



Pandořina skříňka  
aneb Co feministky  
provedly filmu?

Petra  
Hanáková

academia

ISBN 978-80-200-1551-8



9788020015518  
www.academia.cz

Petra Hanáková působí v Centru genderových studií a na Katedře filmových studií FF UK. Je jednou z editorek knihy V bludném kruhu: Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity (2006).

Petra  
Hanáková

## Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?

Petra  
Hanáková

**Pandořina skříňka  
aneb Co feministky  
provedly filmu?**

academia  
Praha 2007

Publikace vychází v rámci výzkumného záměru MSM0021620824 *Základy moderního světa v zrcadle literatury a filosofie* řešeného na FF UK.

## KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Hanáková, Petra

Pandořina skříňka : co feministky provedly filmu? / Petra Hanáková. –  
Vyd. 1. – Praha : Academia, 2007. – 144 s. – (Vizuální studia ; sv. 1)  
ISBN 978-80-200-1551-8

141.72:791 \* 791-055.2 \* 791.32.01

– feminismus a film  
– ženy ve filmu  
– filmová teorie  
– studie

791 – Film. Cirkus. Lidová zábava [3]

© Petra Hanáková, 2007

ISBN 978-80-200-1551-8

## Obsah

7 Úvod

**„Boj probíhá na všech frontách a my si volíme boj o ženy ve filmu“**  
Zrod feministického filmového aktivismu v sedmdesátých letech

13 Zrod feministického filmového aktivismu v sedmdesátých letech  
16 Feministické dokumenty, festivaly a publikace  
v první polovině sedmdesátých let  
20 Hlavní dobové přístupy a témata filmového feminismu  
24 Vznik specializovaných časopisů: Women and Film a Camera Obscura  
28 Pronikání genderové tematiky do tradičních periodik: případ Screen  
31 Hledání pojmů pro kategorizaci „feministického filmu“:

32 Pojetí E. Ann Kaplanové  
36 Pojetí Ruby B. Richové  
38 Pojetí Patricie Erensové

**„Ženský film musí zobrazit řešení ženské touhy“**  
Sociologický směr a britská škola – první pokusy o feministickou teorii filmu

43 Sociologický směr a britská škola – první pokusy o feministickou teorii filmu  
45 Sociologická klasika I: Popkornová Venuše Marjorie Rosenové  
47 Sociologická klasika II: Od uctívání k znásilnění Molly Haskellové  
52 Teorie britské školy a přehodnocení tzv. kritiky autorství  
(Pam Cooková a Claire Johnstonová)

53 Manifest Ženský film jako kontra-film  
59 Studie o Raoulu Walshovi  
62 Studie o Dorothy Arznerové

67 „Co je to touha?“ – Kritika britské školy z okruhu Camery Obscure

**„Někteří autoři jsou transdiskurzivní a inaugurují celé oblasti výzkumu“**  
Prosazení feministické teorie filmu:  
Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové

73 Prosazení feministické teorie filmu:  
Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové  
76 Mužské teorie jako feministická zbraň: Mulveyová čte Lacana a Althussera  
80 Pět diváckých slastí – podrobné čtení Vizuální slasti  
89 „Svůdně přímočará“, ovšem „stísněující“ esej: kritické ohlasy

- 95 Divačka, která se ošívá v transvestitních šatech – Návrat Mulveyové k Vizuální slasti
- 97 Katalyzační účinky: Zhodnocení významu eseje pro rozvoj feministického diskurzu

„Jak se Medúza cítila, když se viděla v Perseově štítu těsně před tím, než ji stál?“  
Feministická filmová teorie v osmdesátých a devadesátých letech a otázka ženského diváctví

- 101 Feministická filmová teorie v osmdesátých a devadesátých letech a otázka ženského diváctví
- 103 Ženský film a záhada „nemožné“ divačky
- 103 Divačka, která se maskuje („maškaráda“ Mary Ann Doaneové)
- 108 Divačka „toužící toužit“ a nepřístojnost ženského pohledu
- 114 Narativní figury, které se snaží vidět
- 114 Medúza, Sfinx a mezery v příběhu („touha v naraci“ Teresy de Lauretisové)
- 120 Pandora a zvědavost („ženská epistemofilie“ Laury Mulveyové)
- 124 Masochistické diváctví a Marlene jako „všemocná matka“
- 131 Žižek na závěr a problematizace pohledu
- 136 Literatura

## Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?

Ve feministických textech v novém tisíciletí zaznívá často silný nostalgický tón, obvykle spojený s poněkud rozpačitou otázkou: Co bude s feminismem dál?! Většinou tyto práce jedním dechem tvrdí, že ženské hnutí je stále enormně úspěšný politický fenomén, který nevratně proměnil celou západní společnost, ale zároveň se přitom nezakrytě sentimentálně ohlížejí zpátky do sedmdesátých let, do období označovaného za tzv. druhou vlnu feminismu, která se i díky selektivní paměti zdá bájným obdobím heroických bojů a slavných vítězství.

Zatímco v současnosti se veřejné aktivity spojené se „ženskou otázkou“ zdají trochu rozostřené v cílech i přístupech, při pohledu zpět jako by vše získávalo smysl a zcela konkrétní obrysy – feminismus byl před zhruba pětatřiceti lety opravdovým hnutím, které na svém vítězném tažení zachvátilo nejdříve Spojené státy a Anglii a potom i velkou část „starého kontinentu“. Zpočátku to navíc bylo hnutí velmi jednotné – pokud se mluvilo o „ženě“, byla to jednoznačná, jednotná referenční kategorie. Ženy tvořily soudržnou komunitu, shodly se na svých touhách i cílech, dokázaly o nich otevřeně mluvit a snažit se je společně prosadit.

„Dlouhá osmdesátá léta“ pak vše zkomplikovala. Už nebylo možné zaštitovat se „ženou“ jako jednoznačným a předvídatelným subjektem s jasnými požadavky a touhami. Jednotná reference se rozpadla. Najednou se ukázalo, že je tolik feminismů, kolik je žen, a i sám koncept „hnutí“ zastaral. Zároveň začal tzv. *backlash*, ostrý návrat konzervatismu podporovaný nástupem pravicových vlád v Americe i Anglii. V devadesátých letech pak najednou bylo „vše možné“, tedy šlo i tvrdit, že feminismus sedmdesátých let byl zároveň příliš radikální i příliš viktoriánský. Tehdy nastupuje post-feminismus, jehož představitelky jsou „progresivně konzervativní“, a přitom jim nevádí být určitými popkulturními hvězdami a podbízet médiím svou poměrně tradiční „svůdnou ženskost“. Je to spíš pop-feminismus, feminismus po feminismu. Ale v tomto období jsou již feministická témata nedílnou a neodmyslitelnou součástí kultury i politiky západního světa.

„Východní“ svět nic z této novodobé historie feministických snah nezažil, a proto byl od počátku k genderovým otázkám prosakujícím ze Západu s ekonomickou a kulturní svobodou skeptický. Pro mnohé ženy z východní Evropy představovala feministická témata výmysl „zpozdilých“ západních žen, pro „emancipovaný“ postsocialistický svět zbytečný. Není zde myslím třeba připomínat výsměch a podezřívavost, s nimiž se západní feminismus setkal v první polovině devadesátých let u českých intelektuálů

a v českém tisku. Připomenu něco jiného – když v roce 1993 přetiskl časopis *Illuminace* zásadní text filmového feminismu, stať Laury Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*, a doplnil jej stručným úvodem. Jeho autor sice zasvěceně poukazuje na význam i vliv této stati, zároveň ale českého čtenáře varuje, že k nám přichází „jako fragment vzdáleného, možná skoro exotického myšlenkového světa“.<sup>1</sup> Pojem exotismus v nás zde samozřejmě může vyvolat mnoho asociací a stereotypních obrazů. Značí neproniknutelnost, nepochopitelnost a cizost, ale také vzbuzuje představu Freudova „temného kontinentu“, kde se dějí nesrozumitelné a často nebezpečné věci – tedy metaforu, kterou vídeňský psychoanalytik ne náhodou použil pro „záhadu ženství“. Volba tohoto termínu zároveň čtenáři naznačuje, že filmový feminismus je sice třeba opatrně vnímat, ale není možné jej domestikovat.

8 Jak je tedy možné v této situaci „dvojitého rozpaků“ u nás vůbec uvést knihu o feministických přístupech k filmu?

Tento text především nechce bojovat ani vyzývat k návratu k velkým zápasům o ženy a film. Je to text o důsledcích a přežívání, o stopách, které z vypjaté doby počínající v sedmdesátých letech nacházíme v myšlení o filmu i dnes. Pokouší se mapovat poměrně výbušný střet dvou světů, které byly v době tohoto setkání ve fázi svého možná největšího historického rozmachu. Feminismus tehdy zasahuje široké spektrum kulturní teorie a praxe, „věda“ o filmu se hodlá prosadit jako nový akademický obor a zároveň hledá co nejpreciznější a nejúčinnější nástroje analýzy, které by ukázaly, jak film funguje, jak nás ovlivňuje a proč tolik fascinuje. I proto si filmová analýza začne počátkem sedmdesátých let vypůjčovat „nástroje“ z jiných oblastí – ať již je to moderní lingvistika, ideologická analýza, psychoanalýza a samozřejmě i feminismus. Pod vlivem proměny myšlení o filmu se proměňuje i podoba filmu, a to nejen obraz ženy a muže na plátně. Myšlení o filmu bylo v té době chápáno i praktikováno jako „politický akt“, s cílem toto médium nevratně transformovat, respektive, řečeno dobovým žargonem, „osvobodit“ a „vydobýt“ pro všechny dosud opomíjené společenské skupiny.

Proměnu, která ve filmu jako médiu nastala, ovšem můžeme chápat, pouze pokud nezapomeneme na cestu, kterou politizované myšlení o filmu prošlo. V kontextu genderových transformací filmu je třeba si pamatovat i ta období, která by strategicky (pokud bychom chtěli ukázat „feminismus“ v co nejlichotivějším světle) možná měla být opomenuta. Proto zde mapují vývoj filmového feminismu včetně jeho počátků, které byly silně aktivistické a politizované. Radikálnost prvních let i „naivita“, se kterou byla přijata marxistická a psychoanalytická terminologie, může být dnes již nepříjemně směšná a patetická. Ale všechny tyto „boje proti patriarchálnímu systému“, „symbolické kastrace“ a „fetišistická popření“ mají v kontextu vývoje metody konkrétní místo a jasný význam: svědčí o hledání „jazyka“, konceptů a modelů, které pojmenovávají frustrace a nespokojenost se soudobým stavem filmu. Ukazují také, že některá témata

je třeba ve své době vyslovit velmi radikálně, aby ještě po letech byla v jemnější podobě „slyšet“. Příběh filmového feminismu je zároveň exemplární – dokládá, jak se původně politická výzva může stát součástí dobového myšlení o kulturní produkci a postupně se napojit na širší modely kulturní analýzy.

Laura Mulveyová, jedna z iniciátorek feministické analýzy filmu, v jedné ze svých statí evokuje mytickou postavu Pandory jako symbol „ženské“, či dokonce „feministické“ zvědavosti. Zvědavost u ní dostává pozitivní význam, je to vlastně touha ptát se a prozkoumat sama sebe. Pandora v tomto výkladu ze své skříňky nevypouští do světa špatnosti. Spíše se chce podívat, nahlédnout dovnitř sebe samé, aby pochopila, proč je její podoba takto „napsaná“ a „trávaná“. Feminismus otevřel podobnou skříňku a filmu (nebo: s filmem) tak skutečně „něco provedl“. Proměnil a znejistil stereotypy zobrazování žen i mužů, nově popsal „mechanismy vidění“, dokonce přepsal historii filmu. Kořeny a původní cíle tohoto procesu, jehož důsledky vidíme každodenně na plátně kina, televizní obrazovce či v psaní o filmu, by měly být jasnější z pohledu historie zachycené v tomto textu.

Cíl této knihy je tedy jednoduchý – připomenout cestu, kterou prošel filmový feminismus především v sedmdesátých a osmdesátých letech; zmapovat, jak se vytvářel diskurz a metody feministického psaní o filmu, připomenout, jakou historii za sebou mají některé, dnes často automaticky používané filmové pojmy. Kniha sleduje a komentuje základní texty a koncepty, shrnuje a vysvětluje teoretické modely, které jsou nedílnou součástí historie širšího vývoje myšlení o filmu (a vizuální kultury). Měla by sloužit jako základní přehledová „skripta“ pro uvedení studentů filmových věd do tohoto období genderových bádání.

Feministická metoda je jedním z klíčových okamžiků proměny filmové teorie v sedmdesátých letech, a proto je její vývoj podstatný pro chápání vývoje filmového myšlení obecně. Představuje myšlenkový svět, jehož znalost je v anglosaském kontextu samozřejmou součástí kulturního vzdělání a kritické výbavy – není zde proto důležité s ním primárně souhlasit či nesouhlasit, ale poznat jej a pochopit, včetně jeho limitů, jako možný nástroj kritické analýzy. Nedůvěra tak není namístě – cílem filmového feminismu není indoktrinace, ale kritické zhodnocení přístupu ke každodennosti, zcizení od automaticky přijímaných názorů a vzorců chování, rozkrytí stereotypů. Kritické promyšlení našeho vztahu k obrazům, ať již za pomoci feministické či jiné metody, by navíc mělo být samozřejmou součástí naší vizuální gramotnosti.

Když jsem před osmi lety poprvé přednášela studentům filmové vědy o historii feministické teorie filmu, naivně jsem věřila, že se brzy povědomí o vývoji moderní filmové teorie rozšíří a nebude třeba vydávat shrnující příručky tohoto typu. Přes všechnu snahu českých filmologů ale stále i teorie filmu zůstává určitým „temným kontinentem“. Dodnes nemáme překlady základních teoretických textů (s několika čestnými výjimkami, především díky úsilí časopisu *Illuminace*) ani souborných antologií. Vzhledem k ekonomickým okolnostem a omezenému počtu publikačních možností se v tomto

1/ Mareš, Petr. Laura Mulveyová: feminismus a psychoanalýza. *Illuminace*, 3/1993, s. 39.

směru asi ještě dlouho nic nezmění. Teoretická debata v tomto kontextu samozřejmě nemůže příliš vzkvétat.

Tato příručka má proto pomoci především studentům pochopit některé základní principy a praxe teoretické reflexe filmu, aby byli dále schopni samostatně pracovat s termíny a koncepcemi současného teoretického bádání. Každý přístup má své objevy, ale i své omyly, slepé uličky a zaváhání – a pouze jeho dobrá znalost a schopnost s ním nepředpojatě pracovat nám dovolí vytvářet vlastní, svébytné nástroje politické a estetické kritiky.

V devadesátých letech se o filmu začíná mluvit jako o umírajícím médiu, jako o „filmu po filmu“. Není to nejspíš jen kvůli nástupu digitálních technologií a nových médií, čas filmu jako tradičního a fascinačního média se možná naplnil i s nástupem teoretických zkoumání, která jej „demystifikovala“ a zpolitizovala. A je-li hlas mluvící o feminizmu tak často nostalgický, jsou hlasy vyjadřující se k osudu filmu dnes občas přímo melancholické. Ať již ovšem dnes jsou filmová studia pro některé „melancholickou“ vědou s umírajícím předmětem a (aktivistický) feminizmus nostalgickým atavismem, důsledky a následky jejich setkání v oněch „bájných“ sedmdesátých letech jsou s námi dnes vlastně každodenně na plátnech kin i televizních obrazovkách. Nostalgie, melancholie, skepse ani nedůvěra nejsou na místě.

#### Ediční poznámka:

Ženská příjmení v textu i přes obvyklé feministické zvyklosti přechyluji v souladu s pravidly českého pravopisu. I tak ovšem kladou jistý stylistický odpor, především v přivlastňovacích vazbách. Necht' jsou tyto stylistické těžkopádnosti čtenářkou či čtenářem vnímány jsou příklad toho, jak se čeština stále brání ženám cokoliv „přivlastnit“. V citacích originálních zdrojů nechávám jména nepřechýlená.

„Boj probíhá na  
všech frontách a my si volíme  
boj o ženy ve filmu“  
Zrod feministického  
filmového aktivismu  
v sedmdesátých letech

Ve stručných historických přehledech se vznik feministické filmové kritiky a teorie obvykle situuje do roku 1975, tedy do roku publikace věhlasné stati Laury Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*.<sup>2</sup> Nicméně již několik let před tímto milníkem můžeme přinejmenším v americkém prostředí vysledovat živý zájem feministického hnutí o film a obrazy žen v médiích. Lze tvrdit, že rok 1975 spíš završuje několikaleté úsilí feministických aktivistek, filmařek, kritiček a teoretiček, které se snažily prosadit genderový přístup k filmu do obecného povědomí. Není proto možné přehlížet těch několik let zápasů a drobných vítězství, jež feministickému přístupu vydobyly pevné místo mezi nástroji kulturní kritiky a filmové analýzy. Následující kapitola mapuje právě toto období, které můžeme označit jako období aktivistické, radikální a zakladatelské.

Když se Laura Mulveyová ohlíží na začátku devadesátých let za dvěma dekadami vývoje vztahu feminismu a filmu, snaží se zdůraznit především proces, kterým se na počátku sedmdesátých let politická kritika patriarchy postupně proměňovala v teoretickou reflexi obrazů vytvořených patriarchální společností:

Na počátku sedmdesátých let prohlásilo ženské hnutí ženské tělo za místo politického zápasu. Soustředilo se především na právo na potrat, k němu se ale přidávaly další problémy, a to vše se stupňovalo až k vzrušeným debatám o lékařské marginalizaci a sexualitě samé jako zdroji útlaku žen. Politika těla logicky vedla k politice zobrazování těla. Odtud byl už jen malý krok k tomu, aby byla do debat a kampaní zahrnuta otázka obrazů žen, ale tento krok zároveň posunul feminismus ze známých oblastí politických akcí do oblasti politické estetiky. A tento malý úkrok z jedné oblasti do druhé si vyžádal nový soubor pojmů a otevřel cestu vlivu, který pak na feministickou teorii měla sémiotika a psychoanalýza. Původní myšlenka, že obrazy podpořily odcizení žen od jejich vlastních těl a sexuality, a dodatečná naděje, že se můžeme osvobodit a získat je zpět, ustoupily teoriím, které chápou zobrazení jako symptom a signifikant toho, jak problémy, které v patriarchy způsobuje odlišnost pohlaví, mohou být vytěsněny a svedeny na ženy.<sup>3</sup>

2/ Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 3/1975, s. 6–18. Český překlad in Oates-Indruchová, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon, 1999, s. 115–131.

3/ Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. London: BFI, 1996, s. 66.



Začátek sedmdesátých let se v anglosaském světě vyznačoval dnes již neopakovatelnou celospolečenskou aktivitou feministického hnutí, která zasáhla a proměnila mnoho kulturních oblastí a činností. Aktivity budoucích teoretiček filmu a audiovizuální kultury byly velmi rozmanité a někdy zdánlivě neměly s filmem nic společného. Jednou z nejvíce medializovaných politických akcí, která přímo předcházela vzniku feministické mediální kritiky a již se organizačně účastnily i budoucí významné feministické autorky (např. právě Laura Mulveyová), byla série demonstrací proti soutěži Miss America a Miss World v roce 1968 a 1970. Aktivistky tehdy protestovaly především proti způsobu, jakým je ženská krása odcizována ženám a devalvována na pouhý výstavní objekt, který má být posuzován mužským porotcem/divákem.<sup>4</sup> To je téma, které přímo předjímá debaty o zneužití obrazu ženy ve filmu.

Ve vztahu filmu a feminismu v sedmdesátých letech dochází ke zcela jedinečné spolupráci filmařek, kritiček a teoretiček, které navíc měly podporu společenského aktivismu, a mohly tedy spoléhat i na publikum, které jejich práci nadšeně přijímalo. Tato až utopická jednota feministické teorie a akce charakterizuje právě a pouze počátek sedmdesátých let. S postupným rozvojem a zvyšující se náročností feministické teorie dochází k fragmentaci úzce spolupracující komunity těch, které filmy tvoří, a těch, které o nich píší.

Široký praktický, kritický a teoretický zájem feministek o film v tomto období souvisí s celkovým rozvojem feministického hnutí v šedesátých letech, tzv. druhou vlnou feminismu, kterou charakterizovala nejen politická nesmlouvavost, ale i zájem o přesné pojmenování „ženské otázky“ a teoretické zkoumání společnosti a pozice žen v ní. Zatímco však např. v literární vědě, dějinách umění a v dalších pevně ustanovených humanitních oborech zůstává vliv feministických výzev dlouho na okraji zájmu, ve filmových studiích jako nově vytvářené a definované disciplíně se feministická metoda velmi brzy prosazuje jako jeden z významných prvků „nové analýzy“.

Napomohla tomu jistě i velmi praktická či „akční“ základna – prudký rozvoj feministické katedrové teorie ve druhé polovině sedmdesátých let přímo vyrůstá nejen z metodologických posunů v rámci filmové vědy (tedy nástupu poststrukturalistických teorií), ale především z aktivní účasti feministických kritiček a filmařek při pořádání specializovaných filmových festivalů (kde se mimo jiné znovuobjevují zapomenuté režisérky, přehodnocuje se přínos žen v umění apod.), z potenciálu uvolněného vznikem nezávislých produkčních a distribučních společností zaměřených na ženskou tvorbu, ale také z interdisciplinárního přístupu k analýze obrazu ženy v příbuzných oborech. Společenský přetlak a poptávka dávají velmi brzy vzniknout časopisům věnovaným pří-

4/ Na protestní feministické akci proti soutěži Miss America v roce 1968 v Atlantic City vzniká i mediální mýtus o „pálení podprsenek“, tradovaný dodnes. Účastnice demonstrace tehdy sice veřejně korunovaly ovci na Miss a do „koše svobody“ vyhodily symboly ženského útlaku jako právě podprsenky, paruky, umělé řasy či časopis *Cosmopolitan*, k plánovanému pálení podprsenek však nedošlo ani na této, ani na žádné jiné z raných demonstrací. Přesto média od té doby feminismus s touto akcí již navždy spojila.

mo tématu „ženy a film“ a dovolují, aby se feministické psaní rozšířilo do většiny významných filmových periodik a během několika let začalo být vnímáno jako samozřejmá součást nově pojatého filmově kritického a teoretického diskurzu.

Některé pamětnice zdůrazňují i význam toho, že se v sedmdesátých letech prosazuje generace mladých „angažovaných“ novinářů a novinářek, která přenášela nové přístupy k filmu na novinářskou scénu, kde dosud kritické povědomí tradičně vytvářeli konzervativní muži středního věku s odmítavým postojem ke kritickým proudům, jež otevírají otázky genderové, rasové či třídní diference.<sup>5</sup> Vznikají tak první články a později i knihy o ženách a filmu, které nejdříve přehodnocují tvorbu více či méně zapomenutých režisérek, následně pak sociologickými metodami zkoumají obrazy žen v hollywoodské produkci, chápané jako učebnicový příklad „patriarchální formy“ filmu. Tzv. sociologická kritika, zaměřená především na (metodologicky problematické) srovnávání obrazu žen ve filmu se skutečností, se postupně rozšiřuje i na filmy vznikající mimo Hollywood a dále se inspiruje kontinentálními teoretickými vlivy. V polovině sedmdesátých let je možné říci, že historicky pojaté sociologické studie uvolňují místo náročnějším teoretickým analýzám, především pod vlivem sémiotiky a psychoanalýzy.

V knize *Re-vize: Eseje z filmové kritiky* vymezují Mary Ann Doaneová, Patricia Mellencampová a Linda Williamsová v první polovině sedmdesátých let následující zásadní feministické aktivity:

...rané feministické dokumenty a ženské filmové festivaly, které byly pevně propojeny s aktivismem a ženskými skupinami pro zvyšování sebe-uvědomění (*consciousness raising*), počínající bádání o „obrazu ženy“ ve filmech mužských autorů (probíhající souběžně s podobným zkoumáním stereotypních „obrazů žen“ v literární vědě a historii umění), objevení dříve ztracené historie žen filmařek, scenáristek, střihaček, animátorek a dokumentaristek, zavedení nových kritických teorií a metodologií ze sémiologie a psychoanalýzy britskými feministkami a nakonec vzestup feministické kritiky jako akademické disciplíny, která již začala vytvářet novou generaci filmových vědců.<sup>6</sup>

Feministická filmová kritika a teorie se tak konstituují od svého nulového bodu (před rokem 1970 bychom těžko hledali jakékoli stopy feministického přístupu v kritice, natož ve filmové teorii) až po přijetí dobově nejpokročilejších poststrukturalistických metodologií a jejich transformaci ve svěbytnou a všeobecně uznávanou feministickou teorii během pouhých několika let.

5/ Cook, Pam. *Border Crossings: Women and Film in Context*. In: Cook, Pam – Dodd, Philip (eds.). *Women and Film: A Sight and Sound Reader*. Philadelphia: Temple University Press, 1993, s. xii.

6/ Doane, Mary A. – Mellencamp, Patricia – Williams, Linda (eds.). *Re-vision: Essays in Film Criticism*. Los Angeles: American Film Institute, 1984, s. 4.

16 Přelomovým obdobím pro vznik feministické reflexe filmu byl již rok 1971, kdy se do širší distribuce dostává první vlna feministických dokumentů, mimo jiné i dokument THREE LIVES, jehož producentkou byla významná literární teoretička Kate Milletová. Mezi výrazné feministické dokumenty této doby dále patřily např. filmy GROWING UP FEMALE (Reichertová/Klein, 1969), I'M SOMEBODY (Madeline Andersonová, 1970), ANYTHING YOU WANT TO BE (Liane Brandonová, 1971), JANIE'S JANIE (Geri Ashurová, 1971), THE WOMAN'S FILM (skupina Newsreel, 1970). Rok 1971 je tak pro vznik feministické kritiky filmu skutečným mezníkem, neboť se tyto nedávno vzniklé, otevřeně feministické snímky – některé nezávislé, produkováné významnými feministkami (THREE LIVES), jiné vyrobené v produkci levicových politických skupin (THE WOMAN'S FILM) – dostávají do povědomí širší divácké skupiny a musí se k nim vyjádřit i filmová kritika.

Tyto rané dokumenty využívaly obvykle formu *cinéma vérité* a často vytvářely modelové situace, které ženám dovolovaly otevřeně vyjádřit vlastní pocity a názory. Jedno z dobových feministických hesel tvrdilo, že „osobní je politické“ („*Personal Is Political*“), a otevřené vyjádření prožitků a zkušeností žen bylo chápáno jako nutná fáze předcházející vzniku politického vědomí o ženském útlaku. Proto byl tento typ filmů okamžitě zařazen do programu skupin pro *consciousness raising* – to znamená, že vybrané snímky byly analyzovány na skupinových setkáních žen, jejichž cílem bylo naučit se mluvit o své zkušenosti a vyjádřit své postoje. *Consciousness raising* byl zpracovaný systém posilování sebe-uvědomění (spíše než sebevědomí, jak by naznačoval doslovný český překlad) – měl pomoci ženám naučit se vyjadřovat se ke svému útlaku, definovat své postavení, nacházet „vlastní hlas“. Filmové dokumenty v tomto procesu významně pomáhaly, protože nabízely pozitivní obraz silných žen, s kterým se ženské publikum mohlo identifikovat a překonat tak pasivitu, kterou společnost tradičně očekávala.

Filmy jako JANIE'S JANIE a THE WOMAN'S FILM se snažily zobrazovat pozitivní ženské vzory (tzv. *role models*). Např. JANIE'S JANIE zachycuje matku žijící ze sociálních dávek, která ale kriticky reflektuje své postavení ve společnosti a snaží se ho s podporou aktivistek změnit. Podobné filmy také sloužily jako katalyzátory pro diskusi, která po promítání obvykle následovala. Ta většinou přesahovala debatu o filmu a směřovala k praktickým otázkám a způsobům, jak ženy v publiku nahlížejí svou společenskou roli a jak ji chtějí změnit. Pro rozvoj feministické tvorby bylo významné, že hodně filmů

prošlo touto spontánní kritikou. Mnohé režisérky se zúčastňovaly promítání svých filmů ve skupinách i následných debat, kde měly přímý kontakt s ženským publikem a jeho požadavky na „nový“ ženský film.

Již v roce 1972 vzniká první časopis věnovaný výhradně feministické filmové kritice, *Women and Film*. I ostatní periodika reflektují zvýšený zájem o feministická témata – vychází speciální číslo o ženách a filmu v periodikách *Take One*, *Film Library Quarterly* a *The Velvet Light Trap* a rozsáhlá filmografie žen-režiserek v časopise *Film Comment*. V témže roce se ve Spojených státech i v Británii pořádají první dva ženské filmové festivaly – První mezinárodní festival ženských filmů v New Yorku a Ženská akce (Women's Event) na Edinburském filmovém festivalu.

Právě na festivalech začíná proces, který navrácí zapomenuté a marginalizované režisérky do historického a kritického povědomí. V mnoha dobových svědectvích nacházíme úžas žen, které v té době mohly poprvé vidět filmy režiserek, někdy doslova nově objevených v archivech přímo pro festivalové projekce. Mnohé autorky vzpomínají, jak si až poté, co viděly filmy Alice Guy-Blachéové, Germaine Dulacové, Leontine Saganové, Esfir Šubové, Barbary Lodenové, Shirley Clarkové, Dorothy Arznerové, Idy Lupinové, Mayi Derenové, Agnès Vardové, Věry Chytilové atd., začaly uvědomovat rozsáhlou, nicméně skrytou a nedoceněnou tradici žen-režiserek. Festivalové projekce jsou zároveň impulzem pro rekonstrukci filmové historie tak, aby zahrnovala i specifickou situaci žen ve filmovém průmyslu.

17 V roce 1972 se také zlepšují distribuční možnosti nových feministických filmů. Vznikají distribuční a produkční společnosti New Day Films a Women Make Movies zaměřené na ženské projekty. Feministické uvažování o filmu v tomto roce ovlivňují především dva dnes již klasické feministické filmy: LIVES OF PERFORMERS Yvonne Rainerové, který lze považovat za první tzv. teoretický feministický film, a NATHALIE GRANGER Marguerite Durasové, dobově chápaný jako výjimečný pokus o zpřítomnění ženského hlasu v uměleckém filmu. Dokumentaristický proud pokračuje sběrným projektem JOYCE AT 34 Joyce Chopraové.

V roce 1973 již vznikají první dvě knižní publikace o ženách a filmu – *Popkornová Venuše* Marjorie Rosenové, poplatná americkému sociologickému proudu, a kritické studie britské školy, *Poznámky k ženskému filmu*, „brožurka“ British Film Institute editovaná Claire Johnstonovou. Tuto knihu zároveň někteří považují za první antologii feministické filmové kritiky. Pořádá se hned několik feministických filmových festivalů (Festival žen a filmu v Torontu, Festival ženského filmu ve Washingtonu, celá sezonní přehlídka ženského filmu v National Film Theatre v Londýně), ale také Konference o ženách a filmu v americkém Buffalu. Vzniká distribuční společnost Serious Business Company specializovaná na feministické projekty. Laura Mulveyová přednáší příspěvek *Vizuální slast a narativní film* na katedře francouzštiny na univerzitě ve Wisconsinu (do širokého povědomí se tato stať ovšem dostává až po své publikaci v časopise *Screen* v roce 1975).

V roce 1974 vycházejí další dvě sociologické publikace o obrazu ženy ve filmu – *Od uctívání k znásilnění* Molly Haskellové a *Ženy a jejich sexualita v novém filmu* Joan Mellenové. Objevuje se první číslo časopisu *Jump Cut*, který byl významně (byť ne výhradně) feministicky orientován, a dochází k zásadním metodologickým rozporům v časopise *Women and Film*. Následně čtyři z jeho redaktorek vytvářejí sdružení Camera Obscura Collective s cílem připravit vlastní, teoreticky profilovaný časopis. Je založen německý feministický filmový časopis *Frauen und Film*. V roce 1974 se také koná v Chicagu Festival filmů natočených ženami. Objevuje se vlna tzv. teoretického filmu, tedy experimentálního filmu vycházejícího z teoretického zkoumání feministických otázek (hlavními příklady tohoto proudu jsou v roce 1974 snímky Laury Mulveyové PENTHESILEA, QUEEN OF THE AMAZONS a FILM ABOUT A WOMAN WHO... Yvonne Rainerové). Barbara Hammerová krátkým snímkem DYKETACTIC definuje žánr experimentálního lesbického filmu a otevře otázku, jak je možné zobrazovat a ve filmu zkoumat problematiku sexuální orientace.

Snímky inspirované teorií se výrazně odlišují od první vlny převážně dokumentárních feministických filmů a nejsou již příliš využitelné pro systém *consciousness raising*. Nicméně i s nimi jejich autorky jezdí především po univerzitách, kde zároveň vysvětlují obtížný teoretický základ, nutný k pochopení snímku. (V tomto roce tedy můžeme vystopovat první ostré štěpení mezi sociologickou/aktivistickou a teoretickou větví feministické filmové teorie a praxe. Tento rozkol se odráží jak v zásadních rozporech ve *Women and Film*, tak v postupném oddělení „teoretického“ a „aktivistického“ filmu.)

V roce 1975 se konají Konference o feministkách v médiích v New Yorku a Los Angeles. Vzniká distribuční společnost Iris Film Collective. Po vleklých redakčních rozporech zaniká časopis *Women and Film*. Stať Laury Mulveyové Vizuální slast a narativní film je otištěna v časopise *Screen* a vzbudí velkou pozornost – feministický přístup k filmu se poprvé dostává do širšího povědomí již ne jako aktivistická kritika, ale jako radikální teorie. Zobrazení denní rutiny ženy ve filmu Chantal Akermanové JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES upoutá pozornost feministických kritiček. Claire Johnstonová vydává kritický sborník věnovaný jediné hollywoodské režisérce třicátých let – *Dílo Dorothy Arznerové: Vstříc feministickému filmu*.

V roce 1976 se koná Druhý mezinárodní festival ženských filmů v New Yorku a „Ženská scéna“ (Womanscene), sekce ženských filmů na Torontském filmovém festivalu. Je založena distribuční společnost Femmefilms. Bill Nichols do prvního dílu své (brzy vlivné) antologie nových směrů filmové teorie *Movies and Methods* zařazuje vedle sémiotických a psychoanalytických směrů i samostatný oddíl Feministická kritika. Vychází první číslo časopisu *Camera Obscura*, který se stává hlavním centrem vývoje teoretického směru feministického psaní o filmu.

Takto vypadalo ve stručném nástinu období, v němž se konstituovaly základní cíle a metody feministické analýzy filmu. Počátek sedmdesátých let je možné charakterizovat jako dobu vstřebávání mnoha aktivistických a vědeckých impulzů i jako období ob-

rovského rozmachu a spolupráce historie, kritiky, praxe i teorie. Přibližně od roku 1975 však začíná stále větší specializace a odcizování jednotlivých oblastí – „utopickou jednotu“ střídá období „sektářství“ (provázené oddělením jednotlivých skupin podle konferencí a časopisů i silící rivalitou).<sup>7</sup> Tento rozkol byl ještě nadále posílen akademickou institucionalizací ženských studií a feministické (filmové) teorie.

Zároveň však bylo počáteční spojení tak silné a inspirativní, že vytvořilo pevný základ, ze kterého bylo možné těžit i po oddělení jednotlivých proudů. Zásadní bylo i vytvoření rozsáhlejší produkční a distribuční sítě feministických filmů a jejich okamžitá kritická reflexe, které ve druhé polovině sedmdesátých let již oddělení teorie a praxe neohrozí. Feministická filmová teorie se během prvních let své existence také stala jedním z mála akademických směrů, který výrazně ovlivnil tvorbu: jeho představitelky (a představitelé) se snažily své teorie aplikovat ve vlastní filmové tvorbě (ukázkovým příkladem jsou tu aktivity Laury Mulveyové a Petera Wollena).<sup>8</sup>

7/ Např. ve svědectví teoretičky Ruby B. Richové v článku In the Name of Feminist Film Criticism, původně in *Jump Cut*, 19/1978. Přetištěno in: Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 340–358.

8/ Jde především o jejich filmy ze sedmdesátých let: PENTHESILEA: QUEEN OF THE AMAZONS (1974), RIDDLES OF THE SPHINX (1977) a AMY! (1979).

## Hlavní dobové přístupy a témata filmového feminizmu

Ruby B. Richová ve svém článku Ve jménu feministické filmové kritiky z r. 1978 rozlišuje již v této fázi dva základní a původní proudy feministických přístupů k filmu, jejichž přesné hranice se ovšem postupem času stíraly.

První označuje jako americký, sociologický nebo také subjektivní (byl charakteristický především pro časopis *Women and Film* a pro tzv. katalogové psaní, tedy pro rozsáhlé doprovodné materiály z filmových festivalů té doby). Tento proud otevíral prostor pro osobní reakce divaček na současný film a zviditelnil přínos žen ve filmové historii; jeho hlavní formou pak byly subjektivní recenze. Kládl velký důraz na introspekci, což podle Richové s sebou nese zajímavé pohledy na jednotlivé filmy, ale zároveň i nedostatek reflexe, pevné metodologie a nebezpečí, že subjektivnímu svědectví o zážitku z filmu je přisouzena obecná platnost. (Prvotní důraz na prožitek ovšem ve feministickém přístupu k umění ještě dlouho přetrvává a rozpor mezi osobní zkušeností a jejím teoretickým uchopením je někdy přínosný, jindy problematický.)

Podle Richové se v rámci sociologického proudu objevují jak excentrické, nicméně velmi nosné a inspirativní analýzy filmů Nelly Kaplanové a Agnès Vardové od Barbary Halpern Martineauové, tak např. zcela zavádějící kniha Joan Mellenové *Velcí zlí vlci* (*Big Bad Wolves*), která je pouze „vyznáním“ osobního vztahu autorky k některým hrdinům a hercům. Americký směr se podle Richové dá navíc charakterizovat i jako v zásadě fenomenologický a optimistický, ve svých cílech pak jako radikální a utopický.

Druhý proud označuje Richová jako britský, metodologický/teoretický nebo objektivní (sem patří monografické psaní o ženách a filmu z publikací Britského filmového institutu a feministické články ve *Screenu*; Richová do něj ale zahrnuje i jeho pozdější „pařížsko-kalifornskou“ odnož feministické teorie – tedy americkou skupinu, která vytvořila časopis *Camera Obscura*). Tento proud si podle ní osvojil pokročilé kritické a teoretické nástroje (především sémiotiku a psychoanalýzu) a snažil se zkoumat způsoby vytváření významu, tedy posunout se „za“ popis obrazu ženy na plátně k analýze struktur, kódů a kontextů, které tento obraz vytvářejí a dávají mu smysl. Osobní přístup je zde potlačen ve prospěch víry v neutralitu analytických nástrojů, kterou Richová nazývá „metodokracií“ (s tímto tvrzením lze ovšem polemizovat a především v kapitole o Lauře Mulveyové se pokouším ukázat, že kritika analytických nástrojů byla součástí jejího metodologického projektu). Nejvýznamnějšími představitelkami tohoto proudu jsou v první polovině sedmdesátých let Claire Johnstonová, Pam Cooková a Laura Mulveyová. Tento směr je podle Richové analytický a pesimistický. Je pozna-

menán dvojí absencí – analyzuje ženu na plátně jako pouhou projekci mužských nevědomých tužeb a úzkostí a ženu v publiku jako „transvestitní“ bytost, která se musí identifikovat s „mužským pohledem“, aby měla přístup k vizuálním i narativním slastem. Žena tedy z tohoto hlediska „není“ ani na plátně, ani v publiku.

Shrme-li zde základní témata, která se v raných textech tohoto období objevují, nacházíme tři hlavní hlediska, ze kterých lze přistupovat k tématu „žena a film“. Můžeme sledovat historické i současné postavení ženy jako tvůrkyně, jako autorky, která je součástí filmového průmyslu, nebo se věnovat analýze obrazu ženy ve filmu, jeho významům a proměnám, ale také můžeme uvažovat o pozici ženy jako divačky, kritičky či teoretičky.

Feministická historická zkoumání filmu v tomto období především se snaží dočinit dosud opomíjenou tvorbu žen a navrátit zapomenuté filmy do historického povědomí a kritického kánonu. Takovému přehodnocování bylo charakteristické pro mnohé umělecké a humanitní obory. V roce 1971 položila kunsthistorička Linda Nochlinová ironicky míněnou otázku „Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“, která rezonovala všemi uměnovědci, přičemž zdůraznila nejen vyloučení žen z mužských uměleckých panteonů, ale také kritická měřítká, která tradičně sloužila k marginalizaci žen.<sup>9</sup> Velká pozornost byla věnována fenoménu tzv. *silencing*, tedy zamlčování a opomíjení ženského kulturního přínosu v patriarchálních společnostech (při psaní historie daného uměleckého oboru najednou z dějin „vypadávají“ díla žen, historická paměť o jejich přínosu mlčí – což dává vzniknout obecnému přesvědčení, že žena-tvůrkyně je a vždy bude výjimkou a „ženské umění“ proto nemá žádnou osobitou tradici).<sup>10</sup>

Feministické filmové festivaly na počátku sedmdesátých let představily nejen soudobou ženskou tvorbu, ale také historické „ženské“ filmy – například filmy první režisérky konce 19. století a vedoucí produkční skupiny Gaumontu Alice Guy-Blachéové i nejuznávanější a nejlépe placené hollywoodské režisérky v desátých letech Lois Weberové nebo snímky režiserek a producentek, které vstoupily do historického pově-

9/ Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, 9/1971. Česky in: Pachmanová, Martina (ed.). *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002, s. 25–65.

10/ Feministické historické výzkumy tak například zcela proměnily povědomí o průkopnickém období filmu jako doméne mužů a přinesly důkazy o liberálních poměrech v raném filmovém průmyslu. Historické prameny ukázaly, že v počátcích filmu jako nového zábavního média v této oblasti působilo velké množství žen – např. okolo roku 1915 bylo mezi zaměstnanci amerického filmového průmyslu téměř 50 % žen a na režisérských, produkčních a scenáristických postech jich bylo několikrát tolik než v současnosti; ještě v roce 1920 podíl ženské režisérské tvorby dosahoval téměř 20 %. Postupné vytlačování žen z filmového průmyslu a „zapomínání“ na jejich přínos nastává až s příchodem zvukového filmu. Srov. Redding, Judith M. – Brownworth, Victoria A. *Film Fatales: Independent Film Directors*. Seattle: Seal Press, 1997, s. 14; dále z mnoha titulů věnujícím se tomuto tématu vybírám: Acker, Ally. *Reel Women: Pioneers of the Cinema; 1896 to the Present*. New York: Continuum, 1991; Lowe, Denise. *An Encyclopedic Dictionary of Women in Early American Films: 1895–1930*. Binghamton: Haworth Press, 2005; Bean, Jennifer – Negra, Diane. *A Feminist Reader in Early Cinema (A Camera Obscura Book)*. Durham: Duke University Press, 2002.

domí pouze jako herečky (sestry Gishovy, Mary Pickfordová či Mabel Normandová). Podobně byly znovu objeveny dvě ženy, které jako jediné „přežily“ na režiséřských postech v hollywoodských studiích ve třicátých až padesátých letech (Dorothy Arznerová, jako jediná režisérka v Hollywoodu v letech 1929–43, a Ida Lupinová, jediná studiová režisérka v padesátých letech). Jejich filmy pak vybízely k úvahám, zda žena-režisérka v období regulované produkce studiového systému vůbec měla šanci otevírat nová či zpracovávat tradiční témata z vlastní perspektivy, tedy zda je možné ženskému autor-skému hlasu přisoudit odlišnou, osobní výpověď.

Politickým požadavkem filmového feminismu byla v této době mnohvrstevná strategie útoku na mužskou moc v kulturních institucích – především snaha vybojovat pro ženskou tvorbu nezávislý prostor, přepsat stávající historii tak, aby zahrnula nemalý přínos žen-umělkyní, a dále přehodnotit měřítko, která určovala a určují, co vlastně je „hodnotná“ tvorba. Nacházíme zde ale i počátky kritiky umění a médií jako zobrazovacích systémů, které závisejí na obrazu ženy jako na „podívané“, a hledání nových forem a obrazů, v nichž by ženy mohly jasně vyslovit vlastní aspirace a touhy. Pro analýzu obrazu žen na plátně bylo potřeba odlišit, co je ještě „patriarchální“ a co již „feministické“ filmové sdělení – uvažuje se o pozici a možnostech kritičky a divačky, ale také o fenoménu tzv. falešného povědomí, vinou kterého ženy přijímají ideologii patriarchální kultury.

Pam Cooková tvrdí, že je nutné začít zhodnocením vlastní pozice, ať již jako kritičky, anebo tvůrkyně: „Ženy jsou specifickým způsobem fixovány v ideologii, která je definovaná vztahy patriarchálního systému. Myslím, že jako první cítíme nutnost přesně popsat toto místo – místo, ve kterém jsou ženy uvězněny.“<sup>11</sup> Feministická teorie a kritika si tak uvědomují, že teprve prozkoumání pozice, ze které promlouvají, jim umožní „promluvit“ a vyzvat k politické akci. Teprve po dekonstrukci vlastního východiska může následovat dekonstrukce filmových obrazů, která by měla postupně přecházet v rekonstrukci filmového média a průmyslu, v znovunabytí obrazů pro ženský hlas.

