosáhnout jejich dokonalosti je jim současně zapovězeno. Imperativ tohoto marného hledání velmi příznačně nijak nesouvisí se sebeláskou; vypovídá o nemožnosti milovat sebe sama. Ženský subjekt by se mohl radovat z toho, že porozuměl sobě samému, pouze tehdy, pokud by docílil imaginární jednoty s vytouženým obrazem – ten je ovšem vždy v nedohlednu.

Narcistický objekt volby by pro mnoho žen rovněž mohl představovat jistou výsadu „libidinózní ekonomie“, protože ze zmíněné slepé uličky nabízí dvě různá východiska – jedno „pasivní“ a druhé „aktivní“. Narcistický objekt volby může zahrnovat sebelásku – lásku k tomu, co nám kdysi patřilo, lásku k tomu, čím jsme sami byli nebo čím bychom toužili být, ale také lásku k někomu, kdo je schopný nás milovat tak, aby nemožnost sebelásky vyvážil. V textu „K uvedení narcismu“ Freud říká, že typický ženský subjekt tíhne ke čtvrté z těchto možností, kterou lze charakterizovat jako „aktivní“, a k páté, již lze popsat jako „pasivní“. Podotýká, že k některým nečekaným genderovým přemístěním může do-

jít i v případě, kdy ženský subjekt miluje jiný subjekt jako něco, čím by sám chtěl být.

Když subjekt volí pasivní východisko z krize, staví se do role předmětu lásky, místo aby sám aktivně miloval, a pokouší se tak zajistit si libidinózní potravu, kterou jeho tělesné Já vyžaduje. Freud píše o ženách, jež milují „pouze sebe samé touž intenzitou, jakou miluje muž je“ a jejichž „potřeba“ nesměřuje k tomu, aby „milovaly, ale aby byly milovány“.⁴⁹ V takovém případě lze říci, že ženský subjekt hledá sebelásku prostřednictvím lásky, jaké se mu dostává od druhého člověka.

Ženský subjekt ale může i zvolit cestu, kterou jsem popsala jako „aktivní“ východisko z krize ženskosti: místo aby zaujal pozici chladné abstrakce ženské výjimečnosti, na místo svého jáského ideálu staví muže. Jinými slovy, tím, že si žena za svůj jáský ideál zvolí osobu opačného pohlaví, může se promítnout zcela mimo prostor oné „zdvojené vazby“, kterou jsem před okamžikem popsala. Freud o takové ženě říká, že si pro svou lásku obvykle vybírá někoho, kdo zobrazuje „narcistický ideál muže, jakým si děvčátko kdysi samo přálo být“.⁵⁰

Toto řešení dilematu ženskosti ještě více zpochybňuje princip sobě-podobného těla. Já a jáský ideál se tu nejen soustředí kolem dvou zcela odlišných tělesných obrazů, ale jáský ideál nelze ani částečně zakreslit do proprioceptivního těla ženského subjektu, který si k němu udržuje imaginární a erotický vztah. Ženský subjekt je nabádán k tomu, aby něco ztělesňoval, a současně je mu něco podobného zapovězeno: žena je tak „zrcadlu“, v němž by se ráda spatřila, mnohem vzdálenější než její mužský protějšek.

Tento odstup však jen zřídka představuje politickou výhodu; mnohem častěji je příčinou podřízenosti a závislosti. Přináší s sebou nicméně identifikační pružnost, kterou

tam, kde triumfuje sobě-podobné tělo, nenajdeme. Když subjekt v kultuře obtížně dosahuje svého idealizujícího obrazu, může si osvojit velkou obratnost v heteropatické identifikaci s alternativními obrazy. Významný příklad tohoto principu nabízí Freudův esej „Je bito dítě“. Právě se v něm totiž, že ženský subjekt může překročit genderové hranice nejen v romantické lásce, ale i na úrovni nevědomé představivosti.