Období první poloviny sedmdesátých let, které Laura Mulveyová nazvala „širokým explozivním setkáním feminismu a patriarchální kultury“, začalo s „pocitem sdílené komunity a blízkého, *transparentního* vztahu mezi feministickými teoretičkami, kritičkami a feministickými filmařkami, ale také ženami v publiku, které spojovala výchozí pozice a politické vědomí“.<sup>12</sup> Následně se ovšem feminismus postupně transformuje z politického hnutí na kulturní fenomén, zařazuje se do „středního proudu“ aplikované kulturní teorie a tak se otupují hrany původní ostré, nekompromisní političnosti. Z historického pohledu se tak rychlá institucionalizace feministického bádání jeví ambivalentně, jak například upozorňují Bergstromová a Doaneová: „Ve Spojených státech

11/ Citováno z rozhovorů s feministickými kritičkami, in: Rich, In the Name of Feminist Film Criticism, s. 350.

12/ Takto dané období popisuje Sue Thornhamová v knize *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Film Theory*. New York: Arnold, 1997, úvod s. xii.

se feministická filmová kritika stala ústřední, dokonce mainstreamovou součástí filmových studií; je zbožím, které jde vydavatelsky dobře na odbyt, umožnila závratné kariéry, a dokonce stvořila určitý akademický hvězdný systém.“<sup>13</sup>

Tento publikační boom a vědecký „hvězdný systém“ (do kterého samozřejmě patřily i Bergstromová a Doaneová) však byly již jen logickým důsledkem prosazení směru, který si vydobyl respekt a nepochybnitelné místo v rámci filmovědného diskurzu, i když se může zdát, že se tak stalo za cenu politických kompromisů. Nicméně politický aspekt filmového feminismu tímto posunem k institucionalizaci nemizí, jen se transformuje z často naivní roviny aktivistické do roviny aplikované teoretické metodologie, kde má ovšem také své specifické, neméně radikální cíle.

13/ Bergstrom, Janet – Doane, Mary Ann. The Female Spectator: Context and Directions. *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 15.

Dějiny feministické filmové kritiky začínají vznikem časopisu *Women and Film*, který v Los Angeles od roku 1972 vydávaly kritičky Siew-Hwa Behová a Saunie Salyerová. V roce 1973 se časopis přesouvá do Berkeley a přibírá osm redaktorek, mezi nimi i Janet Bergstromovou, Elisabeth Lyonovou a Constance Penleyovou, které v dalším roce vytvoří skupinu Camera Obscura Collective, jakousi teoretickou sekci časopisu.<sup>14</sup> Časopis *Women and Film* měl od počátku velmi otevřenou vydavatelskou politiku. Publikoval téměř všechny materiály, které do redakce přišly, především na podporu ženám, které dosud nikdy nepsaly nebo nepublikovaly. Obsah časopisu byl velmi rozmanitý, ale většina článků analyzovala roli žen v hollywoodských filmech natočených muži. Tento přístup kritizovala v souboru *Poznámky k ženskému filmu* Claire Johnstonová jako sociologický a deterministický, posuzující Hollywood jako „monolitického výrobce sexistických a exploatačních obrazů“. Johnstonová upozornila i na to, že příspěvky ve *Women and Film* nerozlišují mezi zneužíváním obrazů žen ve filmu a v jiných médiích, např. v reklamě a televizi, a proto se nemohou věnovat kinematografii v její specifičnosti.

Tón časopisu *Women and Film* byl velmi radikální a aktivistický. Cílem jeho redaktorek nebylo estetické zhodnocení filmové produkce, ale politický boj a získání filmu pro ženy. Dobově vypjatá, úderným marxismem ovlivněná rétorika editoria prvního čísla vystihuje rezolutní zaměření a vymezení časopisu:

Ženy v tomto časopise, jako součást ženského hnutí, jsou si vědomy politického, psychologického, sociálního a ekonomického útlaku žen. Boj začíná na všech frontách a my si volíme boj o obraz žen ve filmu a roli žen ve filmovém průmyslu – boj proti způsobům, kterými jsme zneužívány, a za způsoby, jimiž je možné transformovat ponižující a nemorální přístup vládnoucí třídy a jejich mužských lokajů k ženám a všem utlačovaným.<sup>15</sup>

Z dnešního pohledu je docela pozoruhodné, že časopis *Women and Film* byl i přes své radikální zaměření velmi populární a souzněl s dobovou poptávkou. Jak uvádí Ruby B. Richová, první číslo časopisu, vydané v nákladu šesti set kusů, bylo bez jakékoliv

14/ Srov. The Camera Obscura Collective. Chronology. *Camera Obscura*, 3–4/1979, s. 5.

15/ Citováno in Thornham, *Passionate Detachments*, s. x.

předchozí reklamy rozprodáno během několika hodin. Zájem o periodikum ovšem neopadal a čtenářky si podle Richové postupně vytvořily vlastní distribuční síť – časopis si půjčovaly, kopírovaly apod., a proto se dostal k mnohem většímu počtu lidí, než by jinak jeho náklad dovoloval.<sup>16</sup>

Členky skupiny Camera Obscura Collective vzpomínají, že kritické vědomí žen z okruhu časopisu významně formovalo objevování skryté historie filmařek a reflexe první vlny feministických dokumentů.<sup>17</sup> Zároveň vysvětlují, jak si stále naléhavěji uvědomovaly, že tyto dokumentární filmy postrádaly analýzu politických a ideologických kontextů problémů žen. Navíc podle nich často posilovaly pozici diváka typickou pro klasický (dominantní, tedy patriarchální) film – tvářily se přirozeně a průzračně jako „okna do světa“, jimž dokumentární forma dává privilegovaný přístup k pravdě.

Zpočátku se články ve *Women and Film* zabývaly téměř výhradně tematickou a obsahovou analýzou snímků a kritizovaly především neautentičnost zobrazování žen. Postupně se ale zájem recenzentek posouval k procesu označování; články tedy spíše hodnotily formu sdělení, což se později proměnilo v zájem o kinematografické kódy a narativní struktury. (Hlavním vzorem pro feministickou filmovou praxi se v té době staly Godardovy filmy a jeho pojetí politické filmové tvorby.)

V prosinci 1974 zakládají čtyři redaktorky sdružení Camera Obscura Collective, které zůstává součástí *Women and Film*, nicméně začíná pracovat na projektu nového, teoretického časopisu. Snaha založit nové periodikum vyplynula z dlouhodobých a neřešitelných rozporů ve *Women and Film* (který ostatně během dalšího roku zaniká). Výrazný impulz dal okruhu Camera Obscura Collective rozhovor s Noëlem Burchem uveřejněný ve *Women and Film*, kde Burch vysvětloval své pojetí pojmu dekonstrukce ve smyslu nutnosti politické filmové tvorby, která vyžaduje aktivní účast diváka a odhaluje způsoby, jakými vzniká význam v dominantním filmu.<sup>18</sup> Filmy jsou podle něj politické, pokud narušují očekávání vytvořená klasickým filmem. Přestože některé Burchovy formulace byly podle členek Camera Obscura Collective vratké (např. charakteristika klasického filmu byla poněkud povšechná), jeho dílo významně posunulo jejich uvažování o politické filmové praxi. Ta měla nejen zpracovávat poli-

16/ Rich, Ruby B. *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press, 1998, s. 386.

17/ Takto svou zkušenost autorky popisují v článku nazvaném jednoduše Chronology, který je ohlédnutím za vznikem časopisu *Camera Obscura*. Viz The Camera Obscura Collective. Chronology. *Camera Obscura*, 3–4/1979.

18/ Chronology, s. 9. Je zajímavé, jak záhy se feministická teorie přihlásila k některým „mužským“ teoriím a naopak, jak brzy se metodologií feministické teorie chopili muži. V osmdesátých letech pak feministická kulturní kritika začala být natolik populární, že se k ní hlásilo stále více mužů; samozřejmě i proto, že se feministické knihy dobře vydávaly a feministické studie dávaly možnost profesního postupu. Situace došla tak daleko, že muži začali ženy z feminismu vytlačovat – Tania Modleskiová v roce 1991 v eseji *Postmortem on Postfeminism* mluví o „feminismu bez žen“ či o feminismu „zcizeném ženám“ a dokládá, jak rychle začali muži okupovat posty vytvořené v akademickém establishmentu feministickou teorií. (Srov. Modleski, Tania. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a „Postfeminist“ Age*. New York: Routledge, 1991.)

tické téma, ale zároveň i rozbíjet klasické filmové postupy (způsob snímání, narativní skladbu atd.).

Americký feminismus v té době vážně řešil otázku, zda je správné používat teorii vytvořenou patriarchální společností. Analýza obrazů tehdy předpokládala použití pojmů z marxistické a psychoanalytické teorie, což byly velmi „mužské“ koncepce. Marxismus byl jednak v šedesátých letech spojen s „machistickými“ levicovými studentskými skupinami a zároveň marxistická teorie podle feministek nedokázala řešit útlak žen. Psychoanalýza zase byla v Americe diskreditována rozšířeným vulgárním freudismem a zjednodušenou formou ego-psychologie. Neobyčejný význam pro americké feministky proto měla kniha *Psychoanalýza a feminismus* (1974) Juliet Mitchellové a sborník Claire Johnstonové *Poznámky k ženskému filmu* (1973). Mitchellová ospravedlnila použití „mužské“ psychoanalýzy pro feministické studie a Johnstonová volala po teoretické práci o filmu jako specifickém médiu v konkrétním kulturním kontextu, k jehož popisu je možné používat patriarchální teorie, pokud k nim přistupujeme kriticky.

První číslo časopisu *Camera Obscura* vychází v roce 1976 po dvouleté přípravě a profiluje se jako teoretický časopis. Hned v prvním ročníku nacházíme rozhovory s feministickými filmařskými „ikonami“ – se Chantal Akermanovou, Yvonne Rainerovou, Babette Mangoltovou, ale také článek o Marguerite Durasové a informace o výzkumném projektu věnovaném Maye Derenové. Janet Bergstromová zde také uveřejnila hodnotící článek o dosavadních pracích britské školy, především Claire Johnstonové, a tak vymezila teoretický projekt *Camery Obscure* oproti předchozímu vývoji feministické teorie.<sup>19</sup>

V prvních číslech časopisu se objevují i zásadní překlady – stať Jeana-Louise Baudryho *Aparát: Metapsychologické přístupy k dojmům reálna a hitchcockovská analýza* Raymonda Belloura *Psychóza, neuróza, perverze*, doplněná rozhovorem s Bellourem. Redakce *Camery Obscure* se snažila představit významné francouzské teoretiky a usilovala nejen o kvalitní překlad, ale i o podrobné uvedení a zařazení do kontextu, aby předešla nedorozumění, se kterým se články využívající marxistické a psychoanalytické teorie ve Spojených státech setkávaly. Redaktorky *Camery Obscure* v té době všechny absolvovaly studijní pobyty ve Francii (na Centre d'Études Universitaires Américain du Cinéma a na École des Hautes Études en Sciences Sociales, kde se také účastnily seminářů Christiana Metzeho).

Na konci sedmdesátých let se autorky z *Camera Obscura Collective* odklánějí od analýz obrazu žen v hollywoodských filmech a začínají se věnovat avantgardě a ženskému experimentálnímu filmu.<sup>20</sup> Zároveň sebekriticky přiznávají, že nebyly schopné

19/ Bergstrom, Janet. Rereading the Work of Claire Johnston. *Camera Obscura*, 3/4, 1979. Přetištěno in: Penley, Constance (ed.). *Feminism and Film Theory*. London: Routledge, 1988, s. 80–88.

20/ Srov. Penley, Constance. The Avant-Garde and Its Imaginary. Přetištěno in: Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 576–602.

důkladně teoreticky analyzovat hollywoodskou produkci, a sklouzávaly proto k zjednodušeným tvrzením. Nikdy se také nezabývaly tzv. progresivním realismem či progresivním klasickým filmem, který byl v té době zásadní pro britské kritičky.

*Camera Obscura* dodnes existuje v podstatě v té podobě, ve které byla ustanovena, a zůstává hlavním periodikem feministické filmové teorie (samozřejmě mezitím došlo k široké diferenciaci témat – v průběhu let se v časopise objevily texty zabývající se např. postkolonialismem, multikulturalismem, ženskou televizní kulturou, studii o obrazu muže, žánrem sci-fi, medicínskými obrazy ženského těla atd.).

Za „hlavní britskou cestu“ feministické filmové kritiky a teorie je obvykle považován časopis *Screen*, především díky diskusím, které vyvolalo otištění stati Laury Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*. Nicméně přijetí feministických analýz ve *Screenu* nebylo úplně přímočaré a na jeho případu lze poměrně jasně ukázat, jak tradiční časopisy reagovaly na vznik a rozšiřování nových teoretických směrů.

V roce 1971 dochází ve *Screenu* k redakčnímu rozkolu, způsobenému zájmem některých autorů o „kontinentální teorii“, tedy o sémiotiku, psychoanalýzu a ideologickou kritiku. (K příklonu *Screenu* k nové teorii a následné redakční transformaci na počátku sedmdesátých let přispělo i uveřejnění překladu Comolliho a Narboniho článku *Film, ideologie, kritika*, který podobně „otrásl“ již časopisem *Cahiers du Cinéma*.<sup>21</sup>) V roce 1973 pak vychází významné dvojčíslo *Filmová sémiotika a dílo Christiana Metzera*. Genderové otázky se ovšem v časopise objevují až v roce 1975, kdy Stephen Heath v článku *Film a systém: Požadavky analýzy* uvádí jako jeden z klíčových pojmů analýzy filmu „odlišnost pohlaví“.<sup>22</sup> V téže roce vychází článek Mulveyové *Vizuální slast a narativní film*, který vzbudí vlnu polemik, ale také specializované číslo *Psychoanalýza a film*, v němž Julia Lesageová kritizovala přispěvatele *Screenu* za „freudovskou ortodoxnost a falocentrismus, který přehlíží všechny otázky ženské subjektivity“.<sup>23</sup>

*Screen* tak sice sehrál zásadní roli při seznámení britské odborné veřejnosti s dílem Christiana Metzera a s ideologickou kritikou, o feministické teorii to ale zpočátku neplatilo. Laura Mulveyová v souvislosti s tím podotkla, že „*Screen* nebyl v Anglii spojen s většinou feministických teoretických prací, ty se spíše objevovaly v okruhu publikací Edinburského filmového festivalu a brožur vydávaných British Film Institute“,<sup>24</sup> čímž míní především práce Claire Johnstonové a Pam Cookové. I proto bylo publikování stati *Vizuální slast a narativní film* v roce 1975 z mnoha důvodů přelomové: byl to nejen manifest feministické teorie, ale také znamenal „revoluci“ v tom, jak *Screen* při-

21/ Srov. úvodník Comolliho a Narboniho otištěný v č. 216 *Cahiers du Cinéma* v roce 1969, který nasměroval časopis k ideologické kritice (anglicky viz Comolli, Jean-Louis – Narboni, Jean. *Cinema/Ideology/Criticism*. In: Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods I*. Berkeley: University of California Press, 1976.)

22/ Heath, Stephen. *Film and System: Terms of Analysis*. *Screen*, 1–2/1975.

23/ Lesage, Julia. *The Human Subject – You, He or Me? (Or, the Case of the Missing Penis)*. *Screen*, 2/1975.

24/ Mulvey, Laura. *British Feminist Film Theory's Female Spectators: Presence and Absence*. *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 68–72.

jímal nové směry kulturní teorie. Bergstromová a Doaneová se o výlučnosti této stati zmiňují následovně:

Článek Mulveyové byl průkopnický v kontextu toho, co *Screen* uveřejňoval, a velmi odvážně teoreticky šel do toho, co si hodně lidí chtělo uchovat – totiž do jejich milostně-nenávistného vztahu ke klasickému hollywoodskému filmu. Tento text nenechal v klidu ani ty, kdo se více než filmem zabývali ideologickými funkcemi, protože od té doby se odlišnost pohlaví nebo její opomenutí stává významnou součástí ideologické analýzy. Z tohoto hlediska měl její článek ve filmových studiích stejný účinek jako *Psychoanalýza a feminismus* Juliet Mitchellové (1974) v širších politických kruzích nové levice. Obě přinesly přesvědčivé důkazy, že Freudova psychoanalýza, feminismus a politika musejí být nedílně propojeny.<sup>25</sup>

Je příznačné, že sama Mulveyová neuvádí jako hlavní periodikum formující vznikající feministickou filmovou teorii v Británii *Screen*, ale levicový časopis *New Left Review*, který na začátku sedmdesátých let publikoval anglické překlady statí Jacquesa Lacana a Louise Althussera. Podle Mulveyové *Screen* sice feministickou kritiku neinspiroval teoreticky, ale pomáhal při přípravách a organizaci ženských sekcí Edinburského filmového festivalu.

Při zpětném pohledu se ovšem ukazuje, že *Screen* zprostředkoval britské feministické škole jeden výrazný (a pro Ameriku netypický) teoretický impulz. Jak připomíná Kaja Silvermanová, tematický záběr *Screenu* byl v sedmdesátých letech širší, než se všeobecně uvádí – významná v tomto směru byla pozornost věnovaná dílu Bertolta Brechta a úvahy o využití jeho divadelních teorií jako vzoru pro vytvoření politického, alternativního filmu.<sup>26</sup> *Screen* v první polovině sedmdesátých let věnoval Brechtovi dvě čísla,<sup>27</sup> přičemž se jeho dílo často „četlo“ skrze neobvyklou syntézu s Freudovou psychoanalýzou.

Takto samozřejmé spojení Brechtovy zcizující techniky a psychoanalytického rozboru situace diváka v kině nacházíme i ve výzvě Laury Mulveyové k destrukci vizuálních slastí, které přináší klasický film. Toto spojení se promítá i do ústředního pojmu

25/ Bergstrom, Janet – Doane, Mary Ann. *The Female Spectator: Context and Directions*. *Camera Obscura*, 20–21/1989, pozn. 8, s. 25. Kniha *Feminismus a psychoanalýza* Juliet Mitchellové (*Feminism and Psychoanalysis*, 1974) byla pro vývoj feministické teorie zásadní. Zatímco Kate Milletová ve svém bestselleru *Sexuální politika* (*Sexual Politics*, 1970) ještě odsuzuje psychoanalýzu jako jeden z utlačovatelských mužských diskurzů, Mitchellová ji prohlašuje, že psychoanalytické studie nejsou obhajobou patriarchální společnosti, ale její analýzou, nezbytnou pro pochopení a vzpuru proti útlaku žen. Freud je první, kdo se otevřeně zabývá otázkami, které jsou pro feminismus ústřední: formování lidské sexuality, její sociální determinace, symbolické obsahy přisuzované mužskosti a ženskosti. Proto je vhodným výchozím bodem pro feministické studium patriarchátu – už proto, že „zevnitř“ popisuje jeho struktury a principy fungování.

26/ Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996, s. 82.

27/ *Screen*, 2/1974 a 4/1975.



její studie, „vášnivé nezaujatosti“ feministické kritiky, za kterou bojuje a která možná není ničím jiným než brechtovským „vášnivým zcizením“.

První úder proti monolitickému nakupení tradičních filmových konvencí (již provedený radikálními filmaři) spočívá v osvobození pohledu kamery a v jeho zhmotnění v čase a prostoru a uvolnění pohledu diváka *do dialektické pozice vášnivě nezaujatosti*. Není pochyb, že se tímto zničí uspokojení, slast a výstřední postavení „neviditelného hosta“ a poukáže se na to, jak film vždy závisel na aktivních a pasivních voyeuristických mechanismech.<sup>28</sup>

30 Přestože se v polovině sedmdesátých let feministické studie ve *Screenu* ještě považují za výjimečné a revoluční, ke konci tohoto desetiletí se genderová analýza stává samozřejmou součástí kritických nástrojů tohoto časopisu – především poté, co se na podzim roku 1978 Stephen Heath jednoznačně postavil na stranu feministické filmové teorie v obsáhlém textu *Odlíšnost*, kde podrobně analyzuje význam Lacanovy psychoanalýzy pro feministické čtení filmu. Doaneová a Bergstromová ve svém historickém shrnutí vývoje britské teorie dokonce tvrdí, že z historické perspektivy teprve Heathův článek (a ne *Vizuální slast* Mulveyové) znamenal nesporný obrat v přijetí genderových témat do teoreticky poučené filmové analýzy ve *Screenu*.<sup>29</sup> Feministická kritika pak již od poloviny sedmdesátých let ve *Screenu* zůstává. V roce 1992 vychází pod názvem *Sexuální subjekt* sborník mapující nejvýznamnější feministické příspěvky publikované ve *Screenu* od roku 1975.<sup>30</sup>

28/ Mulveyová, Laura. *Vizuální slast a narativní film*. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon, 1999, s. 131.

29/ Bergstrom, Janet – Doane, Mary Ann. *The Female Spectator: Context and Directions*. *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 25.

30/ Screen (editorský kolektiv). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Subjectivity*. London: Routledge 1992.

## Hledání pojmů pro kategorizaci „feministického filmu“

Široké spektrum nové feministické tvorby a objevování starších ženských filmů si vyžádalo úvahy o pojmech, které by umožnily tyto snímky popsat a kategorizovat. Význam pojmenování a vytvoření nové metodologie a terminologie si feministické hnutí uvědomovalo velmi záhy – feministický „boj“ byl často veden jako „boj o jména a obrazy“. („Jde o to, či zobrazení zvíťazí,“ píše Rosi Braidottiová.)<sup>31</sup>

Kritické zhodnocení velmi rozdílných skupin filmů muselo začít definicí toho, co vlastně představuje „feministický film“ nebo „ženský diskurz“. Tyto pokusy velmi záhy narazily na nutnost jasně rozlišit základní trojici pojmů: „ženský“ (*female*), „femininní“ (*feminine*) a „feministický“ (*feminist*).<sup>32</sup> Než připustíme, že žena-filmařka nemusí nutně natočit „ženský“, „femininní“ či „feministický“ film, je třeba přesně vymezit, co tyto pojmy představují. Což je ovšem velmi obtížná a především politická otázka. Tyto úvahy shrnuje Elisabeth Lyonová: Jak je možné pojmut „ženskou odlíšnost“ a specifický útlak žen? Můžeme definovat, co je „ženské“, bez toho, že bychom samy sebe marginalizovaly a izolovaly? Jak se můžeme vyhnout návratu k biologismu a ideologii, pouhé záměně jednoho biologického modelu za jiný? Lyonová pak své úvahy vede k základní, nejdůležitější otázce: Jakým způsobem lze vlastně určit, jak je vytvářena žena jako „textová kategorie“?<sup>33</sup> Úvahy o zobrazení ženy ve filmu proto zcela logicky připisovaly velký význam filmům, které tematizovaly problémy při vytváření obrazu či pojmu „žena“, ať již v obsahové, anebo formální rovině. Z téhož důvodu byly často kritizovány aktivistické dokumenty, především pro svou tradiční formu, která jim zabráňovala analyzovat a reflektovat kulturní konstrukci obrazů a významů.

31/ Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994, s. 72.

32/ Termín „ženský“/*female* se spojuje s biologicky danými charakteristikami, „femininní“/*feminine* označuje ženskost ve smyslu společenského konstrukt, tedy genderu (vše, co daná kultura normativně vymezuje jako „ženské“) a přírvlastek „feministický“ se v prvním období vykládá jako „aktivně bojující“ za ženská práva. Postupně se ovšem hranice posledního pojmu rozšiřují a zamlžují a nelze jej takto jednoznačně vymezit.

33/ Lyon, Elisabeth. *Discourse and Difference*. *Camera Obscura*, 3–4/1979, s. 14.

V rané feministické tvorbě z počátku sedmdesátých let lze na základě formálních charakteristik poměrně jasně odlišit několik proudů. Můžeme např. vyjít od vymezení E. A. Kaplanové, která ve své „učebnici“ *Ženy a film: Na obou stranách kamery*, shrnující vývoj feministického přístupu k filmu do r. 1983, rozlišuje zpětně (a jak sama říká, „pracovně“) tři podoby feministického filmu:<sup>34</sup>

- **formalistické, experimentální, avantgardní filmy**, vycházející z tradice francouzského surrealismu, impresionismu a ruského formalismu, ale také z avantgard šedesátých let – z happeningů, minimalismu, Johna Cage; přednostně pak z díla Mayi Derenové;
- **realistické politické a sociologické dokumenty**, navazující na tradici amerických a britských dokumentů z třicátých let, ale také na neorealismus a Free Cinema;
- **avantgardní teoretické (politické) filmy**, dovládvající se nejvíce díla Brechtova, Ejzenštejnova, Godardova (především jeho tvorby po r. 1968) a Strauba/Huilletové (s. 87).

Všechny tyto směry vycházejí z tradice „mužského bílého filmu“, což podle Kaplanové vede filmařky k experimentům a snaze nově zpracovat jak obsah, tak formu a přetvořit stávající konvence. Feministické filmařky podle Kaplanové proměňují tradiční formy v souladu s vlastními cíli a projekty – dekonstruuji konvenční obsah obrazu ženy i způsob jeho filmového zachycení a chtějí zobrazit skutečný a dosud skrytý „ženský příběh“.

Z této pozice Kaplanová samozřejmě nejvýše hodnotí avantgardní filmy a pokouší se je vymezit co nejpřesněji. Vychází při tom z pokusu Petera Wollena definovat podvrtný potenciál avantgardy, což jí pomáhá najít politický model pro feministické avantgardní projekty. I proto si dovolí odbočku od ústředního tématu a detailně mapuje vývoj Wollenova chápání avantgardních postupů. Nejdříve zmiňuje Wollenovo první dělení avantgard z roku 1976, ve kterém autor rozlišuje dva hlavní proudy:

1. tzv. *co-op movement*, převládající hlavně v USA, spojený s uznávaným uměleckým světem a jeho hodnotami (např. Gidal, minimalisté);
2. tzv. politická avantgarda, kterou v USA téměř nenajdeme a jež je odvozena z díla Godarda, Gorina a Strauba/Huilletové.

Wollen nejdříve tvrdí, že tyto dvě avantgardy je možné velmi snadno vymezit na základě rozdílných estetických předpokladů, odlišného historického a kulturního původu, instituční, ekonomické a kritické podpory. V roce 1981 však toto dělení přehod-

nocuje a uznává, že avantgardy jsou mnohem komplexnějším fenoménem, než naznačuje jeho původní vymezení. Od charakteristiky vnější (geografické, kulturní) proto přechází k charakteristice vnitřní (filmový text je pro něj nyní výsledkem „dynamické textové praxe“). V tomto pojetí pro něj většina avantgardních směrů zahrnuje několik vzájemně neslučitelných a často protikladných trendů – nicméně je možné v nich rozeznat dvě základní antagonistické tendence, definované sémioticky. První z nich odráží zájem „o specifičnost signifikantu a drží signifikát v nejistotě nebo se jej pokouší eliminovat“ (uvolňuje tedy označující od označovaného); druhá se snaží „prostřednictvím montáže heterogenních prvků vyvinout nové typy vztahů mezi signifikantem a signifikátem“. Wollen preferuje druhou tendenci, odpovídající politické avantgardě. Kaplanová upozorňuje, že první tendence by mohla vést až k potlačení signifikátu a k umění čistých signifikantů, oproštěného od významu, ale i reference ke skutečnosti – tedy ke vzniku sebe-reflexivního filmu, který si za téma bere své vlastní formální charakteristiky (s. 86).

Podle Wollena ale sémiotika zatím nebyla schopná vytvořit teorii avantgardního filmu:

Problém filmové sémiotiky byl a je dvojitý: neschopnost, stavíme-li na saussurovské bázi, najít dostatečně flexibilní pojmy pro rozšíření obzorů sémiotiky za klasické kódy hollywoodského a uměleckého filmu... a za druhé tendence hledat obecné teorie kinematografického znaku (nebo „dispozitivu“ nebo „imaginárna“) spíše než zdůraznit pluralitu a heterogenitu filmu.<sup>35</sup>

Wollen ovšem nakonec podotýká, že právě „feministická tvorba a teorie začaly rozbíjet toto rozdělení avantgard“ a tak vlastně nově definovat sémiotické možnosti jak filmového textu, tak jeho reflexe. Zde se Kaplanová ve smyčce dostává ke svému původnímu záměru – k hledání hranic a charakteristik feministického avantgardního projektu. Podotýká, že se právě feministický diskurz logicky zaměřil na vytvoření sémiotiky filmu, která by zahrnovala teorii reference (ženská tvorba se vždy musí vyrovnávat se stávajícími strukturami útlaku a stereotypními obrazy – tedy se „svou“ referencí, se svým obrazem, který jí byl „zcizen“). Proto je feministická tvorba (praktická i teoretická) vždy poznamenána nutností hledat vlastní hlas a znovu si podmaňovat diskurz, který jí byl v patriarchální společnosti odepřen (s. 86–87).

„Teoretické (feministické) filmy“ pak podle Kaplanové lze charakterizovat v následujících čtyřech bodech:

1. Zaměřují se na filmový aparát jako označující praxi (zajímá je způsob, jakým se k sobě vztahují označující a označované a jak vytvářejí význam), ukazují film jako

35/ Wollen, Peter. The Avant-Gardes: Europe and America. *Framework*, 14/1981, s. 9–10. Citováno in Kaplan, *Women and Film*, s. 86.

34/ Kaplan, E. A. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge, 1990.

stroj vytvářející iluzi, upozorňují na filmové postupy a podřívají pocit diváka, že se nedívá na film, ale na „realitu“.

2. Odmítají „nehybného“, pasivního (*fixed*) diváka, vytvářejí pro něj takovou pozici, aby se aktivně účastnil filmových procesů a nebyl jimi unášen. Používají postupů, které diváka od textu zcizují.
3. Dobrovolně odmítají slast, kterou obvykle vyvolává manipulace s diváckými emocemi (v komerčním filmu spojená především se zobrazením oidipovského komplexu a freudovské „rodinné romance“). Snaží se nahradit diváckou slast způsobenou stereotypizovanými a očekávanými filmovými postupy kritickou a kognitivní slastí z pochopení jejich principů a možností dekonstrukce; slast z emotivní identifikace či projekce do postav nahrazují intelektuální slastí z vědomého zcizení od těchto procesů.
4. Směšují dokument a fikci, ať již proto, že nevěří v možnost jejich rozlišení jako filmových modelů, nebo proto, že chtějí vytvořit napětí mezi sociální podmíněností, subjektivitou a způsoby zobrazování (s. 138–139).

Po vymezení těchto společných charakteristik se Kaplanová snaží rozlišit tři obecnější typy teoretického feministického filmu:

I. Filmy zkoumající ženskou subjektivitu a problém žen najít pozici, ze které by mohly promlouvat. Tyto filmy využívají Lacanovy psychoanalýzy a ukazují ženu jako mlčící či umlčenou, „nepřítomnou“ nebo marginální ve falocentrickém systému jazyka. (Charakteristickými představiteli tohoto směru jsou vlivné teoretické filmy Mulveyové a Wollena.)

II. Filmy, jejichž cílem je psychoanalytická dekonstrukce klasických patriarchálních textů. Ukazují, že o ženě se vždy spíše „něco říká“, než aby byla promlouvajícím subjektem (*speaking subject*), a obvykle slouží jen jako prázdný signifikant, který zakotvuje hrdinovy aktivity v rámci narace. (Příkladem tohoto směru je např. dekonstruktivní verze Pucciniho *Bohémy* zpracovaná Sally Potterovou ve snímku *THRILLER* nebo experimentální re-konstrukce známého Freudova chorobopisu v kolektivním snímku *SIGMUND FREUD'S DORA: A CASE OF MISTAKEN IDENTITY*.)

III. Filmy o historii žen a o způsobech psaní historie, ukazující dějiny jako sérii prolétajících se diskurzů, které spojují genderové konstrukce (příkladem je snímek *SONG OF A SHIRT* Claytonové a Curlinga). (s. 139.)

Experimentální filmy podle Kaplanové od počátku přitahovaly mnohé režisérky. Osvobozovaly je od iluzivních způsobů zobrazení, které byly poplatné „hollywoodskému stylu“, a proto na ženy působily jako umělé a stísnující. Příklon k experimentální formě umožnil svobodné vyjádření zkušeností, pocitů a myšlenek jednotlivých žen; klasická dokumentární forma spíše vyhovovala zájmu o ženy jako o skupinu zasazenou do sociálních formací. Mnoho žen se podle Kaplanové také přiklápělo k experimentál-

nímu filmu pod vlivem dvou známých historických „vzorů“ – Dulakové a Derenové, jejichž filmy byly k vidění na raných festivalech.<sup>36</sup>

Přes všechny výhody, které Kaplanová přisuzuje experimentálnímu a teoretizujícímu filmu, uznává, že v Americe je na počátku sedmdesátých let obvyklou feministickou formou dokument ve stylu *cinéma vérité* (jako „nejsnazší“ a nejlevnější forma s potenciálně velkým politickým dosahem). Upozorňuje na to, že již v té době sice vznikají experimentální dlouhometrážní filmy Yvonne Rainerové, ty však jsou v tomto kontextu zcela výjimečné a i pro dané období naprosto netypické. V Británii pak poměrně záhy vzniká vlna avantgardního teoretického filmu právě jako reakce na neadekvátnost realisticky požímaného amerického dokumentárního filmu.

Kaplanová se tuto neadekvátnost pokouší blíže definovat a ukazuje, že všechny rané americké feministické dokumenty užívají shodně tvůrčí postupy, jen se dvěma odlišnými cíli. První typ filmu vychází z politiky levicových aktivistek (např. *THE WOMAN'S FILM*) a pokouší se o *consciousness raising*, tedy chce poukázat na využívání žen v kapitalistickém systému (jde především o ženy z dělnických vrstev). Druhý pak sleduje liberálně buržoazní hledisko (např. *GROWING UP FEMALE*) a snaží se podpořit ženy v tom, aby se zbavily omezujících sexuálních rolí. Neanalyzuje nicméně společenské síly, které tyto role vytvořily, a opomíjí také třídní determinace. Oba dva směry však shodně zachovávají tradiční hierarchizaci mezi autorkou jako subjektem, který má přístup k „pravdě“, a divačkou jako pasivní konzumentkou této pravdy (s. 127).

V tomto případě podle Kaplanové film za diváka odvede veškerou práci a jednoduše mu předá předem připravené poselství. Např. liberálně buržoazní film *JOYCE AT 34* (1972) ukáže, jak „tradiční manželství, rodina a kariéra mohou společně harmonicky fungovat“; z levicového filmu *JANIE'S JANIE* (1971) se dozvíme, že „dostatečně rozhodná žena může prosadit progresivní změny v komunitě, ve které žije“. Klasická výstavba příběhu, který spěje k vyřešení všech nastolených problémů (a vrcholí vlastně určitým „happy endem“), ale podle Kaplanové nevyzývá divačku k akci. Naopak v ní vzbuzuje pocit, že řešení tíživých situací přijde samo a zvnějšku, a že k němu tedy nemusí aktivně přispět. Navíc tvrdí, že tyto filmy nebezpečně stavějí jedince mimo vliv symbolických souvislostí a společenských struktur a navozují tak dojem, že změna se týká pouze a jen jednotlivce a je vždy samozřejmě přijata (nebo dovolena) jeho okolím. Kaplanová nicméně přiznává, že skupina realistických dokumentů je velmi rozmanitá, a je tedy těžké ji hodnotit bez přílišného zveřejnění. Upozorňuje ale, že filmy jako *JANIE'S JANIE* zcela opomíjejí sociální kontext a jsou formálně nebezpečně poplatné tradičnímu filmu – v obrazové rovině snímají ženy jako pouhé sexualizované objekty vystavované pro mužský pohled.

36/ S. 87: Kaplanová vyzdvihuje především ohromný vliv, který měla na filmařky sedmdesátých let tvorba Mayi Derenové. Pod přímým vlivem její poetiky např. vzniká proud lesbického experimentálního filmu, vytvořený Barbarou Hammerovou a rozvíjený pokračovatelkami, jako byly Connie Beasonová, Jan Oxenbergová, Barbara Jabailiová, Ariel Doughertyová a další.

Zatímco text Kaplanové je pozdější reflexí filmové tvorby sedmdesátých let, Ruby B. Richová se v článku Ve jménu feministické filmové kritiky, publikovaném v roce 1978, zabývá přímo aktuální nutností hledat pro nové filmy nová pojmenování.<sup>37</sup> Upozorňuje, že ještě na konci sedmdesátých let, i když ženská tvorba již není neviditelná, zůstává problém jejího pojmenování stále nedořešený. Shrnující označení těchto filmů, ať už jde o „filmy natočené ženami“ (*films by women*), „feministický film“ (*feminist film*), anebo o „ženský film“ (*women's film*), jsou všechna vágní a problematická, čímž oslabují pozici feministické kritiky ve vztahu k feministické tvorbě (s. 341).

Bez nových pojmenování podle Richové hrozí, že se z kritického povědomí vytratí smysl filmů zpracovávajících feministická témata – zároveň však varuje, že nelze nadužívat zastřešující označení „feministické“, protože bychom přívlastek sémanticky rozšířili do takové míry, že by se původní význam příliš zamlžil. Richová naléhavě vnímá nutnost najít nová pojmenování, a proto navrhuje „experimentální slovníček pojmů jako pomůcku k zahájení nové fáze feministické kritiky“ (s. 351). Filmy s feministickou výpovědí je podle ní možné rozlišit do následujících skupin:

### I. Potvrzující filmy (*Validative*)

Tento typ filmů se zaměřuje na potvrzení a oprávnění ženské kultury a individuálních postojů jednotlivých žen. Jde obvykle o dokumenty či hrané filmy o životních osudech, politických zápasech nebo o vzniku a činnosti ženských organizací. Dokumenty tohoto typu jsou často přiřazovány k *cinéma vérité*, přestože jsou mezi nimi velké rozdíly. Lze je rozdělit na *etnografické* (filmy věnované různým aspektům současného života žen, např. portrét několika vězeňkyň *WE'RE ALIVE*) a *archeologické* (zabývající se historií ženského hnutí, např. dokument o dějinách oborového hnutí žen *UNION MAIDS*). Jejich autorky obvykle chápou samy sebe jako součást komunity, o níž jejich dílo vypovídá, a nesaží se k tématu vyjadřovat zvnějšku a s odstupem (tím se mimo jiné také odlišují od mužů-dokumentaristů, kteří se podle Richové obvykle staví do pozice nestranného „zapisovatele“). Tyto filmy seznámily širokou skupinu diváků s feministickými východiský (s. 351–352).

### II. Korespondenční filmy (*Correspondence*)

Takto Richová označuje filmy avantgardní formy a povahy osobní výpovědi. Korespondenční filmy jsou pro Richovou ekvivalentem literární tvorby a významné role, kterou v ní sehrála ženská korespondence, jsou tedy určitými introspektivními „dopisy“ nebo „deníky“. Zároveň jsou „korespondenční“ i v tom smyslu, že se pokoušejí najít vzájemnou souvislost či komunikaci mezi věcmi, hledají vztahy mezi pocitem a objek-

tivitou, ale i narací a její dekonstrukcí, uměním a ideologií, formou a obsahem. Do tohoto směru patří podle Richové snímky Yvonne Rainerové, Chantal Akermanové, Helke Sanderové, ale i filmy Laury Mulveyové a Petera Wollena. Na rozdíl od „mužských“ snímků opět otevřeně zahrnují výpověď autorky jako politickou součást tématu filmu. Tyto filmy se tedy vyznačují i korespondencí formy a obsahu, jsou významné pro vývoj nových experimentálních forem. Vytvářejí základ feministického filmového slovníku (s. 352–353).

### III. Rekonstruktivní filmy (*Reconstructive*)

Tato kategorie stojí mezi předchozími dvěma typy a přímo řeší otázku formy vyžadované politickým nebo emočním cílem filmu. Jde o snímky investigativní a rekonstrukční, které přeměňují nebo nově využívají již existující formy výpovědi podle feministických požadavků. Klasickými příklady jsou *THRILLER* Sally Potterové a *DAUGHTER RITE* Michelle Citronové. Ve filmu Potterové se hlavní hrdinka Pucciniho *Bobémy* snaží zpětně rekonstruovat svůj příběh a odhalit skutečný důvod své smrti. Citronová se pokouší nově definovat vztahy žen v rodině a zároveň „přepsat“ a kritizovat formu „home-vidéa“ a *cinéma vérité*. Obě režisérky využívají některé základní kinematografické žánry (psychologické drama, dokument), ale vytvářejí z nich nové feministické formy, v nichž dávají prostor ženskému hlasu a pohledu (s. 353).

### IV. Medúzovské filmy (*Medusan*)

Tyto snímky využívají podvratnou dekonstruktivní sílu humoru. Termín pochází ze slavné stati francouzské filozofky Héléne Cixousové Smích Medúzy, kde autorka analyzuje obraz Medúzy jako projekci nejděsivějších mužských kastrálních strachů.<sup>38</sup> (Zjednodušeně řečeno: zdá se strašlivá, protože je projekcí mužských traumat ze ženy. Ženy se však Medúzy bát nemusejí: když na ni zpřímá pohlédnou, neuvidí monstrum, ale krásnou ženu, která se mužům směje.) Medúzovské filmy se vyznačují návratem k archaické sexualitě a výsměchem mužským fantaziím. Richová označuje jako prototyp těchto filmů *SEDMIKRASKY* Věry Chytilové, do stejné skupiny pak zařazuje filmy Nelly Kaplanové (*NEA, A VERY CURIOUS GIRL*), Jan Oxenbergové (*A COMEDY IN SIX UNNATURAL ACTS*), ale také snímek *CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU* Jacquese Rivetta (s. 353–354).

### V. Korigující realismus (*Corrective realism*)

Realismus je tradičně podezřelý, poplatný dominantním filmovým konvencím, a feministky se od něj proto často distancovaly. Skupina „korigujících“ realistických filmů se ovšem pokouší přetvořit narativní klíše ve prospěch „realističtějšího“ zobrazení života žen a oprostít se od ženských figur vytvářených jako projekce mužských fantazií. To se

37/ Rich, Ruby B. In the Name of Feminist Film Criticism. *Jump Cut*; 19/1978. Přetištěno in Nichols, *Movies and Methods II*, s. 340–358.

38/ Viz Cixous, Héléne. The Laugh of the Medusa. *Signs*, 4/1976.

podle Richové daří ve filmu Margarethe von Trotta *DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES* a ve snímku *ÖK KETTEN* Mártý Mészárosové (s. 354–5).

## VI. Projektilní (*Projectile*)

Poslední skupina nezahrnuje filmy natočené ženami, ale filmy natočené muži o ženách, tzv. ženský film v původním slova smyslu – tedy melodramata, vytvářená obvykle mužskými představami o ženském světě. Tento typ filmu je podle Richové „fatálně zaměřený“ na ženy, zároveň však zcela zkrsluje jejich zkušenosti a je nutné jej jednoznačně odmítnout (s. 355).

### 38 Pojetí Patricie Erensové

O další kategorizaci feministického filmu se pokusila Patricia Erensová v článku *Vstříc feministické estetice: reflexe-revoluce-rituál*.<sup>39</sup> Ve svém dělení vychází ze dvou základních kategorií stanovených Barbarou Halpern Martineauovou. Ta rozlišuje filmy na ty, které jsou strukturovány na základě **kontemplativních harmonií** (neviditelný střih, psychologický realismus, iluzivní prostor) a na ty, které podléhají **revoluční fragmentaci** (vytvářené neorganickou, fragmentární strukturou). Erensová toto rozlišení ještě upřesňuje a na jeho základě vytváří novou kategorizaci – dělí filmy na reflexivní, revoluční a rituální.

**Reflexivní** snímky jsou vedeny snahou tvůrkyně o sebevyjádření, vycházejí z jejích osobních pocitů a z povědomí o místě ve společnosti. Tyto filmy odpovídají první fázi vývoje feministického vědomí a hledání ženského „hlasu“ ve filmu, kterou charakterizuje subjektivita a emotivnost. Tradice reflexivních ženských snímků podle Erensově začíná již snímkem Germaine Dulacové *LA SOURIANTE MADAME BEUDET* (1922), který velmi ironicky zachycuje psychologické stavy vdané ženy. Ze soudobé tvorby pak Erensová zmiňuje osobní dokumenty Joyce Chopraové *JOYCE AT 34* (1972) a Amalie Rothchildové *NANA, MOM AND ME* (1974). Oba snímky delší dobu mapují život protagonistky, využívají „autentických“ záběrů z home-videa a fotografií a kombinují hrnou akci s rozhovory vedenými přímo na kameru. Tyto dokumenty mají podle Erensově velký význam pro zvyšování sebe-uvědomění a „nevyhnutelně“ vedou k další fázi, k revoluční estetice.

**Revoluční** filmy se přímo konfrontují s patriarchální společností, ať už pouze tematicky, nebo i formálně. Jsou politicky motivovány a často zobrazují ženy jako skupinu, spíše než aby se zabývaly osudem jednotlivce. Představují druhou fázi feministického filmu, kterou charakterizují obrazy solidarity a sebe-uvědomění žen. Podle Erensově

39/ Erens, Patricia. *Towards a Feminist Aesthetics: Reflection-Revolution-Ritual*. In: *táž, Sexual Strategems: The World of Women in Film*. New York: Horizon Press, 1979, s. 157–167.

jsou tyto filmy „nejnápadněji“ feministické, protože přímý vztah k ženskému hnutí je v nich jednoznačně vyjádřen. Mohou být jak dokumentární, tak experimentální nebo narativní, odmítají však psychologický realismus a obvykle fragmentarizují naraci. Oproti individuální reflexi se snaží podnítit skupinovou akci a jejich obsah může být až didaktický.

Tradice narativního revolučního filmu začíná podle Erensově u filmu *MÄDCHEN IN UNIFORM* Leontine Saganové (1931) a pokračuje ke snímku *A VERY CURIOUS GIRL* (Nelly Kaplanová, 1969), který ukazuje, jak v současné společnosti slouží ekonomická moc jako represivní nástroj. Erensová sem zařazuje také filmy Shirley Clarkové, *SEDMIKRÁSKY* Věry Chytilové (1966) a snímek *DREAM LIFE* Mireille Dansereauové (1972). Příkladem revolučního dokumentu je podle Erensově i *JANIE'S JANIE* Geri Ashurové, strukturně tradiční dokument s jasným poselstvím, který sleduje, jak se hlavní hrdinka s pomocí filmařek politizuje a snaží se změnit svůj život. Dalším příkladem je film *I AM SOMEBODY* Madeline Andersonové (1970), který dokumentuje účast pěti set černošských žen z nemocničního personálu v Charlestonu na stávce v roce 1969. Mezi revoluční experimentální snímky řadí Erensová i film Liane Brandonové *ANYTHING YOU WANT TO BE* z roku 1971, který ukazuje způsoby, jakými jsou ženy nuceny přijímat existující stereotypy, a snímek Gunvor Nelsonové *TAKE OFF*, který zpracovává příběh striptérky a analyzuje otázku ženy jako sexuálního objektu. Cílem revolučních filmů je podle Erensově „revoluční změna“, nejlepší z nich jsou pak revoluční jak ve formě, tak v obsahu.

**Rituální** filmy pracují s manipulací uměleckého výrazu, pocitu či dojmu. Při jejich pojmenování vychází Erensová z pojetí rituálu Mayi Derenové, kde člověk není zdrojem dramatické akce, ale neosobním prvkem dramatického celku. Funkcí takového umění je u Derenové „dynamický výsledek vztahu tří prvků – skutečnosti, ke které má člověk přístup... jeho vlastní představivosti a intelektu; a umění jako nástroje, které využívá a ovládá, aby realizoval své vlastní imaginativní manipulace“. Tento třetí typ představuje pro Erensovou fázi skutečné rovnoprávnosti, kdy je možné vytvořit dokonale androgynní umění.<sup>40</sup> Rituální výraz je poslední fázi feministické estetiky, je sebe-destruktivní, protože eliminuje feministickou estetiku jako samostatnou, zvláštní ideologii.

Rituální estetika vede k abstrakci, experimentování a také k estetickému odstupu od tématu. Popírá názor, že umění je přímým, osobním vyjádřením individuální citové zkušenosti nebo transformací osobního života do vizuálního výrazu. Vyzdvihuje umělecké nároky nad osobní prožitky a politické požadavky; nejdokonalejšího ztvárnění dosáhla rituální estetika podle Erensově v díle Mayi Derenové a Leni Riefenstahlové, ale také u Liny Wertmüllerové.

40/ O „androgynním umění“ jako cíli ženských snah mluví již Virginia Woolfová v esejí *Vlastní pokoj* a Erensová zde pravděpodobně k Woolfově odkazuje. Srov. český překlad části eseje: Woolf, Virginia. *Vlastní pokoj*. In: Oates-Indruchová, *Dívčí válka s ideologií*, s. 3–56.

Při zpětném hodnocení těchto snah vymezit formu a kritéria feministické filmové tvorby je zajímavé si povšimnout, jak se pohledy jednotlivých kritiček, byť jsou vedeny stejným cílem, liší. Zatímco Richová se aktuálně pokouší zachytit celé pole feministické tvorby a nehierarchizovat mezi „vyššími“ a „nižšími“ žánry či formami, Kaplanová představuje ve vyhrocené podobě elitářský přístup, který přisuzuje vyšší hodnotu tzv. teoretickým filmům a naprosto odmítá realistický dokument. Z tohoto pohledu je pak nejzajímavější dělení Erensové, jejíž kategorie nabízejí zároveň i jednotlivé stupně, po nichž by feministická estetika dosáhla až bodu, kdy by přestala být potřebná. Obecně pak tyto snahy ukazují, že si feministická filmová kritika v této době naléhavě uvědomovala, jakou moc mají pojmenování a kategorizace a jak důležité je obsáhnout pohyb ve filmové tvorbě a vytvořit zpětnou vazbu mezi ním a filmovou kritikou.

## „Ženský film musí zobrazit řešení ženské touhy“

Sociologický směr  
a britská škola – první pokusy  
o feministickou teorii filmu

První knižní studie věnované analýze obrazu ženy ve filmu vycházejí záhy po vzniku feministické kritiky – nejstaršími a zároveň nejčastěji zmiňovanými knihami jsou *Popkornová Venuše* (1973) Marjorie Rosenové a *Od uctívání k znásilnění: Jak film nakládá se ženami* (1974) Molly Haskellové. Obě tyto studie jsou silně poplatné metodě „kritiky obrazů žen“ (*Images of Women Criticism*), kterou ve velké míře používal i časopis *Women and Film*, ale která byla již v polovině sedmdesátých let chápána jako metodologicky problematická. Okamžitě po publikování těchto prací se tak objevují hlasy, které naprosto odmítají tento typ kritiky a vybízejí k teoretické obnově feministických filmových studií. Claire Johnstonová rok po vydání *Od uctívání k znásilnění* píše, že takovéto studie představují „tu fázi feministického zásahu do filmové kritiky, od které se již upustilo... A je proto obzvláště důležité, ať již byly novinářské úspěchy [jejich autorek] jakékoliv, aby nebyly zařazeny do učebních plánů ženských studií. Feministická filmová kritika se od dob této zjednodušené ideologické historie značně rozvinula“.<sup>41</sup>

Patrice Petrová ještě v roce 1990 zaujímá ve svém přehledu vývoje feministické historiografie k sociologickému směru podobně zamítavý postoj. Hodnotí tuto fázi poněkud objektivněji a snaží se ukázat, proč jsou knihy Haskellové a Rosenové odmítány jako popularizační a teoreticky nenáročné historie, zatížené povrchními a teleologickými tvrzeními.<sup>42</sup> Na druhé straně ovšem stejně jako Johnstonová vidí další vývoj feministické filmové teorie v jakémsi skoku, po úplném opuštění východisek a metodologií, které se poprvé objevují právě u Rosenové a Haskellové.

Dílo Haskellové a Rosenové je plně přijato a jeho přínos kriticky přehodnocen až ve druhé polovině devadesátých let, kdy vzniká několik shrnujících prací nahlížejících feministický filmovědný diskurz jako organicky se rozvíjející celek.<sup>43</sup> Z historické perspektivy již nelze vyloučit nebo přeskočit směr, který se už v době svého rozvoje zdál zastaralý; až zpětně je navíc možné sledovat, jak významných témat se tyto „naivní“ práce dotýkají a jak ovlivnily následující směřování feministické filmové kritiky a teorie.

41/ Johnston, Claire. *Feminist Politics and Film History*. *Screen*, 3/1975, s. 122. Citováno in Thornham, *Passionate Detachments*, s. 23.

42/ Petro, Patrice. *Feminism and Film History*. *Camera Obscura*, 22/1990, s. 12. Petrová chápe teleologická tvrzení jako ta, která vytvářejí představu o historii jako procesu směřujícímu k jakémusi předem vymezenému cíli nebo podléhajícímu určitému účelu.

43/ Například právě hodnocení Sue Thornhamové z roku 1997, z kterého zde částečně vycházím, je mnohem objektivnější a vstřícnější k sociologické kritice než práce z počátku devadesátých let.

Obě knihy nemají větší ambice než detailně popsat zobrazování žen v hollywoodském filmu – Rosenová se věnuje Hollywoodu od počátku století, Haskellová od dvacátých do sedmdesátých let. Často jsou zmiňovány společně, také proto, že obě používají stejnou kritickou metodu – nastiňují vývojovou chronologii ženských figur ve filmu a vztahují ji k měnícímu se postavení žen ve společnosti. Obě využívají tzv. sociologickou metodu a sdílejí stejné referenční schéma, tedy názor, že film poměrně přesně odráží svou dobu a zároveň do sebe „filtruje“ ideologické rozpory v ní obsažené. Petrová uvádí, že největší kritiku si tyto práce odnesly za historický redukcionismus, předpoklad totožnosti filmového textu a dobového kontextu, nerozlišování mezi světem publika a světem na plátně – tedy pro závislost na teorii reflexe.<sup>44</sup> Toto hodnocení Petrová dokládá tím, jak samozřejmě obě autorky využívají pro popis filmu metaforu zrcadla přesně odrážejícího skutečnost. Tato metafora sice podle ní může částečně popsat vztah mezi filmem a kulturou, nedokáže ale rozkrýt mnohem složitější otázku vztahu textu a ideologie.

V *Popkornové Venuši* se Marjorie Rosenová pokouší zachytit historii obrazu ideální ženy v americkém filmu. Tato žena je podle ní „popkornovou Venuší, rozkošným, ale nesku-tečným hybridem stvořeným z kulturních deformací“.<sup>45</sup> Svou analýzu začíná v roce 1900, v následujících desetiletích pak vztahuje měnící se obraz ženy v hollywoodském filmu ke změnám společenských rolí a ekonomického statutu skutečných žen. Vychází z předpokladu, že Hollywood záměrně konstruoval mýty ženskosti, které měly udržovat mužskou kontrolu nad společností a nadvládu nad ženami. Počátek filmové „války pohlaví“ situuje Rosenová do období ohromného rozvoje amerického filmového průmyslu po první světové válce. Zde podle ní začíná „velký boj“ o nové médium, tedy o kontrolu filmu.

Do boje o moc ve filmu podle Rosenové následně výrazně zasáhl poválečný rozmach ženského hnutí. Právě ono přináší změnu v zobrazování žen a nutí film přijmout obraz nezávislé a sexuální ženy. Zároveň ale začal film odrážet mužské obavy z proměňující se pozice ženy ve společnosti – stále častěji zobrazuje ženy jen jako sexuální objekty a především pak vytváří figuru vampa či *femme fatale*.<sup>46</sup> Historicky se podle Rosenové neustále opakuje cyklus, ve kterém se stereotypy ženských figur uvolňují a následně upevňují: ve dvacátých letech filmu vládnou dámy (*glossy ladies*), ztělesnění mužských fantazií a tužeb; ve třicátých letech filmy popírají profesní vzestup žen, pro čtyřicátá léta jsou charakteristická témata „ženy jako oběti“ a „zlé ženy“ (ženy získávají ekonomickou a společenskou moc, stávají se hrozbou pro patriarchální status quo). V padesátých letech filmové obrazy vyvíjejí tlak na ženy, aby se vrátily do domácnosti, a vytvářejí figuru „obyčejné manželky“, ale také „fantazijní ženu“ – exploatační a groteskní parodii ženského těla bez vnitřního života (tak nahlíží Rosenová hrdinky představované Marilyn Monroe). A nakonec v šedesátých letech, v konfrontaci se společenskými změnami, přináší filmy „kázání proti ženské samostatnosti“, snaží se ztotožnit ženskou sexualitu s psychopatií, anebo se uchylují k mužské erotické soběstačnosti.<sup>47</sup>

Rosenová dále obrací pozornost k ženě-hvězdě – právě v ní vidí ztělesnění rozporů ženské existence ve filmovém světě. Hvězda je podle ní na jedné straně onou fanta-

45/ Thornham, *Passionate Detachments*, s. 13.

46/ Lze ovšem namítnout, že tyto stereotypní postavy provázejí film v podstatě od jeho počátků, nejsou typické až pro toto období.

47/ Thornham, *Passionate Detachments*, s. 13–14.



zijní bohyní, „popkornovou Venuší“, identifikovanou s (mužem stvořenou) rolí a na druhé straně skutečnou ženou, často existující ve vztahu s režisérem, jehož fantazie do slova ztělesňuje. V ženě-hvězdě se tedy střetává fantazijní obraz stvořený mužem a „materie“ skutečné herečky, která tento obraz vyplňuje, ale může jej svou vnitřní silou i rozvracet.

*Popkornová Venuše* není postavena na žádném pevném konceptuálním rámci, vychází ovšem ze základního tvrzení, že filmová zobrazení odrážejí společenskou realitu a zároveň jsou nástrojem společenské kontroly. Průmysl vytvářející obrazy ve službě patriarchální společnosti logicky zkresluje skutečnost a vytváří deformovaná zobrazení, do kterých se projektují jak mužské fantazie (jsou to „celuloidová afrodiziaka“), tak i obavy. Rosenová se podobně jako Kate Milletová navíc domnívá, že tu jde o vědomé spiknutí mužů, namířené proti snahám žen získat nezávislost.

Oproti studii Rosenové je kniha *Od uctívání k znásilnění* Molly Haskellové<sup>48</sup> komplexnější a teoreticky propracovanější. Její styl je velmi poplatný „magazínovému“ způsobu psaní o filmu, byť v jeho kvalitnější podobě (Haskellová spolupracovala s periodiky *Village Voice*, *Ms.*, *Vogue*, ale i s *New York Times*). Kniha má velmi volnou strukturu a je nenáročně čtivá. Postrádá ovšem ucelenou metodu, navíc nezřídka místo s fakty pracuje s osobními domněnkami a nepodloženými předpoklady. Nicméně přes všechny tyto problémy zde můžeme v zárodku najít mnoho témat, která během několika let budou pro feministickou filmovou teorii zcela zásadní.

Haskellová na začátku tvrdí, že ji při práci na této knize inspiroval rozpor mezi společenskými ambicemi žen a jejich obrazem na plátně. Konstatuje, že „v letech 1972–1973 dosáhla rétorika tehdy vrcholícího ženského hnutí svého nejromantičtější utopického bodu, a přesto nic nenaznačovalo, že by silné a vzdorující ženy nějak ovlivnily současné obrazy na filmovém plátně“ (úvod, s. vii). Haskellová se snaží nacházet v průběhu filmové historie počínaje dvacátými lety vzory chování (*role models*), věrna heslu, které najdeme jako první větu celé studie: „Nebýt selektivní paměti, utěšující poražené, mohlo nám už dávno vzrůst sebevědomí.“ (s. xi) Filmový svět byl podle Haskellové vytvořen ve znamení „velké lži“ západní společnosti, lži o ženské méněcennosti, a filmový průmysl je propagandistickým nástrojem rozšiřujícím tuto lež.

Haskellová sice vnímá film jako propagandistickou zbraň, v pojetí tohoto manipulačního mechanismu se však významně liší od Rosenové. Upozorňuje, že nemůžeme filmová díla posuzovat jako výsledek záměrného spiknutí mužů proti ženám a limitovat je na vědomý obsah. Zdůrazňuje nevědomé vlivy, traumata, strachy a tužby, které vytvářejí obrazy žen. Tak problematizuje i jednoznačnost divácké reakce a předpokládaný vztah divačky k fantazijnímu obsahu díla. Odmítneme-li totiž film jako pouhou projekci mužských „politicky nekorektních“ fantazií, přehlídíme fakt, že pro některé ženy mohou být tyto fantazie slastné (např. fantazie masochistické apod.).<sup>49</sup>

48/ Haskell, Molly. *From Reference to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

49/ Z dnešního pohledu můžeme tvrdit, že v období sedmdesátých let feministické hnutí pragmaticky cenzurovalo určité aspekty ženské sexuality ve jménu „politické korektnosti“. Jakýkoliv projev sexuality, který by mohl jen trochu podporovat útlak žen, byl považován za nepřijatelný – a právě např. masochismus se v tomto období chápe jako zcela nevhodný a reakční. Stejně tak feministické publikum např. agresivně odmítalo snímky Carolee Schneemanové kvůli otevřenému zobrazení heterosexuálního sexuálního aktu.

Význam filmu netvoří podle Haskellové jen vědomé a nevědomé obsese režiséra, ale také jakýsi mnohohlas dalších, třeba si i odporujících diskurzů a hlasů. Podobně jako Rosenová tvrdí, že jednou z těchto sil může být i role hlavní hvězdy, po které se sice požaduje to, aby ztělesnila režisérovy fantazie, ale zároveň může doslova fungovat jako „kontra-autorka“ filmu – tyto fantazie svým „vtělením“ nabourává, konfrontuje se skutečným světem apod. I Haskellová tedy přisuzuje ženské hvězdě vzdor a zdůrazňuje kritický odstup mezi herečkou a rolí, který umožňuje hvězdě stvořit někdy i parodii toho, co režiséřský záměr (a mužská imaginace) myslí vážně.

Haskellová opět načrtává dějiny žen na plátně na základě kauzálního vztahu filmového obrazu k proměnám postavení žen ve společnosti. Považuje tento vztah za přesně definovatelný – jak se postavení žen zlepšuje, jejich obraz na plátně je jim stále více odcizován. Agrese vůči ženám ve filmu pak vrcholí v okamžiku, kdy ženy ve společnosti dosahují nejvyšší pozice: „Čím blíže jsou ženy k prosazení svých práv a dosažení nezávislosti ve skutečném životě, tím hlasitěji a důrazněji nám filmy tvrdí, že tento svět patří mužům.“ (s. 363)

Výše jsme viděli, že Patrice Petrová odsuzuje práce Haskellové a Rosenové na základě jejich poplatnosti teorii reflexe. Ovšem zároveň upozorňuje, že Haskellová se částečně vyhýbá těmto nástrahám, neboť stanoví nadčasový a normativní ideál heterosexuálního milostného příběhu a na jeho základě hodnotí dráhu filmové historie.

Přestože Haskellová kritizuje instituci manželství a to, čemu říká „nemoc nazývaná středostavovský rodinný život“, vyzvedává „jiskření mezi mužem a ženou“ jako normu, podle níž lze hodnotit filmovou historii, a libuje si v nekritické oslavě heterosexuálního milostného příběhu (představují jej „filmy, ve kterých jsou hlediska odlišná, ale rovnocenná“, jako snímky s Lauren Bacallovou a Humphrey Bogartem nebo Katharine Hepburnovou a Spencerem Tracym v hlavních rolích). Je-li kniha *Od uctívání k znásilnění* často kritizována pro povrchní a teleologická tvrzení, můžeme ji kritizovat i za to, že vnucuje filmové historii určitou identitu – omezuje dějiny žen a filmu na (nezdařenou) historii heterosexuálního milostného příběhu v současném americkém filmu a kultuře.<sup>50</sup>

Zde nachází Petrová zásadní rozpor – Haskellová se pokouší najít filmové vzory pro současnou ženu a zároveň se normativně (a „romanticky“) přihlašuje k „rovnocenné“ heterosexuální romanci jako k nejpokrokovější formě filmového sdělení. Tato vnučená identita podporuje závislost klasického filmu na „freudovské rodinné romanci“ a zcela pomíjí význam snímků, které ukazují vztah ženy a muže jinak (např. odhalují exploatační podoby tradičně uspořádaných společenských struktur).

Za nejkompaktněji zpracovanou a stále inspirativní lze považovat kapitolu *Od uctívání k znásilnění*, která se věnuje tzv. ženskému filmu třicátých a čtyřicátých let (je to zároveň i jediná kapitola, která je určena žánrově; ostatní jsou obvykle vymezeny jen označením dekády). Haskellová si nejdříve všímá příznačného vydělení „ženského filmu“ jako žánru, který je jednoznačně negativně vnímán. Dále upozorňuje, že podoba ženského filmu se ve třicátých a čtyřicátých letech vyvíjí a proměňuje. Filmy ze třicátých let vykazují silnější smysl pro společenskou realitu a často odrážejí společenské obsese – až perverzní lásku k dětem, ale i posedlost penězi, statutem, sociálním vzestupem a *faux pas* jako jeho průvodním jevem. Hrdinky třicátých let také byly kurážnější a stoictejší, filmy se odehrávaly na pozadí normální společnosti, jejíž normy hrdinka automaticky přijímala. Snímky ze čtyřicátých let jsou pak emotivnější a zároveň neurotictejší, střídá se v nich pasivní sebezapření čekající ženy za války a chladná agresivita hrdinek, jaké představovaly např. Joan Crawfordová a Bette Davisová. Sociální struktura se ve čtyřicátých letech rozkolísala a ženy se dostaly výše v profesionálním žebříčku, za což zaplatily pádem z piedestalu „dokonalé ženskosti“. Výsledkem toho je ve filmech ze čtyřicátých let zvláštní senzitivita, která je střídavě nelitostná i plačtivá, šířavá i sentimentální (s. 172).

V této kapitole Haskellová logicky dává přednost tematické studii před chronologickým záznamem vývoje obrazu žen. Pokouší se kategorizovat svébytný žánr prostřednictvím jeho hlavních témat a na základě této kategorizace vymezuje čtyři hlavní typy „ženského“ filmu, sdružené kolem následujících témat:

**Obětování** – v těchto filmech se hlavní hrdinka musí obětovat pro své děti nebo se vzdát svých dětí pro jejich vlastní dobro, zřící se svatby kvůli svému milenci, svého milence kvůli sňatku nebo pro jeho vlastní dobro, opustit kariéru pro lásku či lásku pro kariéru. Oběť může mít šťastný nebo tragický konec, přičemž ve třicátých i čtyřicátých letech tragický konec převažuje.

**Utrpení** – v tomto typu ženského filmu je hrdinka obvykle stížena nemocí, kterou buď tají a zemře na ni (i přes pomoc lékaře, který se stane jejím milencem), nebo je vyléčena (obvykle s pomocí milence, který jedná jako lékař). V tomto druhu filmu se považuje za morální, když hrdinka o své nemoci nikomu neřekne.

**Volba** – hrdinka musí volit mezi dvěma nápadníky, na její volbě přitom závisí štěstí všech zúčastněných.

**Soupeření** – zde hrdinka soupeří s ženou, jejíhož muže miluje (s. 163–164).

Protože tyto filmy reagovaly na společenskou poptávku a jejich témata se pravidelně opakují, vyjadřují podle Haskellové „kolektivní obsese amerických žen, vědomé i nevědomé, přiznané povinnosti a podvědomý vzdor“ (s. 168). To se ukazuje například ve vztahu amerického „ženského filmu“ k dětem – v přímo obsedantním zobrazování ženské oběti pro děti, obětování dětí nebo využití dětí jako ospravedlnění

50/ Petro, *Feminism and Film History*, s. 13–14.

v podstatě jakékoliv činu. Tyto motivy vykazují velkou ambivalenci a „jako všechny posedlosti prozrazují strach ze svého opaku, z nenávisti tak silné, že musí být maskována jako láska“, maskují tedy pocity viny (s. 169). Haskelllová se pozastavuje i nad faktem, že city americké ženy k milenci a synovi jsou ve filmech z této doby zobrazeny velmi podobně.

Haskelllová je jednou z prvních teoretiček, které se věnují analýze ženských žánrů a pokoušejí se o jejich rehabilitaci. Upozorňuje, že ve třicátých a čtyřicátých letech je „ženský film“ jediným žánrem, v němž žena stojí v centru příběhu, „jako by to bylo náhradou za všechny akční žánry, ze kterých byla vyloučena: za gangsterský film, za western, za válečný film, *policier*, film z rodea, dobrodružný film“ (s. 155). Poukazuje i na dvojitý standard v kritickém posuzování „ženských režisérů“, jako byli Max Ophüls, Douglas Sirk, Otto Preminger nebo Ernst Lubitsch či George Cukor: „Termín ‚ženský film‘ se používá opovržlivě a vyvolává obraz grafomanské staré panny nebo drobné stařenky, která promítá své tajné tužby do obrazu splněných přání nebo velkolepého mužčednictví a předává tyto fantazie frustrované ženě v domácnosti. Konečným výsledkem jsou slzami smáčená, promarněná odpoledne.“ (s. 154)

Protože je však ženský film „střížen na míru“ ženě-divačce, musí podle Haskelllové obsahovat nejen výzvu, aby ženy plnily své „přirozené“ povinnosti, ale také odrážet jejich podvědomý vzdor, „potlačený vztek a vinu, pocítované jako důsledek toho, že ženy byly nuceny nacházet naplnění pouze v institucích manželství a mateřství, které slovo ‚žena‘ přeloží jako ‚manželka‘ a ‚matka‘, a tak ukončí jejich nezávislou identitu“ (s. 156–160). Haskelllová ale zároveň kritizuje jednoznačně konzervativní a apolitické vyznění ženského filmu a upozorňuje, že „cílem těchto smyšlenek není povzbudit ‚ženu‘, aby se vzbouřila nebo zpochybnila svou rolí, ale aby se s ní smířila, a tak udržovala status quo“ (s. 161). Slasti, které „ženský film“ ženě přináší, se podle ní zakládají na projekci vlastního utrpení a masochistickém přijetí své pozice: „Dojáky“ jsou založeny na falešně aristotelské a politicky konzervativní estetice – divačky jsou dojaty, ale nepocítují lítost a strach, sebelítostně si pobřečí a tak přijmou, spíše než odmítnou, svůj úděl.“ (s. 155)

Haskelllová se vyjadřuje také k vlastní pozici feministické filmové kritičky a přiznává, že vždy bude nejdříve filmovou kritičkou a teprve pak feministkou. Uvědomuje si konflikt mezi filmem jako „sociologickým artefaktem“ a „uměleckým výtvořem“ a varuje, aby feministická kritika nezapomínala posuzovat jednotlivé snímky v jejich dobovém a společenském kontextu:

Ženy mají důvody se bouřit a film je polem, ze kterého lze bohatě těžit ženské stereotypy. Zároveň je tu nebezpečí, že zajdeme příliš daleko a naroubujeme moderní senzibilitu na minulost. Pak by se celá filmová historie stala „obilím k semletí“ v mlýnech rozhořčeného feminismu... Můžeme například odsoudit skutečnost, že v každém filmu, kde žena profesionálně vynikla, musela být nakonec přinucena

k poslušnosti, ale jen pokud oceníme následující: že ženy ve filmech ze třicátých a čtyřicátých let alespoň pracovaly a že navíc rané filmové hrdinky byly nejen v poměru aktivnější než ženy, které se na ně dívaly, ale dokonce aktivnější než hrdinky současných filmů. Dnes máme nesrovnatelnou svobodu projevu a rekordní počet žen, které pracují, prosazují se, chtějí se realizovat, a jsme uráženy těmi nejhroššími – nejvíce zneužívanými, opomíjenými a odlidštěnými – filmovými hrdinkami na plátně v historii filmu (s. 14).

V kontextu radikálně politizovaných sedmdesátých let je to tvrzení velmi na místě. Společně s upozorněním, že je třeba filmy vždy hodnotit v kontextu dobových společenských souvislostí, je jedním z nejpřínosnějších rysů práce Haskelllové.

K závěrečnému hodnocení této fáze feministické filmové kritiky chci znovu zdůraznit, že ji přes všechna její omezení nelze odmítnout. Také proto, že dokázala čtivým a velmi přístupným jazykem přiblížit problematiku obrazu ženy ve filmu i neodborné veřejnosti (a stojí tedy na pomezí praktického aktivismu a teoretizující reflexe). Z teoretických pozic je samozřejmě jasné, že jak Rosenová, tak Haskelllová určitá témata pouze naznačují a nejsou schopny analyzovat komplexní strukturu patriarchální populární kultury; především proto, že otázku vztahu obrazu žen na plátně ke společenskému postavení žen zpracovávají pomocí povrchní sociologizující metodologie a k patriarchátu přistupují jako k monolitické struktuře ženského útlaku (ať již vědomého, či nevědomého). Obě nicméně zdůrazňují význam společenského kontextu produkce a recepce a otevírají otázku kauzálního vztahu obrazu ženy a skutečné společenské situace žen.

Rosenová a Haskelllová nastínily několik základních témat, která budou teoreticky dále rozvíjena: problematiku fantazijního základu obrazu ženy na plátně a její souvislosti s mužskou imaginací a traumaty, nutnost vidět film jako soubor vědomých i nevědomých determinací a ambivalentní podstatu fantazie, ale také identifikaci ženské hvězdy jako „masky“ ženskosti s podvrtným potenciálem. Významné pro další teoretický vývoj bude i pojetí filmu jako výsledku sporu konfliktních sil. Další vývoj feministického čtení filmu jen dále potvrdí význam a komplikovanost těchto otázek.

Jak upozorňuje Patrice Petrová, obecně se soudí, že poststrukturalistická metoda v sedmdesátých letech zcela vyloučila z filmovědného uvažování otázku autorské individuality a subjektivity. V kontextu feministických zkoumání filmu ovšem podle ní naopak v tomto období dochází k oživení polemik o roli a možnostech autorství v dějinách filmu, především díky velkému počtu „znovuobjevených“ režisérů a snímků. To samozřejmě souvisí i s tím, že feministická filmová teorie zpočátku přímo vyrůstá z nově vymezených okruhů ženské tvorby, kritiky a festivalového dění, ale zároveň i z potřeby vyrovnat se s již existujícími úvahami o (mužském) autorství.<sup>51</sup>

Proto i poté, co Barthes vyhlásil smrt Autora, a poststrukturalisté dokonce smrt Subjektu, ožívají ve feministické teorii diskuse o pojmu autorství (či „auteurismu“ a tzv. politice autorství / *politique des auteurs*), které začaly v *Cahiers du Cinéma* v padesátých letech a v šedesátých letech se s Andrewem Sarrisem jako hlavním (a posléze nejvíce kritizovaným) představitelem autorské teorie přesunuly do periodik *Film Comment* a *Film Culture*. Feministické přehodnocení teorií autorství je jedním z ústředních a charakteristických témat tzv. britské školy, sdružené kolem Edinburského a Londýnského filmového festivalu a publikující pod záštitou British Film Institute. Britská škola je ve svých začátcích představovaná především dílem Claire Johnstoneové a Pam Cookové. Tyto dvě teoretičky vydaly již v roce 1973 sborník textů *Poznámky o ženském filmu* a následně sérii několika esejů, věnovaných problematice autorství a autorského hlasu ženy v klasickém filmu.<sup>52</sup> Britská škola sice vychází z tradičního pojetí kritiky autorství, nicméně ji posuzuje a přetváří z perspektivy poststrukturalistických teorií a především ji podrobuje radikálnímu feministickému přehodnocení.

Cooková s Johnstoneovou v polovině sedmdesátých let velmi ostře vystoupily proti americkému sociologickému směru – v minulé kapitole jsem již zmínila, že Johnstoneová doporučovala vyloučit sociologický proud z historického uvažování vůbec. Britská

51/ Petro, *Feminism and Film History*, s. 14–15.

52/ Jako charakteristické práce „britské školy“ zde chápu následující texty ze sedmdesátých let – Johnstone, Claire (ed.). *Notes on Women's Cinema*. London: BFI, 1973 (zahrnuje studie Johnstoneové *Women's Cinema as Counter-Cinema*, Introduction to Nelly Kaplan); Cook, Pam – Johnstone, Claire. *The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh*. Edinburgh pamphlet on R. Walsh, 1974; Johnstone, Claire. *Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies*. Edinburgh pamphlet on Jacques Tourneur, 1975; Johnstone, Claire. (ed.). *The Work of Dorothy Arzner*. BFI pamphlet, 1975 (zahrnuje texty Cookové *Approaching the Work of Dorothy Arzner* a Johnstoneové *Dorothy Arzner: Critical Strategies*); a Johnstone, Claire. *Towards a Feminist Film Practice: Some Theses*. *Edinburgh 76 Magazine*, 1976.

škola na rozdíl od sociologického přístupu hledá teoretické nástroje pro vymezení „místa“ ženy ve filmu i v kritice a chce pro feministickou filmovou teorii vydobýt místo mezi dobovými nástroji kulturní analýzy. V pracích britské školy tak začíná feministické uvažování o filmu zásadně ovlivňovat ideologická kritika (Comolliho a Narboniho ideologické manifesty v *Cahiers*) a nová psychoanalýza (Lacan).

Britská škola upouští od porovnávání filmového obrazu a skutečného života žen a zabývá se způsobem vytváření obrazů a analýzou možností divácké responze. Podle Johnstoneové a Cookové není možné jen prohlásit, že mezi určitým společenským obdobím a zobrazením žen existuje souvislost, ale je nutné mnohem analytičtěji prozkoumat kořeny dobového zobrazení ženy a jeho funkci. I proto odmítají nejen sociologický přístup k filmové kritice a historii, ale i proud *cinéma vérité* ve feministické filmové tvorbě (přestože tyto směry v kritice i praxi v jejich době převládají). Britská škola se obrací zpět nejen k pojmu autorství, ale začíná se intenzivně zabývat klasickým, dominantním, tedy „zábavným“ filmem. Rehabilituje slast a zábavu, které politické filmařky neoddelitelně spojují s reakčním, „buržoazním“ stylem.

Autorky britské školy se proto přednostně věnují některým režisérům a režisérkám, v jejichž díle nacházejí příhodný materiál pro svá teoretická zkoumání (je to např. Raoul Walsh, John Ford, Jacques Tourneur, Dorothy Arznerová, Ida Lupinová). O těchto tvůrcích ale uvažují z nové perspektivy – snaží se sice stejně jako kdysi kritici *Cahiers* popsat charakteristický autorský styl, nicméně v jednotlivých filmech hledají především stopy ženského diskurzu a možnosti vyjádření (přesněji: *enunciace*) ženské touhy. Britská škola prosazuje své pojetí tzv. progresivního klasického filmu, který zkoumá z hlediska toho, co Janet Bergstromová později nazývá tzv. rupturní tezí a co v jednotlivých textech Johnstoneové a Cookové dostává mnoho odlišných názvů (*distanciace*, *de-naturalizace*, *šokování publika*, *ozvláštňování*, *erupce sémiotického*).<sup>53</sup> Hlavním cílem této kritické metody je hledání okamžiků či scén „řešení“ ženské touhy (*working through of female desire*).

## Manifest Ženský film jako kontra-film

Claire Johnstoneová byla výrazně ovlivněna vývojem *Cahiers* po roce 1968 a vycházela přímo ze studií Comolliho a Narboniho. Pojem patriarchální ideologie spojuje s definicí ideologie, kterou nacházíme u Louise Althussera. Vztahuje ideologii k systému zobrazování (a tedy k tvorbě obrazů a pojmů) a chápe ji jako systém, který prostupuje společnost a divákovi zakrývá sebe sama (tváří se „přirozeně“ a transparentně). V *Po-*

53/ Zde se nabízí ironická poznámka, že Johnstoneová a Cooková měnily označení „rupturní teze“ podle toho, co právě četly. Uvedená označení se v daném pořadí vztahují k Brechtovi, Barthesovi, surrealismu, Školovskému a Kristevě.

známkách o ženském filmu uveřejnila Johnstonová svou programovou studii Ženský film jako kontra-film, která má v podstatě charakter manifestu britské školy. Ve stručné, nicméně velmi hutné studii se vyjadřuje především k zásadním otázkám již nastoleným feministickou kritikou a vymezuje se vůči (možná až příliš mnoha) východiskům a metodám charakteristickým pro tehdejší kritickou a teoretickou praxi.

Nejdříve zaměřuje svoji pozornost na zobrazení žen ve filmu (tedy na filmovou „mytologii“ ženství) a poukazuje na to, že stereotypy ženských postav jsou z historického pohledu překvapivě stálé, zatímco mužské figury se poměrně rychle proměňují. Nicméně z toho podle ní není možné usuzovat – jak často činila sociologická škola –, že filmový průmysl vědomě a záměrně jedná jako represivní a manipulační mechanismus; idea intencionality umění je podle Johnstonové zavádějící a „zpátečnická“, navíc brzdí možnosti kritiky, nutné pro rozvoj politických strategií ženského filmu.<sup>54</sup>

Johnstonová také podotýká, že z historického pohledu byly stereotypy při vývoji nové filmové řeči nutné a praktické (usnadňovaly divákovi pochopení filmu) a za jejich podobu tedy nemůže filmové médium, ale normativní ideologie společnosti, která film postupuje. Ta pojímá muže jako aktivního hybatele dějin a osobnost uvnitř historie, ale ženu staví mimo dějiny, přiřazuje ji k věčnosti. I proto s vývojem filmu není stereotyp u mužských hrdinů slučitelný s vykreslením životné figury. U stereotypů ženských postav se naopak mění jen „móda oblečení“, ale nelze tvrdit, že byly vytvářeny s vědomým ideologickým záměrem. Naopak, staly se „přirozenými“ působením „mýtu“ (v Barthesově slova smyslu<sup>55</sup>), který zneviditelňuje ideologii, jíž tyto obrazy slouží.

To ovšem staví otázku stereotypů žen úplně jinak, než jak ji chápala sociologická kritika – obraz ženy v komerčním filmu z tohoto pohledu nemusí být nutně zkrácenější než v uměleckém filmu. Johnstonová naopak zastává názor, že hollywoodská ikonografie nabízí větší prostor pro kritické (tedy „politické“) rozehrání zažitých stereotypů a aktivní vnitřní kritiku ideologicky infikovaných zobrazovacích prostředků. Umělecký film naproti tomu tuto inherentní schopnost sebekritiky postrádá a je otevřenější působení mýtu „věčného ženství“.

Rovněž se domnívá, že tento přístup zpochybňuje i obecně přijímané tvrzení, že režisérky v klasickém období studiového filmu neměly možnost prosadit v produkci ovládané muži svůj hlas a musely se zcela podrobit požadavkům dominantního filmu (tedy nebyly ničím víc než tzv. příkladnými ženami, *token women*<sup>56</sup>). Johnstonová prohlašuje, že např. nejznámější režisérky klasického období studiového filmu, Ida Lupinová a Dorothy Arznerová, měly mnohem větší možnosti „destruovat systém zevnitř“,

54/ Johnston, Claire. *Women's Cinema as Counter-Cinema*. In: Nichols, Bill (ed.). *Movies nad Methods I*. Berkeley: University of California Press, 1976, s. 209.

55/ Srov. Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004; především shrnující esej Mýtus dnes, s. 105–157.

56/ Pojem *token women* označuje tzv. příkladné ženy, kterým patriarchální společnost dovolí vyniknout, dokud naplňují kategorii výjimky (např. ženy v politice, ve vysokých funkcích apod.). Jejich prostřednictvím dává systém okázale najevo, že nezabraňuje ženám v profesním postupu.

než se obvykle soudí. Poukazuje na analogickou situaci soudobé argentinsko-francouzské režisérky Nelly Kaplanové, která využívá hollywoodské ikonografie k vyjádření otevřeně feministického obsahu.

V Ženském filmu jako kontra-filmu Johnstonová výslovně odmítá sociologickou analýzu a tradiční předpoklad neutrality realistického stylu. I ji ovšem zajímá funkce filmového obrazu ženy, kterou chce teoreticky analyzovat. Proti sociologickému trendu staví sémiologické pojetí a tvrdí, že v rámci „naturalizované“, všudypřítomné sexistické ideologie a filmového průmyslu ovládaného muži je žena prezentována ne sama za sebe, ale jako to, co představuje pro muže (je tedy ideologicky vytvořeným „znakem“). Obraz ženy tedy funguje jako znak, který se nevztahuje ke skutečnému životu žen, ale k touhám a fantaziím mužů: „Přes ohromný důraz, který film klade na ženu jako ‚povídánou‘, je zde žena jako žena vlastně nepřítomná.“ (s. 211)

Prostřednictvím novodobého naturalizovaného mýtu je ideologie sexismu rozšiřována a zneviditelňována jako „přirozená“, a může proto vyprázdnit význam znaku „žena“ a nahradit jej kolektivní fantazií falocentrismu, která se pak stává předmětem směny. Klasický film podle Johnstonové takto potlačil zobrazování „ženy jako ženy“ a začal oslavovat její nebytí. Proto podle britské školy nemá význam porovnávat filmové stereotypy se skutečnými ženami a je nutné prozkoumat funkce a vytváření obrazu ženy jako znaku v rámci filmového textu.

Tezi o nepřítomnosti žen ve filmu Johnstonová dokládá na příkladu zobrazení ženy ve Sternbergově MOROCCU.<sup>57</sup> Již kritici *Cahiers* tvrdili, že tento film je celý vystavěn okolo obrazu ženy, a přesto v centru diegetického světa vládne muž. I podle Johnstonové struktura tohoto snímku popírá ženu jako společenskou a pohlavní bytost a protiklad muž/žena mění na opozici muž/ne-muž (už tím, že Dietrichovou obleče do mužských šatů). Takto zdůrazňuje nepřítomnost muže, která musí být mužským hrdinou popřena a zaplněna. Obraz ženy se tak stává jen „stopou“ vyloučení a popření skutečné ženy.<sup>58</sup>

Podobně přehodnocuje Johnstonová i sociologickou analýzu pozice hvězdy. Tvrdí, že hvězdný systém vždy závisel na fetišizaci (chápané ve Freudově smyslu jako „falické nahrazení“, projekce mužské narcistické představy do postavy ženy), hvězda proto ztělesňuje kolektivní fantazie falocentrismu, což jí upírá jakýkoliv podvrtný potenciál. Na příkladě Mae Westové Johnstonová ukazuje, že její hrdinky jsou zdánlivě subverzivní,

57/ Sternbergovo MOROCCO představuje Dietrichovou jako zpěvačku Amy Jolly, „tajemnou a nebezpečnou jako Sahara“, která v marockém kabaretu liknavě volí mezi náklonností vojáka cizinecké legie a nadbíháním staršího bohatého světáka. V nejslavnější scéně filmu vystupuje Marlene v pánském smokingu a políbí dívku z publika.

58/ MOROCCO se ovšem stalo jedním z nejčastěji analyzovaných snímků ve feministické teorii. Následující čtení se značně odchylují od pojetí Johnstonové – např. Mulveyová se zaměřila na funkci fetišizace ženy, Studlarová s pomocí Deleuzova pojetí masochismu analyzovala Sternbergovu „masochistickou estetiku“ atd.

ale na nevědomé rovině zcela konvenují patriarchální ideologii, protože opakují a potvrzují staré mýty o „dravém, živočišném ženství“.

Také v této studii reaguje na editorial časopisu *Women and Film*, který napadá teorii autorského filmu a charakterizuje ji jako výsledek „despotické teorie, která vytváří z režiséra superstar, jako by natáčení filmu byla show jednoho muže“. Takové pojetí je z pohledu Johnstonové mylné, i když samozřejmě v *auteurismu* nacházíme tendence zbožštit postavu režiséra, a feministická kritika tohoto proudu (představovaného především Andrewem Sarrisem) je pochopitelná. Důležité podle ní je, že vlna autorské kritiky narušila omezený pohled na Hollywood jako monolitický systém a obrátila pozornost teorie k tomuto typu kinematografie. Navíc je třeba si uvědomit, jak další vývoj teorie autorství (např. u Petera Wollena) posouvá pozornost k nevědomé struktuře filmů a k významům nezamýšleným autorem (s. 212).

Johnstonová stručně ilustruje možnosti teorie autorství při analýze pozice ženy u dvou výsostně „mužských“ režisérů – Howarda Hawkse a Johna Forda. Hawks se podle ní ve svých snímcích obvykle zaměřuje na výhradně mužskou společnost a oslavuje její etiku, žena pak v takto uspořádaném univerzu představuje hrozbu systému. V Hawksových bláznivých komediích se toto uspořádání převrací – pozitivní roli zde hrají postavy nezávislých žen, muži jsou naopak vykresleni jako infantilní či opoždění. I Hawksův svět tak opět rozlišuje pouze prvky mužské a ne-mužské (v komediích se totiž žena stává „mužem“, falickou ženou). Žena zůstává „traumatickou přítomností“, která musí být popřena.

U Forda na rozdíl od Hawkse hrají ženy klíčovou roli – rozehrává se okolo nich napětí mezi mužskou touhou po volném putování a přáním usadit se. Žena tu představuje domov, a tedy i kulturu, „stává se šifrou, do které Ford promítá svůj hluboce ambivalentní postoj k civilizaci a psychologické ‚dospělosti‘“ (s. 213). Zobrazování ženy u Hawkse ukazuje na přímý střet s problematickou přítomností ženy a potřebu ji potlačit; Ford ženu používá jako symbol civilizace, což mu umožňuje ji mnohem progresivněji charakterizovat.