V třetím stadiu ženské verze představy skupinového bití, kterou Freud v tomto textu popisuje, si ženský subjekt představuje, že je otcem bit nikoli *in propria persona*, ale že ho tu zastupuje skupina chlapců. Stejně jako u Fanona tato identifikace přijímá spíše vnější než vnitřní podobu. Ženský subjekt, který se na událost dívá, cítí sám sebe, ale nevidí se; proprioceptivně stojí na okraji, avšak vizuálně je zcela odtělesněný – je asimilován do obrazu mužského těla. Mužská verze představy bití srovnatelné stadium nemá; ve všech třech verzích, jež s ní souvisí, má mužský subjekt své obvyklé tělesné souřadnice. Proměnlivou identitu si tu nadále udržuje jedině postava, která vykonává trest.⁵¹

Esej „Je bito dítě“ stejně jako stať „K uvedení narcismu“ nabízí psychoanalytické vysvětlení pro názor, který se několikrát objevil ve feministické filmové teorii a podle nějž má konvenční ženská divačka větší identifikační svobodu než mužský divák. Když Laura Mulvey zveřejnila esej „Vizuální slast a narativní film“, často se jí ptali, proč teoreticky vyložila jen mužské hledisko vnímání.⁵² Po letech na tuto otázku odpověděla tak, že ve „Vizuální slasti“ rozebírala postavení subjektu, které je obvykle přístupné jak ženskému, tak mužskému divákovi, protože první z nich se dokáže snadno vysvléknout z vlastních šatů a obléknout si šaty „transvestity“.⁵³ Teresa de Lauretis rozpracovává jinou verzi této myšlenky v knize *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Alice je kdoví

kde: Feminismus, sémiotika, film). Tvrdí, že žena-divačka je obvykle rozpolcená: identifikuje se s „obrazem na plátně, který vnímá jako prostorově statický, pevný, zarámovaný“ a ženský, a současně také s kamerou, kterou „chápe jako časovou, aktivní, pohyblivou“ a mužskou.⁵⁴

V neposlední řadě je třeba uvést, že ačkoli cross-gendrové „výlety“ ženy-divačky často jen libidinózně stvrzují hodnoty, jež kultura tradičně projikuje do mužského těla, v případě textu „Je bito dítě“ tomu tak není. Zde se mužské tělo, s nímž se dívka identifikuje, eroticky soustředí na anus spíše než na penis, a není tedy vykonavatelem, ale příjemcem erotického trestu. Jelikož v ženské verzi představy bití probíhá heteropatická identifikace současně s revizí genderu, tato psychická operace alespoň naznačuje možnost, jak lze budovat nové podoby „odlišnosti“.

Princip sobě-podobného těla samozřejmě není tak zcela neznámý ani ženské psýše. Ačkoli je ženský subjekt sexuálně definován jako „nedostatečný“, v jiných ohledech má přístup k daleko lichotivějším tělesným předobrazům. Středostavovskou bělošku kultura například nabádá, aby samu sebe viděla jako tělesný ideál, ve srovnání s nímž jsou černoška či bezdomovec podřadní a nezpůsobilí. Pokud této výzvě dostojí, zajistí si slastné splnutí s „vlastním“ zrcadlovým předobrazem.

Stejně tak každý ženský subjekt nemusí být ochoten vzdát se obrazů svých tělesných tužeb pro muže, jehož miluje. Jsou i ženy, které si chtějí vymoci obraz mužství samy pro sebe, místo aby se s ním identifikovaly: touží tak ztělesnit muže, který je jejich narcistickým ideálem. Někdy jsou vizuální nápodoby mužskosti využívány pro účely parodie nebo dekonstrukce anebo jsou alespoň chápány jako maškaráda. V takových případech se o projekční ploše uvažuje jen jako o projekční ploše a díky tomu je možné s ní manipulovat tvůrčím

a podvrtným způsobem. Spíše než aby si ženský subjekt mužství doopravdy osvojil, „nosí ho jako šaty“.