V posledním oddíle studie Johnstonová přistupuje k definici svého ústředního pojmu, revolučního „kontra-filmu“ (*counter-cinema*). Pojem „feministického kontra-filmu“ zahrnuje otázku feministické filmové praxe i kritiky a je vlastně úvahou o možnosti feministické intervence do stávající kulturní praxe. Od počátku své kritické tvorby prosazuje Johnstonová tezi, že radikální film musí být podvrtný nejen v obsahu, ale i ve formě (to je samozřejmě důvod, proč odmítá sociologický/realistický směr feministických filmů.) Není proto dostačující debatovat o útlaku žen v textu filmu, ale sám jazyk filmu i zobrazení skutečnosti je třeba přehodnotit, aby bylo možné „odlomit“ ideologii od textu. Johnstonová upozorňuje, že debaty o ženské tvorbě by měly vyplývat z vědomí, že film je vytvářen v systému ekonomických vztahů, a proto je vždy produktem ideologie, a tedy „idea, že umění je univerzální a potenciálně androgynní je v zásadě idealistickou představou: umění můžeme definovat pouze jako diskurz existu-

jící v rámci určité specifické shody událostí – pro účely ženského filmu v rámci buržoazní, sexistické ideologie kapitalismu ovládaného muži“ (s. 214).

Johnstonová ve shodě s Comollim a Narbonim tvrdí, že ideologie v sobě nemá intencionalitu a nelze ji chápat jako „vědomý podvod“ organizovaný jednou společenskou skupinou. Ideologie je tedy realitou, není primárně „lží“, ale také jí není možné uniknout. Ani nástroje a technologie filmu nejsou neutrální, jsou vždy výrazem ideologie.<sup>59</sup> Tvrzení, že „pravda“ může být zachycena pouhým záznamem kamery nebo že podmínky dokumentární produkce mohou být samy o sobě zdrojem „objektivit“ výpovědi, je podle ní idealistickou mystifikací, pouhou utopií, protože nový význam musí být vždy „zkonstruován“ v rámci textu filmu.

Nově vznikající „ženské kino“ bylo dosud podle Johnstonové příliš ovlivněno televizními postupy a technikami *cinéma vérité* – proto varuje, že „pravda“ o útlaku žen nemůže být zachycena na celuloidu „nevinnosti“ kamery. Ženský film si totiž nemůže takový idealismus dovolit a musí si uvědomit, že kamera zaznamenává jen „přirozený“ svět dominantní ideologie a podporuje pasivní subjektivitu na úkor analýzy. Ženský film proto může vytvářet nové významy jen tak, že rozruší strukturu mužského buržoazního filmu ve filmovém textu (s. 214) a rozlomí ideologii a text (s. 217).

Je-li ovšem žena jen signifikantem v mužském diskurzu, je-li „žena jako žena“ ve filmu nepřítomná, z jaké pozice může feministická filmařka či kritička vůbec mluvit? Johnstonová tvrdí, že „musíme působit na všech úrovních: ve filmu ovládaném muži a mimo něj. Teprve až prozkoumáme a demystifikujeme práci ideologie, vznikne skutečně revoluční pojetí kontra-filmu, podporujícího zápas žen“ (s. 217). Proto je třeba zkoumat, jak ženy pracující v Hollywoodu v jeho klasickém období dokázaly narušovat dominantní ideologii – právě zde je možné nacházet inspirační zdroje pro vznikající ženský film.

V tomto smyslu Johnstonová doporučuje zkoumat snímky Dorothy Arznerové a Idy Lupinové. Na filmu *DANCE, GIRL, DANCE*<sup>60</sup> ilustruje, jak Arznerová využívá stereotypů vampa a slušné dívky a rozehrává je k „vnitřní kritice“, takže sám text filmu vlastně analyzuje ženu zobrazenou jako „podívanou“ pro mužského diváka. Ústřední postavy toto „přirozené“ představení parodují a ukazují rozpor mezi touhou „potěšit muže“ a sebe-vyjádřením. Lupinová zase často točila melodramata, tedy žánr, který paradoxně dovoluje vytvořit obraz ženy neodpovídající zavedeným pravidlům (jak je vidět např. ve filmech D. Sirka). I proto je možné v něm ukázat a kritizovat útlak žen, zpo-

59/ To odpovídá „materiální koncepci“ ideologie Louise Althussera. Srov. Althusser, Louis. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. In: *týž, Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: Monthly Review Press, 1971.

60/ Arznerová v muzikálu *DANCE, GIRL, DANCE* sleduje peripetie „nevinne“ dívky Judy, která touží po kariéře u baletu. Než se jí ovšem podaří splnit si svůj sen, pracuje se „zkušenější“ kolegyní Bubbles v taneční revue pochybné kvality. V nejčastěji citované scéně filmu se obrátí ze scény k divákům a vynadá jim za jejich chlápání „očumování“ tanečnic.

chybnit jej jako normu. Snímky Lupinové charakterizuje zneklidňující dvojznačnost ve vztahu k sexistické ideologii, přičemž podle Johnstonové tato „strategie“ pravděpodobně není ani vědomá, ani nevyužívá čistě formálních prostředků jako Arznerová. Lupinová staví na subjektivním hledisku hlavní hrdinky, jejíž příběh dovádí k „převrácenému“ šťastnému konci (scéna, která by měla být považována za šťastný konec, je zde často vystavěna jako chorobná a frustrující). Filmy Lupinové nenapadají otevřeně hollywoodskou ideologii, zdůrazňují rozpory a deformace ve struktuře příběhu, způsobené střetem dvou nesmiřitelných diskurzů, hollywoodského mýtu o ženě postaveného proti ženské perspektivě (s. 216).

Z prací o hollywoodském filmu podle Johnstonové také vyplývá, že ve srovnání s ním evropský umělecký film snáze podléhá mýtu – dokazuje to i zběžný pohled na tvorbu evropských režiserek (např. Riefenstahlové, Compанееzové, Trintignantové, Vardové apod.). Především u Vardové nalézá neskryvanou oslavu buržoazních mýtů o ženě – obraz ženské fantazie u Vardové se velmi nebezpečně přibližuje povrchnímu (patriarchálně určenému) dennímu snění rozšiřovanému reklamou. Vardová je jasně reakční i v tom, jak staví ženu mimo historii – její filmy proto Johnstonová označuje za krok zpátky v novém pojetí ženského filmu.

Jaká taktika tedy přísluší tomuto okamžiku? ptá se nakonec Johnstonová. Rozvoj ženské tvorby považuje i ona za důležitý krok, který umožnil nabourat stávající hierarchie a otevřít diskusi o ženském filmu. Nyní je ale nutné vytvořit strategii, která by zahrnu-la pod pojem feministického filmu jak formu politickou, tak zábavnou – už je nelze chápat jako nesmiřitelné protiklady.

Abychom se postavily své objektivizaci, musíme osvobodit naše kolektivní fantazie: ženský film musí zobrazit „řešení“ ženské touhy: tento cíl vyžaduje využití zábavního filmu. Ideje odvozené ze zábavního filmu pak musejí formovat politický film a politické ideje musejí formovat zábavní film: jde o dvojsměrný proces. Konečně represivní, moralistické tvrzení, že ženský film je kolektivní filmování, je zavádějící a nepotřebné: musíme se snažit působit na všech úrovních – v rámci filmu ovládaného muži i mimo něj (s. 217).

Kolektivní metody pomáhají zjistit, jak film funguje a jak lze nejlépe prozkoumat a demystifikovat práci ideologie: právě z těchto zjištění vzejde podle Johnstonové skutečně revoluční pojetí kontra-filmu využitelného pro zápas žen. Kontra-film musí být revoluční obsahem i formou, ale nesmí odmítnout potenciál zábavy a slasti – tedy i divácké přitažlivosti.

Esej *Ženský film jako kontra-film* poměrně jednoznačně vymezila pole zájmu britské školy. V dalších studiích Johnstonová společně s Cookovou především rozšiřují a doplňují zde naznačená témata. Nejdůležitější v tomto smyslu jsou jejich analýzy věnované Raoulu Walshovi a Dorothy Arznerové.

## Studie o Raoulu Walshovi

Nejvýznamnější feministickou analýzou díla režiséra-muže je v tomto období společná studie Cookové a Johnstonové věnovaná charakteristickému představiteli tzv. ženského filmu, Raoulu Walshovi. Ve stati *Místo ženy ve filmech Raoula Walsh* jim chápání obrazu ženy jako znaku umožňuje přehodnotit obvyklé tvrzení, že Walsh vykresluje některé hrdinky jako velmi silné a nezávislé ženy.<sup>61</sup> Autorky se naopak snaží ukázat, že tyto ženské postavy slouží pouze jako signifikanty v koloběhu společenské směny, kde hodnoty, které jsou směňovány, jsou předem pevně fixovány patriarchální kulturou. Walshovy texty podle nich hrají jemnou lživou hru duplicity: „V tradici klasického filmu a realismu 19. století ukazují hrdinky jako autonomní jedince, ale konstrukce diskurzu odporuje této konvenci a degraduje tyto „skutečné“ ženy na obrazy a žetony v oběhu znaků, jejichž hodnota byla stanovena muži a pro muže.“ (s. 26)

Johnstonová a Cooková se v tomto textu pokoušejí nejen nově analyzovat několik Walshových filmů, ale snaží se i nově „položit základy feministické kritiky“. K analýze obrazu ženy ve filmu přistupují nejen ze sémiotického hlediska (žena jako znak), ale také s pomocí pojmového aparátu Lacanovy analýzy. Tak zavádějí do feministické filmové teorie lacanovský psychoanalytický rámec a zároveň se otevřeně distancují od jiných čtení Freuda, především od toho, co považují za „bohužel rozšířené mylné představy“ jungovské psychoanalýzy.<sup>62</sup>

Autorky se věnují především třem Walshovým filmům z let 1956–7, které vymezují sociální, kulturní a sexuální role žen (jde o snímky *THE REVOLT OF MAMIE STOVER*, *THE KING AND FOUR QUEENS*, *BAND OF ANGELS*). Konstatují, že na první pohled v nich silné ženy skutečně figurují jako pozitivní hrdinky a jejich nezávislost ostře kontrastuje se slaboštvím mužských postav. Upozorňují také, že se Walsh sice problematice „osvobození ženy“ věnoval již ve čtyřicátých letech (filmy *THEY DRIVE BY NIGHT*, *HIGH SIERRA*, *THE MAN I LOVE*), přesto ale jsou nejzajímavějším referenčním bodem pro „ženský“ cyklus z let 1956–57 snímky *MANPOWER* (1941) a *THE BOWERY* (1933). Ty oslavují etiku mužské skupiny a normativně vymezují roli, kterou v ní mají hrát ženy. Walshův hrdina se v nich musí vyrovnat s traumatem či stigmatem z minulosti, a aby se mohl „stát Subjektem Touhy, musí vyzkoušet Zákon tak, že jej přestoupí“ (s. 27). To v podstatě znamená, že musí, aby našel sám sebe a pochopil svou minulost,

61/ Cook, Pam – Johnston, Claire. *The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh*. Přetištěno in: Penley, Constance (ed.). *Feminism and Film Theory*. London: Routledge, 1988, s. 25–35. (Penleyová ve své antologii přetiskla všechny významné stati britské školy, které jsou jinak velmi těžko dohledatelné, z jejího souboru zde vycházím.)

62/ Tamtéž, s. 25. Feministická teorie se velmi často k Jungovi stavěla a priori nepřátelsky – jeho pojetí odlišnosti pohlaví příliš svádělo k esencialistickému pohledu na ženu a muže (v protikladu k tomu bylo feministické hnutí ve svém prvním období přísně konstruktivistické a esencialismus chápalo jako reakční); také Jungovy archetypy působily jako další sada stísnujících, potenciálně stereotypních obrazů žen (a mužů).

zнову projít prascénou a přijmout svou symbolickou kastraci ve vztahu k systému.<sup>63</sup> A právě hlavní ženská postava je pro něj určitým nástrojem, který mu na této cestě do minulosti pomáhá a do něhož je pak přemístěna jeho „nedostatečnost“ (*lack*). Tedy pouze prostřednictvím této ženy se muž dokáže vyrovnávat se svým traumatem a popřeným „nedostatkem“.

[Žena] představuje zároveň dávnou vzpomínku na jednotu s matkou a fetišistický objekt zastírající kastrační fantazie – je to falická náhrada, a tedy hrozba... [Žena] jako objekt směny mezi muži, znak oscilující mezi obrazy prostitutky a figurou matky, je to prostředek, kterým muži vyjadřují svůj vztah jeden k druhému, prostředek, skrze nějž mohou pochopit sama sebe a jeden druhého (s. 27).

Ženy v tomto „mužském“ cyklu buď ztělesňují symboly mužské rivality, nebo jsou „místem“, do kterého muži směřují svou touhu poznat sama sebe. Analogicky i v ostatních zmíněných Walshových filmech figurují ženy jako znaky, směřované muži. Walsh ovšem ženy nejen snižuje na pozici znaku v systému směny, ale zároveň ukazuje, že tento znak je prázdný. Žena je v mužském univerzu Walshových filmů „místem prázdnoty“ – je to znak definovaný negativně, jako cosi chybějícího, co musí být prozkoumáno, aby mužský protagonista dosáhl svého narcistického cíle. Specifická je i „mizanscéná směny“, do které je u Walshe žena-znak zasazena – jejím nejzajímavějším aspektem je právě přímá a výslovná souvislost oběhu peněz a pohybu ženy v rámci filmového prostoru. Jak tvrdí Johnstonová a Cooková, „oběh peněz a jejich abstrakce jakožto znaku v systému směny slouží jako zrcadlový obraz ženy jako znaku ve směnném systému“ (s. 28). To ovšem neznamená, že ženy mají ve Walshových filmech přímý přístup k oběhu peněz – naopak, stojí mimo něj, mohou se pouze stát jejich symbolickým ekvivalentem, protože systém cirkulace peněz ztělesňuje falickou moc a vlastnické právo, tedy systém, jehož prostřednictvím jsou ženy kontrolovány. „Žena“ u Walshe je tedy pro patriarchální řád místem dilematu. Zobrazení ženy odpovídá její funkci jako „nedostatku“, jako prázdného znaku, který musí být naplněn a vymezen jako chybějící střed falocentrického vesmíru.

Autorky se ze tří zvolených filmů nejvíce věnují snímku THE REVOLT OF MAMIE STOVER<sup>64</sup> (1956). Jeho hrdinka Mamie, prostitutka, která se pokouší za války v Honolulu podnikat a spekulovat s nemovitostmi, se totiž jako jediná snaží uniknout tomuto uzavřenému směnnému koloběhu a odhaluje přitom jeho normativní charakter. Ma-

63/ Symbolickou kastraci zde autorky míní uvědomění si nedostatečnosti ve vztahu k druhému a následné uznání, že vlastní falická všemocnost je jen iluzí vytvořenou patriarchálním uspořádáním společnosti.

64/ Walshův snímek THE REVOLT OF MAMIE STOVER zachycuje příběh prostitutky Mamie, která se po vyhoštění do Honolulu snaží využít válečné situace a vydělávat na obchodu s nemovitostmi. Protože se však nehodlá vzdát hříšného (z jejího pohledu čistě „pracovního“) života, přichází nakonec jak o svého snoubence, spisovatele Jimmyho, tak o získaný majetek.

mie je organizačním principem filmového textu a jako „dobrodružka“ dělá totéž, co Walshovi hrdinové – zkouší a překračuje Zákon. Zpočátku se sice zdá, že má obdobnou narativní pozici jako její mužské protějšky, postupně se však ukazuje, že její vztah k Zákonu je odlišný. Mamie nechce pochopit tajemství své minulosti jako hrdinové předchozích Walshových snímků, ale jako by se pokoušela přesáhnout klasické formy zobrazování, které ji uvězní v obraze. Johnstonová a Cooková upozorňují, že se Mamie již v prvním záběru vyzývavě podívá přímo do kamery a tím se ustanovuje spíše jako subjekt než objekt touhy. Tento pohled do kamery představuje přesah za diegetický prostor filmu a mýty zobrazování, které ji uvězní. Její situace je zcela rozporná, protože se může pokusit prosadit jako subjekt jen prostřednictvím exploatace fetišizovaného obrazu ženy, který nabízí ke směně v rámci oběhu peněz, a její nezávislost a touha po společenském a ekonomickém statutu celkově závisí na této objektivizaci (s. 30).

Počátek filmu je navíc vizuálně kódován tak, aby navozoval pocit ohrožení (mimo formální prostředky i proto, že je diegeticky situován do období traumatického zážitku útoku na Pearl Harbor). Tato hrozba je okamžitě spojována se sexualitou a s postavou hlavní hrdinky, jejíž úvodní přímý pohled do kamery již představuje „nebezpečí“. Nejistota jejího pohledu je dále zdůrazňovaná a i díky němu se Mamie stává signifikantem hrozby (její pohled je vždy vyzývavý a agresivně zaměřený na muže, naznačuje schopnost zneužívat je pro své vlastní cíle). Mamie je ovšem úspěšná pouze v nepřítomnosti mužů – ale přitom natolik, že v jednom okamžiku téměř převezme moc nad systémem směny.

Mamie se pokouší přelstít systém a dosáhnout společenského a ekonomického statutu, který ženám (a prostitutkám již vůbec) nepřísluší. Její vzpoura je ovšem potlačena jak vývojem příběhu (jejím potrestáním), tak i tím, že je představována jako erotický objekt. Ohrožuje systém, protože se snaží vymanit ze své pozice „předmětu směny“. Nabízí vysoce fetišizovaný obraz sama sebe a vědomě přijímá formy zobrazení tradičně vytvářené klasickým filmem (obrazy ženy jako *pin-up*, vamp, obyčejná holka od Mississippi), protože věří, že jejich prostřednictvím získá určitou moc. Zatímco se ale Mamie snaží stát subjektem touhy, je systémem donucena být objektem touhy, protože obrazy, které si „volí“, patří mýtům zobrazování stvořeným patriarchátem. Svůj záměr nemůže uskutečnit, systém je na konci udržen – závěrečná sekvence je totiž vystavěna ze stejných záběrů jako počáteční, avšak v obráceném sledu. Chybí ovšem vyzývavý pohled Mamie do kamery (protože ta zůstává navždy lapena v diegetickém prostoru, který jí film přisoudil): „Takže hrozba je zároveň rozpoznána a zneškodněná: žena nemůže ‚zaujmout místo‘ muže, může jen být ‚na jeho místě‘, jeho zrcadlovým obrazem, oním ‚ty‘, které představuje ‚já‘ na jiném místě.“ (s. 31)

Postava Mamie zůstává v rámci filmu zdrojem „neklidu“ a filmový text podle Johnstonové a Cookové „puká“ vnitřním napětím, vzniklým potlačením erotična, a tedy postavy ženy (s. 28). Mizanscéná směny začíná, když na začátku snímku policie odvádí Mamie do přístavu – už zde se vytváří obraz vyhoštěné „dravé šlapky“ a objevuje



se také spisovatel Jimmy, který chce sepsat její příběh. Jimmy zastupuje nepřítomného diváka a nepřítomný subjekt diskurzu v této filmové struktuře. Zároveň však zůstává jen spoluvůrcem filmového textu, přestože se neustále snaží psát Mamii příběh za ni. Mamie ovšem odmítá obraz, který si o ní vytvořil, a volí si ten, který již v názvu obsahuje destrukci – obraz prodejné, ale neodolatelné ikony Ohnivé Mamie („Flaming Mamie“). Tomuto sebeobrazu dává přednost před normativní submisivní pozicí ve vztahu s Jimmym, což zároveň přiznává i tabuizuje její sexualitu. Mamie přijímá ikonografii *pin-up*, obrazu zbaveného osobnosti či individuality a založeného na efektu vyzývavého gesta. Jimmy ji pak samozřejmě odmítá, když zjišťuje, že její obraz nemůže kontrolovat.

Konečná porážka Mamie je stvrzena ve scéně, kdy se sama vrací do přístavu bez peněz a nikdo již nevěří jejímu ztracenému úspěchu. Ukazuje se, že přes veškerou snahu nemůže psát svůj vlastní příběh a není jí dovoleno být subjektem vlastního diskurzu. Johnstonová a Cooková shrnují, že Walsh je vnímán jako představitel „esence“ klasického filmu, charakterizovaného linearitou a průzračností. Přítomnost silné ženské postavy v centru jeho filmů s sebou ovšem nenesou tolik progresivních prvků, jak by se mohlo zdát, především proto, že žena u něj zůstává jen znakem ve směnném koloběhu řízeném patriarchální kulturou.

## Studie o Dorothy Arznerové

Z dalších textů Cookové a Johnstonové jsou nejvýznamnější dvě studie z roku 1975, ve kterých rozpracovávají otázku tzv. vnitřně se kritizujícího hollywoodského filmu na příkladu Dorothy Arznerové. Studie Johnstonové Dorothy Arznerové: kritické strategie vznikla jako doprovodný materiál k přehlídce filmů Arznerové v National Film Theatre v Londýně.<sup>65</sup> Johnstonová v ní vyzdvihuje výjimečnou pozici Arznerové jako jediné ženy, která od dvacátých do čtyřicátých let souvisle tvořila v Hollywoodu (nicméně historické přehledy se donedávna buď zaměřovaly jen na její střihačské práce pro muže-režiséry, nebo ji představovaly jako raritu, specializující se na „ženskou psychologii“).

Johnstonová nejdříve kritizuje „tradiční“ historiky za to, že opomíjejí ženský přínos ve filmové historii, ale zároveň vystupuje i proti snaze feministických historií objevovat a nastolit nepřetržitou tradici feministického umění. Napsat feministickou historii filmu neznamena podle ní pouze zařadit fakta o ženské tvorbě do existujících historií a chronologií – zvláštní postavení ženy jako autorky v rámci filmového průmyslu vyžaduje, aby byl historický přínos žen zhodnocen optikou teorie. Takto je nutné posu-

zovat i význam Dorothy Arznerové v kontextu studiového systému hollywoodského filmu.

„Historie“ není nějaká abstraktní „věc“, která ve zpětném pohledu dodává význam minulé události. Pouze snaha teoreticky zařadit dílo Dorothy Arznerové nám umožní porozumět jejímu skutečnému přínosu pro filmovou historii... To ale neznamena, že přehlídíme politický význam určení skutečné role, kterou ženy hrály v historii filmu. ... [Ale] role žen ve filmové historii... nevyhnutelně vznáší otázky o charakteru filmové historie jako takové a z tohoto důvodu tento text přistupuje k dílu Dorothy Arznerové z hlediska feministické politiky a feministické teorie, což je výzkum nezbytný před jakýmkoliv pokusem o její zařazení do filmové historie (s. 37).

Johnstonová chce ve své analýze ukázat, jak lze o díle Arznerové přemýšlet a zároveň ji navracet do historického povědomí. Navrhuje několik kritických přístupů a samozřejmě chce také předvést, jak by rozbor dobové situace hollywoodské režisérky mohl prospět současným feministickým zkoumáním. Zároveň však upozorňuje, že se z ní nesažá vytvořit kultovní postavu v jakémisi ženském panteonu, ale poukázat na zásadní otázky, které pozice ženy jako režisérky v hollywoodském systému feministické kritice a teorii přináší. Víceméně marginální historie žen ve filmu byla donedávna opomenutá tradiční filmovou historií, ovšem přínos žen nelze do filmové historie navrátit pouze jako sérii faktů, asimilovaných do existujícího historického povědomí. Dílo Arznerové je nutné teoreticky uchopit a vztáhnout k omezením daným Hollywoodem – jediné tak je možné pochopit jeho skutečné místo ve filmové historii.

Odmítavý přístup ke klasickému filmu, který předpokládá pevnou pozici diváka-voyeura a ženu zobrazuje jako „představení“ či „podívanou“, není podle Johnstonové jediným možným. Prosazuje kategorii tzv. progresivního klasického hollywoodského textu, v jejímž kontextu zkoumá tvorbu Arznerové. Jde o typ filmu, který sám na sobě provádí vnitřní kritiku a tak „de-naturalizuje“ dominantní patriarchální ideologii. Johnstonová tvrdí, že i ve snímcích Arznerové lze najít vnitřní konflikt mezi dominantním hollywoodským diskurzem, ve kterém musí režisérka tvořit, a „diskurzem ženy“. Právě tento diskurz a snaha jej akcentovat drží pohromadě filmový text a zároveň odhaluje dominantní mužský diskurz jako fragmentární a nekoherentní. Mužský diskurz je takto vychýlen, deformován a „ozvláštněn“. Johnstonová se chce zabývat právě těmito vychýleními a protimluvami vznikajícími v zápase mezi diskurzy, ze kterých se film skládá.

Johnstonová soudí, že ženské postavy ve většině filmů Arznerové určují „svou identitu skrze transgresi a touhu, v hledání nezávislé existence mimo diskurz muže“. Hrdinky podle ní přímo překračují a porušují mužský diskurz, který je obklopuje, ale „neodstraňují stávající řád a nezakládají nový, ženský řád jazyka – spíše prosazují svůj hlas

65/ Johnston, Claire. Dorothy Arzner: Critical Strategies. Přetištěno in: Penley, *Feminism and Film Theory*, s. 36–45.

tváří tvář tomu mužskému tak, že jej roztrhává, převrátí a svým způsobem i přepíše“ (s. 39). Toto „přepisování“ je podle Johnstonové strukturním principem filmu.

Ve filmech Arznerové nás mužské univerzum zve k prozkoumání, je ozvláštěno. Tímto způsobem již diskurz muže nemůže fungovat jako dominantní, jako ten, který přináší pravdu o sekundárních diskurzech ve filmu. Jen diskurz ženy, její touha po překročení, dávají textu soudržnost a jsou zdrojem poznání, a právě do ženy Arznerová situuje možnost pravdy ve filmovém textu (s. 41).

Nejkomplexněji je podle Johnstonové tento zápas diskurzů zobrazen ve snímku *DANCE, GIRL, DANCE*, možná i proto, že se zde Arznerová zabývá právě tématem ženy jako „představení“. Stereotypy ženských postav zde vědomě využívá ke kritice obvyklé funkce ženy v naraci – mytické kvality primitivní ikonografie, kterou Hollywood předpokládá, se nyní kriticky „otevívají“, jsou převráceny a ironizovány dříve, než mohou být naturalizovány narací. Nejvýmluvnějším příkladem „zlomu diskurzů“ ve filmu *DANCE, GIRL, DANCE* je podle Johnstonové scéna, ve které se rozhněvaná hrdinka otočí na jevišti ke svému publiku (a zároveň i k filmovému divákovi) a řekne mu, co si o něm skutečně myslí. Její přímý útok na publikum je tedy zároveň útokem na diváka v kině a na obvyklé struktury „představení“. Tento okamžik „pravdy“ je ovšem okamžitě popřen nadšeným aplausem publika a hlas ženy, který již na chvíli triumfoval, je domestikován a vrácen do bezpečného kontextu „show“.

Ozvláštění se ve filmech Arznerové týká i některých narativních postupů, které jsou v klasickém filmu přesně dané: „Tendence vyřešit příběh a uzavřít dominantní diskurz v klasickém hollywoodském filmu tradičně zahrnuje šťastný konec nebo jeho obrácenou verzi – oba ztělesňují koncept sjednocení, doplnění muže ženou a mýtus pohlavní komplementárnosti.“ (s. 42) Arznerová takovéto narativní uzavření systematicky odmítá. Dominantní diskurz je vychýlen, i když žena proti němu nedokáže prosadit svou touhu – konce filmů Arznerové, ať ji šťastné, či častěji hořce tragické v konvenčním slova smyslu, značí obvykle úspěch toho, že diskurz ženy vůbec přežil. Přestože tak na konci filmů diskurz ženy nedokáže triumfovat nad mužským diskurzem a patriarchální ideologií, přežívá obvykle ve formě ironie jako výraz vítězství nad tím, že by mohl také být zcela vytlačen nebo vymazán (s. 44).

Dílo Arznerové nelze posuzovat jako souvislou řadu témat a motivů (po způsobu klasické autorské kritiky), a již vůbec nelze autorku prosazovat jako příkladnou proto-feministickou režisérku. Její filmy radikálně nemění patriarchální struktury zobrazování, a i když „otevívají prostor rozporů v textu“, zároveň se nesnaží tyto rozpory řešit. A tak nám podle Johnstonové její snímky kladou následující otázku: Je možné zbavit se existujících forem diskurzu, abychom založili nový jazyk touhy? A právě proto podle ní dílo Arznerové významně pomáhá při vývoji feministického kontra-filmu.

Na esej Johnstonové navazuje Pam Cooková svým článkem *Přístupy k dílu Dorothy Arznerové*, v němž se pokouší definovat některé další strategie kritiky patriarchální ideologie, které Arznerová využívá.<sup>66</sup> Stejně jako Johnstonová i Cooková upozorňuje, že nechce filmům Arznerové přisuzovat status mistrovských děl, ale vidí je jako texty vyžadující aktivní čtení zaměřené na rozpory či zlomy, které v nich lze nalézt. I Cooková tvrdí, že ženské postavy v klasickém filmu jsou obvykle místem určité „nedostatečnosti“, prázdným místem, které musí být naplněno mužskou touhou a snahou muže najít své místo ve společnosti. Postavy žen ve filmu tak mají obvykle jedinou funkci – rozehrávat touhy mužských protagonistů.

Klasické filmy s progresivními elementy podle Cookové sice často naznačí ženskou touhu, nicméně nakonec znemožní její „vyřešení“ či prosazení (tj. artikulaci a uspokojení této touhy skrze fantazii). Filmy Arznerové podtrhují právě tento problém – ukazují touhy žen lapené v systému zobrazování, který jim nanejvýše dá možnost rozehrát a částečně zpochybnit požadavky, které na ně systém klade (a které je samozřejmě od jejich touhy jen odizují). Tato hra je pak podle Cookové přítomna v každé vrstvě textu filmů Arznerové – nacházíme v nich ironické využití dialogů, zvuků, hudby, hry s obrazem, kritickou práci se stereotypem a gestem a komplexní využití paralel a zvrátů v celkovém uspořádání scén (s. 47). Stejně jako Johnstonová i Cooková se nejvíce věnuje snímku *DANCE, GIRL, DANCE*. Především, že film nezobrazuje cestu hrdinky k sebevědomí a dospělosti – nevytváří příkladnou hrdinku, se kterou se můžeme identifikovat, ale naopak zabráňuje identifikaci s postavami a zaměřuje naši pozornost na problematiku pozici, kterou zaujímají ve filmovém světě.

Cooková zavádí do filmové analýzy pojem „revolučních strategií“ namířených proti patriarchální ideologii – ty u Arznerové nachází v tzv. pregnantních okamžicích a ve specifickém využití gagů a „výjevů“. Revoluční strategie definuje jako prvky a scény, které upozorňují na obtíže s prosazením ženské touhy v patriarchátu. Narace filmů Arznerové je epizodická, tvoří ji série nevyvážených „událostí“, které zpochybňují „nevyhnutelnou Pravdu“ či jasný osud hrdinů – každá scéna proto podle Cookové vyžaduje svůj vlastní výklad. Scény jsou řazeny jako „výjevy“ a uspořádání významů v každé scéně je upřednostněno před celkovým skládáním narace, které by poskytovalo dojem „reálného“ prostoru i času. Struktura filmů Arznerové je navíc systémem opakování a zvrátů, které nedovolují snadno dospět k závěrečnému smíření naznačených rozporů.

Cooková rozlišuje dvě hlavní formy narativního narušení či nespojitosti – jednak jde o specificky využitý gag (např. předstíraný striptýz v baru ve filmu *DANCE, GIRL, DANCE* – ten zde vyvolává a zároveň demystifikuje iluzi, kterou v sobě skrývá fantazijní struktura ženského představení; nebo scéna, ve které svatebčané použijí vývrtku jako improvizovaný snubní prsten ve filmu *MERRILY WE GO TO HELL*). Druhou formou

66/ Cook, Pam. *Approaching the Work of Dorothy Arzner*. Přetiskeno in: Penley, *Feminism and Film Theory*, s. 46–56.

narativní trhliny je „pregnantní okamžik“ – ten podle definice Cookové jde proti jed-  
notě textu tím, že otázku zobrazování žen postaví do protikladu k otázce ženské touhy  
a její artikulace. Jako příklad pregnantního okamžiku uvádí Cooková již dříve citova-  
nou scénu, ve které se Judy kriticky obrátí ke svému publiku a přestane být na okamžik  
pouhým objektem představení, tedy objektem divácké touhy.

Cooková své pojetí „ironické metody“ rozšiřuje i na hru stereotypů. Arznerová se  
podle ní snaží zpochybnit stereotypní zobrazení žen jako ahistorických bytostí, chce  
zničit transparentnost těchto mýtů o „ženě“ a ukázat, že stereotypy pro ženy zůstávají  
problematické. Hollywoodské stereotypy jsou ve filmech Arznerové ironizovány skrze  
„scény představení“ (*performance scenes*), které vytvářejí ironickou distanci mezi divá-  
kem a stereotypem, ale také mezi obrazem a narací. Průzračnost mýtu „ženství“ je tak  
porušena, hlavní důraz je kladen na normativní rovinu „obrazu“ ženy a kritická pozor-  
nost je svedena na divákův voyeurský přístup k filmu.

Stejně jako se ve svých počátcích britská škola vymezila proti sociologickému proudu,  
stala se za několik let sama terčem podobného útoku ze strany „kalifornského směru“  
feministické filmové teorie a kritiky. V roce 1979 se na stránkách časopisu *Camera  
Obscure* objevuje jednak esej Janet Bergstromové Nové čtení díla Claire Johnstonové,  
ale také podrobná analýza filmu Arznerové CHRISTOPHER STRONG od Jacquelyn  
Suterové.<sup>67</sup> Především Bergstromová se otevřeně a kriticky vrací k hlavním pojmům  
Cookové a Johnstonové, zpochybňuje jak pojem progresivního klasického textu a je-  
ho výsadní vztah k feministickému kontra-filmu, tak to, co nazývá „rupturní tezí“  
(*rupture thesis*) – tedy tezi o vnitřních zlomech dekonstruujících u Arznerové patriar-  
chální ideologii.<sup>68</sup>

Bergstromová především ukazuje, že v analýzách Johnstonové (a Cookové) filmo-  
vý text jako takový ústupuje do pozadí a pojem „řešení ženské touhy“ není vlastně ni-  
kdy ani vysvětlen, ani doložen textovou analýzou. Johnstonová podle ní argumentuje  
výhradně v rovině nadinterpretovaných narativních událostí a stejně nadinterpretova-  
ná zde je i neustálá přítomnost ironie přímo v textu. Johnstonová předkládá své inter-  
pretace jako objektivní fakta, ale navíc opomíjí kontext a komplikovanost daných pří-  
kladů. Nejspornější je pak podle Bergstromové otázka předpokládané divácké reakce  
v klíčových okamžicích – ironie v závěru filmů Arznerové není pro Johnstonovou  
jen výsledkem jednoho možného čtení příběhu, ale má být „objektivně“ přítomná  
pro každého a u všech diváků má automaticky posloužit ve prospěch ženy (s. 84).  
Bergstromová upozorňuje, že předpokládané odcizení diváka a ironický podtón odrá-  
žejí především reakci kritičky samé (a také varuje, že přímá zkušenost *Camery Obscure*  
z debat po promítání filmů ukazuje, že obvykle nelze divákům předem přisoudit spe-  
cifické reakce).

Bergstromová zdůrazňuje, že reakce diváků je možné specifikovat přesvědčivějším  
způsobem (i když nikdy nelze přisoudit přesný význam přesnému okamžiku). Umož-  
ňují to analýzy, které nahlížíjí filmový text a reakci diváka z hlediska psychoanalýzy,  
spíše než by tematicky analyzovaly izolované scény (s. 87–88). Bergstromová zde vlast-

67/ Bergstrom, Janet. Rereading the Work of Claire Johnston. Přetištěno In: Penley, *Feminism and Film Theory*, s. 80–88; Suter, Jacquelyn. Feminine Discourse in Christopher Strong. Přetištěno In: Penley, *Feminism and Film Theory*, s. 89–103.

68/ Bergstrom, Rereading the Work of Claire Johnston, s. 81.

ně ukazuje, že Johnstonová a Cooková zdaleka nedokázaly využít potenciálu, který jim volba psychoanalýzy jako jednoho z kritických nástrojů nabízela.

Kritičky britské školy se ovšem nedokázaly vypořádat ani s problémem abstrahování z historického a politického kontextu – „vnitřní kritiku“ situují přímo do textu, vidí ji jako jeho součást, i když je možná jen operací, kterou na něm provádí historicky a politicky ukotvený divák či kritik. S tím souvisí i otázka, do jaké míry je strategie textových zlomů vědomou snahou na straně režiséra/režisérky, nebo zda může jít jen o výsledek vnitřních protikladů, který s sebou „znak žena“ v patriarchální ikonografii nese. Bergstromová doporučuje vrátit se k dostupným analýzám enunciací v klasických filmech (např. k analýzám Raymonda Belloura) a znovu zhodnotit to, jak v nich funguje ženský diskurz. Autorky britské školy navíc chápaly mnohé z použitých pojmů jako samozřejmé a vyhýbaly se nutnosti znovu je definovat. Přesné vymezení toho, co vlastně pro ně označují pojmy „vyřešení ženské touhy“ (ale i sám pojem „touha“<sup>69</sup>), „ženská specifčnost“, „ženský diskurz“ apod., by dovolilo mnohem přesnější analýzu klasického filmového textu i možnosti nové, feministické (či ženské) výpovědi.

S kritikou Bergstromové souvisí i analýza filmu CHRISTOPHER STRONG od Jacquelyn Suterové, publikovaná ve stejné době. Podrobnou analýzou snímku dochází Suterová ke zcela odlišným závěrům o funkci ženského diskurzu u Arznerové než Johnstonová. Uvažuje totiž ve strukturální rovině a z tohoto pohledu ústřední ženská postava slouží zcela jiným cílům, než naznačuje její narativní pozice nezávislé ženy – strukturálně je jen jakýmsi prostředníkem mezi dvěma tradičními, konzervativními rodinami. Hlavní hrdinka je důležitá pro vyřešení „jejich“ příběhu, ale pak již není potřebná, a je proto možné se jí zbavit (nechat ji spáchat sebevraždu). Diskurz nezávislé ženy, který vyzvedávají Johnstonová a Cooková, se z tohoto pohledu stává druhotným, je vymazán ve prospěch tradiční formy rodiny a heterosexuální romantické lásky.

I přes veškerou kritiku zůstává dílo Johnstonové a Cookové ze sedmdesátých let ambiciózním pokusem modifikovat pro feminismus metodologie ideologické a sémiotické analýzy. Johnstonová a Cooková, společně s nejvýznamnější britskou filmovou teoretikou sedmdesátých let, Laurou Mulveyovou, stanovily rámeček feministické filmové teorie na období nejméně dalších dvou desetiletí. To uznává i Bergstromová – oceňuje, že Johnstonová a Cooková položily základy několika významných oblastí feministického výzkumu filmu. Podle ní bylo u britské školy důležité, že kladla důraz spíše na teoretický než sociologický přístup k feministickému filmu a chápala význam feministické kritiky a teorie pro filmovou tvorbu.

69/ Pojem je britskou školou skutečně používán nereflektovaně, neobjevují se zde ani předzvěsti pozdějších intenzivních debat o filozofickém významu a společenské konstrukci „touhy“. Srov. Butler, Judith. *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press, 1999; Deleuze, Gilles. *Désir et plaisir. Magazine littéraire*, 325/1994.

Stejně tak významná byla pozornost věnovaná zobrazování žen v klasickém narativním filmu a zkoumání jazyka, diskurzu a zobrazení ženské touhy v rámci hollywoodského filmu. Britská škola také do feministických uvažování o filmu zavedla pojetí ženy jako znaku, otázku vztahu mezi ženou, zobrazením a fetišismem a odmítla představu, že politický film se musí nutně vzdát slasti. Představuje ve své době nejpokročilejší pokus použít pro feministickou kritiku aktuální teorie (byť zatím v poněkud neorganické a trochu „škrobené“ podobě) a novátorské pojetí ideologické kritiky ve vztahu k politické praxi a divácké slasti.

„Někteří autoři jsou  
transdiskurzivní a inaugurují  
celé oblasti výzkumu“

Prosazení feministické teorie  
filmu: stať Laury Mulveyové  
Vizuální slast a narativní film

Nejvýznamnější milník ve vývoji feministické filmové teorie představuje stať Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové.<sup>70</sup> Díky ní se feministické teorii filmu poprvé dostává širokého ohlasu – jakožto artikulaci teorie vztahu mezi genderem a filmem, která nevychází výsadně z předchozí analýzy konkrétních filmů či režisérských osobností. Text Mulveyové je ovšem přelomový jak v rámci feministického proudu samého, tak v kontextu vřazení tohoto směru do kánonu filmové teorie. Od publikování Vizuální slasti... přestává feministická teorie existovat na okraji soudobého uvažování o filmu a stává se na jistou dobu jedním z ústředních, ne-li nejbouřlivěji se rozvíjejícím směrem (převážně anglosaské) katedrové teorie. V rámci feminismu pak Mulveyová vymezuje pole, ve kterém se feministický filmový diskurz v podstatě až do dnešní doby pohybuje.

Analýza Mulveyové měla – od svého prvního veřejného čtení na katedře francouzštiny univerzity ve Wisconsinu v roce 1973 a především po publikování v časopise *Screen* v roce 1975 – enormní, kumulativní vliv na vývoj (nejen) genderové filmové teorie. Význam, který získala jako plodný katalyzátor dalšího rozvoje a postupného uznání feministické teorie filmu, byl sice přehodnocován, nicméně nebyl nikdy popřen; autorita této eseje pak dlouho působila tak, že většina následujících feministických textů o filmu se cítila povinována buď přímo navázat na její rámec, nebo naopak přehodnotit východiska a pojmy, které zde Mulveyová zavádí.

Autorka se především jako první ve feministické teorii obrací k filmové instituci jako takové, nezajímají ji pouze jednotlivé filmy, specifictí režiséři či obrazy (jako např. Pam Cookovou a Claire Johnstonovou). Novátorský je i její zájem o společensky formované mechanismy „dívání“ na film a pozornost věnovaná slasti, kterou film divákovi přináší. Filmový text vnímá čistě jako prvek aparátu a zajímá ji jeho strukturace společenskými mechanismy. Pokouší se obsáhnout celek filmového zážitku v rovině zdánlivě neutrálního kontaktu mezi filmem a divákem, přičemž bere v úvahu i roli kolektivního (patriarchálního) nevědomí. Model, který navrhla Mulveyová, zásadně přepisuje

70/ Mulveyová svůj text poprvé uveřejnila v časopise *Screen*, 3/1975, s. 6–18. Od té doby byl mnohokrát přetištěn a zařazen snad do všech následných antologií filmové teorie. Český překlad se poprvé objevil v časopise *Illuminace*, 3/1993, s. 43–52, bohužel s mnoha zásadními terminologickými chybami. Vycházím zde proto ze svého překladu zařazeného do antologie *Dívčí válka s ideologií*. Viz Mulveyová, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon, 1999.

netělesnost a neutralitu subjektu předpokládaného aparátovými teoriemi. Popisuje, jak „celibátnický stroj“ filmu nejen definuje produkovaný obraz, ale také přesně vymezuje strukturu a funkce pohledů ve vizuálním poli a umísťuje ženské i mužské subjekty do předem vymezených pozic ve vztahu k aparátu.<sup>71</sup>

Stať *Vizuální slast...* je především výrazem toho, že si feministická filmová teorie uvědomuje sama sebe, dokáže již jasně definovat své cíle a zároveň přímo navázat na soudobé dění ve filmové teorii. V tomto smyslu je nutné text Mulveyové chápat jako „zeitgeistovou“ záležitost – tedy jako manifest přímo odrážející nejen rozmáhající se feministický aktivismus, ale také britské intelektuální prostředí počátku sedmdesátých let. To bylo výrazně ovlivněné jak renesancí marxismu (a nadšením, se kterým britská levice přijala Althussera), tak energickým feministickým uměleckým hnutím a vznikem feministické psychoanalýzy. Mulveyová ve vzpomínkovém textu z roku 1989 popisuje kulturní atmosféru, která ji formovala:

Britská „sofistikovaná“ feministická teorie byla ovlivněna intelektuálním klimatem vytvořeným *New Left Review*, které se rozzěhnalo se specifickou „anglickostí“ britské levicové kultury. Vypůjčili jsme si teorii z Francie a hollywoodský film nám posloužil jako čerstvý kritický materiál. V šedesátých letech v *New Left Review* přeložili Althussera a Lacana, kteří oba později ovlivnili feministickou teorii filmu.<sup>72</sup>

Je zajímavé, že genderový přístup k filmu nebyl při svém vzniku příliš formován okruhem nejvýznamnějšího britského filmové teoretického časopisu *Screen*, ale spíše levicovou kulturní teorií zprostředkovanou *New Left Review*. Tu Mulveyová dokázala absorbovat a transformovat pro analýzu slastí využívaných filmem a jejich vztahu ke

71/ Pro definici aparátu viz Metz, Christian. *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: ČFÚ, 1991; Baudry, Jean-Louis. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 286–289; Baudry, Jean-Louis. The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema. Tamtéž, s. 299–318. Divák v Baudryho i Metzových esejích je jakousi bezpohlavní bytostí, není sexualizovaným tělem, je pouze de-sexualizovaným dětským „okem“ a nezná jiné slasti než slast z podrobení se účinkům obrazu na plátně, slast z rozpoznání, přijetí a ovládnutí „svého“ obrazu a následného posílení ega. Constance Penleyová později přiřazuje aparátové teorie k tzv. staromládeneckým strojům (*bachelor machines*). „Celibátnické stroje“ zde označují imaginární a imaginativní antropomorfované aparáty typicky vznikající především v modernitě, které technologicky zpracovávaly strukturu psyché či vztah těla k sociálnímu prostoru. Takový aparát je podle Penleyové typicky uzavřený, soběstačný systém, který charakterizují hladký, občas perpetuální chod, ideální časování a magická možnost časového zvratu (exemplárním příkladem mládenec-kého stroje je stroj času), elektrifikace, voyeurismus a masturbační erotika, sen o mechanické reprodukci umění, umělém zrození nebo oživení. Penleyová podotýká, že tyto vlastnosti přesvědčivě odpovídají obvyklým představám o fungování filmového aparátu, včetně zásadního aspektu – je to podle ní také aparát, který „nevpisuje“ ženu. Penley, Constance. *Feminism, Film Theory, and the Bachelor Machines*. In: Penley, Constance. *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, s. 57–80.

72/ Mulvey, Laura. British Feminist Film Theory's Female Spectators: Presence and Absence. *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 69.

společensky vytvořeným stereotypům odlišnosti pohlaví. Stať *Vizuální slast...* byla ambiciózním pokusem objasnit obecné principy vytváření slastných vjemů při sledování (klasického) filmu a obsáhnout celistvost zážitku diváka v kině. Teoretické vlivy i kritický zájem o Hollywood sdílí Mulveyová s britskou školou, ke které bývá někdy přiřazována.<sup>73</sup> Nicméně Cooková a Johnstonová existující teorie pouze aplikovaly na konkrétní tvůrce či snímky, zatímco Mulveyová je spojuje a prohlubuje k novému teoretickému východisku – k celkovému pohledu na mechanismy vnitřního fungování hollywoodského filmu a nevědomé interakce mezi diváckým subjektem, společností a filmovým aparátem.

73/ Mulveyová samozřejmě geograficky k britské škole patří, nicméně z historického pohledu se zdá jasné, že dílo Cookové a Johnstonové tvoří uzavřený celek, který se významně odlišuje od textů Mulveyové. Tematicky je Mulveyovou možné přiřadit spíše k okruhu časopisu *Camera Obscura* než k britské škole v tomto užším smyslu.

Lze říci, že Mulveyová ve Vizuální slasti... s konečnou platností dobývá pro feministickou teorii „Jazyk“ poststrukturalistické teorie a zároveň jej přetváří natolik, že se otázky odlišnosti pohlaví tímto zásahem stanou jeho nedílnou součástí. S použitím psychoanalytického žargonu a parafrází její vlastní stati lze tvrdit, že Mulveyová vytáhla feministickou teorii „z polosvětla Imaginárna do plného světla Symbolična“<sup>74</sup> (s. 118), kde tradičně ženský diskurz absentuje. S tímto textem dosahuje feministická teorie určitého sebe-uspokojivého pocitu univerzality a celistvosti, který jí sice nejdříve dopomůže k ohromnému rozvoji, ovšem po čase ji začne ochromovat. Takto vyhraněná analýza filmové slasti totiž natolik určila další směr feministických bádání, že se stala určitým imperativem, kterému teorie začala vypovídat poslušnost v podstatě až v devadesátých letech.

Na začátku svého textu Mulveyová prohlašuje, že:

...hodlá využít psychoanalýzy k odhalení toho, kde a jak je fascinace filmem podpořena předem existujícími vzorci fascinace, působícími již v rámci jednotlivého subjektu a sociálních uspořádání, které jej utvářely. Naším výchozím bodem je způsob, jakým film odráží, odhaluje, a dokonce i vsází na přímou, společensky ustanovenou interpretaci odlišnosti pohlaví, která ovládá obrazy, erotické způsoby pohledu a podívanou (s. 117).

Již v prvních větách studie tak deklaruje propojení psychoanalytické, sociální a ideologické analýzy, přičemž středem zájmu zde již není obraz ženy zpřítomněný na plátně, ale vizuální pole filmu a diváka, tedy formy pohledu a dívání se ve filmu a na film. Mulveyová jako první z feministických teoretiček využívá Lacanovy a Freudovy psychoanalýzy k popisu kinematografického aktu (tedy nejen k analýze znaku „žena“). Spojení psychoanalytické analýzy s ideologickou (feministické čtení Althussera) a některými brechtovskými impulzy je zde, jak uvidíme, navíc velmi organické.

Mulveyová také navazuje na aktuální debaty o tom, zda je správné pro feministické cíle využívat „mužské“, patriarchální teorie. V zásadě pokračuje v trajektorii vytyčené Juliet Mitchellovou, která v *Psychoanalýze a feminismu* prohlásila, že již dále nelze

odmítat psychoanalýzu jako antifeministický diskurz – naopak je podle ní nutné ji přijmout jako nástroj k popisu mechanismů patriarchální společnosti. Také podle názoru Mulveyové je patriarchální řád nutné prozatím zkoumat a de-konstruovat prostřednictvím nástrojů, které nám sám dává k dispozici:

Tato analýza bude jistě zajímat feministky, a to proto, že přesně interpretuje frustrace zakoušené v rámci falocentrického řádu. To nás přivádí blíže ke kořenům našeho útlaku, podrobněji artikuluje problém a staví nás před rozhodující výzvu: jak bojovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk (vytvořeným rozhodujícím způsobem v okamžiku vstupu jazyka), zatímco jsme v patriarchálním jazyku stále lapeny. Není možné vytvořit alternativu jen tak najednou, ale můžeme se pokusit o změnu tím, že budeme zkoumat patriarchální společnost nástroji, které nám poskytuje, a psychoanalýza je významným, i když ne jediným z nich (s. 118).

Použití psychoanalýzy jako výsadně „mužského diskurzu“ ospravedlňuje Mulveyová tvrzením, že filmový aparát je provázán s podvědomím patriarchální společnosti. Psychoanalytické teze se tedy hodí nejen k jejímu popisu, ale ony samy se otevírají k přehodnocení. Z dnešního pohledu je zřejmé, že psychoanalytická metoda často procházela při feministické aplikaci jistou sebeanalýzou – nebyla přijímána jako absolutní, závazný kánon, ale rozkrývala patriarchální premisy analyzovaného a souběžně sama sebe „přepisovala“. Ani Mulveyová nevyužívá psychoanalytický základ příliš koherentně či důsledně. Kolážovitě skládá nezávislé (a často i nesouvisející) citace z Freuda a Lacana – je to především přehled kastracního komplexu, Freudův popis skopofilního pudu, fetišismu a voyeurismu a Lacanovo stadium zrcadla –, propojuje je pro potřeby své analýzy a neváhá je kontaminovat novými významy. I toto znečištění a svévolné propojování fragmentů teorie můžeme vidět jako výraz tvůrčí neúcty k psychoanalytickému diskurzu, využívanému navíc k cílům, pro které nebyl původně určen.

Stať Mulveyové je vlastně dílčí odpovědí na otázku, kterou si pokládá Christian Metz na začátku *Imaginárního signifikantu* („Jak může freudovská analýza přispět ke studiu kinematografického signifikantu?“).<sup>75</sup> Mulveyové poslouží psychoanalytická teorie jako „politická zbraň schopná ukázat, jak nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou formu“ (s. 117). Projekt politického využití psychoanalýzy novátorsky vychází z propojení s ideologickou kritikou. Mulveyová využila dříve opomíjeného politického potenciálu psychoanalýzy, když slastem diváctví přisoudila politický obsah a psychoanalýze možnost otevřít cestu k jejich destrukci. Stejně tak nastínila i problematiku vztahu umělecké formy a patriarchálního společenského nevědomí, která byla dosud opomenuta jak v kontextu feminismu, tak filmové teorie.

74/ Pro definici lacanovských pojmů Imaginární, Symbolické a Reálné viz např. Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983, především oddíl The Lacanian Model, s. 149–193.

75/ Metz, Christian. *Imaginární signifikant*, s. 38.



Na první pohled se může zdát, že Mulveyová staví hlavně na práci s psychoanalytickým žargonem a ideologická kritika u ní ustupuje do pozadí. Nicméně Vizualní slast... je Althusserem ovlivněna mnohem výrazněji, než se zdá (například i proto, že se v textu na něj nikdy přímo neodkazuje). Maggie Hummová se ve své studii o vlivu psychoanalýzy na feministickou estetiku podivuje, že do té doby nikdo nezmínil „zvláštní nesouvislé uspořádání eseje Mulveyové (...) – všechny zásadní body jsou tu podivně roztroušené“.<sup>76</sup> Vliv Althussera se podle ní projevil nejen v obsahu, ale i ve formě stati, která částečně přejímá styl a strukturu jeho textů. Vizualní slast... je rozdělena do čtyř částí (dále členěných a označených I.A, B; II.A, B, C; III.A, B, C1, 2; IV.), čímž připomíná Althusserovu stať *Ideologie a ideologické státní aparáty*. Může být tedy čtena ve světle:

...althusseriánské větné struktury, [které] odpovídá uspořádání eseje do řazených odstavců. Zhušťování myšlenek do téměř epigramatických nenapadnutelných vět vděčí Althusserovi za vše, stejně jako neustálé (...) využívání cizorodých pojmových transplantátů, například výrazů ze slovníku vulgárního marxismu, jako je třeba „dělná práce“, „moc“ a „militantní rysy“.

Podle Hummové je esej Mulveyové pro své „malé jazykové turnikety do althusseriánského absurdního divadla“ dokonalým příkladem „teoretického imperialismu“ a „transmutace analogií do pojmů“ (s. 22). Metoda Mulveyové spočívala v tom, že:

...nejprve neoddělitelně provázala Althussera s Lacanem – tedy skloubila althusserovskou větev „interpelace“ (chápe divákovu slast jako hluboce formovanou filmovou řečí) s lacanovskou tendencí (tvrdí, že nevědomí je strukturované jako jazyk). Naráz spojila filmové postupy s psychoanalytickými slastmi nejen na úrovni obsahu, (...) ale také v rovině podobných [formálních] mechanismů (s. 20).

Podle Hummové znamenají Althusserovy teorie a především jeho pojetí subjektivity (jako pozice „oslovené“ a definované ideologií) pro feminismus sedmdesátých let významné teoretické přepólování. V té době se Althusserova teorie stávala důležitou součástí britského intelektuálního života: „Pod vlivem Althussera se systémy zobrazování staly kritickým materiálem pro britskou kulturní teorii (do té doby ponořenou v teoriích tříd), ale tyto systémy nebyly chápány jako společensky determinované.“ (s. 21) To mimo jiné znamená, že nebraly v úvahu ani otázku odlišnosti pohlaví.

Psychoanalytické a ideologické termíny, ze kterých zde Mulveyová vychází, najdeme už u Metzeho i Baudryho. Mulveyová využívá toho, že oba diskurzy již byly do filmové teorie zavedeny – právě to jí dovoluje je představit jen velmi fragmentárním způ-

sobem a nově, efektivně je propojit a prohloubit v rámci tématu odlišnosti pohlaví. Zde jí napomáhá i fakt, že zavádění pojmů z jiných disciplín do filmové teorie stojí v této době velmi často jen na spekulativních analogiích; a ani v případech, kde se to zdá být logické (např. právě u pojmů definujících procesy diváctví), není dlouho platnost těchto modelů empiricky prověřována. Transpozice pojmů a schémat, hledání jejich nových nuancí a souvislostí tedy nepodléhá zpětné vazbě a je v tomto období poměrně volná.

Novátorské propojení ideologického a psychoanalytického přístupu k filmovému aparátu se projevuje již v požadavku využití psychoanalýzy jako nástroje, jako „politické zbraně“ určené nejen k prozkoumání filmové slasti, ale v konečném účinku i k její destrukci či přetvoření. Cílem teorie je pro Mulveyovou, stejně jako pro ideologickou kritiku, přímo zasáhnout praxi. Při takovémto útoku ovšem musíme vycházet ze znalosti toho, co chceme přetvořit: „Při pokusu o formulování teorie a praxe, která zpochybní film minulosti, nám pomůže uvědomit si, čím film dosud byl, čím je a jak jeho kouzlo v minulosti působilo.“ (s. 117) Podle Mulveyové je tedy při vytváření nové teoretické výpovědi nutné vrátit se zpět k hollywoodskému filmu a v kontrastu k jeho funkčním principům navrhnout skutečně podvrtné filmové sdělení.

Protože je s trochou nadsázky možné tvrdit, že téměř každá věta z Vizuální slasti... určuje další tvar feministické filmové teorie, budu se v následujícím přehledu věnovat podrobné analýze a komentovanému čtení této studie po jednotlivých kapitolách.

V prvním oddíle studie (I.A Politické využití psychoanalýzy) Mulveyová nejdříve vymezuje svůj záměr – hodlá využít psychoanalýzu pro nové čtení filmového aparátu a přistoupit k analýze obrazu ženy v rámci symbolického řádu a jeho systému zobrazování. Následně definuje své chápání patriarchálního (falocentrického) pořádku – jeho zásadní paradox a slabinu nachází v závislosti „na obrazu kastované ženy, který poskytuje jeho světu smysl a řád“ (s. 117). Mulveyová tak shrnuje dobové debaty o zneužívání obrazů žen v médiích a normativně prohlašuje, že nejen ve filmu či jiné audiovizuální tvorbě, ale v celém symbolickém řádu obraz ženy vyjadřuje především kastraci a „nedostatečnost“. (Zároveň je zde ovšem možnost, že změna tradičních zobrazovacích modelů povede k proměně mocenských struktur celého falocentrického řádu.) Žena tedy podle Mulveyové v patriarchátu „neexistuje“, je jen obrazem, do kterého se přesouvají mužské fantazie a posedlosti: „V patriarchální kultuře pak [žena] vystupuje jako signifikant pro mužské jiné [other, autre], je vázána symbolickým řádem, ve kterém muž může prožívat své fantazie a obsese prostřednictvím ovládnutí jazyka tak, že je autoritativně vkládá do němeho obrazu ženy, i nadále upoutané v pozici nositelky významu, a nikoliv jeho tvůrkyně.“ (s. 118)

Mulveyová si ale zároveň uvědomuje, jaké důsledky z této teze plynou pro feministickou kritiku. Je-li totiž jazyk spojencem mužů (a základním nosíkem symbolického řádu), může vůbec dovolit ženě vytvořit progresivní umělecké/kritické sdělení? Tedy, řečeno s Mulveyovou, problémem zůstává, jak bojovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk, zatímco jsme v patriarchálním jazyku lapeny. Je vůbec možné vystoupit, ať již jako teoretička, kritička, či tvůrkyně, mimo falocentrický symbolický řád? Mulveyová předpokládá, že se k této možnosti dostaneme poté, co prozkoumáme patriarchální zobrazovací mechanismy nástrojů, které nám patriarchát nabízí (s. 119). Tyto nástroje nám podle ní mohou pomoci popsat současný stav, pochopit struktury řádu, který nás obklopuje, a naznačit cestu k jeho změně.

V druhé polovině tohoto oddílu (I.B Destrukce slasti jako radikální zbraň) přechází Mulveyová k charakteristice filmového aparátu. Popisuje film jako „pokročilý systém zobrazování“, který nahrává teoretické otázce, jak naše nevědomí (které zde ovšem není chápáno jako „přirozené“, ale jako strukturované dominantním řádem) určuje způ-

sob dívání se (obecně, ale i na film) a slast z pohledu (s. 119). Zde se vyjevuje dvojlomnost její metody – jednak psychoanalýzy využívá jako nástroje odhalujícího filmové mechanismy, ale zároveň je jí film nástrojem k prozkoumání společenského podvědomí a v důsledku tak i psychoanalýzy samé (již neřeší otázku, jak film oslovuje naše podvědomí, ale to, jak společenské podvědomí formuje film a psychoanalýzu k obrazu svému).

Následně se pokouší definovat svůj záměr přesněji – prohlašuje, že se chce zabývat strukturací erotické slasti ve filmu a funkcí obrazu ženy ve vztahu k ní. Politickým zájmem takovéto analýzy je destrukce slasti a popření dojmu celistvosti i jisté lehkosti vyvolávané tradičním narativním filmem. Cílem eseje je vytvoření prostoru pro rozvoj alternativního filmu, který může zpochybnit, politicky i esteticky, mechanismy klasického dominantního filmu. Monolitický blok hollywoodského filmu, kterému se její analýza věnuje především, se podle Mulveyové vždy omezoval na formální mizanscénu odrážející dominantní ideologické pojetí filmu (s. 119). Zájem o Hollywood je charakteristický pro většinu britských teoretiček této doby, liší se ovšem v akcentu – britská škola se obrací především k jeho progresivním rysům, Mulveyová naopak jeho progresivnost popírá.

Jakmile totiž ve Vizuální slasti... přiznává osobní zaujetí klasickým filmem (a dokonce i „potěšen“ z něj), definuje pojem filmové slasti jako jasně negativní. Zde můžeme najít původ zvláštního nářetí eseje – přestože autorka přiznává, že jí sledování klasických filmů přináší požitky, zároveň se jej snaží analyzovat a zničit: „Alternativou je vzrušení, které přichází, ponecháme-li minulost za sebou bez toho, že bychom ji odmítali, překonáme-li zastaralé či omezující formy nebo se odhodláme skoncovat s obvyklým slastným očekáváním, abychom počali novou řeč touhy.“ (s. 120)

„Nová řeč touhy“, po které Mulveyová volá, se ukazuje jako utopický prostor dosud neobjevené ženskosti, která byla filmem potlačena. Zde se tedy vyjevuje politicko-utopický rozměr textu, jeho revoluční gesto vyzývající k novému pojetí slasti a definici touhy. Celý úvod má tón manifestu (k tomu již odkazují názvy kapitol Politické využití psychoanalýzy a Destrukce slasti jako radikální zbraň či použití obrátů jako „politická zbraň“, „jak bojovat s nevědomím“). Úvod vlastně končí provoláním k „revoluci“, vyzváním utopie a výzvou k opuštění minulosti a transformaci zastaralých forem.

Druhý oddíl (II. Slast z dívání se / fascinace lidskou postavou) má v kontrastu k „politickému“ vyznění úvodu formu neutrálního objasnění psychoanalytického rámce, který pak Mulveyová dále využívá. Je vlastně přípravou na další část, kde se tento rámec propojí s ideologickou kritikou. Tento oddíl zachovává rodovou neutralitu i tradiční způsoby využití psychoanalýzy pro zkoumání filmu, čímž se vytváří prostor pro rozehrání rodových determinací v další kapitole.

Na počátku vymezuje Mulveyová skopofili (slast z pohledu) jako jednu ze slastí saturovaných filmem a upozorňuje, že již u Freuda je skopofilie dáována do souvislosti s aktivním pojmáním druhého jako objektu. Přestože je filmový svět ve své podstatě exhibicionistický, vytváří zároveň velmi silnou iluzi „soukromého světa“, která podpo-

ruje divákův voyeurismus. Antropomorfní charakter filmu rozvíjí podle Mulveyové narcistický rozměr skopofilie, která přispívá k potvrzení a ustanovení „mylného obrazu“ Já, podobně jako v Lacanově stadiu zrcadla. Pro lacanovsky pojatý odcizený subjekt, „rozpolcený ve své imaginární vzpomínce pocitem ztráty a hrozbou možné neúplnosti představy“, tak zážitek v kině představuje jakousi protetickou fázi zrcadla – vede k analogickému typu uspokojení a posílení diváckého Já (s. 119). Mulveyová zdůrazňuje roli obrazu pro formování subjektivity a poukazuje na funkci filmového zážitku, při kterém u diváka dochází ke ztrátě Já (subjekt „zapomene na svět“ a poddá se světu na plátně) a zároveň k jeho „protetickému“ posílení (v identifikacích a projekcích do fiktivního světa na plátně).

Své pojetí stadia zrcadla podal Lacan v eseji Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti, přičemž tento text se stal od sedmdesátých let jedním z nejcitovanějších psychoanalytických materiálů využívaných poststrukturalistickou filmovou teorií. Stadium zrcadla zakládají dětské hry před zrcadlem, které determinují představy subjektu o sobě samém – formativní je zde především okamžik, kdy dítě „rozpozná“ samo sebe v zrcadle, ale zároveň se chtěně vidí a chápe mylně jakožto motoricky schopnější a úplnější. Jakmile subjekt přijme tuto dokonalejší představu sama sebe (příznačný „aspekt vlastnění reprezentace“) a uvěří projektivnímu vidění cizího obrazu jako pravdivého odrazu sama sebe, započiná jeho cesta z imaginárního prostoru zrcadlení a splývání do stadia symbolického oddělování, vymezení a zapojení do řetězce signifikantů, který vytváří společenskou realitu.

Lacan popisuje tento zásadní okamžik psychosexuálního vývoje jedince následujícím způsobem:

Stadium zrcadla je dramatem, jehož vnitřní přetlak prochází vývojem od insuficience k anticipaci. Subjekt, chycený na vějíčku prostorové identifikace, je vtážen do fantazmat, která nahrazují rozdrobený obraz těla formou, již nazveme ortopedií totality a která jej nakonec uzavře do ochranného krunýře odcizující identity, jež svou rigidní strukturou poznamená celý mentální vývoj. Trhlina v kruhu, který spojuje *Innenwelt* a *Umwelt*, tak zplodí nevyčerpatelnou kvadraturu sebepotvrzování (*récollements*) ega (*moi*).<sup>77</sup>

Toto nadšené přijetí vlastního zrcadlového obrazu (a přijetí zdánlivé totality těla) vede k rozpolcení subjektivity – v důsledku mylné identifikace s obrazem, který je zdánlivě dokonalejší než jedinec sám. Moc obrazu a „vějíčka“ pohledu jsou v tomto uzavřeném kruhu zásadní, a proto není divu, že Lacanovo schéma patří ve filmové teo-

rii k nejvyužívanějším. Mulveyová spojuje tento model s Freudovou diferenciací možných pohledů (které v přísném slova smyslu se stadiem zrcadla vůbec nespojují – nicméně toto spojení je logické a přesvědčivé, nejde proti psychoanalytickému rámci). Freud vymezuje dva typy pohledů – aktivně skopofilní (funkce sexuálních pudů) a narcistně identifikační (funkce jáského libida). Spojení pohledu s libidem a pudu, ale i s konstituováním subjektivity ukazuje funkci filmového obrazu v novém světle:

Tato dichotomie byla pro Freuda zásadní. Přestože považoval tyto dva pudy za vzájemně se ovlivňující a překrývající, napětí mezi instinktivním puzením a pudem sebezáchovy nadále vyvolává dramatickou polarizaci ve vztahu ke slasti. Oba jsou formativními strukturami, mechanismy bez vlastního významu. Samy o sobě nemají žádný význam, musejí být spojeny s idealizací. Oba sledují své cíle lhostejně k vnímané realitě a podněcují erotizované pojetí světa v obrazech, které ovlivňují to, jak subjekt svět vnímá a jemuž je empirická objektivita jen pro smích (s. 122).

Podle Mulveyové film vytvořil vlastní fantazijní svět, který odráží napětí mezi libidem a Já ve vztahu k obrazu i možným identifikacím či projekcím diváka do tohoto světa. Kino staví na tomto napětí, právě ono je svorníkem světa, který je vytvářen symbolickými strukturami, podobně jako diváková subjektivita. Symbolické struktury jsou ovšem jen vyjádřením Zákona, který je u Lacana vystavěn okolo „Jména Otce“.

Ve skutečnosti však fantazijní svět na plátně podléhá zákonu, který jej vytváří. Sexuální pudy a procesy identifikace nabývají smyslu v symbolickém řádu, který artikuluje touhu. Touha, zrozená s jazykem, nám dává možnost přesáhnout vše pudové a imaginární, ale její osa souvislostí se neustále vrací k traumatickému okamžiku jejího zrodu: ke kastracnímu komplexu. Proto pohled, formálně vzbuzující slast, může být ohrožující svým obsahem, a právě žena jakožto zpodobnění-obraz tento paradox vyhraňuje (s. 122).

Až na konci druhého oddílu se Mulveyová v náznaku zmíní o slabině patriarchálního systému, která souvisí s nejtraumatičtějším okamžikem formování sexuální identity – s uvědoměním si hrozby kastrace. Vědomí subjektu u Freuda kolem kastracního komplexu neustále krouží, vědomí kastrace nelze oddělit od zrození touhy.

Třetí oddíl (III. Žena jako obraz, muž jako doručitel pohledu) představuje tematické jádro a strukturální těžiště eseje. Úvod naznačil politické cíle textu, druhý oddíl představil teoretický rámec. Třetí oddíl tyto dvě části spojuje tím, že jako jejich styčný bod zavádí téma odlišnosti pohlaví. V nejčastěji citovaném odstavci eseje Mulveyová prohlašuje, že patriarchální společnost ve filmu vydělila ženskou (normativně pasivní) a mužskou (aktivní) pozici, aby obrazu ženy na plátně přisoudila specifickou funkci ve vztahu k mužskému pohledu: „Určující mužský pohled promítá svou fantazii do posta-

77/ Lacan, Jacques. Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti. *Aluze*, 1/2000, s. 161.

vy ženy, která je příslušně stylizována. Ženy, ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují ‚bytí-pro-pohled‘ [*to-be-looked-at-ness*].“ (s. 123)

Pojem „bytí-pro-pohled“ v sobě shrnul esenci feministického uvažování o obrazu ženy a ukázal se jako jeden z nevlivnějších termínů feministické filmové teorie. I tzv. nová filmová historie se často v devadesátých letech vrací k jeho genezi – např. historička Lauren Rabinovitzová v esejí *Pokušení slasti: Nickelodeony, zábavní parky a pohled na ženskou sexualitu* analyzující strukturu zábavního parku upozorňuje, že konstituce ženského *bytí-pro-pohled* souvisí s nástupem ženské nezávislosti a svobodného pohybu žen ve veřejném prostoru.<sup>78</sup> Rabinovitzová popisuje, jak se na přelomu století v zábavním parku ženy vědomě učily vykupovat svou svobodu zpředmětněním, spektakularizací, vystavováním se mužským pohledům. Tak směřovaly nezávislost za existenci v obraze a svou přeměnu v sexuální zboží, jak je k tomu vyzývala společnost i obrazy na plátně.

Ženské „bytí-pro-pohled“ ve filmu upoutává pohled muže a značí mužskou touhu. Obraz ženy vybízí ke kontemplaci a tak vytváří napětí mezi narativním vývojem a jeho zbrzděním vizuální přítomností ženy. Podle Mulveyové „sexuální působivost vystupující ženy na okamžik zavede film na území nikoho, mimo jeho vlastní časoprostor“. Podobně i velké detaily částí ženského těla dávají filmu specifický erotický rozměr, protože „jedna část těla vnímaného ve fragmentech rozbíjí renesanční prostor a iluzi hloubky vyžadovanou příběhem a dává tak obrazu na plátně namísto věrohodnosti plochost charakteristickou pro vystříhovátku či ikonu“ (s. 124). Mulveyová zde ovšem nevysvětluje, proč právě tato „ikoničnost“ je tak výrazně erotizující ani nevyužívá možnosti analyzovat, zda již rozbití perspektivní hloubky obrazu neproměňuje diváckou zkušenost. Zastavení obrazu v detailu těla pro ni především zřetelněji odkazuje k primární hrozbě kastrace, obsažené ve fragmentarizaci obrazu těla. Sexuální zpředmětnění ženy proto podle Mulveyové není pro mužskou psyché „bezpečné“ – především velký detail ženské tváře ve svém medúzovském rozměru přímo odkazuje k mužské kastrační úzkosti.<sup>79</sup>

Tradiční rozdělení rolí podle Mulveyové nedovoluje, aby byla mužská postava ve filmovém obraze sexuálně zpředmětněna.<sup>80</sup> Zatímco žena je pasivní „krajinou“ či ikonou bez možnosti ze své vůle hýbat dějem, muži je ve filmovém prostoru určena aktiv-

78/ Rabinovitz, Lauren. *Temptations of Pleasure: Nickelodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality*. *Camera Obscura*, 23/1990, s. 71–89.

79/ Této shody si povšimla i Hélène Cixousová, která chápe jako ženský ekvivalent kastrace právě dekapitaci (jako dekapitaci můžeme vnímat i „setnutí“ hlavy ve velkém detailu tváře). Viz Cixous, Hélène. *Castration or Decapitation? Signs*, 1/1981, s. 36–55.

80/ V tomto směru ovšem došlo od sedmdesátých let k významnému společenskému posunu a sexuální zpředmětnění muže se v audiovizuální tvorbě stalo poměrně obvyklým jevem.

ní role, je hybatelem příběhu a „doručitelem“ nebo „oporou“ pohledu (*gaze*) diváka (s. 124).<sup>81</sup> Vtažení diváka do filmu se tedy děje po přesně vymezené identifikační ose – prostřednictvím své identifikace s protagonistou získává divák přístup k tomuto pohledu a imaginární kontrolu nad událostmi, což mu přináší uspokojivý pocit všemocnosti.

Žena je tedy ve filmu objektem sexuálního pohledu, zatímco muž-hrdina představuje ideální Já připravené k divákově identifikaci. Pohled mužské postavy, se kterou se divák může identifikovat, mu poskytuje iluzi moci nad filmovým prostorem. V tomto pohledu se ovšem zpřítomňuje napětí mezi obrazem ženy a požadavky narativních konvencí: „Obojí je spojeno s pohledem: s pohledem diváka v přímém skopofilním kontaktu s ženskou postavou ukazovanou pro jeho požitek (konotující mužskou fantazii) a pohledem diváka fascinovaného obrazem své podoby, zasazené do iluze přirozeného prostoru, skrze niž může v rámci diegeze ovládat a vlastnit ženu.“ (s. 125)

Mulveyová již předeslala, že problematičnost tohoto pohledu spočívá v tom, že obraz ženy značí odlišnost pohlaví, a tedy nebezpečí kastrace. Ženské „bytí-pro-pohled“ nejen uspokojuje skopofilní pud, ale také přináší v hlubinné rovině silnou kastrační úzkost. Mužské nevědomí ale podle Mulveyové nachází dvě (v jistém smyslu „terapeutické“) cesty, jak se s kastrační úzkostí vypořádat: buď rekonstruuje kastrační scénu, zkoumá a potrestá „vinou“ ženu (což je charakteristické např. pro *film noir*), nebo popře hrozbu kastrace tak, že ženu přemění v „neživý“ fetiš:

Tato druhá cesta, fetišistická skopofilie, rozvíjí fyzickou krásu objektu a přetváří ji v cosi uspokojivého samo o sobě. První cesta, voyeurismus, má naopak blízko k sadismu: slast vychází z prokázání viny (okamžitě spojené s kastrací), z ustanovení kontroly a podrobení si viníka prostřednictvím trestu či odpuštění. Tato sadistická část se dobře hodí k vyprávění. Sadismus vyžaduje příběh, závisí na podněcování událostí, na nucení jiné osoby ke změně, na bitvě vůle a síly, na porážce či vítězství, přičemž to vše se děje v lineárním čase se začátkem a koncem. Fetišistická skopofilie, na druhé straně, může existovat mimo lineární čas, protože erotický pud je zaměřen na pohled samotný (s. 126).<sup>82</sup>

81/ Ústřední pojem *gaze* je do češtiny obtížně převaditelný, nekonotuje totiž ani tak „upřené zírání“ (jak by naznačoval jeho doslovný překlad), jako spíše kontrolu a moc spojenou s pohledem. Jak upozornila Joan Copjecová, při vymezení tohoto pojmu došlo ke kontaminaci Lacanova pojmu Foucaultovým pojetím pohledu a pan-optikality, a tak podle ní nastala „nevhodná foucaultizace“ Lacana filmovou teorií. Copjec, Joan. [Bez názvu]. *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 124.

82/ Mulveyová se zde zaměřuje na epickou podstatu sadismu – jak později ukázala Gaylyn Studlarová, je sadismus již od svých literárních kořenů tradičně spojován s epickým vyprávěním, zatímco masochismu přísluší spíše lyricky exaltovaná forma. Viz Studlar, Gaylyn. *Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema*. In: Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press, 1985, s. 602–624. O souvislostech mezi funkcí sadismu v naraci, naznačenou Mulveyovou, a ženskou touhou viz také stať Teresy de Lauretisové *Desire in Narrative*. In: táž, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Formy fetišistické skopofilie a voyeuristického sadismu dokresluje Mulveyová na příkladech filmů Alfreda Hitchcocka a Josefa von Sternberga. Sternberg podle ní vytváří z Dietrichové dokonalý fetiš a staví ji do pozice, ve které ji pohled hrdiny nedokáže ovládnout – obraz/fetiš se pak stává obsahem filmu, existuje v přímém vztahu s divákem. (Proto se scény nejvyhrocenějšího erotického významu ve filmech s Marlene dějí v nepřítomnosti hrdiny – jsou předvedeny jen pro diváky.) Sternbergův filmový prostor směřuje k ikonické jednorozměrnosti, hrdinové nemají moc přenášet a ukotvovat pohled diváka – mužský ovládající pohled zde absentuje: „Tom Brown na konci MAROKA již dávno zmizel v poušti, když Amy Jolly odkopne své zlaté střevičky a odchází za ním. Na konci filmu X-27 [DISHONORED] je Kranau k osudu Magdy lhostejný. V obou případech je erotický účinek posvěcený smrtí předveden jako podívaná pro diváky. Mužský hrdina nechápe a především nevidí.“ (s. 127)

Muži-hrdinové zde často nejen nevidí, ale také nechápu, že figury ztvárněné Dietrichovou nefungují pouze jako pasivní svůdná těla – jejich „prázdná svůdnost“ je do velké míry klamná, ukrývá moc, která se občas odhalí právě v „nepatřičném“ pohledu. Pohled Marlene z boku, úkosem či zpoza mužské figury často narušuje obvyklou ekonomii ženského pohledu, která bývá omezená na pouhou odpověď na mužskou touhu – tento pohled divákovi naopak říká: „Vím, že se na mě dívají, ale vím také, že netuší, co vlastně vidí.“

Odpírá-li Sternberg divákovi ve svých filmech tradiční voyeurské schéma, Hitchcock pak podle Mulveyové často pojímá skopofilii jako téma hlavní (např. ve filmech VERTIGO, MARNIE, REAR WINDOW). Pohled diváků zde splývá s pohledem hlavního hrdiny, jehož pozice je často analogická situaci diváka v kině. Tyto filmy tak odhalují (zálibně rozvíjejí?) zvrácenou stránku pohledu – tím spíše, že jejich hrdinové-voyeuři jsou zástupci řádu a zákona, kteří se snaží podrobit ženu svému zkoumavému a trestajícímu pohledu. Perverzní rozměr jejich vidění je ovšem povrchně zakryt tím, že žena stojí „mimo zákon“. Hitchcock prostřednictvím práce s viděným/pozorovaným vtahuje diváka do pozice hlavního hrdiny, aby sdílel (a uvědomoval si) jeho/svůj perverzní pohled: „Hitchcockův hrdina je zde [ve VERTIGU] z hlediska příběhu pevně ukotven v symbolickém řádu. Má všechny atributy patriarchálního Nadjá. Odtud tedy divák, ukolébáný zdánlivou legálností svého zástupce do falešného pocitu bezpečí, vidí přes jeho pohled a odhaluje sám sebe jako komplice, chyceného v morální ambivalenci dívání se.“ (s. 129)

Mulveyová zde navazuje na často citovaný výklad REAR WINDOW, který chápe hlavního hrdinu Jeffriese jako metaforický obraz diváka v kině. Jeffries totiž přistupuje k příběhům viděným v protějším domě z pozice voyeurů a také jeho přítelkyně Lisa jej začne skutečně zajímat teprve v okamžiku, kdy se stává součástí představení „za oknem“ (což jí ovšem vystavuje nejen jeho voyeurskému pohledu, ale i pohledu vraha). Také VERTIGO je podle Mulveyové celé vystavěno kolem toho, co hlavní hrdina Scottie vidí (nebo nevidí). Obsedantní sledování obrazu, který mu uniká, jej vede k fetišistické

rekonstrukci tohoto obrazu, vždy již ztraceného (resp. nikdy neexistujícího). Hrdinky se pak u Hitchcocka této nebezpečné hře vědomě přizpůsobují – jak Judy, tak Marnie masochisticky přijímají „masku“ „bytí-pro-pohled“ a pozici „provinilé ženy“, protože vědí, že jen takto si mohou udržet erotický zájem muže.

Pozornost, kterou Mulveyová věnuje Hitchcockovi a Sternbergovi, je do jisté míry symptomatická – oba tito režiséři se postupem času stanou určitými „maskoty“, či dokonce „fetiš“, ke kterým se feministická filmová teorie bude pravidelně vracet. Je zajímavé, že filmy těchto režisérů jsou zde používány jako příklady „klasického narativního filmu“, přestože tuto kategorii do jisté míry přesahují – v různých podobách excesu, ať již formálního, nebo tematického (a často v přímém vztahu k zobrazení odlišnosti pohlaví).<sup>83</sup>

Mulveyová takto konkretizuje svůj model vizuálního pole filmu, ovšem nespokojuje se pouze s jeho popisem. Její stať má podobu politického manifestu, proto logicky naznačuje i způsoby, jak rozbít genderově definované slasti filmu a moc skopofilního pohledu. V závěrečném oddílu eseje (IV. Shrnutí) pak prohlašuje, že skopofilní pohled může být zlomen. Rozlišuje tři druhy pohledů, které jsou ve filmu propojeny: pohled kamery, pohled diváka a pohledy postav na plátně. První dva jsou podle ní v tradičním filmu popřeny a překryty důrazem na pohledy postav (což podporuje iluzi kdesi skutečně existujícího „reálného“ a „pravdivého“ filmového světa). Tento svět je ale neustále ohrožován dvojznačnou existencí ženy v jeho prostoru a hrozbou kastrace, kterou s sebou nese. „Ideologie reprezentace“ podle Mulveyové přímo souvisí s potřebami mužského Já a nutností tuto hrozbu odvrátit, nicméně fetišizace obrazu s sebou přináší nebezpečí zrušení iluze narativní kontroly:

Film je definován právě umístěním pohledu a možností jej měnit a odhalovat. To odlišuje kinematografii v jejím voyeuristickém potenciálu třeba od striptýzu, divadel, show atd. Film zachází daleko za zdůrazňování ženského *bytí-pro-pohled* a začleňuje způsob, kterým je žena nazírána, do samotné podívané. Filmové kódy využívají napětí mezi tím, jak film ovládá rozměr času (stříh, vyprávění) a rozměr prostoru (změny ve vzdálenosti, stříh), a vytvářejí tak pohled, svět a objekt, čímž navozují iluzi stříženou na míru touze. Právě tyto filmové kódy a jejich vztah k formativním vnějším strukturám musejí být zlomeny, než bude možné zpochybnit tradiční film a slast, kterou vyvolává (s. 130).

Nového pojetí filmových struktur tedy podle Mulveyové není možno dosáhnout změnou narativního obsahu či pouhou politizací sdělení, ale prozkoumáním pohledu

83/ Z dalších feministických textů o těchto režisérech viz např. Studlar, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1988; a Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen, 1988.

a jeho místa ve filmové formě. Iluze světa uspokojující skopofilní pudy, kterou film vytváří, je závislá na potlačení sebe-reflexe u pohledu kamery a diváka. A právě od jejich „zpřítomnění“ a zviditelnění musí podle Mulveyové transformace filmu začít:

První úder proti monolitickému nakupení tradičních filmových konvencí (již provedený radikálními filmaři) spočívá v osvobození pohledu kamery a v jeho zhmotnění v čase a prostoru a uvolnění pohledu diváka do dialektické pozice **vášnivě nezaajatosti**. Není pochyb, že se tímto zničí uspokojení, slast a výsostné postavení „neviditelného hosta“ a poukáže se na to, jak film vždy závisel na aktivních a pasivních voyeuristických mechanismech. Ženy, jejichž obraz byl mnohokrát odcizen a použit pro tento účel, nemohou nepozorovat úpadek tradiční filmové formy jinak než se sentimentální lítostí (s. 131).

Mulveyová vlastně vyzývá k útoku – jak na obvyklé způsoby zobrazování, tak na divácká očekávání spojená s návštěvou kina. Vize nového filmu, ke které její text směřuje, spoléhá na „uvědomělého“ diváka, který se vzdá své filmové slasti a dobrovolně přijme své odcizení od obrazu na plátně, osvobodí se od moci svého pohledu a jak vizuálních požitků, tak iluze transcendentality, jež mu aparát nabízí. Mulveyová naznačuje, že „nový“ divák by měl s filmem vstoupit do vztahu „vášnivě nezaajatosti“ či „odstupu“ (*passionate detachment*), tedy vytvořit reflexivní mody diváctví zbavené mocenského rozměru. (Otázkou samozřejmě zůstává, do jaké míry je tato představa utopická – zda by tedy diváci a divačky skutečně tento krok přivítali jen „se sentimentální lítostí“.)

## „Svůdně přímočará“, ovšem „stísňující“ esej: kritické ohlasy

Jak upozornila Kaja Silvermanová, Vizuální slast... se stala jednou z nejčastěji antologizovaných esejí ve filmové teorii obecně.<sup>84</sup> Listujeme-li rozsáhlou anketou, kterou uspořádala v roce 1989 *Camera Obscura*, je podivuhodné, jak často se ve výpovědích téměř šedesáti oslovených teoretiček z celého světa objevuje zmínka o tomto textu jako o prvním inspiračním zdroji. Barbara Creedová se ve své vzpomínce pozastavuje nad tím, jak ji kdysi zarazila „samozřejmá“, ale dosud nikdy neformulovaná „pravda“ eseje.<sup>85</sup> Carol Flinnová poznamenává, že ji shledala dokonale přesvědčivou.<sup>86</sup> Dudley Andrew ve svém přehledu vývoje filmové terminologie píše, že tato studie významně spojila oblasti psychoanalýzy a filmové stylistiky,<sup>87</sup> Philip Rosen vidí pohled Mulveyové na patriarchát a filmovou formu jako „svůdně přímočarý“.<sup>88</sup>

Publikování Vizuální slasti... v roce 1975 ve *Screenu* vedlo k situaci, kterou sama Mulveyová nazývá „tvůrčí dezorientací“.<sup>89</sup> Feministická filmová zkoumání našla v tomto krátkém textu nový teoretický základ a impuls k bouřlivému rozvoji. Eсей nastiňovala rámec možných analýz a vybízela k akci – k destrukci filmové slasti. Spojení marxistické terminologie, brechtovského volání po zcizení od manipulované slasti, freudiánského základu pro rozbor filmového p(r)ožitku a zcela aktuálního feministického východiska v politický pamflet, volající po „novém, spravedlivějším filmu“, dodalo stati zvláštní naléhavost. Svým způsobem překvapivé bylo, jak rychle získala argumentace Mulveyové podporu mezi muži-teoretiky a jak záhy byla tato esej zařazena do kánonu „klasických“ textů filmové teorie. Zároveň je však toto přijetí logické – Mulveyová totiž ve svém textu jen rozvinula a novým způsobem uplatnila teoretické impulzy, ze kterých vycházeli nejvýznačnější teoretici té doby. Popřít Mulveyovou by znamenalo popřít celou freudovskou/lacanovskou a althusserovskou větev filmové teorie, která tehdy byla v klasické podobě na vrcholu.

Vývoj feministického filmového myšlení i z těchto důvodů dále dlouho pokračoval v rámci stanoveném Mulveyovou. Jak naznačuje Judith Mayneová: „Budeme jenom mírně přehánět, pokud řekneme, že většina feministické filmové teorie a kritiky za po-

84/ Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996, s. 83.

85/ Creed, Barbara. [Bez názvu.] *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 132.

86/ Flinn, Carol. [Bez názvu.] *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 151.

87/ Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984, s. 147.

88/ Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 304.

89/ Mulvey, Laura. [Bez názvu.] *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 252.

slední dekádu [1975–85] byla odpovědí, explicitní nebo implicitní, na otázky vznesené v článku Laury Mulveyové: centralita pohledu, film jako představení a narace, psychoanalýza jako kritický nástroj.<sup>90</sup> Mary Ann Doaneová shrnuje, že mnoho teoretiček v té době pocitovalo k textu Mulveyové určitý závazek: „Vizuální slast... poskytla paradigma, kterému se každá feministka napříště cítila povinována se přizpůsobit, právě proto, že se zdálo, že ukazuje ‚dokonalou‘ souhru mezi pojmy a scénáři psychoanalýzy..., vytvářením filmových obrazů a narativizací odlišnosti pohlaví.“<sup>91</sup> Dále výmluvně popisuje, jak byla zároveň silně ovlivněna touto vírou, ale jak „stísňující“ jí někdy paradigma Mulveyové připadalo:

Velkou část mých prací formovalo přesvědčení, že psychoanalýza je obzvláště vhodná metoda k rozluštění psychických operací filmu a jeho účinku na diváka. Ale tuto víru vždy doplňovalo tíživé napětí z vědomí, že psychoanalýza nejméně hovoří o hranicích a vratkosti tohoto přesvědčení, o *de-centrování* investigativní pozice jako účinku nevědomí.<sup>92</sup>

I u dalších teoretiček (a teoretiků) navazujících na Mulveyovou najdeme výtku, že její snaha o určitý „univerzální“ popis filmového aparátu pro některé z nich začala být po čase až klaustrofobní, stále více ji pocitovali jako totalizující a svazující. Problematiké bylo pro mnohé už to, jak její teze naznačuje, že jakákoli slast, kterou film vzbuzuje, je „znamením spoluviny subjektu s utiskujícím sexuálním režimem“.<sup>93</sup> A tak se v mnohých záznamech o vlivu nejméně významnějšího textu Mulveyové objevuje pozoruhodné propojení pocitu „zjevení“ a nutnosti vypořádat se zároveň s tísnivým, omezujícím tlakem teoretického a politického rámce – a toto propojení se obvykle ukazuje jako základní inspirační síla dalších textů.