Jindy se ženský subjekt k mužskému obrazu uchyluje proto, aby si potvrdil, kým je. Protože k identifikaci je zapotřebí kulturní ratifikace, taková žena se rovněž snaží, aby ji ostatní viděli prostřednictvím zobrazovacích parametrů tohoto obrazu. Pohled ovšem většinou naléhání odolává: na úrovni jistých tělesných zvláštností, jež jsou zbaveny významu nebo formální soudržnosti, ale jež přitom v každé kultuře „představují“ gender, buď do subjektu promítá nežádoucí scénář ženskosti, nebo patologizuje přijaté signifikanty mužskosti.⁵⁵ V prvním případě čelíme jen jiné podobě oné nešťastné a jednostranné lásky, o níž jsem už hovořila, pouze se tu namísto exemplární a specifické ženskosti setkáváme s mužskostí. V druhém případě se imaginární osvojení si mužskosti často „fotografuje“ jako travestie nebo perverze „toho pravého“, a má se tedy za to, že žena na cestě k vytoužené identifikaci s ideálem selhává.⁵⁶ Ani v jednom případě však ženské tělesné Já nedosahuje byť jen imaginárního stavu soudržnosti, který by mohl fungovat (a většinou nefunguje).

Prolegomena k hlubší diskusi o idealizaci

Ještě jednou bych ráda poznamenala, že mým záměrem nebylo upřednostňovat subjekt „jiného“ pohlaví či rasy na úkor normativního protějšku. Chtěla jsem spíše rozebrat naléhavou otázku, co v kultuře znamená vkládat hodnotu do konkrétních tělesných konfigurací na úrovni projekční plochy. Vlivem tohoto hodnocení nemají některé subjekty na vybranou nic než *méconnaissance*, jež jim brání identifikovat se jinak než v rámci extrémních omezení těla. Jiné subjekty

jsou zase nuceny k tomu, aby patologicky prožívaly nepřekle-
nutelnou propast mezi svým smyslovým Já a zrcadlovým
předobrazem čili osobní nezpůsobilost a selhání. Všechny
druhy potenciálně transformačních možností jsou tak v dů-
sledku z(a)traceny.

Rozhodně tu neodmítám idealizaci – ta je naprostým
předpokladem vši lásky k druhému, ať už jde o vztah identi-
fikační, nebo erotický, a lidská existence by bez ní byla ne-
nesitelná. Stavím se však proti tomu, aby tyto psychické
úkony zůstávaly v zajetí kulturně definovaných norem. Ne-
jde jen o to, že kolonizace, která je důsledkem idealizace na
úrovni projekční plochy, omezuje ideálno jen na určité
subjekty a jiné zpodobňuje jako nehodné lásky, ale také o to,
že první skupinu chápe jako pravou a jedinou podstatu
ideálna. Je třeba, abychom se naučili idealizovat protiklad-
ně a provizorně.

Stejně zásadní je naučit se idealizovat bez ohledu na své
vlastní tělesné parametry. Tím bychom se mohli vymanit ze
začarovaného kruhu, který nevyhnutelně vede od touhy po
dokonalosti k prožitku tělesného rozkladu a ze subjektu či-
ní nepřemožitelného agresora útočícího vůči komukoli, kdo
se zdánlivě dokáže přiblížit tomu, nač sám agresor nemá.
Dosáhnout tohoto stavu by znamenalo zaujmout postavení
v nezbytném odstupu od *das Ding* neboli od ne-možného ne-
objektu touhy (*impossible nonobject of desire*), a sjednotit se tak
jako subjekt nedostatku. Schopnost idealizovat se mimo se-
be sama by konečně také znamenala identifikovat se z odstu-
pu s těly, která bychom jinak fobicky zapudili – překlenuli
bychom tím svou „odlišnost“ a vstoupili do tělesné jinakosti.