Mulveyovské východisko precizně shrnula E. Ann Kaplanová ve svém článku *Je pohled mužský?*<sup>94</sup> Především zde formuluje několik základních otázek, které tradiční mulveyovské schéma vyvolává a kolem nichž se obvykle točí následné debaty feministických teoretiků a teoretiček. Sumarizujeme-li tedy, dostáváme následné otázky: Je pohled opravdu vždy nutně mužský, definovaný patriarchální strukturou jazyka, nevědomí, symbolického systému? Je možné přetvořit filmové vidění tak, aby dalo prostor ženskému pohledu? Co tradiční schéma znamená pro divačku, která se střetává s apa-

90/ Mayne, Judith. *Feminist Film Theory and Criticism*. *Signs*, 11/1985, s. 83.

91/ Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991, s. 7.

92/ Tamtéž, s. 7.

93/ Bergstrom, Janet – Doane, Mary Ann. *The Female Spectator: Contexts and Directions*. *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 8.

94/ Kaplan, E. Ann. *Is the Gaze Male? In: táž, Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press: 2000, s. 119–138. Jde o přetisk úvodní kapitoly z autorčiny knihy (jedné z prvních „učebnic“ pro genderové čtení filmu) *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London: Routledge, 1983.

rátem oslovujícím předpokládaně jen mužského diváka? Musí se žena vždy identifikovat jako objekt touhy, a pokud přijme pozici subjektu touhy, je to nutně mužská identifikace? Pokud se žena např. dívá na lesbické obrazy, co to pro ni znamená a jak je její pohled veden?<sup>95</sup>

Kaplanová také upozorňuje, že schéma Mulveyové není jen popisné, ale vlastně také determinační – zároveň nepřímo nabádá k umístování diváka, z jisté perspektivy podporuje dominantní modely vidění a nenaznačuje cestu k jejich porušení. Ženské diváctví je zde vykázáno „mimo“ zkoumané struktury vidění, zároveň je „vymezeno“ a „vytlačeno“ mužskými teoriemi, je tedy vlastně nadvakrát popřeno. Celý model stojí a padá s přesným určením předpokládané divácké pozice, ze které svět na plátně „funguje“ a dává smysl – ovšem analýza této pozice se ukazuje jako nedostačující, neposunujeme-li se v dalším kroku k prozkoumání principů, které podírají tento teoretický konstrukt a jeho předpoklady.<sup>96</sup> Základním paradoxem genderové dělby vizuální práce ovšem zůstává rozpor, jehož zkoumání se Mulveyová vyhýbá – pozice bytí-pro-pohled a objektu pohledu se pro ženy stala prostřednictvím její sociální normalizace sexuálně slastnou a ženy si evidentně často dokáží obrazů své objektivizace „užívat“.<sup>97</sup>

Nejméně významnější dobové polemiky s *Vizuální slastí...* se ovšem týkaly toho, že Mulveyová vůbec nebere v úvahu ženský subjekt. Divačka jako by v její představě neměla k vizuální slasti žádný přístup. Je-li totiž vizuální slast vedena cestou mužského pohledu k ženskému „zpředmětněnému“ obrazu, zůstává otázkou, jaké požitky pak přitahují k filmu ženy (nelze přitom popřít empirický fakt, že ženy do kina chodí dobrovolně a rády). Eсей také naznačovala, že jak klasický film, tak film s progresivním obsahem a tradiční formou nevyhnutelně nutí divačky zaujímat masochistickou, pasivní pozici, přičemž možnost subverze či slasti z čtení „proti srsti“ zde byla jen utopicky naznačena. Doboový aktivistický feminismus tak samozřejmě vnímal tuto „sofistikovanou bezvýhodnost“ jako politicky nepřijatelnou.

Absence ženského subjektu v analýze filmového prožitku se stala nejčastěji napa-daným bodem také proto, že se jím Mulveyová dotkla velmi citlivého místa feministického projektu – její čtení totiž z jistého pohledu podporovalo umlčování žen a nadále je vylučovalo z uvažování o umění a tvorbě. Podobné výhrady se týkají i obecněji pojetí diváctví – setkání diváka s filmem je u Mulveyové vždy dané, neměnné a předvídatelné pro všechny diváky. Totéž by ovšem bylo možné vytknout velké většině textů (nejen) feministické teorie. Jak podotýká D. N. Rodowick, filmová teorie obecně „často předvíдалa toto setkání jako ideologicky nad-determinované (...) spíše než jako místo možného vzdoru, nového pojetí a čtení“.<sup>98</sup>

95/ Tamtéž, s. 122.

96/ Tamtéž, s. 123.

97/ Tamtéž, s. 124.

98/ Rodowick, D. N. *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. London: Routledge, 1991, předmluva, s. ix.

Pojem diváka tak zůstává u Mulveyové zcela homogenní – především jeho gender určila „s kategorickou rozhodností“ a tím popřela možnost, že o sexuální identitě je v jistých situacích možné uvažovat jako o neukotvené, fluidní.<sup>99</sup> Divácký subjekt u ní podléhá heterosexuálnímu binarismu (což vylučuje např. možnost *queer* čtení filmu), identifikace probíhá přísně podle sexuální osy (heterosexuální muž v publiku se identifikuje s heterosexuálním hrdinou na plátně a prostřednictvím jeho pohledu se zmocňuje ženského obrazu). Ovšem z opačné perspektivy je možné zase tvrdit, že divák Mulveyové není v textu vůbec definován. Mulveyová nikdy neuvádí, zda jej chápe jako teoretickou konstrukci, jako pouhý abstrahovaný pojem, či jako historicky a sociálně podmíněný subjekt, který by třeba i dokázal teoreticky reflektovat a analyzovat svou pozici. D. N. Rodowick v tomto ohledu podotýká:

Přes všechny úspěchy psychoanalytické filmové teorie za posledních dvacet let trvám na tom, že veškerá tvrzení o identifikačních procesech skutečných diváků, ať již jakkoliv vlivná a důležitá, jsou *spekulativní*. Z mého pohledu nám analýza forem enunciací nebo *point-of-view* ve filmové fikci může sdělit mnohé o ideologických reprezentacích odlišnosti pohlaví. Nicméně nám nemůže říct nic definitivního o sexuální identifikaci nebo potenciálních významech produkovaných ve vztahu ke skutečným divákům. (...) Textová analýza dosáhla mnohého naznačením, jak jsou identifikační pozice a význam kódovány filmovými texty. Ale musíme si přiznat, že tyto pozice zůstávají nakonec ve vztahu ke kterémukoliv z diváků neurčitě. A toto je pro mě nezbytné politické a priori. (...) Věřím, že nakonec každé setkání mezi textem a subjektem je historicky nahodilé a nepředvídatelné.<sup>100</sup>

Sama Mulveyová o několik let později přiznává, že jí otázky položené ve Vizualní slasti... již připadají „poněkud omezené“, především ve vztahu k „empiricky identifikovatelným, skutečným ženám v publiku a jejich vědomé identifikaci s empiricky identifikovatelnou skutečností na plátně“.<sup>101</sup> Zároveň se ovšem snaží ospravedlnit svůj přístup a vysvětlit, že její pojetí diváka a jeho vztahu k obrazu nebylo tak přímočaré, jak bylo obvykle interpretováno. V textu z roku 1989 vysvětluje, že mužský rod přisouzený divákovi chápala v metaforické, afektivní rovině:

Můj článek byl za prvé, a především, o způsobech, jakými se psychické formace a rodově nemodulovaná puzení mísily s fantasmagoriemi rodu přiděleného podle před-

stav o odlišnosti pohlaví v patriarchátu. (...) Za druhé jsem tvrdila, že ona směsice mužské metafory pro aktivní slast z pohledu a ženské metafory pro „obraz-pro-pohled“ pravděpodobně směřuje ke strukturaci diváckova pohledu jako „maskulinního“. Používala jsem pojem „maskulinní“ ve Freudově slova smyslu, neodkazovala jsem jím k muži ve smyslu mužů v publiku, ale k aktivnímu prvku v ambivalentní sexualitě každého jedince.

Proti kritice, že stanovila rámeček diváckého zážitku příliš kategoricky a vyloučila některé diváky (ženy, gaye apod.) z přístupu ke slasti vůbec, Mulveyová namítá:

Cítila jsem, že individuální identifikace a vizuální slasti nabízejí ohromné pole odchylek, her s dvojznačností a s různým potenciálem odlišnosti – jako jsou odlišné individuální psychické vzorce v rámci dané historie či symbolického řádu. Každý, muž či žena, gay či heterosexuál si projde svou vlastní cestou ke slasti diváctví, čte film v obvyklých významech, tzv. proti srsti, nebo jej odmítne.<sup>102</sup>

Význam eseje Vizualní slast a narativní film tedy nelze posuzovat jen vzhledem k modelu diváctví, který zavádí, ale je nutné vnímat i její kumulativní účinky a vliv na vytváření diskurzu. Navíc tato stať naznačila některé otázky, které filmová teorie dodnes nevyřešila. Podle D. N. Rodowicka jde o následující tematické okruhy: „...komplexní metodologie přijetí psychoanalýzy filmovou teorií, otázka sexuální identifikace a odlišnosti pohlaví u diváků, především pak problém enunciací nebo ‚umístování subjektu‘ a také metody a cíle ideologické kritiky.“ Rodowick uzavírá, že obecně tyto otázky „zůstávají zásadními a nevyřešenými problémy v setkání filmové teorie s psychoanalýzou“.<sup>103</sup>

Mulveyová byla často kritizována také za to, že nahlíží Hollywood jako monolitického výrobce specifických slastí. Sama autorka přiznává, že na počátku pro ni Hollywood představoval krystalicky čistou formu manipulace s filmovou slastí a také model zobrazování odlišnosti pohlaví, který mnohdy formoval i avantgardu a alternativní film. Nicméně dodává, že svůj přístup k Hollywoodu od publikace Vizualní slasti... významně přehodnotila:

Kladla jsem příliš velký důraz na transparentnost a zdání pravděpodobnosti „Hollywoodu“; podcenila jsem jeho povahu jakožto *trompe l'oeil* a jeho snahu zploštit signifikát do signifikantu (například John Wayne zůstával Johnem Waynem, i když byl Nathanem Brittlesem, Ethanem Edwardsem, Tomem Donovanem nebo Doniphonem, Seanem Thorntonem atd.).<sup>104</sup>

99/ Humm, Maggie. *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1997, s. 22.

100/ Rodowick, *The Difficulty of Difference*, s. viii – ix.

101/ Mulvey, Laura. *British Feminist Film Theory's Female Spectators: Presence and Absence*. *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 69.

102/ Tamtéž, s. 73.

103/ Rodowick, *The Difficulty of Difference*, s. vii.

104/ Mulvey, Laura. [Bez názvu.] *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 250.



Mulveyová se později k této posedlosti klasickým filmem vrací ve stati *Americanity*: Evropská intelektuálové a hollywoodské melodrama, zahrnuté do její druhé knihy esejí *Fetišismus a zvědavost*.<sup>105</sup> Mapuje zde využití hollywoodského filmu jako materiálu pro evropské teoretiky – počínaje sovětskou posedlostí Hollywoodem ve dvacátých letech, dále přes surrealisty ke *Cahiers du Cinéma* a studii dovádí až k zhodnocení specifické úlohy, kterou Hollywood sehrál v britském uvažování o kulturní teorii. Hollywoodský film se v tomto čtení ukazuje jako prubířský kámen teorie, jako systém, který se přes svou konvenčnost a normovanost (nebo právě pro ně) stává inspiračním zdrojem v uvažování o možnostech a omezeních filmu.

## Divka, která se ošívá v transvestitních šatech – Návrat Mulveyové k Vizuální slasti

Mulveyová se k tématu Vizuální slasti... vrátila ještě v roce 1981 v článku příznačně nazvaném *Dodatečné poznámky k Vizuální slasti a narativnímu filmu*.<sup>106</sup> Tento text neměl ani zdaleka takový ohlas ani vliv jako první stať a je zajímavý především proto, že se pokouší objasnit, přeformulovat či doplnit její východiska. Mulveyová se v něm tentokrát zaměřuje více na význam narativních figur a možných identifikací než na pohled sám (to ostatně bude typické pro mnohé z feministických textů o filmu v průběhu osmdesátých let). Znovu se vrací k ústřední otázce svých kritiků – proč divákovi přisoudila mužský rod. Vysvětluje, že zacílení na mužského diváka bylo záměrné a částečně i ironické, a uznává, že tím nechtěně uzavřela cesty do oblastí, které by měly být dále prozkoumány (s. 69). Nyní se tedy pokouší otevřít často kladenou otázku skutečných žen v publiku a jim nabízených identifikací a slastí – především pak v případě melodramatu s ženskou hrdinkou v centru narace. Poznává, že je možné, aby divka byla v některých případech při sledování filmu v „takovém nesouladu se slastí, která se jí nabízí, se svou ‚maskulinizací‘, že se kouzlo fascinace zlomí“. Nicméně v této stati se hodlá věnovat opačnému případu – situaci, kdy žena v publiku najednou zjistí, že jí „tajně, téměř podvědomě, těší svoboda akce a kontrola nad diegetickým světem, které jí přináší identifikace s hrdinou“ (s. 70).

Jako východisko jí slouží filmy, jejichž ústřední postavou je žena, která „není schopná dosáhnout stálé pohlavní identity a je rozpolcená mezi dvěma ohni – pasivní femininitou a hrozbou regresivní maskulinity“. Mulveyovou zde již tolik nezajímají filmové slasti jako spíše narativní pozice a funkce ženské figury. Snaží se ukázat, jak se žena v archetypálně vystavěných příbězích stává narativním signifikantem sexuality a ztělesňuje kontrast mezi pasivními a aktivními složkami příběhu. Strukturace filmu okolo mužské slasti podle ní dovoluje také divkám zakoušet narativní kontrolu prostřednictvím aktivní stránky své sexuální identity. Maskulinní identifikace je ovšem podle Mulveyové pro ženy jak „přirozená“, tak problematická – „toute je dána kulturní materialita v textu a pro ženy (...) je trans-pohlavní identifikace ‚zvykem‘ (...), ‚druhou přirozeností‘ (...), která se ovšem nepokojně ošívá ve svých zapůjčených transvestitních šatech“ (s. 72). Dá se říci, že se zde Mulveyová pokouší zachytit okamžik *převzetí pohledu*, kdy se divka zmocní nelegitimní pozice a ovládne mužský vektor vidění – ovšem toto převzetí není trvalé, bývá nakonec zlomeno mocí narace. Překročení genderové osy dívání a slastného zakoušení

105/ Mulvey, Laura. *Americanity: European Intellectuals and Hollywood Melodrama*. In: *táz, Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996, s. 19–28.

106/ Mulvey, Laura. *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Penley, Constance (ed.). *Feminism and Film Theory*. London: Routledge, 1988, s. 69–79.

kontroly nad příběhem je tedy jak obvyklé, tak v prožitku ambivalentní, poznamenané vědomím dočasnosti, (sociální) nepřistojnosti, ale i (biologické) nepřírozenosti.

Na analýze snímků DUEL IN THE SUN a THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE Mulveyová ukazuje, jak zdvojení hlavního hrdiny westernu (jako osamělého kovboje charakterizovaného regresivní narcisistní všemocností nezařaditelnou do oidipovského rámce na jedné straně – a jako strážce zákona podrobujícího se nakonec sociálnímu rituálu svatby na straně druhé) může být chápáno jako projekce dilematu hlavní hrdinky. Právě ona (Proppova „princezna“<sup>107</sup>) s sebou nese možnost „svatby“, což je její jediná narativní funkce. Hrdina je zdvojen, jeden představuje vzdor proti tradičním společenským požadavkům a povinnostem (především těm, které se spojují s rodinou), druhý pak systém dobrovolně podporuje (s. 73).

Takové zdvojení a možnost hrdinky si mezi dvěma muži (a jimi symbolizovanými životy) vybrat dovoluje také divácké fantazii buď zvolit identifikaci s „nostalgickým narcismem“ nezávislého a obvykle záporného hrdiny, nebo upřednostnit symbolickou kooptaci hrdiny kladného. Mulveyová tvrdí, že otázkou není, kdo z hrdinů bude poražen – významné je, jak bude jeho porážka zapsána do historie (tedy: jak bude jeho příběh viděn ve světle symbolického řádu). Dva typy hrdinů podle ní představují dva neshleditelné světy: jeden patří falickému narcismu, který historie odmítá, a druhý ukazuje, že osobní rezignace může být ověněna společenskou a politickou prestiží (s. 74). Nezastupitelnou funkci v tomto systému pak má rituál svatby.

Žena v centru narace se přiklání k jedné z nabízených cest – buď společně s prvním mužem unikne do „regresivní maskulinity“ a uchová si svou nezávislost (tím ovšem ztrácí jak společenský status, tak obvykle i život), nebo se zařadí do symbolického systému jako „lady“, což ovšem znamená, že rezignuje na svou nezávislost. Mulveyová shrnuje: divačka, stejně jako oscilující ženská hrdinka ve zmíněných westernech, má možnost volby – může být přitahována vzpomínkou na aktivní maskulinní fázi svého psychosexuálního vývoje a dočasně přijmout maskulinizaci. Dilema westernové hrdinky v tomto okamžiku odráží situaci a možnosti divačky v kině – neschopnost protagonistky dosáhnout stále sexuální identity se zrcadlí v přejetém, mužském *point-of-view* divačky (s. 70).

Ve vztahu k Vizualní slasti... lze tento text vnímat jen jako pokus o dodatečné doplnění původní analýzy. Mulveyová v něm otupuje rozhodnost, se kterou dříve stanovila pohlaví diváka a osu jeho možných identifikací s postavami na plátně. V kontextu dalšího rozvoje feministické filmové teorie nicméně tento pokus vyznívá poněkud nepřesvědčivě, především proto, že v okamžiku jeho publikace již vývoj feministického zkoumání pozice divačky významně pokročil.<sup>108</sup>

107/ Srov. Propp, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha: H+H, 1999.

108/ Např. Mary Ann Doaneová již tehdy rozpracovává svou teorii ženské „nad-identifikace“, kterou později shrne ve své studii ženského filmu čtyřicátých let nazvané *The Desire to Desire* (Bloomington: Indiana University Press, 1987). Viz dále také výzkumy Christine Gledhillové, Lindy Williamsové, Deidre Pribramové, E. A. Kaplanové, Annette Kuhnové, Judith Mayneové, Tanii Modleskiové, Lynn Spigelové a mnoha dalších.

## Katalyzační účinky: Zhodnocení významu eseje pro rozvoj feministického diskurzu

Význam stati Vizualní slast a narativní film je tedy možné vidět v následujících souvislostech: Mulveyové se v ní podařilo zkombinovat teoretické východisko s politicky aktivním. Její přístup vyústil v esej, která vhodně spojila ideologickou, psychoanalytickou a feministickou analýzu slasti nabízené klasickým filmem a vyzvala nejen k jejímu přezkoumání, ale i k novému pojetí. Adaptovala terminologii psychoanalytické a ideologické analýzy pro potřeby feministického kánonu. Do feministické teorie zavedla některé zásadní pojmy: „pohled/*gaze*“, „slast“, „bytí-pro-pohled“. Vymezila teoretický rámec umožňující odklon feministické teorie od obsahové analýzy a sociologických metod a ukázala cestu ke zkoumání obecných mechanismů filmového aparátu a divácké slasti. Navázala na vývoj poststrukturalistické teorie a zavedla nové aspekty některých jejích základních termínů (např. ideologie definovaná jako patriarchální, genderově podmíněné dívání).

Mulveyová vytvořila iluzi uzavřeného, všeobjímajícího popisu fungování filmového aparátu – spojila zájem o narativní strukturaci s otázkami diváckého podvědomí a konvencemi zobrazování žen. Vztah obrazu k naraci přitom postavila na novou, psychoanalytickou rovinu. Jako referenční bod pro filmovou slast si zvolila mužskou subjektivitu, čímž zdánlivě přisoudila veškerý požitek mužskému divákovi. Přestože později prohlašovala, že šlo o záměrně ironické gesto a že použití pojmů maskulinní a femininní nesouviselo přímo s představou ženského či mužského subjektu, text byl chápán jako příspěvek k „umlčení“ divačky. Toto „opomenutí“ nicméně vedlo ke zvýšenému zájmu jejích pokračovatelek o problematiku ženského diváctví.

Vizualní slast... znamenala pro feminismus významný okamžik uznání legitimacy jeho snah na poli filmové kritiky a teorie. Stala se východiskem pro další vzájemné obohacování feminismu a filmové teorie. Nicméně v určitém slova smyslu byla tato esej jak stimulační, tak omezující – její závěry se staly pro některé teoretičky a teoretiky axiomatickými; jiné zase inspirovaly k tomu, aby pole feministické teorie rozšiřovali co nejdále a tak překročili rámec touto statí vyznačený. Nicméně oba tyto proudy spojuje Vizualní slast... jako referenční bod a impulz, který dala nově zrozené feministické teorii k dalšímu růstu. Z tohoto pohledu patří mezi nejlivnější a nejpřelomovější studie ve filmové teorii obecně.

Tato esej je také pravděpodobně jedním z mála teoretických pojednání, které přivedlo i některé filmaře k zamyšlení nad tradičními strukturami dívání. Mulveyová se svým tehdejším manželem Peterem Wollenem natočila několik filmů, v nichž se poku-

sila re-definovat filmovou slast (nejvýznamnější je asi jejich snímek RIDDLES OF THE SPHINX z roku 1974). Nejradikálněji se ale její vliv otiskl do díla Petera Gidala, který pod dojmem z Vizuální slasti... odmítal ve svých filmech zobrazovat ženy vůbec, protože podle svých slov nedokázal jejich obraz zbavit tradičních významů.

Pro Mulveyovou tato esej znamenala výchozí bod k dalšímu zkoumání vztahu žen a filmu, především pak v souvislosti s pojmem „zvědavosti“ jako transgresivní touhy poznat a definovat místo ženy v diskurzu. Jak píše ve své eseji o mýtu Pandory, napsané na půl cesty mezi svou první (*Vizuální a jiné slasti*) a druhou knihou (*Fetišismus a zvědavost*), její zájem o tento mýtus:

98

...vycházel původně z přání zabývat se estetikou zvědavosti, z přání, které zase pramenilo ze snah dodat větší komplexnost tezi mého článku Vizuální slast a narativní film. Myslela jsem, že aktivní, zkoumavý pohled, ale takový, který by byl spojen s ženstvím, by mohl naznačit cestu z poněkud příliš spořádané binární opozice: mužský pohled jako aktivní a voyeuristický v polarizaci s ženskostí jako pasivním a exhibicionistickým představením.<sup>109</sup>

Když D. N. Rodowick v rozhovoru pro *Camera Obscura* představoval svou esej Obtíže s odlišností, přímo reagující na teze Mulveyové, prohlásil: „Foucault poznamenává, že někteří autoři „jsou transdiskurzivní“ v tom, že otevírají problematiku a ustanovují teoretické agendy, které inaugurují celé oblasti výzkumu. V tomto ohledu vdčíme za mnohé práci Laury Mulveyové.“<sup>110</sup> „Tvůrčí dezorientace“ způsobená uveřejněním Vizuální slasti... ve *Screenu* měla zásadní katalyzační účinek a znamenala bez nadsázky vznik nového diskurzu feministické filmové teorie a jeho následný prudký rozvoj, který i přes tzv. *backlash* (prudkou ofenzivu proti feminismu během vlády „nové pravice“ v USA a Británii) pokračoval po celá osmdesátá léta a vrcholil v první polovině devadesátých let.<sup>111</sup> A paradigma vymezené ústředností pohledu, problematickou pozicí divačky a kritickou aplikací psychoanalýzy je, byť v mnohých a nejednotných variantách, platné dodnes.

„Jak se Medúza cítila,  
když se viděla v Perseově štítu  
těsně před tím, než ji stál?“  
Feministická filmové teorie  
v osmdesátých a devadesátých  
letech a otázka ženského diváctví

109/ Mulvey, Laura. The Myth of Pandora: A Psychoanalytical Approach. In: Pietropaolo, Laura – Testaferri, Ada (eds.). *Feminisms in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1995, s. 17.

110/ Rodowick, D. N. [Bez názvu.] *Camera Obscura*, 20–21/1989, s. 274. Eсей The Difficulty of Difference byla poprvé uveřejněna v časopise *Wide Angle*, 5/1982.

111/ Od devadesátých let můžeme sledovat „rozpouštění“ feministického diskurzu v jiných metodách, což ovšem nutně neznamená jeho zeslabení či zánik – jak ve studiích odlišnosti, tak např. ve výzkumech nové historiografie hraje genderové hledisko stále významnou úlohu.

Nazývá-li Mulveyová situaci filmového feminismu po uveřejnění *Vizuální slasti a narativního filmu* ve *Screenu* „tvůrčí dezorientací“, myslí tím především prudký rozvoj feministické filmové teorie, který pokračoval po celá osmdesátá léta a vrcholil v první polovině devadesátých let. Toto období charakterizuje velká různorodost témat a také rozmanitost jejich zpracování – nadále pokračují výzkumy díla významných režisérů a režisérů (nejvíce je v této době asi analýz Hitchcockových filmů), rozvíjejí se i studie žánrů, především tzv. žánrů těl (tedy melodramatu, hororu či pornografie), např. v textech Christine Gledhillové, E. A. Kaplanové, Lindy Williamsové, Carol Cloverové či Tanii Modleskiové. Nově se také objevuje otázka normativní heterosexuality a možnosti lesbického diváctví a konstrukce fantazie (Judith Mayneová, Jackie Staceyová), rozmáhají se lacanovské analýzy vizuálního i auditivního pole filmu (Kaja Silvermanová, Teresa de Lauretisová, Constance Penleyová), zkoumají se možnosti a specifika ženské narace, významně se řeší otázky rasové odlišnosti a vzrůstá zájem o postkoloniální studia (bell hooks, Jacqueline Bobová). Samozřejmě s vývojem technologie není opomenut ani vztah žen a nových médií (klasicky již genderová teorie kyborga Donny Harawayové) a po celou dobu se rozvíjí i feministická historiografie, která brzy začne souznít s tzv. novou filmovou historií.<sup>112</sup>

Není možné v textu tohoto rozsahu ani shrnout, ani jen zběžně nastínit tematickou šíři a ohromnou diferenciaci jednotlivých proudů feministické teorie a historie v průběhu osmdesátých a devadesátých let. Blíže se proto podívám jen výběrově na nejvýraznější „pomulveyovský“ proud v rámci feministické teorie, který se snažil vyrovnat se s problémem ženy jako divačky a možných pozic a slastí, které jí film nabízí či odpírá. Mulveyová ve svém textu vlastně nesmlouvavě vyloučila ženy z divácké zkušenosti, umístila je na rovinu obrazu a odepřela jim přístup k pohledu. Genderové studie filmu

112/ Srov. např. Gledhill, Christine (ed). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 1987; Williams, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre and Excess. Film Quarterly*, 4/1991; Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible“*. Berkeley: University of California Press, 1989; Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993; Clover, Carol. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. London, BFI, 1992; Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1987; Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996; bell hooks. *Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York: Routledge, 1993; Penley, Constance. *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1990; a další viz souhrnná bibliografie.

od osmdesátých let do velké míry charakterizuje právě zkoumání ženského pohledu jako „pozice nemožnosti“. Termín *spectatrix* (novotvar z anglického *spectator* – divák, který byl vytvořen pro označení ženské divácké pozice) se pak pokusily osvětlit především Mary Ann Doaneová, E. A. Kaplanová, Teresa de Lauretisová či Kaja Silvermanová, ale i mnohé další. Tato kapitola mapuje nejvýznamnější dobové pojmy a přístupy k ženskému diváctví.

Komentované studie jsou příznakové a názorně ukazují vývoj diskurzu – všechny vycházejí od modelu vizuální dělby práce Mulveyové, snaží se jej rozvinout či popřít a všechny při tom využívají poměrně sofistikované, převážně psychoanalytické koncepce a modely. V podstatě dekonstruktivně se ptají po platnosti využívaných pojmů a možnostech jejich aplikace, pokoušejí se přiblížit z různých stran „záhadě“ či prázdnému místu v tradičních popisech filmového aparátu, tedy ženskému diváctví. Představují širěji položené ústřední otázky a problémy, které filmový feminismus řeší v jiných podobách dodnes – pouze se otázka divačky a jejího „vidění“ filmu obecně posunula od teoretických, univerzalizujících modelů ke konkrétnějším, lokalizovanějším a empiričtější studiím skutečných „stop“ ženy jako divačky, konzumentky a autorky (viz např. recepční studie, divačka „předpokládaná“ filmem a jeho propagací, konkrétní doklady a texty dosvědčující participaci žen na filmové zkušenosti).

Studie představené a komentované v této kapitole ovšem mají k empirickému výzkumu i k historické analýze daleko – hledají spíše univerzální, teoretické modely, aplikovatelné na obecnou zkušenost diváků s filmem. S tím souvisí i jistá „teoretická zahuštěnost“ této kapitoly – ne náhodou byla filmová (nejen feministická) teorie této doby obviňována z nesrozumitelnosti a vytváření jakési neproniknutelné „sektý“ zasvěcenců. Psychoanalytický žargon je zde převrácen a komentován ze všech stran, přičemž se tu počítá s poučeným čtenářem. Zájem o vidění a vizuální pole ovšem již přestává být primárně politický, v podstatě nechce film měnit – je to spíše „intelektuální cvičení“, které „pokouší“ hranice a možnosti teoretického uchopení filmového média.

Nejpozději od poloviny devadesátých let jsou feministické studie tohoto typu na ústupu. Zároveň však nedochází ani k nástupu nějakého nového konzervatismu ani nejsou „důsledky“ feministických bádání popřeny. Naopak – feministická „metoda“ a pojmy se rozpouštějí v jiných metodologiích, jsou přítomné v přežívajících pojmech, které s sebou stále nesou dědictví radikality svého původu (např. právě pojem *gaze*). A je možné tvrdit, že právě „obrat k vidění“, který charakterizuje historický vývoj feministického bádání zde zachycený, souzní s vývojem oboru – pro vizuální studia, se kterými se výzkum filmu pomalu, ale jistě spojuje, je totiž pojem pohledu a zkoumání vidění naprosto ústřední, a přitom nemyslitelný bez svého genderového rozměru. A v tomto smyslu můžeme říci, že vizuální studia jsou post-feministická – respektive feministickými koncepty organicky prorostlá.

## Ženský film a záhada „nemožné“ divačky

### Diváčka, která se maskuje

Studie ženského diváctví se často vracejí k problematice tzv. ženského filmu, již otevřeně Haskellovou či britskou školou. Významně do této debaty vstoupila Mary Ann Doaneová, která se mezi prvními snažila otázku absence divačky analyzovat ve své vlivné stati *Film a maškaráda: K teorii divačky*.<sup>113</sup> Doaneová přistupuje k „záhadě divačky“ jako k „hieroglyfu“ (připomíná zde Freudův popis ženskosti jako záhady) a zdůrazňuje, že hieroglyfický jazyk je sice na jednu stranu záhadný, ovšem na druhé straně je potenciálně univerzální, srozumitelný a zvládnutelný. Jeho obrazovost se pak vyznačuje určitou „blízkostí“ (*closeness*), zrušením mezery mezi znakem a referentem. Podobný statut pak získává v jejím výkladu i „záhada ženství“, uvažujeme-li o ní v kontextu odlišných vztahů mužů a žen ke kameře a vizuálnímu režimu (s. 18–19).

Vidí-li soudobá teorie diváckou touhu v souvislostech s voyeurismem a fetišismem, stále s nimi spojuje především touhu po uspokojení slasti z vidění „zakázaných“ aspektů ženského těla. Normalizované obrazy pak „rozehrávají vztahy mezi pohledem, limitou a jejím slastným překročením“ (s. 19). A jako by již na této úrovni docházelo k určité blokádě pohledu divačky: aparát jí nejen obvykle staví na roveň objektu vystavenému voyeurskému či fetišistickému pohledu, ale zároveň jí brání tento pohled obrátit a přivlastnit si jej pro své uspokojení. Chce-li se žena v takto vyhoceném modelu vidění zmocnit pohledu, musí zaujmout mužskou pozici; „zcizení pohledu“ ovšem zůstává pouze v řádu „převrácení“ (*reversal*) výše vymezených rolí a nenarušuje dominantní systém vidění.<sup>114</sup>

113/ Doane, Mary Ann. *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator*. In: *táž, Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991, s. 17–32.

114/ Kaplan, E. Ann. *Is the Gaze Male?* In: *táž, Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press 2000, s. 128. Situace ve filmu se od sedmdesátých a osmdesátých let výrazně proměňuje, objevují se obrazy silných žen a naopak mužské hvězdy jsou nezdárka představovány jako objekty ženského pohledu (Kaplanová mluví o Travoltovi a Redfordovi, v devadesátých letech bychom samozřejmě mohli najít oblíbený typ „muže-chlapce“, ovšem erotizované mužské postavy najdeme již v dřívějších obdobích: prototypem mužského feminizovaného těla byl např. Valentino). Zároveň zde jde jen o převrácení tradičních rolí – je-li žena maskulinizovaná, muž je feminizován, ovládan a vystaven pohledu. Model vidění zůstává nadále založen na vzorcích dominance a podrobení. Politické výzvy tak od sedmdesátých let dovolily ženám přijmout ve filmu pozici do té doby definovanou jako mužskou – ovšem pouze za podmínky, že muži v takovýchto snímcích zůstane uvolněná „ženská“ pasivní role. Struktura vizuální dělby práce tak zůstává zachována (tamtéž, s. 129). Role jsou nadále uzavřené ve statických hranicích, jejich převrácení pak slouží jako určitý ventil společenského tlaku, ovšem v zásadě nic nového nepřináší.

Podle Doaneové se muži a ženy nevztahují odlišně jen k pohledu a vidění, ale také zaujímají ve vztahu k obrazu různé vzdálenosti. Film pracuje s „přesnou vzdáleností“ nebo spíše s distancí diváka od plátna, ostatně divácký voyeurismus je např. u Metzeho přímo podmíněn odstupem, vzdálením objektu vyvolávajícího slast. Voyeurismus podle Doaneové funguje na principu určité „meta-touhy“, která je ve filmu ještě podpořena dvojitou absencí a distancí – tedy dvojitou nepřítomností referentu. Právě tato rozpornost, protiklad mezi blízkostí a distancí diváka od imaginárního obrazu, možnost iluzorně ovládat obraz a zároveň si neustále uvědomovat hrozbu jeho „ztráty“, je ještě komplikována rozdílnými potencialitami ženského a mužského dívání. Žena v publiku musí podle Doaneové nejen zpracovat odstup od plátna, ale zároveň je nucena vyrovnat se s jistou „přílišnou přítomností“ (*overpresence*) obrazu, protože je zvyklá, že ona sama je vlastně ve vztahu k pohledu obrazem. Uvažování o ženském diváctví tedy vede k určité aporii – blízkost k obrazu a nebezpečí splývání s ním vymezuje ženský pohled jakožto druh paradoxního narcismu, jako pohled, který si „nárokuje své vznikání“ (*demand a becoming*), ale zároveň narušuje distanci od obrazu připisovanou tradičnímu divákovi (s. 22).<sup>115</sup>

Prostorová blízkost k obrazu se Doaneové jeví jako specifická vlastnost ženského pohledu, naproti tomu mužské vidění zůstává distancované a reflexivní: „V protikladu k [ženské] blízkosti se prostorová distance mužského vztahu k tělu okamžitě stává časovou distancí ve službě poznání.“ (s. 23) Zde se Doaneová odvolává na klasické pojetí vidění ve freudovské psychoanalýze, kde je pohled vždy sebe-poznáním a sebe-potvrzením, spojovaným především s nahlédnutím pohlavní odlišnosti. Zdůrazňovaná časová prodleva v procesu poznání souvisí s fetišistickým mechanismem: u Freuda chlapec při konfrontaci s „ženskou kastrací“ sice vidí neúplnost, ale popírá význam (hrozbu) viděného a následně se uchýlí k psychické lsti, která přesune vědomí kastrace do náhradního předmětu. Mezera mezi viditelným a poznatelným (obrazem a jeho kulturním významem) a možnost popřít, co bylo viděno, dává základ mužskému fetišismu, který se utváří jako jeden z normativních vztahů k obrazu. Naopak pro ženu je fetišistická pozice velmi obtížná (její tělo ji neustále upomíná na kastraci, která nemůže být „odfetišizována“), takže je jí předem zabráněno zmocnit se pohledu.

Ženské vidění v důsledku blízkosti k obrazu a neschopnosti fetišizovat dovoluje maximální přiblížení viděnému – aby divačka mohla obraz na plátně vnímat s požitkem, musí se s ním podle Doaneové tzv. nad-identifikovat (*overidentify*), tedy zrušit distanci nutnou pro voyeuristický divácký režim. Doaneová v této souvislosti cituje Luce Irigarayovou, která „přílišnou blízkost“ a nemožnost distance a reflexe přisuzuje i exi-

115/ Ženství je ostatně v psychoanalýze často spojované s dotýkáním (srov. hlavně přístupy tzv. francouzského feminismu, např. Luce Irigarayová a její definice ženskosti jako „neustálého dotýkání“), zatímco mužství je často identifikováno právě svým viděním. K tomu dále viz Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

stenci žen v jazyce: „Muž (*the masculine*) se může částečně nahlédnout, uvažovat o sobě, vypodobnit se a popsat čím je, zatímco žena (*the feminine*) se může pokusit k sobě promluvit novou řečí, ale nemůže se popsat zvnějšíškou nebo formálním způsobem, neboť by se identifikovala s mužským přístupem a tak přišla o sebe samu.“<sup>116</sup> Klaustrofobní blízkost, kterou žena zakouší ve vztahu k sobě samé jakožto obrazu, má tedy pro ženské diváctví fatální důsledky.

Doaneová ovšem naznačuje ještě jednu potencialitu ženského diváctví – ta vychází ze zvláštního přístupu k vlastnímu obrazu, založeného na okázalém předvádění vlastní ženskosti. Tento modus dívání pojmenovává termínem „maškaráda“ (*masquerade*), jehož původ nalezneme u psychoanalytičky Joan Riviereové.<sup>117</sup> Riviereová definuje maškarádu jako formativní reakci nutnou při transsexuální identifikaci – v tomto případě je ženskost přijatá jako dekorativní vrstva, jako určitá maska zakrývající nedostatečně „ženskou“ identitu (Riviereová např. popisuje případ pacientky-intelektuálky, která po svých úspěšných profesních vystoupeních měla jakési nevladatelné „záchvaty“ extrémně ženského chování – impulzivně flirtovala se svými kolegy atd.). Ženství se zde podle Riviereové ukázalo jako obranná maska, jako něco, co mělo zakrýt zcizení tradiční mužské role a „mužsky“ racionálního chování.<sup>118</sup> Takovéto okázalé předvádění a přehrávání ženskosti znovu vytváří distanci ke (svému) obrazu. Zároveň je ale lstí, která dovoluje zdánlivě nenasušit tradiční dělení rolí: „Odpor, který maškaráda klade patriarchálnímu společenskému umístování, by tedy spočíval v odepření toho, aby byla ženskost vytvářena jako blízkost, jako bytí skryté v sobě, ve svém obrazu.“ (s. 25)

Žena jako divačka tak získává odstup od svého obrazu buď přijetím transvestitní „mužské pozice“ (jako u Mulveyové), nebo skrze masku ženskosti, která mezeru mezi ní a obrazem simuluje. Doaneová v tomto kontextu opět připomíná „filmovou osobu“ Dietrichové, která byla přímo stvořena v podobné distanci – Marlene ve svých nejznámějších filmech budí nezřídka dojem, že se „díváme na ženu, která předvádí či demonstrovuje zobrazování ženského těla“ (s. 26). Excesivní ženskost charakterizující např. *femme fatale*, která využívá své tělo (svůj povrch, masku, obraz) jako zbraň, má výrazně podvrtný potenciál (byť obvykle omezený finálním narativním zneškodněním „fatální“ ženské figury). Dochází zde k rozštěpení reprezentace, obraz je destabilizován (klamným vztahem povrch/význam figury) a mužský kontrolní pohled je uveden ve zmatek. Ovšem mužský systém dívání je zde „odartikulován“ jen v důsledku ozvláštne-

116/ Irigaray, Luce. *Women's Exile. Ideology and Consciousness*, 1/1977, s. 74. Citováno u Doaneové, *Film and the Masquerade*, s. 24.

117/ Srov. Riviere, Joan. *Womanliness as a Masquerade*. In: Ruitenbergh, Hendrik M. (ed.). *Psychoanalysis and Female Sexuality*. New Haven: College and UP, 1966. Riviereová dnes již klasická esej byla poprvé otištěna v roce 1929 v časopise *The International Journal of Psychoanalysis*. V sedmdesátých letech se k ní hlásí nejen filmová teorie, ale například i literární feminismus (srov. Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking, 1990).

118/ Riviereová dále doplňuje, že podle ní neexistuje hranice mezi skutečným ženstvím a maskováním/maškarádou – jsou vždy tímž. Viz Doaneová, *Film and the Masquerade*, s. 25.

ní ženské ikonografie. Doaneová se proto ptá dále: Co by znamenalo „maskovat se“ jako divačka – je možné přijmout masku, abych viděla jinak?

Podle Doaneové o možnostech ženského vidění mnohé prozrazuje jedno z nejsilnějších filmových vizuálních klíšé – tropus brýlí, nebo ještě spíše „obrylené“ ženy. Obraz ženy s brýlemi je silně významově zatížen, kondenzují se v něm „motivy potlačené sexuality, vědění, viditelnosti a vidění, intelektuálnosti a touhy“ (s. 27). Žena s brýlemi je tradičně zobrazena jako asexuální, brýle dále konotují nepřístojné vědomosti, aktivitu, ale také aktivně maskulinizují její pohled. V příběhu, kde „brýlatá žena“ zaujímá ústřední pozici, má zásadní význam okamžik, kdy je brýlí definitivně zbavena. Tento moment je významný především proto, že hrdinka překročí hranici mezi dvěma možnostmi ženského bytí v obraze – svou nepřitažlivostí („neviditelností“) a sexualizací, tedy hranici mezi „bytím-pro-pohled“ a úsilím udržet si svou nezávislost na mužském ovládnutí vidění. Brýle jako by ženu bránily před mocí pohledu muže, jakmile jsou jí (často přes její nesusouhlas) odebrány, okamžitě se promění její status ve vizuálním poli, stává se z aktivního subjektu vystavovaným objektem. Vrcholně sexualizovaný okamžik „sejmutí brýlí“, který musí být ve filmu zákonitě vždy ukázán, tak napomáhá znovu nastolit „normální“ vizuální uspořádání – v rámci diegeze se žena už nedívá (dokonce je možné, že nevidí – brýle přece korigovaly její oční vadu), ale je vystavena pohledu ostatních.

Toto vizuální klíšé nás může navést při analýze pohledu – brýle u ženy ve filmu totiž paradoxně většinou nepoukazují ani tak na vadu jejího zraku, jako spíš konotují aktivní dívání, přijetí pohledu a pokusy analyzovat vlastní pozici ve vizuálním řádu. To podle Doaneové ohrožuje celý systém reprezentace, protože žena překračuje hranice obrazu a vstupuje do vizuálního pole, které jí nepřísluší (vzpomeňme na marginální, ale přesto významně „rušivé“ brýlaté ženy u Hitchcocka – např. podivně „neviditelnou“ Midge ve VERTIGU a její paradoxní pokusy stát se objektem sexuálního pohledu hlavního hrdiny<sup>119</sup>). Doaneová upozorňuje, že podobně excesivní postavy žen, které trvají na svém pohledu, jsou typické a často i narativně nezbytné pro některé žánry (např. horor či thriller) – diegeticky pak takové figury bývají nezřídka za svůj pohled ztrestány, zařazeny zpět do tradičního modelu vidění nebo z příběhu odstraněny (s. 28).

„Nepřístojnost“ ženského vidění a finální popření ženského pohledu jsou v klasickém filmu často narativizovány. Doaneová ukazuje, jak je tento proces zpřítomněn na fotografii Roberta Doisneaua nazvané *Un Regard Oblique* (Postranní pohled). Zachycená scéna ukazuje muže a ženu před výlohou galerie – žena zaujatě ukazuje na divákovi skrytý obraz, ovšem muž ji nevnímá a dívá se na ženský akt vystavený v levé části snímku. Výjev tak rozehrává právě okamžik vymazání ženského pohledu, organizuje prostor snímku tak, aby pohled ženy umístěný v jeho středu byl v důsledku vykázan do

119/ Nejpozoruhodnější je pak scéna, kdy Midge „nepřístojně“ vmaluje svou obrylenou tvář do obrazu Carlotty, tedy obrazu, který spouští prvotní řetězec ženských identifikací v tomto filmu. Bylo by zajímavé VERTIGO otevřít čtením Carlottina pohledu jako strukturního principu filmu.

místa „nevidění“ (*non-vision*). Kompozice os pohledů zbavuje střed snímku (tedy místa ženského pohledu) významu, ten je přesunut na okraje fotografie. Skutečná skopofilní moc a organizace pohledů se prosazuje z kraje výjevu, zde se objevuje „postranní pohled“ patřící muži a směřující k obrazu nahé ženské postavy na druhém okraji snímku. Mužský pohled je ústřední, kontrolující, sexuální a účinný, a přestože přichází vlastně z „periferie“ záběru, určuje konečný význam obrazu (s. 30).

Tento pohled doslova vymazává ženu i její vidění, přestože je umístěna ve středu snímku a nesporně se soustředěně dívá. Nevidíme ovšem, na co se dívá, její pohled je zapouzdřen na zdůrazněné ose mužského vidění, a tak zůstává prázdný. Podle Doaneové mu nic nepatří a vlastně mu ani nepřísluší něco vidět (snad kromě své podoby v zrcadle). Objekt mužského pohledu je naopak velmi zřejmý a svou fetišistickou formou implikuje také mužské hledisko pozorovatele: „Pohled této ženy zůstává doslova vně trojúhelníku, který vytyčuje prostor spoluviny [dívajícího se] muže, ženského aktu a diváka. Ženská přítomnost na této fotografii, přestože je dívající se ženský subjekt diegeticky umístěn do středu snímku, je okupována obrazem jakožto objektem.“ (s. 29)<sup>120</sup> Divácká slast zde vzniká vlastně na úkor ženského pohledu, jeho významotvorným rámováním; fotografie tak vtipkuje na účet ženy, přičemž adresátem vtipu je předpokládaně opět mužský příjemce.

Významové pole této fotografie podle Doaneové názorně dokresluje, jak se genderová dělba práce ve vztahu k dívání vpisuje do filmu. Pohled divačky podle ní není možné ani prosadit, ani udržet, ženskému dívání nepřísluší moc vidění, nedokáže udržet odstup nutný pro „správné“ čtení obrazu, které vždy vychází vstříc zákonitostem mužského vidění. Možnosti ženského diváctví tedy zůstávají omezené – ženy buď mohou přijmout mužskou pozici ve smyslu Mulveyové, nebo jim podle Doaneové zbývají ještě dvě cesty: je jim dovoleno se masochisticky nadidentifikovat s obrazem ženství na plátně, nebo se narcistně stát „předmětem vlastní touhy“ a z této pozice se zmocnit obrazu (s. 31–32). Potenciál maškarády jim dále dovoluje vytvořit si odstup, či dokonce rozehrát mezeru ve vizuálním poli, ve které mohou odlišně nakládat a manipulovat s obrazem. V této distanci dokonce mají možnost zrcadlově rozpoznat i „maskovací strategii“ v obrazech ženy na plátně.

Doaneová se k platnosti těchto strategií ještě vrací v článku, který opět nese v názvu gesto „návratu“: nazvala jej Maškaráda znovu uvážená. Další poznámky k ženě-divačce.<sup>121</sup> Vysvětluje, že původně chtěla především vyjmout pojem „maškaráda“ z jeho obvyklého kontextu a pojmut maskování jako protiváhu stavu, kdy žena „upadne do subjektivity“ (tzn. přijme mužský pohled a jazyk). Cílem maškarády v pojetí Riviereové je přitáhnout pohled, odporuje tedy aktivnímu diváctví i subjektivitě (Doaneová ji definuje jako „bytí pro druhého“). Maškaráda v původním významu tak potvrzuje normativní

120/ Doaneová mluví ještě o „dvojitém rámování“ aktu ženského dívání, protože i nahá žena na obraze je situována jako divačka nezachycené scény (dívá se z okna? do skrytého zrcadla?), ovšem její pohled je opět pro význam fotografie zcela bezpředmětný.

121/ Doane, Mary Ann. *Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator*. In: táž, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991, s. 33–43.

obraz ženskosti, nedovoluje narušení normy (s. 33). Nabízí ovšem zároveň konceptuální strategii, která odvrací nebezpečí esencialismu. Stanovuje ženskou klaustrofobní blízkost k vlastnímu tělu a tak nabízí možnost destabilizace, otevírá mezeru v systému, v níž lze simulovat distanci a zcizení, které podle psychoanalýzy zakládají subjektivitu. Dá se tedy říci, že jak nadidentifikace, tak maškaráda rozehrávají především vnitřní rozpor v psychoanalytickém pojetí ženskosti (s. 37). V přímém vztahu k diváctví zde ovšem zůstává podivný rozpor mezi pasivitou a aktivitou, protože maškaráda je především aktivní snahou vytvářet vlastní pasivní obraz, čímž znovu ukazuje nestabilitu ženské divácké pozice. Zároveň se tato ženská *aktivní práce na pasivitě* stává i protipólem k fetišistické distanci diváka-muže, který je vlastně pasivně veden k aktivnímu dívání (s. 39).

### Diváčka „toužící toužit“

Své pojetí pojmů maškaráda a nadidentifikace Doaneová dále konkretizuje v knize *Touha toužit. Ženský film čtyřicátých let*,<sup>122</sup> kde aplikuje svá teoretická východiska v analýze filmů konkrétního historického údobí. Připomíná nejdříve filmy, v nichž jsou ženské postavy natolik pohlceny svým diváctvím, že vstupují do světa na plátně, a ukazuje, jak se v tomto tématu do velké míry odráží obecný soud, že diváčka snáze „propadne“ obrazu a intenzivněji, až intimně, prožívá představení. Obrazy ženské „divácké extáze“ podporují společenské přesvědčení o naivním vztahu žen k zobrazovacím systémům a o jejich snadném splývání s filmovým imaginárnem (s. 2).

Představa všemocného aparátu, který láká diváka na vějíčku pohledu a „vnucuje“ mu iluzi všemocnosti, by tedy měla být ještě posílena ve vztahu k ženě. Přestože aparátové teorie mluví o pohlavně nerozlišeném divákovi a feministické teorie ženám odírají diváctví úplně, obecně se traduje, že diváčka se snáze poddává fascinaci aparátem, dokáže se nebezpečně přiblížit obrazu a příliš se angažovat ve vztahu k imaginárnímu rozměru filmového signifikantu – zdá se tedy být divákem ideálním. Zde nacházíme jeden z paradoxních důsledků aparátových teorií – na jedné straně podle nich filmový aparát nabízí divákovi mocenský, kontrolní pohled, který je předpokládáně vztažen k mužskému subjektu pohledu, ovšem na druhé straně se zdá, že aparát, má-li takto fungovat, musí diváka nutně „feminizovat“, nutit k pasivitě a nereflexivní fascinaci.<sup>123</sup>

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

123/ Analýza Doaneové staví na rozporu mezi oslovováním publika (*audience address*), což je vědomá strategie filmu, často velmi specifická historicky a sociálně, a umisťováním diváka (*spectator positioning*) jako na základní podvědomé pozici diváka, která ustanovuje výchozí možnosti porozumění a čitelnosti textu. Umisťování diváka je zároveň přípravou určitého místa, ze kterého má být film čten a divák vpisován do řetězce signifikantů. Srov. Doane, *The Desire to Desire*, s. 34. Podobně o diváčce pak mluví jako o „mizejícím bodě textové konfigurace“, a jde tedy vlastně o určitou „projekci textu“ (tamtéž, s. 130).

Mužská skopofilní slast přisuzovaná dominantnímu pohledu tak stojí v protikladu k představám o ideálně podrobeném ženském diváctví. Doaneová tento rozpor zkoumá především v kontextu „ženského filmu“, který se otevřeně hlásí k ženskému publiku, do jisté míry tedy „patří“ ženám. Na druhé straně se ovšem při kritickém zkoumání jeho ikonografie ukazuje, že nezachycuje ženskou identitu, ale spíše rozehrává repertoár předpokládaných ženských póz. Stejně často podle Doaneové naznačuje, že pohled a aktivní dívání ženám nepřísluší – v rovině příběhu se zde nezřídka zdůrazňuje nedostatečnost a neschopnost žen ve vztahu k vidění a diegetizuje se selhání v okamžicích, kdy se hrdinka snaží zmocnit pohledu (s. 4–5). I v tomto „ženském žánru“ je tedy neustále stvrzován imperativ Mulveyové: jako by se cosi v obrazu ženy vzpíralo aktivnímu zapojení ženské figury do narace a zabraňovalo jí převzít kontrolu nad vizuálním polem. Žena tak i v ženském filmu obývá spíše prostor podívané, náleží jí povrch obrazu, zatímco muž dobývá a kontroluje jeho iluzorní hloubku.

Filmovou hrdinku, ale stejně tak diváčku můžeme z hlediska subjektivity a identity vidět jako určité prázdné místo (jako „anti-subjektivitu“), což v důsledku problematizuje pokusy o teoretické vymezení jejich vztahu k pohledu. Doaneová připomíná množství pojmů a modelů, s jejichž pomocí se teorie ženského diváctví prozatím pokoušela ženské vidění popsat: začala všeobecně přijímanou tezí o „masochismu“ diváčky, dále se objevilo tvrzení Mulveyové o „nepohodlném transvestitismu“ ženského vidění, Doaneové vlastní pojmy „maškaráda“ a „nadidentifikace“ ve vztahu k plátnu a v neposlední řadě i „dvojitá identifikace“ Teresy de Lauretisové. Všechny tyto koncepty vymezují určité strategie, díky nimž se diváčka potenciálně vypořádává s nerovnováhou svého přístupu k vidění. Zatímco první tři modely zůstávají v zajetí toho, co Doaneová nazývá „maskulinními parametry“ tradičního vidění, Lauretisová se pokouší dostat se za tento rámec a naznačit možnosti vtažení do filmu prostřednictvím identifikace s narativním procesem a figurami v širším významu.

Autorka především v knize *Alice/Alenka už to nedělá: Feminismus, sémiotika, film* mluví o ženském diváctví jako o procesu založeném na „dvojité identifikaci“ a spojeném s jistým „přebytkem slasti“.<sup>124</sup> Na jedné straně se podle ní diváčce nabízí známý model identifikace s (mužským) pohledem, na straně druhé je tu ovšem implicitní možnost dvojitá identifikace „s figurou narativního pohybu, mytickým subjektem a s figurou narativního završení, narativním obrazem“ (s. 144). Lauretisová sice blíže neobjasňuje, co přesně tento proces obnáší, ale máme si jej nejspíše představit jako paralelní pohyb v aktivním i pasivním plánu diváctví, jako určité kolísání mezi identifikací a plynutím s narativním vývojem, spojené předpokladem časoprostorové koherence a anticipací narativního završení. Lauretisová dále prohlašuje, že nebyť možnosti druhé, figurální identifikace, zůstala by diváčka „trčet“ mezi dvěma nesouměřitelnými entitami, uvízla

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



by mezi *pohledem a obrazem*. Neměla by přístup k identifikaci s pohledem, zůstávala by odštěpena od obrazu mimo možnost sutury, dokud by nepřijala „mužskou“ diváckou pozici (s. 140–144). Nezodpovězenou otázkou ovšem zůstává, do jaké míry je figurální identifikace propojená s identifikací s pohledem na figuru a proč není primárně genderovaná stejně jako mytický subjekt. Pokud k takto podvojně identifikaci dochází jakoby paralelně, proč je svobodnější než sama identifikace s pohledem? Nabízí se toto dvojí propojení s filmem i mužskému divákovi, a pokud ne, co tomu zabraňuje?

Teorie filmového vidění tak neustále zmnožuje a rozptyluje divácké subjektivní pozice, aby ukázala, že je divácký proces složitější pro divačku než pro diváka. Mužské diváctví vždy zůstává referenční, jednoduché a bezproblémové. Maskulinní prvek ve vizuálním poli je stále analyzován jako čistá, sjednocená a soběstačná figura, která automaticky přijímá voyeuristickou či fetišistickou psychickou pozici a snadno se identifikuje se svou podobou na plátně. Jakmile ovšem teorie přistoupí ke conceptualizaci divačky a jejího pohledu, objevuje se zde zásadní blok – ženské diváctví je najednou analyzováno jako bytostně rozpolcené, nejednotné, bisexuální, a pokud má mít přístup k jednání, aktivitě či kontrole, musí se nutně uchýlit k maskulinním způsobům diváctví. Koncept divačky stvořený filmovou teorií tak zůstává nadále rozpolcený mezi pohledem a obrazem jakožto „(neskutečné) místo čistě pasivní slasti“.<sup>125</sup>

Diváčka je ostatně i „ženským filmem“ představována jen jako obraz, nemá přístup k diváckým slastem a je jí dovoleno pouze to, co Doaneová nazývá „touhou toužit“, tedy touha zprostředkovaná.<sup>126</sup> Zároveň si předpokládá nedokáže udržet distanci od obrazu – je natolik spřízněna s ikonickým, podívanou, „bytím-pro-pohled“, že se automaticky zařazuje na stranu reprezentace a nemůže přirozeně přestoupit na stranu diváctví, tedy získat voyeurický nebo fetišistický odstup od obrazu. Ženské diváctví je definováno časově svou „okamžitostí“ a prostorově „blízkostí“ (tedy okamžitým sebe-přirazením ženy k obrazu), přičemž se v něm podle Doaneové zcela hroutí distance mezi subjektem a objektem, obrazem a divákem (s. 13). I když je žena v určitých kontextech vzdvihována jako „dokonalá divačka“ (ve smyslu naprostého podlehnutí obrazu), ukazuje se, že u ženy vidění a diváctví nepředstavuje totéž. Přestože se ženy v kině dokonale poddají filmovému aparátu, paradoxně to ještě nestačí k tomu, aby v publiku zaujaly místo diváka.<sup>127</sup>

125/ Doane, *The Desire to Desire*, s. 7–8. Doaneová zde dokonce mluví o „sériích rozporů, které působí v rovině sociální a psychologické konstrukce ženy jakožto divačky“.

126/ Doaneová ji definuje jako „*jouissance* ponořenou ve své vlastní plynulosti“ či „závidění touhy“ (*envy of desire*). Podobně i tzv. francouzský feminismus využívá metafory blízkosti/dotýkání, nad-přítomnosti, excesivního přiblížení k tělu a sublimním ženským slastem. Srov. Doane, *The Desire to Desire*, s. 12; dále např. Moi, Toril (ed.). *French Feminist Thought: A Reader*. Oxford: Blackwell, 1987.

127/ Analogické „přepínání“ mezi subjektem a objektem se objevuje i v případě ženy jako konzumentky – vlastnit a konzumovat výrobky ještě neznamená ovládat výrobu a „zákaznici“ vždy hrozí, že se sama stane určitým „zbožím“. Film je v tomto smyslu nutné vidět i jako výkladní skříň nabízející fetišizované komodity (Doane, *The Desire to Desire*, s. 24). Vztah ženy a zboží pak musí být vždy analyzován v kontextu toho,

Při zkoumání ženského filmu se Doaneová často zastavuje u zobrazení ženského diváctví, které rozehrává „omyly a selhávání“ ženských postav v okamžicích, kdy se snaží aktivně se dívat. Žánr ženského filmu se podle ní musí vyrovnávat se stejnými problémy a překážkami, jaké řeší teorie, pokouší-li se analyzovat pozici divačky – zpracovává rezistentní vztah žen k naraci a problematický přístup k jazyku a touze. Ačkoliv tento žánr podléhá z velké části principům definujícím dominantní film, svým zacílením na divačku zpřítomňuje právě téma ženské subjektivity a touhy. Protože však tradiční hollywoodská narace nedokáže tato témata obsáhnout (jak vyprávět „ženský“ příběh „mužským“ jazykem?), stávají se některé vnitřní rozpory patriarchální ideologie v tomto žánru o to zřejmějšími (s. 13).

Doaneová zde zdůrazňuje vizuálnost „scén“, které jsou ústřední pro psychoanalytické popisy formování lidské identity a také bývají nejčastěji aplikované na filmovou analýzu – zmiňuje se o prascéně, stadiu zrcadla, prvním pohledu, který odhalí matčino tělo jako „kastované“, o tzv. hře fort/da, tedy o nejčastějších modelech psychoanalýzy aktivujících vizuální pole. Doaneová také znovu připomíná, že tyto „scény“ vytvářejí podklad pro zkoumání fetišismu a voyeurismu, které podpírají teorii filmového aparátu. Při jejich aplikaci ovšem dochází k výrazné genderové redukci, když jsou definovány pouze ve vztahu k mužskému subjektu. Mnohé z psychoanalytických modelů využívaných filmovou teorií totiž nejsou a priori definovány jako mužské (např. prascéna, ale i stadium zrcadla), pouze jsou jako mužské zpětně interpretovány a aplikovány. K této redukci dochází pravděpodobně kvůli tomu, že je v nich obsažen prvek aktivního dívání, aktivnost je druhotně spojena s díváním na „zakázané“ části ženského těla a „mužskou“ sexuální zvědavostí (s. 14).

Pak je možné, aby ženská subjektivita byla ve vztahu k pohledu definována okamžitě jako nestálá a odvozená a spíše než k vizuálním psychoanalytickým mechanismům (voyerismus, fetišismus) byla vztažena k „tělesnějším“ psychickým strukturám, jako je masochismus, hysterie a paranoia.<sup>128</sup> Tyto mechanismy jsou pak následně, především ve vztahu k pohledu, určeny jako druhotné, patologické a jsou označeny za zcela marginální pro fungování aparátu. Filmový text navíc obvykle vytváří pozici ženy-divačky jako „smíšeného těla“, tedy počítá s určitým oscilujícím hermafroditismem (s. 19).

V klasicky vystavěném schématu vidění pro divačku identifikace nikdy neznamená kontrolu a ovládnutí obrazu, zůstává „provizorní“ jako identifikace s odevzdaností. Doaneová připomíná, jak často se Freudovy modely ženské identifikace točí okolo bolesti, utrpení a agresivity obrácené proti sobě samé, tedy do jaké míry je identifikace u žen spojena s masochismem (s. 16). To se odráží také v hlavním paradoxu „ženského

že se ženy proměňují v „komodity“ stejně snadno, jako je vlastní: „Zpředmětnění ženy, její náchylnost k procesům fetišizace, předvádění, zisku a ztráty je vytvářením nadhodnoty, a to vše ji umísťuje do vztahu podobnosti ke komoditní formě“ (tamtéž, s. 22).

128/ Tato témata lze příznačně velmi často nalézt právě v tzv. ženských či tělesných žánrech. Srov. Williams, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*. *Film Quarterly*, 4/1991, s. 2–13.

filmu“ – ten se sice snaží zachytit a rozehrát ženskou fantazii a touhu, nedokáže si ji ovšem představit jinak než jako slast z bolesti, která zůstává vždy slastí kastrované bytosti (bývá tematicky provázána např. s motivem selhání, pronásledování, nemoci a smrti) (s. 17).<sup>129</sup> Masochistická fantazie u ženy nahrazuje sexuální rovinu mužského vidění, pohled je od-erotizován a obrací se, často násilně, sám k sobě. Ženská fantazie není fantazií kontroly a moci jako u muže, naopak je často fantazií bezmocnosti a ohrožení (manželem, rodinou, milencem): „Téměř vždy je zde ženská hrdinka spojena s nějakou odchylkou od normy psychické rovnováhy či zdraví, což obvykle vede ke zkoumání psychických mechanismů často spojovaných s ‚ženskými neduhy‘ – masochismem, hysterií, neurózou a paranoiou.“ (s. 36) Podle E. Ann Kaplanové masochistické scénáře ženských žánrů opakovaně znehybňují divačku a zabraňují její imaginární identifikaci. Žena se v těchto fantaziích objevuje buď jako pasivní příjemce mužské touhy, nebo zde figuruje v pozici přihlížející, která pozoruje jinou (zástupnou) ženu, pasivní příjemkyni mužské touhy.<sup>130</sup>

Žánr ženského filmu tedy funguje do značné míry na principu „znehynění“ ženy a neustálého opakování masochistických modelů. Pozice přisouzené ženám je třeba hledat na okrajích velkých mužských scénářů, ovšem epistemologický statut těchto pozic není jasný. Snahou oslovit divačku (oslovit a vyslovit ženskou touhu) vznikají rozpory, které je třeba obvykle narativně překlenout, často za pomoci příznakových „kinematických struktur subjektivace, jako je *voice-over*, *point-of-view* záběry, označení určitých sekvencí za sny, halucinace nebo vzpomínkové scény“ (s. 34–35). Žena je v těchto příbězích odsexualizována, „ženský film“ nevyužívá záběrů spektakularizovaného ženského těla – čímž je ovšem ženské tělo znovu popřeno, znemožňuje se narcistická identifikace a „prostor čtení“ se pro divačku dále komplikuje. Odtělesnění hrdinky v ženském filmu je podle Doaneové přímým důsledkem předpokladu, že se na tento typ filmu dívá primárně divačka, a že tedy je třeba oderotizovat samu diváckou pozici a pohled: „...kinematografie, zrcadlo podrobené muži, neodráží nic, co by náleželo ženě – spíše jí odpírá imaginární identifikaci, která spojuje tělo a identitu a umožňuje ovládnutí diskurzu.“ (s. 19) Je ovšem sporné, zda lze takto vystavět funkční paralely mezi pozicí ženy na plátně a pozicí ženy v publiku a umístění hrdinky ve filmu vztáh-

129/ Ženský film rozehrává podle Doaneové několik základních tematických schémat (lze je porovnat i s tematickými kategoriemi Haskellové) – 1. medicínský diskurz, kdy je (již samo o sobě vždy „nemocné“) ženské tělo podrobena jen zdánlivě nesexualizovanému lékařskému mužskému pohledu; 2. mateřská melodramata, kdy hrozí odloučení matky od dítěte, což spustí masochistický scénář; 3. klasická „love story“ prošetřující reálnost ženské touhy; 4. paranoidní diskurz, často využívající schémat gotického románu, ve kterém se domácí prostor (prostor legalizované sexuality) stává místem pronásledování a teroru a zdá se, že se celý aparát mobilizuje proti divačce, aby vyřadil její pohled. V těchto schématech bývají často přímo zobrazené scény filmového diváctví, které „školí“ hrdinku/divačku v tom, jak se má dívat, popř. se zvýznamňují scény externalizace jejího pohledu (pohledy z okna, do zrcadla atd.). Viz Doane, *The Desire to Desire*, s. 36–37.

130/ Kaplan, *Is the Gaze Male?*, s. 126. Toto fantazijní rozštěpení podporují podle Kaplanové i nedávné psychoanalytické výzkumy (např. studie Nancy Fridayové).

nout k fungování aparátu jako takového. Není pasivizace ženy v obraze jen obranným mechanismem právě proti tomu, že aparát ženě v publiku *dovoluje* dívat se?

Podle Doaneové je divačka nicméně i v žánru, který je jí primárně určen, vyloučena z klasické podoby diváctví, definované kontrolní a transcendentní pozicí diváka vůči příběhu. Jak ale upozorňuje dále, vstupuje ještě do jiného, specifického vztahu k obrazu. Těžiště oslovování divačky a uspokojování její touhy jako by se totiž v kinematografické instituci poměrně záhy posouvalo mimo film a vizuální pole kina, a to do oblasti fanouškovských časopisů, k posedlosti hvězdami, módou, leskem velkého světa a výlučností – tento diskurzivní aparát pak leckdy oslovuje divačku mnohem přesvědčivěji než film sám. Ženský film je příznačný i pro svůj „ne-styl“ nebo „styl nulového stupně“ – dá se totiž tvrdit, že se v něm filmově v podstatě není moc „na co se dívat“. Pokud ovšem nevezmeme v úvahu možnou transformaci diváckého pohledu v pohled konzumentský, jenž zkoumá zobrazený svět pro své účely a zaměřuje se na detaily pro naraci a filmový styl zcela okrajově: „Fixující, obsedantní pohled (*gaze*) zabloudí do narace a zase z ní může vystupovat, má intimnější vztah k prostoru – prostoru místností a těl – než k časové dimenzi.“ (s. 26) Tím se samozřejmě proměňuje i význam zachyceného příběhu, stejně jako možnosti zmocňování se obrazu pohledem a identifikační potenciál. Filmový text je zcela přetvořen – díváme-li se na film okem nakupujícího (zajímá nás tedy „hvězdný styl“, detaily interiéru, nové trendy atd.), zcela narušujeme hierarchii věcí a postav v diegetickém světě. Doaneová dokonce mluví o tom, že tím vzniká nabídkový text (jakýsi katalog), který je přeložen přes původní filmový text – tak se z filmu stává vlastně palimpsest (s. 30–31).

„Nebezpečná blízkost“ a téměř „intimní vztah“ k obrazu, kterými se ženská divácká pozice vyznačuje, zároveň charakterizují i předpokládaný výsadní vztah žen k nakupování a spotřebě. Je to vztah taktilní a pojímající; naopak „mužský“ fetišismus zde figuruje jakožto způsob obrany, který pohledu umožňuje udržet si distanci od objektu touhy: „Divačka touží dotýkat se věcí na plátně a přivlastnit si je, přiblížit se tělesnému vzezření hvězdy a zmocnit se prostoru, který obývá – takto vnímá intenzitu obrazu jako lákadlo a je příkladem percepce charakteristické pro konzumenty.“ (s. 32–33) Ženská blízkost a splývání s obrazem je tedy i jiného ekonomického řádu než mužské vidění – zároveň se tak ženy stávají snazšími oběťmi jak vizuální, tak ekonomické exploatace.

Medúza, Sfinga a mezery v příběhu

114 Teresa de Lauretisová zdánlivě opouští pole ženského pohledu, když ve své studii Touha v naraci prozkoumává důsledky vizuálního schématu Mulveyové pro narativní analýzu, nicméně i ona se od narace obratem dostává zpět k ženskému dívání a vpisování obrazu ženy do mužských příběhů.<sup>131</sup> Poukazuje na univerzální roli narace v naší kultuře, nicméně nově se ptá po obrazech touhy a jejich významu pro příběh – propojení narace a oidipovského rámce, které klasická psychoanalytická teorie filmu prosazuje, by totiž právě přítomnost touhy logicky naznačovalo. Autorka také zkoumá vztah příběhu a sadismu (a potažmo voyeurismu), jejichž propojení Mulveyová ve svém textu pouze letmo zmiňuje,<sup>132</sup> a následně vznáší otázku, jak obecně probíhá a historicky probíhalo umístování ženy do příběhu.

Tradiční psychoanalytická filmová teorie nahlíží klasickou naraci jako oidipovsky strukturovanou – narativní prostory filmu podle ní povětšinou zachycují mužskou cestu či „pout“ reprodukcí stávající řád, a vpisují proto do textu mužské slasti a touhy.<sup>133</sup> Jak ukázal již model Mulveyové, odpovídající pozici ženy v tomto systému je místo objektu. Podobně i zásadní texty tzv. francouzského feminismu konstatují vyloučení ženy ze symbolického řádu a systému jazyka – jak např. píše Luce Irigarayová, bytí v mužském řádu pro ženu znamená vstoupit do „systému hodnot, který jí nepatří, ve kterém se může ‚objevovat‘ a cirkulovat, pouze pokud je skryta v potřebách, touhách či fantaziích druhých, a to mužů“.<sup>134</sup>

131/ Studie je součástí knihy *Alice/Alenka už to nedělá*. Viz Lauretis, Teresa de. *Desire in Narrative*. In: *táž, Alice Doesn't*, s. 103–157.

132/ Srov. Mulveyová, *Vizuální slast*, s. 126: „První cesta, voyeurismus, má naopak blízko k sadismu: slast vychází z prokázání viny (okamžitě spojené s kastrací), z ustanovení kontroly a podrobení si viníka prostřednictvím trestu či odpustění. Tato sadistická část se dobře hodí k vyprávění. Sadismus vyžaduje příběh, závisí na podněcování událostí, na nucení jiné osoby ke změně, na bitvě vůle a síly, na porážce či vítězství, přičemž to vše se děje v lineárním čase se začátkem a koncem. Fetišistická skopofilie na druhé straně může existovat mimo lineární čas, protože erotický pud je zaměřen na pohled samotný.“

133/ Klasický přístup Stephena Heatha, stejně jako koloběh pohledů naznačený Mulveyovou jednoznačně podporují názor, že film rozehrává oidipovské drama a ukazuje je z pohledu mužů (srov. Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. London: Macmillan, 1981). Metz dokonce prohlašuje celý filmový signifikant za oidipovský (Metz, *Imaginární signifikant*, s. 83).

134/ Irigaray, *The Sex Which Is Not One*, s. 134.

Při přísně strukturálním studiu textu by se mohlo zdát, že pro touhu při vytváření příběhu nezbyvá místo – jak ovšem ukazuje např. Barthes v *Slasti z textu*, epistemologie je často provázaná s erotikou a společně jsou propojeny s oidipovskými touhami. Jak upozorňuje Lauretisová, když Barthes pevně stanoví vztah mezi jazykem, narací a Oidipem, určí jasně i místo ženského subjektu v textu: „Slast z textu je (...) slastí oidipovskou (svléci, poznat, odhalit počátek a konec), a pokud je pravda, že každá narace (každé odhalování pravdy) je inscenováním (nepřítomného, skrytého, hypostazovaného) otce, pak to vysvětluje jednotnost narativních forem, rodinných struktur i zákaz nahoty.“<sup>135</sup> Touha svlékat, vidět, dobrat se počátku a konce, zákaz nahoty, která by příliš odhalila voyeurské fungování vizuálního pole, to vše ukazuje oidipovský příběh jako typicky maskulinní „projekt“ (vidění = svlékání = cesta za poznáním). Lauretisová zpětně spojuje oidipovský příběh s přijetím zkoumavého pohledu, který kontroluje prostor a čas filmu:

Veškerá narace ve svém pohybu k rozřešení a zpět k okamžiku počátku, ztracenému ráji, je zaštitěna tím, co bylo nazváno oidipovskou logikou (vnitřní nutností či nutkáním k dramatu). ‚Smysl konce‘ je neoddelitelný od vzpomínky na ztrátu a snahy o znovu-zachycení času. Proustův titul *Hledání ztraceného času* ztělesňuje pohyb narace: odvíjení oidipovského dramatu zároveň nazpět i vpřed, cestu za (sebe)poznáním po přijetí ztráty, navrácení zraku Oidipovi a obnovu vidění (125–6).

Lauretisová oidipovskou dynamiku vidění dále zkoumá a rozpracovává na příkladu ženských „monstrózních“ figur, které se objevují v mytologických a archetypálních příbězích a přímo ztělesňují téma vidění, potažmo vědění či poznání. Zároveň zdůrazňuje, jak nás tyto figury provokují k zvědavému zkoumání jejich osudu, který v tradičně vyprávěném příběhu zůstává skryt či nedopovězen. Tak se nabízí například otázka: „Co se stalo se Sfinjou poté, když potkala Oidipa na jeho cestě do Théb?“ či ještě příznačněji: „Jak se cítila Medúza, když se viděla v zrcadle Perseova štítu těsně před tím, než ji stal?“ (s. 109) Takovéto otázky nás přivádějí k údělu *hraničních figur, které „vidí“* – je možné sledovat, jak je Sfinze i Medúze v příběhu „hrdiny“ (Oidipa, Persea) přisouzena pozice, jak se stávají pouhou překázkou, tranzitním prostorem na jeho cestě. Hrdina tento prostor musí překonat (zabít monstrum), jen tak se může přiblížit ke svému cíli a významu (stvrzení mužství, vidění, a tedy vědění). Ženské figury (překážky) dokážou na přechodnou dobu zpomalit či zadržet pohyb hrdiny a především po určitý čas nebezpečně vidí či vědí víc než on. Narativně je ovšem tato hrozba a „obtíž“ přemožena a odstraněna, moc a pohled jsou tak těmito ženským figurám v důsledku upřeny.

V této souvislosti Lauretisová upozorňuje, že mytologie oplývala příšerami, bytostmi „strašlivými na pohled“, jejichž schopnost ovládnout nebo přilákat pohled je již obsažena

135/ Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1975, s. 10. Citováno in Lauretis, *Alice Doesn't*, s. 107–8.

v etymonu anglického slova „monster“. Pohlavní určení těchto monster navíc bylo často zřejmé a příznačné – např. zde zdůrazňovaná Medúza a Sfinga jsou v západní kultuře jasně ženskými monstry a jejich vztah k pohledu je evidentní. Medúza se svým „vražedným pohledem“ a Sfinga s „vražedným věděním“ nejen zabíjejí a požívají, ale také oslepují. Lauretisová ukazuje, že legendy o Oidipovi a Perseovi, ve kterých jsou příběhy Medúzy a Sfingy vepsány, jasně dávají najevo, že tyto figury jsou hrozbou pro mužský pohled (s. 133). Síla ženských monster spočívá nejen v jejich vlastním vidění, ale také v jejich „bytí-pro-pohled“, které vábí mužské hrdiny k tajemství „temného kontinentu“, pohled na nějž je ovšem fatální. Temný kontinent zde samozřejmě odkazuje k Freudově „záhadě ženskosti“, automatickému spojení mezi ženskostí a skrytostí, nepravdou a přetvářkou, kterou musí mužský zkoumavý pohled prověřit, odhalit a neutralizovat. Právě pod tímto pohledem se z aktivního dívajícího se monstra vytváří pasivní objekt svázaný s prostorem překážky. Průběh narace pak donutí nestvůru předat svou sílu „hrdinovi“ a vzdát se svého mocného vidění (ať již je to pohled vražedný, pohled do budoucnosti atd.).

Obraz Medúzy je ostatně v psychoanalýze velmi často a příznačně evokován – již u Freuda je pohled na ni dáván do souvislosti s pohledem na ženské genitálie a strachem z kastrace. Stephen Heath dovádí tento model do důsledků – vztahuje jej k ženským možnostem vidění a dívání: „Když se žena dívá, je to dráždivé představení, ve vzduchu je kastrace, hlava Medúzy není daleko; takže se dívat nesmí, je pohlcena na straně viděného, dívá se, jak se na ni dívají.“<sup>136</sup> Metafora Medúzy se objevuje také poměrně často v textech feministické teorie, kde obvykle bývá spojena s novým výkladem této figury, s obrácením pohledu a perspektivy. Samozřejmě je třeba na tomto místě znovu připomenout i gesto Héléne Cixousové, která ve svém konceptu „ženského psaní“ staví Medúzu do ústřední pozice. Medúza je pro ni především signifikantem silně zatíženým svým místem v patriarchálním diskurzu, jenž ji definuje jako zruďnou a smrtonosnou a přisuzuje jí pozici hraniční bytosti. Vyzývá-li Cixousová k tomu, abychom Medúze pohlédly do tváře a uvědomily si, že není děsivá a vražedná, vyzývá nás zároveň i k subverzivnímu aktu ženského vidění a čtení (potažmo dále i psaní). Obrátíme-li totiž svůj pohled proti směru, kterým je příběhem veden, můžeme se najednou ocitnout tváří v tvář figuře, která nabývá nových, autonomních významů. Toto „vzájemné nahlédnutí“ (*mutual gazing*) v nás může vzbudit zvědavost a vést nás k dalším otázkám po osudu této figury, přičemž již tento impuls je možné číst jako podvratný (odmítáme se nechat vést příběhem a přijímat významy, které nám nejokatěji nabízí).<sup>137</sup> Text Cixousové se nicméně pohybuje v rovině teoretické utopie, „investigativní pohled“ do tváře Medúzy zde patří především kritickému čtení a intelektuálnímu odstupu, nepředstavuje tedy přímou cestu k ženskému diváctví.

136/ Heath, *Difference*, s. 85. Freud věnoval Medúze stať z roku 1922 nazvanou *Hlava Medúzy*. Obojí citováno dle Lauretis, *Alice Doesn't*, s. 135.

137/ Kaplan, *Is the Gaze Male?*, s. 131. Kaplanová dokonce vidí neustálou zvědavost a ptaní (změnu pohledu a perspektivy) jako jediný subverzivní diskurz přístupný ženám.

Lauretisová dále připomíná, že obecně „položení otázky“, tedy samo ptaní, už u Freuda figuruje jako akt touhy.<sup>138</sup> Ptáme-li se tedy, jak do diváckého procesu navrátit ženský pohled a s ním i ženskou touhu, může právě tázáním, zpochybněním, čtením příběhu „proti srsti“ divačka vstoupit do „svého“ vidění filmu. Takovéto vidění je ovšem vždy re-vízi, která proměňuje nejen text, ale v důsledku i diváka/divačku: „Obrácení pohledu, vidění novými očima, vstup do starého textu z nové kritické dimenze je pro ženy více než jen kapitolou v kulturní historii: je to akt kulturního přežití.“<sup>139</sup> Rétorická otázka Lauretisové („Jak se Medúza cítila, když se viděla v Perseově štítu těsně před tím, než ji stál?“) je tedy zároveň otázkou revidující. Příběh ženského monstra v ní znovu ožívá, otevírá se zde prostor paralelní k příběhu hrdiny a zároveň se ukazuje, jak zacílení na hrdinu podrobuje všechny vedlejší složky příběhu jediné optice. Lauretisová ovšem naznačenou metaforiku zavádí ještě dále – film nám podle ní v nekonečných variacích předvádí stínání Medúzy. Když se zadíváme pozorně, vidíme Medúzu na filmovém plátně umírat stále dokola; tento akt má opět připomínat divačce, kde je „její místo“ a co jí hrozí, pokud se mu nepřizpůsobí (s. 134).

Avšak divačka, podobně jako Medúza v klasické verzi příběhu, podle Lauretisové většinu svého času v kině „prospí“ – již se naučila nevsímat si těch okamžiků, kdy Medúzu na plátně stínají, ale zaručeně se probudí, jak ji tomu zase naučily Sněhurka či Šípková Růženka, při závěrečném polibku. Zde autorka ovšem nekritizuje ani tak skutečné ženské diváctví a neobviňuje primárně ženy z nedostatku reflexe, vidí jejich „spánek“ spíše jako důsledek ženské divácké pozice, kterou film vytváří. Přirovnává filmové plátno k Perseovu štítu, čímž vlastně navazuje na klasickou poststrukturalistickou metaforu plátna jako zrcadla (rozvíjenou Baudrym, Metzem, Heathem a dalšími). U této metafory ovšem zdůrazňuje některé dosud neanalyzované aspekty – upozorňuje, že štít nejen chrání Persea před smrtícím pohledem Medúzy, ale později je také využit jako rám, na který je její utátá hlava nabodnuta a použita jako zbraň. Její pohled je tedy nadále mocný i po smrti, ovšem slouží pak patriarchálním institucím „zákona a války“ (s. 135). Štít/zrcadlo/plátno tedy nejen neutralizuje moc ženského pohledu, umrtvení ženského vidění je v něm zachyceno, aby mohlo být nekonečně předváděno a připomínat tak divačkám, kde je jejich „normální“ místo ve vizuálním poli: „Má otázka (Jak se Medúza cítila, když se dívala, jak ji zabíjejí a napichují na plátna, stěny, billboardy a další štítův mužské identity?) je tedy skutečně politickou otázkou, která přímo zdůraz-

138/ Lauretisová na tomto místě cituje a rozvádí důsledky Freudovy „legendární“ otázky *Was will das Weib?* Jak ukázala Shoshana Felmanová, ženy se zde touto otázkou přímo stávají, protože její vyslovení i zodpovězení je jim odepřeno – nemohou se tedy ve vztahu k ní stát promlouvajícím subjektem. Viz Felman, Shoshana. *Reading Femininity*. *Yale French Studies*, 62/1981, s. 19–21; a Lauretis, *Alice Doesn't*, s. 111. Už Freudova odvaha tuto otázku položit však může být považována za progresivní, protože předpokládá ženskou touhu neodvozenou od mužských.

139/ Viz Ruby B. Rich citovaná in: Doane, Mary Ann – Mellencamp, Patricia – Williams, Linda (eds.) *Revision. Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: The American Film Institute, 1984, s. 191.

ňuje problémy filmové identifikace a diváctví: vztah ženské sexuality k ideologii a zobrazení odlišnosti pohlaví a touhy, pozice dostupné ženám ve filmu, podmínky vidění a produkce smyslu pro ženy.“ (s. 136)

Slasti a touhy vzbuzované filmem jsou podle Lauretisové podřízeny snahám filmu o „svádění divačky k ženskosti“, o její zapojení do narativního proudu tak, aby se identifikovala s pozicí neslučitelnou s pohledem. Umisťování diváka filmem má své směřování, přičemž pohled hraje v tomto systému zásadní roli (a to jak pohled diváka, tak kamery a postav v rámci diegeze). Lauretisová se ptá, kde a jak vzniká ženská „součinnost“ s touhami, které jsou definovány jako oidipovské, jako mužské. Jak je „situována jejich touha“ ve vztahu k naraci a obrazu (s. 137)? Žena v tradičních systémech zobrazování dál plní úlohu zóny, kterou musí hrdina projít, a obvykle je i významným narativního uzavření. Podle Heathe se ženská figura dokonce proměňuje v zobecněný narativní obraz spojující vizuální a narativní rovinu, na kterých stojí filmový aparát pohledu.<sup>140</sup> Žena-obraz plní narativní příslib daný hrdinovi, zatímco muž-aktér získává pozici mytického subjektu („šťastný konec“ ještě stále ve většině případu znamená, že hrdina projde svou cestu, překoná překážky a je odměněn vysněnou „princeznou“).

Toto rozštěpení tvoří podloží tzv. dvojí identifikace: rozdělení na dvě mytické pozice, jednak pozici hrdiny (mytického subjektu), jednak pozici hranice (prostorově ukotveného objektu, ztělesnění překážky), odpovídá možnosti ženské divačky buď parazitovat na předpokládaně mužské identifikaci s kamerou, pohledem a hrdinou ovládajícím prostor (aktivní, mobilní identifikace), nebo se promítat do obrazu na plátně, prostorově statického a zarámovaného (s. 123). Má-li však být identifikace ženy-divačky slastná, nemůže být podle Lauretisové ucelená ani snadná: „...identifikace je sama o sobě pohybem, subjektivním procesem, vztahem – identifikací (sama sebe) s něčím jiným (než sebou).“ (s. 141) Identifikace jako konstituence ega a subjektu v pojetí Lauretisové totiž probíhá souběžně v obou rovinách – ve vizuálním a narativním poli, není zde mulveyovské „přepínání“. Tím se samozřejmě původní rozdělení Mulveyové komplikuje, pozice divačky se problematizuje a zmnožuje, přičemž představa pevně stanovené genderové identifikace a z ní vyplývající dělba práce pro podrobnější analýzu nepostačuje.

Jak Lauretisová ještě upozorňuje, ženám je sice pohled upírán a ženské dívání je tradičně spojováno s pasivitou, ve skutečnosti ale není prakticky možné nahlížet sama sebe jako inertní objekt, jako tělo zbavené pohledu, nebo sebe vidět jako „druhého“ – ego je principiálně aktivní, alespoň fantazijně (s. 142). Proces vytváření a určitého „obrnování“ normativní maskulinity a femininity navíc nikdy není plně dokončen (vždy hrozí např. to, co Freud nazývá regresí ženy do aktivní, předoidipovské fáze) a pro ženskou sexualitu je již podle Freuda střídání pozic ve vztahu k touze typické. Nicméně toto střídání se podle Lauretisové ve filmu odráží v nesouměřitelných rovinách – je rozvíjeno ve vztahu k pohledu i obrazu, které ovšem nejsou stejného řádu. Předpokládaná děl-

ba práce ve vizuálním poli se tak hroutí, protože si tento model vlastně protirečí a implikuje nevyhnutelné „bytí“ divačky jak v maskulinní, tak ve femininní pozici – není přece možné identifikovat obraz bez pohledu, který se jej nejdříve zmocní. Pokud by tedy byla dodržena genderová dělba rolí, ženské vidění by bylo zcela aporické, což by znemožnilo jakékoliv čtení, suturu či identifikaci. Právě pro tuto aporii či „neřešitelnost“ ženského diváctví se teoretické přístupy k pohledu tak často spokojují s tím, že diváčkou pozici analyzují jako pozici výsadně mužskou (s. 143).