Protože idealizace je evidentně úkonem, jehož kořeny
jsou vrostlé hluboko v nevědomí, nelze jednoduše vydat na-
řízení a zrušit ji. Abychom mohli uskutečnit projekt, který
jsem tu právě popsala, potřebujeme vizuální „texty“, jež by

přivedly k životu naši schopnost idealizovat těla, která se od
nás samotných i od kulturní normy liší co možná nejvíce.
Taková zobrazení by ale neměla být cestou ke kanonizaci do-
sažených výsledků; to by vedlo jen k plození nových, zhmot-
nělých ideálů. Tělesná zobrazení, jež mám na mysli, by ne-
byla inkarnací ideálna, ale nosila by se jako plášť, který lze
kdykoli odložit.

Tento text, „The Bodily Ego“, je první kapitolou knihy Kaji Silverman
The Threshold of the Visible World. Routledge, New York a London 1996.
Přeložila M. P.

Poznámky

1. Sigmund Freud, *Já a ono*, in: *O člověku a kultuře*. Odeon, Praha 1989, přel. Ludvík Hošek a Jiří Pechar, s. 110.
2. Sigmund Freud, „Triebe und Triebchicksale“, in: Anna Freud et al. (eds.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke XIV*. Imago, London 1940. V angličtině: „Instincts and their Vicissitudes“, in: *The Standard Edition*, vol. 14, s. 121-122.
3. Srv. Sigmund Freud, *Výklad snů*. Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov 1994, přel. Ota Friedmann, s. 336-73.
4. Díky svému přesahu je toto možná nejvýznamnější argument, který Freud a Joseph Breuer ve výzkumu hysterie rozvinuli, přestože výraz „signifikant“ se pochopitelně zrodil daleko později. Sigmund Freud a Joseph Breuer, *Studie o hysterii*. Julius Albert, Praha 1947, přel. J. Budínský, B. Dosužkov, M. Havelková, K. Kopřiva, O. Kučera a E. Wiškovský, s. 59. Hypochondrie je další poruchou, o níž Freud ve spisu „K uvedení narcismu“ (in: *Vybrané spisy III*. Avicenum, Praha 1971, přel. J. Vácha, s. 125) říká, že obsahuje jisté „tělesné pocity“ – i zde psychika hovoří prostřednictvím těla.
5. Lacan se ve svých spisech a seminářích k tomuto předpokladu opakovaně vrací. Pro zvláště schematickou formulaci této myšlenky viz Jacques Lacan, *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Norton, New York 1978, přel. Alan Sheridan, s. 203-229.
6. Viz Jacques Lacan, „Le stade du miroir“ in: *Écrits*. Seuil, Paris 1966. V angličtině: „The Mirror Stage as Formative of the Function of the 'I' as Revealed in Psychoanalytic Experience“, in: *Écrits: A Selection*. Norton, New York 1977, přel. Alan Sheridan, s. 1-7.
7. Jacques Lacan, „Quelques réflexions sur l'Ego“. A angličtině: „Some Reflections on the Ego“, *International Journal of Psychoanalysis* 34, 1953, s. 160.
8. Jean Laplanche, *Vie et mort en psychanalyse*. Flammarion, Paris 1970. V angličtině: *Live and Death in Psychoanalysis*. Johns Hopkins University

- Press, Baltimore 1976, přel. Jeffrey Mehlman, s. 81. K široce metaforickému výkladu lacanovského stadia zrcadla jsem se přiklonila i já ve své knize *The Subject of Semiotics*. Oxford University Press, New York 1983, s. 160.
9. Srv. *Le Séminaire de Jacques Lacan*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-54*. Cambridge University Press, Cambridge 1988, přel. John Forrester, s. 138.
10. *Le Séminaire de Jacques Lacan*. Seuil, Paris 1973. V angličtině: *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1958-1960*. Norton, New York 1992, přel. Dennis Porter, s. 151.
11. Sigmund Freud, „The Ego and the Id“, in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Hogarth, London 1961, přel. James Strachey, 19. díl, pozn. 26.
12. Vynikající diskuse o roli fyzické bolesti pro tvorbu tělesných rysů viz Judith Butler, *Bodies that Matter*. Routledge, New York 1993, s. 57-64.
13. Srv. také Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 67-85.
14. Paul Schilder, *Das Körperschema: Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des eigenen Körpers*. Springer, Berlin 1923. V angličtině: *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche*. International Universities Press, New York 1950, s. 11.
15. *Ibid.*, s. 85.
16. Sigmund Freud, „Tři pojednání k teorii sexuality“, in: *Spisy z let 1904-1905*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 2000, přel. Miloš Kopal a Ota Friedman, zvl. s. 69-72.
17. Henri Wallon, *Les Origines du caractère chez l'enfant: Les préludes du sentiment de personnalité*. Boivin & Cie, Paris 1934, s. 204. Viz také esej Maurice Merleau-Pontyho, který se Wallonovým textem zabývá, nazvaný *Les Relations avec autrui chez l'enfant*. Centre de Documentation Universitaire, Paris 1958.

28. Wallon, „Kinesthesia and the Visual Body Image in the Child“, op. cit., s. 129-130.
29. Schilder, op. cit., s. 114.
30. Lacan, „Some Reflections on the Ego“, op. cit., s. 13.
31. Sigmund Freud, „Psychologie masy a analýza Já“, in: *O člověku a kultuře*, op. cit., s. 240.
32. Sigmund Freud, *Totem a tabu*. Praha, 1991, přel. Ludvík Hošek, zvl. s. 100-101.
33. Sigmund Freud, „Truchlení a melancholie“, in: *Vybrané spisy III*, op. cit., s. 280-292. Lze říci, že současná pozoruhodná diskuse na téma melancholie jako „nenahraditelné ztráty jednoty“ může narušit představu, že ztělesnění je podstatou normativního Já. Viz Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 214-296.
34. Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympatie*. F. Cohen, Bonn 1923. V angličtině: *The Nature of Sympathy*. Archon, Hamden, Conn., 1970, přel. Peter Heath, s. 18. Rozbor vrazedné logiky (idiopaticke) identifikace viz Mikkel Borch-Jacobsen, *Le sujet freudien*. Flammarion, Paris 1982. V angličtině: *The Freudian Subject*. Stanford University Press, Palo Alto, Calif., 1988, přel. Catherine Porter. Herteropatickou identifikaci rozebírám daleko podrobněji v 6. kapitole knihy *Male Subjectivity at the Margins*, op. cit.
35. Sigmund Freud, „Některé psychické následky anatomického rozdílu mezi pohlavími“, in: *Vybrané spisy III*, op. cit., s. 203.
36. Sigmund Freud, „Fetisismus“, op. cit., s. 208.
37. Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Éditions de Minuit, Paris 1974. V angličtině: *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press, Ithaca 1985, přel. Gillian C. Gill, s. 25-27.
38. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*. Seuil, Paris 1974. V angličtině: *Black Skin, White Masks*. Pluto Press, London 1986, přel. Charles Lamm Markmann, s. 14.

18. Henri Wallon, „Kinesthesia and the Visual Body Image in the Child“, in: *The World of Henri Wallon*, Gilbert Voyat (ed.). Jason Aronson, New York 1984, s. 129. (Viz také Henri Wallon, *Od činu k myšlení*. Pravda, Bratislava 1983, přel. Kristína Korená, zvl. 3. část; pozn. překl.)
19. Michel Foucault, *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. Dauphin, Praha 2000, přel. Čestmír Pelikán.
20. Takto popisuje Elizabeth Grosz tělesné Já v knize *Volatile Bodies*, op. cit., s. 37.
21. O hodnotách, jež může rodičovský dotek „vepsat“ do dětského těla, jsem před tím hovořila jako o hodnotách, jež následně napomáhají utvářet genderové a sexuální priority subjektu. Způsob, jakým je tělo dotýkáno (nebo naopak nedotýkáno), může také vyjadřovat lásku či odpor k jeho zabarvení. Podobně může být tělo donuceno přijmout takovou konfiguraci držení těla, která naznačuje sexuální, rasovou či ekonomickou převahu nebo naopak podřízenost.
22. Podrobná diskuse úlohy kožních vjemů pro vytváření tělesného Já viz Didier Anzieu, *Le moi-peau*. Dunod, Paris 1985. V angličtině: *The Skin Ego*. Yale University Press, New Haven 1989, přel. Chris Turner.
23. To, co Grosz říká o „tělesném obrazu“, tedy platí i pro smyslové Já – „nezakresluje biologické tělo do psychosociální domény“, ale spíše „potvrzuje nutné napojení jednoho na druhé“, op. cit., (s. 85).
24. Lacan, *Four Fundamental Concepts*, op. cit., s. 83.
25. Lacanův výklad pohledu a projekční plochy viz *ibid.*, s. 67-119. Podrobnější komentář tohoto významu vizuálního pole viz Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge, New York 1992, s. 125-156.
26. Pojem indexiality a ikoničnosti pochází od Charlese Sanderse Peirce; viz Charles Sanders Peirce: *Collected Papers*, Charles Hartshorne a Paul Weiss (eds.). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1931, 2. díl.
27. Lacan, „Some Reflections on the Ego“, op. cit., s. 15.

39. Pojetí vidění jako funkcionáře fotoaparátu pochází z knihy Viléma Flussera *Ža filosofii fotografie*. Hynek, Praha 1994, přel. Božena a Josef Kosekovi.
40. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, New York 1991, s. 225.
41. Jean-Joseph Goux, „The Phallus: Masculine Identity and the 'Exchange of Women'“, *Differences*, 4. díl, č. 1, 1992, s. 49.
42. Freud, „Některé psychické následky anatomického rozdílu mezi polhavi“, op. cit.
43. Viz zvláště Michèle Montrelay, „Inquiry into Femininity“, *m/f*, č. 1, 1978, s. 83-101; též Doanne, op. cit., s. 165-177.
44. Viz Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Indiana University Press, Bloomington 1987; též *Femme Fatales*, op. cit., s. 17-32.
45. Viz Sigmund Freud, „O ženské sexualitě“, in: *Vybrané spisy III*, op. cit., s. 218-219; „Ženskost“, in: *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1997, s. 105-106.
46. V „Ženskosti“ Freud píše: „Objev kastrace znamená zvrat ve vývoji děvčete. Odtud se vývoj může dát trojím směrem: jeden vede k zabrzdění sexuálního vývoje nebo k neuróze, další ke změně povahy ve smyslu komplexu mužskosti, a poslední konečně k normální ženskosti.“ (s. 103). (Pojmem „negativní oidipovský komplex“ je zde míněna freudovská „předoidipovská fáze“; pozn. překl.)
47. Freud, „Ženskost“, op. cit., s. 98. Hlubší rozbor obou těchto identifikací s matkou – rané, která je slastná, a pozdější, která je díky ženské kastrační krizi a pozitivnímu oidipovskému komplexu naopak nelibá – viz má kniha *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 141-159.
48. Freud, „K uvedení narcismu“, op. cit., s. 125.
49. Ibid.
50. Freud, „Ženskost“, op. cit., s. 109.

51. Sigmund Freud, „Je bito dítě“, in: *Vybrané spisy III*, op. cit., s. 156-163.
52. Laura Mulvey, „Vizuální slast a narativní film“, in: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Libora Oates-Indruchová (ed.). Slon, Praha 1998, přel. Petra Hanáková.
53. Laura Mulvey, „Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)“, in: *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, Bloomington 1989, s. 32-33.
54. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1984, s. 123.
55. Rozbor patologizace přijatých znaků mužskosti viz Judith Butler, „Melancholy Gender/Refused Identification“, in: *Constructing Masculinities*, Simon Watson (ed.). Routledge, New York 1995, s. 21-36.
56. Spíše než na obecné úrovni kultury je ovšem tato identifikace pravděpodobněji v souvislostech konkrétní subkultury, kde i pohled může být schopen vytvářet jiné „fotografie“, než s jakými se obvykle setkáváme.