Lauretisová se domnívá, že je nutné uvažovat o femininitě a maskulinitě jako o pozicích, které subjekt zaujímá ve vztahu k touze – jako pozicích v jednotném pohybu, který podle klasického psychoanalytického scénáře vede děti obou pohlaví ke stejnému cíli, k zakotvení a naplnění vlastních rolí v oidipovské fázi.<sup>141</sup> Pro film z toho vyvozuje, že se divačka nabízejí dvě zároveň se nevyklučující možnosti – identifikace jak se subjektem, tak s prostorem narativního pohybu, tedy s figurou tohoto pohybu i figurou jeho narativního završení, které vytvářejí *narativní obraz*. Tyto figurální identifikace podle Lauretisové (na rozdíl od Mulveyové „přepínání“ či „převlékání“) probíhají současně, narace je podporuje a vlastně i vyžaduje, protože v sobě obsahují obě polarity touhy – pasivní i aktivní, touhu po druhém i touhu po touze druhého. Figurální identifikace proto dovoluje překlenout rozpor původní volby mezi pohledem a obrazem, subjekt je díky ní v pohybu filmu ukotven, aniž se musí primárně identifikovat jako všeobjímající subjekt pohledu.<sup>142</sup>

Lze shrnout, že filmové obrazy jsou podle Lauretisové vždy zatížené narativností, pohybem a zacílením touhy, a proto popírají možnost primární, čistě obrazové identifikace. Identifikace a vizuální slast závisejí jak na primárních, tak na sekundárních procesech vztahování se k obrazu – stejně jako na osobní i společenské zkušenosti. Proto bychom:

...o vztahu subjektu k filmovým obrazům měli raději uvažovat jako o vztahu figury a narace: pak by bylo to, jak se divák identifikuje s filmovými obrazy a jak je rozpoznává, svázáno s narativností stejným způsobem, jak jsou sny svázány se sekundarizací v analytické praxi, nebo jako je Lacanovo imaginárno a Kristevino „sémiotično“ propojeno se symboličnem ve skutečných praxích jazyka (s. 149).

Role narace zde zůstává zásadní, podobně jako v Afterthoughts Mulveyové, ovšem Lauretisové se lépe daří prostřednictvím obratu k naraci narušovat předpoklad auto-

141/ Nicméně tyto finální pozice již přestávají být stejného řádu – v oidipovském vyústění ženě přísluší pozice „mytické překážky“ a muži místo „mytického subjektu“.

142/ Lauretisová soudí, že se subjekt může takto identifikovat až druhotně (přestože Metz mluví o identifikaci s pohledem jakožto „primární“), až když je tato identifikace podpořena narativní identifikací s figurou narativního pohybu. Pokud je druhá identifikace slabší než první, je pro diváka obtížnější udržet distanci předpokládanou čistým aktem percepce (Lauretis, *Alice Doesn't*, s. 144).

matického splývání s obrazem, který má charakterizovat ženské diváctví (viz např. představy Doaneové o přílišné identifikaci divačky a nerozlišování mezi skutečným/imaginárním). Nenaznačuje ovšem dále, co tento „dvojí pohyb“ ve filmu znamená pro mužského diváka ani nedomýšlí, zda nenarušuje jeho předpokládaně automatické ovládnutí pohledu a identifikaci s kontrolní pozicí.

Lauretisová ve svých textech využívá jedné z nejčastějších strategií feministického zpochybňování patriarchálně zatížených textů – drzého „vyptávání“ a hledání, co a jak příběh zamlčuje, schovává, záměrně neříká („Jak se Medúza cítila, když...?“ „Co se stalo se Sfingou poté, co...?“). Tato uštěpačnost a zvědavost („Ale v Thébách není vše v pořádku...“, komentuje autorka např. vrchol Oidipova příběhu) zároveň vyzývá k přepisování a přetváření výchozích textů a příběhů. Pro změnu textové praxe, a tedy i narace totiž podle ní stačí málo – trvat na nemožnosti identifikace s předpřipraveným obrazem, nerozštěpit touhu mezi dvě protikladné pozice a neuzavřít oidipovskou cestu (s. 153). Všetečná nespokojenost s uzavřenými, prefabrikovanými příběhy jako by byla strategií vrcholně femininní; zvědavost, drzost a přepisování příběhů z pohledu marginálních figur se pak jeví jako velmi efektivní strategie proměny diskurzu.

## Pandora a zvědavost

Od zvědavosti jako „typicky ženské“ strategie vychází i Mulveyová ve své pozdější stati Pandořina skříňka: Topografie zvědavosti.<sup>143</sup> Figuru Pandory využívá jako topos zprostředkující mýtus o slasti ze zvědavosti a vidění „vnitřním okem“ (*mind's eye*) (s. 54). Mulveyová nejdříve zkoumá tělesnost Pandory a už zde jí přisuzuje dvojí topografii – prázdný, fabrikovaný povrch jen zakrývá zrádný „vnitřek“, přičemž tato dvojlovnost se dále zrcadlí ve vztahu mezi jejím tělem a amforou (či později skříňkou), která je metonymicky reprezentuje. Pandořino tělo bylo totiž doslova „vyrobeno“ božskou mocí (stává se tak vlastně jedním z prvních fikčních „kyborgů“<sup>144</sup>); je jen svůdnou maskou vytvořenou Hefaistem a Afroditou, zakrývající zrádnost, necudnost a lživou krutost, kterou ji obdaril Hermes. Dialektika svůdného povrchu a skryté děsivé záhady, protikladného vnitřku a vnějšku charakterizuje i „nástroj zla“, tedy nádobu. Její topos opět staví na fetišismu svůdného povrchu, přičemž vše, co tento fetišismus popírá, se skrývá

143/ Stať byla poprvé publikována v roce 1992 ve sborníku z konference na téma Space and Sexuality, kterou pořádala Beatriz Colominová a která významně posunula uvažování o „genderování prostoru“. K tomuto tématu viz také Pachmanová, Martina. Kolektivní touhy: Česká avantgardní architektura a budování „nadpohlavního“ prostoru. In: táž, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo, 2004, s. 143–181. Zde cituji z Mulvey, Laura. Pandora's Box: Topographies of Curiosity. In: táž, *Fetishism and Curiosity*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, s. 53–64.

144/ Mulveyová na tomto místě zmiňuje další „erotizované ženské androidy“: Mariu z METROPOLIS, Halady z *L'Ève Future* Villierse de L'Isle-Adam, ale také se překvapivě zastavuje u figury *femme fatale* ve filmu noir.

uvnitř (s. 57). Mulveyová ukazuje, jak se původní obraz ženy s amforou postupně proměňuje, přičemž nádoba se smrskává až ve skříňku, která se vejde do dlaně – a tak se mění ve stále explicitnější metaforu ženských genitálií.<sup>145</sup> Proto autorka nemůže nevést naši pozornost ke gestu, kterým Pandora otvírá skříňku a vstupuje do zapovězeného prostoru, aby prozkoumala (svůj) zakázaný „vnitřek“. V tomto gestu „nahlížení dovnitř záhady“ ztělesňuje zvědavost jako touhu poznat (se), tedy „epistemofilii“: „Jestliže skříňka představuje to, co je na ženství ‚nevyslovitelné‘, zvědavost se jeví jako touha odhalit tajemství figurace, kterou sama [Pandora] představuje.“ (s. 59)

Právě Pandořina zvědavost přežívá v obecném povědomí a tradovaných příbězích. Proto bývá spojována s Evou a její touhou po jablku poznání: obě vede stejná „epistemofilie“, byť u Evy je prvotněji zaměřena na „zakázané ovoce“ než na zakázaný prostor. Tak bývají obě postavy opakovaně zmiňovány v poučných příbězích varujících před přílišnou ženskou zvědavostí. Zdá se, jako by ženské vidění bylo neustále spojováno s uzavřenými, zakázanými a nebezpečnými místy, tedy s překračováním bezpečného statického prostoro-ukotvení; zatímco mužské dívání je naopak spjato s dobýváním a ovládnutím prostoru, který se mu přímo nabízí. Zvědavost, už proto, že je tradičně svázaná s ženským pohledem, s sebou nese možnost vstoupit do zakázaného prostoru (definovaného často jako „tajemství za dveřmi“) (s. 59–60). Ženský zvědavý pohled se tedy zdá být přímo podmíněn přítomností tajemných míst, která vyzývají k překročení zákazu. V takovém případě je možné automaticky a bez teoretických problémů předpokládat aktivní ženské dívání, touha něco vidět se zde objevuje jako silný „pud“ po prozkoumání záhady, který nebere ohled na příkazy či důsledky (transgrese je vždy pro hrdinku nebezpečná, a často ji dokonce ohrožuje na životě). Hrdinka se nevydává na cestu hrdiny, která je expanzivní a dobyvačná, ale míří kamsi dovnitř v dostředivém pohybu k vlastní zapovězené komnatě, aby prozkoumala samu podstatu zákazu. Topografie „cesty dovnitř“ pak odráží podvojnost a nestejnost povrchu/vnitřku, na kterém se zakládá mytizovaný obraz femininity.

Mýtus Pandory tak podle Mulveyové v sobě spojuje ikonografii (ženské) záhady a téměř kanonický příběh (fatální) zvědavosti. Je-li Pandora sama figurací schránky na všechny ženské špatnosti, které jsou skrze ni vneseny do světa (je-li k ní „skříňka“ v synekdochickém vztahu), zosobňuje především ony aspekty ženského těla, které na pohled vzbuzují úzkost či hrůzu. Okamžik, kdy dochází k „otevření skříňky“, pak můžeme číst i skrze Pandořinu zvědavost a chuť prozkoumat své vlastní tajemství, tedy otevřít „záhadu ženskosti“: „Ženskou postavu nežene jen transgresivní zvědavost, aby skříňku otevře-

145/ Mulveyová zde vychází z knihy Dory a Erwina Panofských *Pandora's Box: Changing Aspects of a Mythical Symbol*. London: Routledge & Kegan Paul, 1956. „Fascinované zhnusení“, se kterým autoři zkoumají, jak se ikonograficky skříňka proměňuje a stává více či méně explicitním symbolem ženských genitálií, nás opět obloukem přivádí k Medúze a k *evil eye*, tedy vidoucím (a) kastrujícím genitáliím. Srov. Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca: Cornell University Press, 1989; dále Dijkstra, Bram. *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality in Twentieth-Century Culture*. New York: Owl Publishing Company, 1998.

la, hodlá se podívat na předpokládaně strašlivé aspekty ženského těla, které patriarchální kultura potlačuje.“ (s. 61)<sup>146</sup> Mýtus Pandory se podle Mulveyové zakládá na třech ikonografických klíších – obrazu ženství jako záhady, zvědavosti jakožto transgresivní a nebezpečné ženské vlastnosti a „topografické figuraci ženského těla“ v dialektice vnitřku a vnějšku. Mulveyová navrhuje, aby tato klíše byla přepsána následujícím způsobem:

a) Pandořina zvědavost rozehrává transgresivní touhu nahlédnout pod vlastní povrch či vnějšek, dovnitř ženského těla metaforicky znázorněného skřínkou a hrůzami, které s sebou nese; b) *feministická* zvědavost přetváří topografii Pandory do nového vzorce či konfigurace, která může být rozluštna tak, aby odhalila symptomy erotické ekonomie patriarchy; c) *feministická* zvědavost může probudit politické, kritické a kreativní síly a touhy (s. 61–62).

Mulveyová zpětně odůvodňovala svůj zájem o Pandoru a s ní související „estetiku zvědavosti“ jako pokus rozšířit schéma, které zavedla ve Vizuelní slasti a narativním filmu. Její zkoumání Pandory je zároveň hledáním aktivního, zvědavého pohledu, který by ovšem byl tradičně spojován se ženami a mohl by naznačit cestu mimo dualitu aktivního (fetišistického, voyeuristického) mužského pohledu a ženské pasivní spektakulárnosti.<sup>147</sup> Znovu se zde ukázala fantasmagorická topografie ženství – svůdná, ale křehká fasáda fascinace, která zakrývá, tají a odvádí pozornost od „rány“ pod ní. Tato dualita vnitřku a vnějšku děsí tradiční (mužské) vidění – zatímco pohled je „chycen na vějíčku“ povrchu, provází jej úzkostná otázka, co asi může být ukryto pod ním. Zvědavost se tak jeví jako odvrácená strana fetišismu, který je také strukturou založenou na dvojí topografii. Zatímco ale zvědavost je nutkavá touha uvidět, prozkoumat a poznat tajemství, fetišismus dovoluje subjektu odmítnout viděné, nerozpoznat a nepřijmout odlišnost, která by mohla vzbudit úzkost (s. 63–64).

Mulveyová předvádí, jak lze u patriarchálně ukotveného mýtu transformovat jeho vyznění i smysl – poukazuje na možnost interpretovat otevření skříny jako sebe-reflexivní gesto, tedy doslova jako odhalení „děsivé rány“, kterou nikdo nechce vidět.<sup>148</sup> Pro

146/ Viz výmluvné, mnohokrát citované vyloučení u Freuda v jeho přednášce Ženskost: „O záhadě ženství hloubali lidé ve všech dobách. (...) Ani vy jste tohoto hloubání nezůstali ušetřeni, pokud jste muži; od přítomných žen je ovšem nikdo neočekává, neboť onou záhadou jsou přece ony samy.“ Tento komentář jasně ukazuje, že Freud předpokládá u žen neschopnost vlastní reflexe. Viz Freud, Sigmund. *Vybrané spisy I*. Praha: Avicenum, 1991, s. 398–99.

147/ Mulveyová zde znovu používá příklady z Hitchcocka – např. zmiňuje investigativní pohled hlavní hrdinky v NOTORIOUS, která za svou „kosmetickou maskou“ objektu pro-pohled skrývá „investigativní moc filmového pohledu“, přičemž topografie jejího tajemství zrcadlí tajemství zavřené za dveřmi sledovaného domu (s. 62).

148/ Je zajímavé, že tímto pohledem se prostor otevírá do „nové dimenze“, ve které se touha vidět „na vlastní oči“ mění v „luštění hádanky“. Podle Bachelarda pak skříňka odmyká „dimenzi intimacy“, která ruší dialektiku mezi vnějškem a vnitřkem. Viz Bachelard, Gaston. *Poetics of Space*. New York: Orion Press, 1964; Mulvey, *Fetishism and Curiosity*, s. 53.

takovéto čtení je ovšem nutné od původního příběhu „poodstoupit“ a posunout Pandořinu topografii „z vizuálního do teoretického registru“, což podle Mulveyové vede k transformaci zvědavosti ve „vidění vnitřním okem“ (s. 61). Mulveyová sice nerozvádí, jak je tato metafora podložena, ale mohli bychom se dále ptát: Co je to za oko? Je nějak genderově specifické? Je to jen optická bezpříznaková metafora reflexivního čtení určitého významového toposu? Je takovéto čtení nutně subverzivní? Zvědavost rozhodně představuje jednu z neefektivnějších taktik, kterou je destabilizován a ozvláštněn klasický model vidění a zároveň revalorizována ženská aktivita ve vizuálním poli.

Dosud jsem se zabývala modely, které rozvíjely pozici ženy jako divačky uvnitř schématu naznačeného Mulveyovou a pokoušely se narušit trojčlenku možných pohledů vlastně odklonem od primárního zájmu o vidění (od pohledu se posouvají k naraci, figuraci atd.). Nyní se zmíním o přístupech, které tento model rozbíjejí zevnitř, protože se zaměřují na dosud jednoznačně přijímaný předpoklad bezproblémového kontrolního mužského diváctví. Především Gaylyn Studlarová se ve své studii *V říši slasti: Von Sternberg, Dietrichová a masochistická estetika* pokusila otevřít problematiku vizuálních slasti a filmového dívání tak, že obrátila schéma naznačené Mulveyovou a do centra svého zájmu postavila „masochistickou estetiku“ či „masochistické vidění“ vztažené k mužskému divákovi.<sup>149</sup> Zájem o masochistický rozměr vidění zde na první pohled není nový, pozornost masochismu věnovaly již dříve další teoretičky včetně Mulveyové, ovšem vždy jej automaticky přiřazovaly k ženskému diváctví. Studlarová masochistický model rozšiřuje tak, aby zahrnul i mužské vidění a narušil tradiční představy o jeho jednoznačnosti. Sadistická, kontrolující, dohlížecí moc, kterou pohledu přisoudila zcela jednoznačně Mulveyová, totiž podle Studlarové filmový zážitek nevystihuje – ten je spíš možné popsat jako poddajné, masochistické podrobení se obrazu. Masochismus, u Mulveyové pasivní a regresivní, zde nejen není přisouzen pouze ženám, ale je zobecněn jako univerzální přístup diváka k filmovému obrazu.

Studlarová vychází z Deleuzova pojetí masochismu, které především odmítá obvyklé vymezení masochismu jako komplementární, doplňkové slasti k sadismu.<sup>150</sup> Deleuze pojmá masochismus jako „fenomenologii zkušenosti“, která sahá daleko za definici perverzní sexuality a zahrnuje oblast jazyka, umělecké formy, narace i produkce textové slasti – je tedy podle Studlarové estetikou (s. 14). Takto chápaný masochismus je předoidipovský, spojený s pregenitální fází; odlišnost pohlaví ani strach z kastrace v něm nehrají roli (na rozdíl od tradičně pojatého fetišismu a sadistického voyeurismu). V tomto pojetí masochismus „osvobozuje“ subjekt od genitální sexuality a ego od su-

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

150/ Deleuze, Gilles. *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty*. New York: George Braziller, 1971. Sadismus je podle Deleuze především zcela jiného literárního řádu – je epický, imperativní, kdežto masochismus zůstává lyrický a básnický extatický. Svět masochistické sexuality je proto podle Deleuze nadsmyslový a spiritualizovaný. Srov. také slovenské vydání Sacher-Masochova románu společně se Deleuzovou studií: Sacher-Masoch, Leopold von. *Venuša v kožucho*. – Deleuze, Gilles. *Masoch a masochizmus*. Bratislava: PT, 2001.

perega; z masochistického vztahování se k obrazu se stává „podvrtná strategie“, která dovoluje subjektu uniknout oidipovské fixaci i dělbě práce ve vztahu k pohledu. Slast z ovládnutí je zde nahrazena slastí z podrobení, která navíc vystupuje mimo mocenský vztah objektu a subjektu – podrobení je zde chápáno spíše jako prožitek splynutí a symbiózy než jako jednoduché podlehnutí moci druhého.

Studlarová se zde významně odklání od tradičně negativního chápání masochismu (založeného na slastné pasivitě, sebezapření a instinktivní nelibosti), který využívá nejen Mulveyová, ale např. i Kaja Silvermanová ve svých studiích maskulinních masochistických pozic shrnutých v knize *Mužská subjektivita na okrajích*.<sup>151</sup> Východiskem pro Studlarovou ovšem není nelibost a pasivita, spíše zdůrazňuje aktivní roli fantazie a snění v masochistickém modelu, který podle ní otevírá nové možnosti analýzy filmového diváctví. Z pohledu některých psychoanalytiků totiž masochismus stojí v samých základech fantazie a výrazně se podílí již na dynamice prascény (tedy objevování sexuality). Zatímco u Metzje je prascéna spojena s voyeurismem a jeho sadistickými aspekty (mluví o tzv. *primal gaze*), Jean Laplanche ji naopak dává do přímého vztahu k masochismu a soustředí se na pasivitu dítěte konfrontovaného s fantazií dospělých: „Bez-mocné dítě v postýlce je jako Odysseus připoutaný ke stěžni nebo jako Tantalos, kterému je vnucena vidina styku rodičů. Bolestivé vyrušení odpovídá příjemnému vzrušení a pasivní pozice dítěte ve vztahu k dospělým není jednoduše jeho pasivitou ve vztahu k aktivitě dospělých, ale pasivitou ve vztahu k fantazii dospělých, která na ně dotírá.“<sup>152</sup> Obrazy tedy unikají kontrole, naopak se samy nabízejí a vnucují subjektu slast z podrobení. Studlarová z toho vyvozuje, že voyeuristickou distancí, kterou divák zaujímá ve vztahu k obrazu, není možné automaticky spojovat se sadistickými impulzy, jako je tomu u Metzje. Masochistická dualita v deleuzovském pojetí přímo závisí na distanci od objektu, právě tento odstup či oddělení zaručuje kontrolu a udržování ideálního poměru slasti a bolesti.<sup>153</sup>

Je-li takto pojatý masochistický pohled bližší obecné zkušenosti filmového diváctví a rozbíjí-li předpoklad, že filmová fantazie aktivizuje především reverzibilní sadistické mechanismy, může zásadně zpochybnit klasické vymezení mocenského dívání na film i jeho hlubinné zdroje (např. zrození skopofilie při prascéně nebo výsostnost

151/ Viz dále Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992; především eseje v oddílu Masochism and Subjectivity, zaměřené na identifikační schémata mužského diváka a pozici mužských figur ve filmech R. W. Fassbindera.

152/ Studlar, *In the Realm of Pleasure*, s. 26. Srov. Laplanche, Jean; Pontalis, J.-B. *The Language of Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton, 1973, s. 318.

153/ Sadismus navíc z přísně psychoanalytického pohledu není perverzí, která by vyžadovala nebo udržovala distanci objektu a subjektu (Studlarová dokládá velmi jasně, že například de Sadovým hrdinům k ukončení tužeb zdaleka nestačí sadistický, vzdálený pohled). Zatímco u de Sada nezřízené ukájení spočívá právě v ničení distance i objektu, je naproti tomu u Sacher-Masocha podstatná kontrola touhy, odkládání uspokojení a vyhýbání se dotyku – jednoduše zrušení distance je pro jeho svět hrozbou (Studlar, *In the Realm of Pleasure*, s. 27).



kontrolní divácké pozice). Vztah masochismu a diváctví se zde vyjevuje především jako alternativa, jako možnost destabilizovat klasické teorie vizuální slasti, protože nabízí model, ve kterém přísná pohlavní binarita a strach z kastrace ztrácejí na významu a pohled už neodkazuje pouze k mužské mentální struktuře. Studlarová se vrací k fantaziím, jejichž původ je v předfalické, předlingvistické fázi vývoje jedince, a snaží se ukázat, jak film může produkovat divácké slasti nespojené se sexuální odlišností a hrozbou kastrace.

126

Masochismus se obvykle spojuje se slastí, kterou přináší podrobení se moci pohledu a těla ženy. Filmová teorie podle Studlarové musí vzít v úvahu sílu podvědomého mateřského obrazu (imaga), „který je dokonce i v patriarchální společnosti nahlížen jako složitá, slastná projekční vzpomínka (*screen memory*) jak diváky, tak divačkami“ (s. 30). Koncept masochistické estetiky a význam figury „orální matky“ pro konstituci skopických slastí podle Studlarové dovoluje objasnit mnohá slepá místa, protimlvy i patriarchální zatížení klasické freudovské a lacanovské teorie filmu, která nedokázala funkčně zahrnout vliv a autoritu mateřského obrazu do svých úvah o diváctví. Formování masochismu v tomto smyslu předchází rozpoznání kastrace, matka zde tedy není ještě vnímána jako falická nebo nedostatečná, ale jako plným právem silná, představuje úplnost, moc a „totalitu mateřství“.<sup>154</sup> Nicméně i tento model je silně genderově zatížen a skrývá jasné rozpory – představa mateřské moci, která je nefalická a všeobjímající, stále zůstává představou o absolutní jinakosti obrazu, který je nabízen divákovi k „použití“. Proto i tento obraz s sebou stále nese dynamiku tradičně pojatého sadomasochistického přepínání mezi kontrolou a podrobením, jako by v erotizované hře na chvíli divák jen „osvobodil“ od nutnosti dohlížet na obraz a dovolil mu vzdát se a podrobit představě nedotknutelné ženskosti.

Podle Studlarové ovšem masochistická estetika narušuje některá základní tabu společenského uspořádání – především zdůrazňuje identifikaci s matkou (přístupnou pro děti obou pohlaví) a zároveň vytěšňuje otcovské, patriarchální funkce.<sup>155</sup> Masochistická genderová identita je proměnlivá, nemá jasně vymezené hranice. Masochistický subjekt v tomto vnímání dokonce věří v možnost být oběma pohlavími, čímž popírá zavedené pohlavní role: „Polymorfni, neprokreativní, negenitální sexualita podkopává pevné polaritty mezi muži a ženami, jak je definuje patriarchální posedlost přítomnosti/chyběním, aktivitou/pasivitou a falickou genitalitou.“ (s. 32) „Masochis-

154/ Tuto totalitu můžeme chápat jako souhrn socializačních a „živících“ funkcí (Studlar, *In the Realm of Pleasure*, s. 31). Naopak falická nadřazenost, přítomná u Freuda i některých jeho následníků, je jen interpretací, povýšením symbolu, racionalizací podřízenosti a „nedostatečnosti“ žen (srov. např. s analýzou falické symboliky u Ernesta Jonese in: Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction. Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1982; především pak oddíl Of Phallic Proportions: Lacanian Conceit, s. 15–32).

155/ Na tomto místě je ovšem nutné podotknout, že zde nakládáme s jakousi abstrahovanou ahistorickou esencí mateřství. Skutečná mocenská pozice matek přitom velmi často představuje nejzazší oporu patriarchátu a dohlíží na tradiční distribuci genderové moci a dělbí práce.

tická čtení“ kladou důraz na psychologickou bisexualitu subjektu (bisexualitu v širokém slova smyslu, tedy kombinaci maskulinních a femininních rysů každého jednotlivce), což při analýze diváckých slastí dále komplikuje a zmnožuje identifikační potenciality (a potenciality touhy).

Studlarová se jasně vymezuje oproti mulveyovskému modelu, odmítá teze o nucené identifikaci divačky s mužskou pozicí a pohledem i „přepínání“ mezi maskulinizací pohledu a negativní ženskou identifikací. V takovémto pojetí se podle ní ženské diváctví vyjevuje jako „kolonizované, dialektické jednání“, které omezuje škálu identifikačních možností a potenciálních diváckých slastí (s. 34). Zmíněné „dialektizování“ vnímá jako výrazné zúžení možných vztahů diváka k vizuálnímu poli – nejen že ženám přisuzuje „problematické vidění“ a mužská identifikace je zde až příliš jednoznačná, ale také nám nedovoluje uvažovat o „slastném“ narušení podvojného systému (mužské-vidící × ženské-viděné) či potenciálu fantazijního masochistického „bytí oběma pohlavími“. Je-li otázka pozice subjektu ve vizuálním poli spojena s masochismem, vyruší se podle Studlarové polarizace mužské a ženské divácké zkušenosti a otevře se možnost mnohočetných, rozpořbovaných identifikací. Ty divákům dovolují nejen uspokojit utopickou touhu být oběma pohlavími, ale také uniknout přísné genderové dualitě, která do velké míry stále omezuje jejich každodenní život. Také tradiční psychoanalytická teorie filmu trvá na polaritách a dualitě (staví proto sobě subjekt/objekt, mužské/ženské, aktivitu/pasivitu, kontrolu/podvolení, voyeurismus/exhibicionismus, slast/bolest). Právě tyto polaritty se v masochistickém pojetí slasti dynamizují, stávají se paradoxními, protože subjekt může kdykoliv nečekaně změnit svou pozici v systému (s. 35–36).

127

Příspěvek Studlarové k genderové teorii vztahu k obrazu proměňuje i význam základních psychoanalytických konceptů pro analýzu vizuálního pole – především fetišismu a voyeurismu. Masochistická estetika nestaví na ostrých protikladech ani nepotřebuje tělesné hrozby a traumata z viděného, významnější je pro ni napětí mezi touhou po symbióze a reálnou nutností odloučení (od matky, obrazu atd.). Kastrace, ústřední pro mulveyovský model, tak v tomto systému není významotvorná (s. 37). I proto tu nehraje výraznou roli fetišistické popření („vím, ale přece“), vycházející z kastračního komplexu a zásadní pro většinu teorií vizuální slasti a modelů mužského diváka. Studlarová zpochybňuje i automatické spojení mezi fetišismem a kastračním komplexem – klinické studie podle ní dokládají, že původ fetišismu je do značné míry předoidipální, předfalický. Argumentuje navíc extrémním příkladem přemíry „vaginální obraznosti“ v pornografickém filmu, která jistě nedokládá teorii, že tyto obrazy automaticky vzbuzují v (mužském) divákovi úzkost.<sup>156</sup> Přiklání se k názoru, že Freud roli kastrační úzkosti

156/ Traduje se, že experimentální film Anne Seversonové NEAR THE BIG CHAKRA, složený z velkých detailů ženských genitálií, vzbuzoval u mužů v publiku velmi nepříjemné pocity, a dokonce u některých vyvolával zvracení. Ovšem je možné, že jde pouze o feministickou legendu (o projekci se zmiňuje Ruby B. Richová ve článku In the Name of Feminist Film Criticism. Přetištěno in: Nichols, *Movies and Methods II*, s. 348).

nadhodnotil a stejně tak i přecenil určující význam pohledu na nepřítomnost „falického signifikantu“ (s. 39).

Masochistická perspektiva oproti „mužskému“ chápání těla jako nedotknutelného (vyjádřenému kastračním strachem) staví slastný dětský prožitek jednoty s matkou a problematizuje spíše přechod od symbiózy k individuaci. Žena zde proto není vnímána jako nedostatečná, naopak představuje „úplnost“ (*wholeness*) a touha po ní je touhou po splynutí (s. 43). Skopofilie je tedy podle Studlarové ranější, má předoidipální původ (je spojená s „ranou vizuální senzibilací danou pocitem orální deprivace a ztráty“, s. 47) – podobně jako ostatní mechanismy, dříve vnímané jako silně genderově vymezené (např. právě fetišismus). Skopofilie je zde odvozována od pohledu na všemocnou matku a fetišismus se ukazuje jako ochranný mechanismus dovolující psychicky lépe zvládnout odloučení re-konstrukcí mateřského imaga. Slastné dívání tak nemusí být jen aktivní slastí (odvozovanou od stadia zrcadla), ale může souviset i s pasivním podrobením se objektu a vzdáním se kontroly. Takto se diváctví může jevit jako opatrné „nakukování“ pokoušející se obejít dohlížitelství pohledu všemocné matky.

Studlarová dokládá svůj model podrobnými analýzami Sternbergových filmů s Marlene Dietrichovou. Hrdinky představované Dietrichovou jsou podle ní příkladem figury ženy, která je sice objektem mužské touhy, ale nikdy není pasivním objektem mužského pohledu. Lola Lola, Shanghai Lily, Concha Pérez i Amy Jolly vždy pohled vracejí, anebo jej dokonce iniciují: „Vypadá to, jako by [Dietrichová] zpochybňovala své zpředmětnění, neposlušně se vzpouzela implicitnímu kinematografickému pravidlu zakazujícímu konfrontaci pohledů (*gazes*), která by narušila filmovou iluzi.“ (s. 48) Stejně jako je mateřský pohled výzvou a stvrzením „úplnosti“, postavy Dietrichové, které se dívají, trvají na své přítomnosti, moci a životnosti (a to i přes všechnu stylizovanost). Podobně jako Studlarová se ovšem se „silou“ pohledu Dietrichové vyrovnává i Mulveyová, která přisuzuje jejím postavám přímý erotický „kontakt“ s divákem, který „obchází“ mužský kontrolující pohled v diegetickém světě.<sup>157</sup> Zdánlivě se tak překlenuje mezera mezi divákem a obrazem, návodnost přisouzená mužskému pohledu v rámci diegeze ztrácí na významu. Samozřejmě po tomto srovnání vyvstává otázka, jak lze určit hranici mezi identifikací, projekcí do hrdinova pohledu a sexuálním propojením s pohledem na postavu. Pokud navíc divák má schopnost obcházet pohled hrdiny, nevyužívá ji častěji než jen v případě relace s nepodrobenou ženskou hrdinkou? A konečně – zůstávají postavy ztělesněné Dietrichovou skutečně jen výjimkou, která potvrzuje pravidla dělby práce ve vizuálním poli?

„Případ“ Dietrichová dále komplikuje obvyklé divácké identifikační modely, protože jde o erotickou ikonu využívající „androgynního erotismu vysoce zatíženého sexuální dvojznačnosti“ (s. 49). Studlarová tvrdí, že tato nejasnost a polymorfni sexualita postavy nemusí nutně vést ženu-divačku k tomu, aby se s obrazem ženy na plátně identifikovala. Naopak u ní může touhu po identifikaci překrýt libidizovaná pozice a sub-

verzivní erotická touha, která dále naruší heterosexuálně definované vizuální slasti a pohled. Erotická dvojznačnost hrdinek Dietrichové a schopnost vyvolávat touhu u obou pohlaví je navíc posílena a komplikována jednoznačně čitelnou distancí herečky od figur konstruovaných Sternbergem, jakýmsi subverzivním gestem hereckého ztvárnění, které ovšem zároveň plně dodržuje pravidla hry „režisér a jeho hvězda“.

Závěrem můžeme říci, že stejně jako je perverze definována převrácením „normálního“ směřování pudů a slastí, analýza role masochismu ve vztahu k vizuální slasti převrací původní mulveyovský argument: vizuální slast tedy již není jen mužská a není nutné ji získávat kontrolujícím, sadistickým pohledem. Masochismus podle Studlarové normativně patriarchální, sebestvrzující modely rozbíjí – čímž vlastně částečně zbavuje psychoanalýzu jejích patriarchálně mocenských předpokladů. Kontrola vizuálního pole naopak přísluší ženě a diváckova slast vzniká z odmítnutí převahy nad obrazem – slasti ženského diváctví se pak jeví jako potenciálně komplexní, ovšem dosud filmovou teorií neprozkoumané. Studlarová označuje deterministický pohled Mulveyové na obraz ženy v narativním filmu za „slepu skvrnu“ filmové teorie a vyzývá k tomu, aby byla komplexněji analyzována dvojlovnost sadistické a masochistické pozice diváka a jeho možnosti byly definovány širěji než pouze na základě kastračního komplexu (s. 37).

Přestože Studlarová vnímá téma předoidipální matky a objektních vztahů jakožto výzvu tradičnímu modelu vizuální slasti, odmítá nahradit jedno reduktivní schéma druhým (s. 43). Mužský pohled se sice může slastně podrobit obrazu „mocné“ ženy, ale zároveň není přípustné na tomto základě vystavět nové normativní a vyčerpávající pojetí vizuálního pole. Nová univerzální „masochistická polarizace“ vidění podle Studlarové není žádoucí: v pohledu nevládne jednoznačnost, pasivita často jen zakrývá aktivní touhu a nutkání k podrobení, stejně tak i ženská autorita má v sobě pasivní prvky. Podobně otevírá kritické čtení textu Mulveyové D. N. Rodowick.<sup>158</sup> Také on naznačuje, že vizuální slast nemusí být nutně svázaná s pozicí kontroly a moci, a připomíná, že dívání má pasivní i aktivní rozměry – přičemž podvojnost vidění vězí nejen v pohledu samém, ale i v možnosti jeho „vrácení“, potvrzení pohledem druhého. Zde se vytváří koloběh pohledů, ve smyslu určitého přepínání a potvrzování toho, „že vidím“ a že vidím, jak jsem definován viděním druhého – tak se spíná určité „pohledové relé“ (*relay of looks*).

Je-li tedy vizuální slast uspokojovaná filmem podložena předoidipovskými slastmi a neukotveností typickou pro pohlavně nerozlišeného diváka, je třeba k analýze vizuálního pole filmu a jeho psychoanalytických determinací přistupovat mnohem otevřeněji. Analýza „masochistické estetiky“ naznačuje podle Studlarové jen jednu z možných cest, která mapuje zrození touhy vidět v kontextu dětské bezmocnosti a nebezpečí symbiózy (s. 49). Studlarová klade především věcné, ale provokativní otázky, které podko-

157/ Srov. Mulveyová, *Vizuální slast*, s. 127.

158/ Rodowick, D. N. *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. New York: Routledge, 1991.

pávají mulveyovské schéma v jeho východiscích. Jsou popření a fetišismus stojící v základech tradičně definované vizuální slasti nutně spojené s kastrací úzkostí, a odkazují proto k mužské mentální struktuře? Nebo je fetišismus analyzovatelný jako „ochranná, idealizující neutralizace času a odloučení“ (s. 43)? Je divačce tato slast nutně odepřena, nebo se všichni diváci dívají a snaží se pokud možno slastně vypořádat s „fantasmatickem, které se zvrhlo“ (*fantasmatic gone awry*) (s. 47)?

130 Problematickou kapitolou této analýzy je opět fakt, že si ženy uvykly spojovat svou sexualitu s mužsky definovaným pohledem a naučily se v něm nacházet potěšení, takže masochistické podrobení a objektivizace začaly být vnímány jako jim „vlastní“ a významně erotické.<sup>159</sup> Při uvažování o masochistických slastech vidění se nám tak mísí představy o „ženském“ („strategickém“) masochismu, který je způsobem vyrovnávání se s nepatřičností vidění, a teze o „mužském“ masochismu, který postuluje Studlarová jako protiváhu kontrolnímu pohledu mulveyovské teorie. Tento typ masochismu sice není přímo univerzalizován, má představovat vlastně jen jednu z potenciálních možností jiných vztahů k obrazu, než je přímá kontrola a voyeurská slast. Nicméně další možnosti takového „protičtení“ nejsou ani naznačeny, proto ve výsledku „masochistický model“ univerzalizovaně nevyhnutelně působí. Zároveň zde ovšem není vyřešena otázka, jaké slasti tento „univerzalizovaný“ masochismus nabízí ženám. Jaká je tedy relace mezi „strategickým“ masochistickým vztahem žen k obrazu a mužským univerzalizovaným masochismem? Nebyl by pro ženy-divačky „mužský masochismus“ vlastně zklamáním, protože by je připravil i o slasti, které dokázaly vytěžit ze situace, kdy jim vizuální pole zcela nepatřilo? A jak mohou zažít slast ze „vzdání se kontroly“ nad obrazem, když jim obraz nikdy nepatřil? Studlarové masochistické dívání je tak stále definované v odkazu k moci jako funkci obrazu.

## Žižek na závěr a problematizace pohledu

Na závěr exkurzu do feministických přístupů k pohledu je třeba ještě zmínit nevolí, se kterou se využití psychoanalytického základu, především pak lacanovských pojmů, setkalo u širší psychoanalytické obce. Specifický je v tomto směru postoj asi největší současné „pop-star“ psychoanalytické filmové teorie, Slavoje Žižeka. Ten se velmi často od feminizmu přímo distancuje nebo se vysmívá jeho dogmatismu, přitom však na sebe zručně strhává pozornost především tématy spojenými s genderovými analýzami (např. jeho studie o Hitchcockovi neustále krouží okolo ženské touhy a slasti a jejich vztahu k symbolického řádu a zákonu). Bez feministické teorie by proto Žižek patrně nebyl ani zdaleka tak kontroverzní, ani tak populární.

131 Žižek s oblibou proti sobě rozehrává paradoxně převrácený vztah mezi „obecnou logikou“ a logikou odkrytou psychoanalytickým výkladem. Často se pak vrací k souvislostem pohledu jako „bezmocného“ svědka, který nemá žádnou moc nad viděním. Ve své knize *Metastáze slasti* vychází od subjektu fantazie omezeného „na čistý, netečný pohled, který je svědkem fantasmatické scény, jejíž realita je suspendována“.<sup>160</sup> Nefiguruje tu žádné spojení mezi mocí a pohledem; ten, kdo „vidí“ a jehož hledisko má organizovat vizuální pole, touto mocí nevládne. Právě pozice netečného svědka podle Žižeka odpovídá nejpřesněji pozici čistého pohledu (*pure gaze*), zároveň ovšem sám okamžitě upozorňuje, že tento pohled je definován zcela odlišně, než jak jej chce vidět „dekonstrukcionistický feminismus“. Žižek připomíná i automatické spojení mezi takto mylně pojatým pohledem a modelem Benthamovy fantazie Panoptikonu, který umisťuje moc do centrálního vidění ovládajícího celý aparát (kritika tohoto modelu se nám znovu objeví i u Joan Copjecové, jež prosazuje navrácení filmové teorie k Lacanovi).

Žižek dodává, že již Hitchcock nás ve svých nejzdařilejších filmech učí, že dialektika vztahu moci a pohledu je mnohem jemnější: „Pohled konotuje moc, ale na mnohem podstatnější rovině zároveň konotuje i přímý opak moci – *bezmocnost* („*impotence*“) – protože předpokládá pozici znehybnělého svědka, který nemůže než pozorovat, co se děje“ (s. 73). „Impotentní“ pohled Žižek analyzuje např. v souvislosti s náhlým výbuchem „reálného“ násilí, tedy jako bod prolnutí symbolického pole s reálným – právě toto prolnutí může vzbudit určující pocit „viny pohledu“. Tuto potenciální vinu pohledu Žižek osvětluje na půdorysu válečné situace, kdy je bezmocný přihlížející tváří v tvář čemusi hroznému nevyhnutelně zachvácen pocitem viny, přestože se události „nedějí je-

ho vinou“ (s. 74). Toto provinění, původně spojené s viděním, dokáže rozložit celou společensko-symbolickou síť (spouští „začarovaný kruh viny“). Představitel autority je v tomto kruhu odhalen (viděn) jako bezmocný, je vinen tím, že nezabránil ponížení a násilí na druhém; druhý pak cítí vinu, že jej vystavil bezmoci a učinil svědkem svého pokoření. Figura a pozice „bezmocného svědka“ je zásadní i pro prožitky Sublimního či Vznešeného (*Sublime*) – tedy pro situaci, kdy nám nezbyvá než „zděšeně zírat“ na zprostředkovanou událost, jejíž pochopení přesahuje naše reprezentační možnosti, ale která nás přímo neohrožuje, takže si udržujeme bezpečnou pozorovatelskou vzdálenost (s. 74).

Pozorovatel je tedy bezmocný, impotentní, ale také často alibistický a zaslepený. Žižek tvrdí, že „impotentní svědci“ jsou příznační i pro některé scény ve filmu noir, a to nejen jako hrdinové neschopní akce, ale především jako figury nechápající, co se před nimi vlastně děje. K mylnému výkladu situace obvykle dochází, když je svědek zaslepen svým „fantazijním rámcem“, což nezřídka není nic jiného než nepochopení prožitku ženské postavy. Žižek cituje scénu potyčky mezi milenci ve filmu SCARLET STREET, uměle vyvolaný konflikt, který si hrdinka evidentně „užívá“ – nicméně přihlízející předpokládá, že by z této situace měla být „zachráněna“.<sup>161</sup> Tak se Žižek dobírá podstaty impotentního pohledu: „Tato scéna nám je klíčem (...): nesnesitelným, traumatizujícím prvkem, jehož je tento pohled svědkem, je nakonec ženská slast, jejíž přítomnost narušuje autoritu velkého Druhého, Jména-otce; a fantazie (fantazie o ‚nebezpečí‘, před kterým musí být žena ‚zachráněna‘) je scénář, který dáme dohromady, abychom se vyhnuli ženskému potěšení.“ (s. 75) Pozorovatel je tedy podle Žižeka pasivní a „impotentní“, protože jeho touha je rozpolcena mezi fascinací ženským požítkem a zhnusením z něj. To ovšem radikálně přepisuje klasický model filmového diváctví, „pohled-gaze“ již nedohlíží ani nekontroluje vizuální pole filmu, dokonce je natolik spoután fantazijním rámcem, že není schopen k tomuto poli vůbec proniknout. „Plátno“, na které pohled míří, je tedy fantazijní projekční plocha; skutečné filmové plátno vlastně překrývá a využívá z něj pouze některé figury, které ovšem umísťuje do nových vztahů.

Žižek sice naznačuje kontaminaci lacanovského modelu dalšími vlivy, když zmiňuje Bethamův Panoptikon, nicméně tento motiv dále nerozvádí. Nejsoustavněji se „nečistotám“ přimíšeným k lacanovskému pojetí vizuálního pole ve feministické teorii věnuje Joan Copjecová, která se zároveň pokouší navrátit psychoanalytickou teorii filmu na přísně lacanovský základ. Copjecová již od osmdesátých let upozorňuje na zásadní nepochopení provázející definici pojmů „aparát“ a *gaze* ve filmové teorii. Především se pak snaží poukázat na jejich kontaminaci Foucaultovým vnímáním struktura-  
132

ci.<sup>162</sup> Tuto „foucaultizaci“ lacanovského vizuálního pole ve filmové teorii podobně zmiňuje i Todd McGowan v článku Hledání pohledu: Lacanovská filmová teorie a její proměny – prohlašuje, že „lacanovská teorie nedokázala být dostatečně lacanovská“ a proti kritickým hlasům odmítajícím psychoanalýzu jako teoretický nástroj filmového zkoumání volá po ještě větší „lacanizaci“ filmové teorie.<sup>163</sup> To ovšem podle Copjecové, McGowana a dalších představuje úplné přepsání dosavadní teoretizace vizuálního pole jako pole mocenského – tito „fundamentalisté“ znovu připomínají, že Lacanovo pojetí pohledu pracuje spíše s představou prostoru, ve kterém vizuální kontrola selhává, tedy s opakem ovládajícího pohledu klasické filmové teorie.

Joan Copjecová v esejí Ortopsychnický subjekt: Filmová teorie a přijetí Lacana dále rozkrývá své teoretické výtky k tradičnímu využití lacanovského schématu, a dokonce naznačuje tezi o „věčném návratu“ pohledu jako čistě jazykového konstruktu:  
133

Označila jsem (...) pohled [*the gaze*] za „metempsychotický“. Přestože se tento pojem přiči feministickému myšlení a přestože je cílem neustálých teoretických výpadů, pohled se stále znovu objevuje, znovu se vtěluje jakožto předpoklad jedné filmové analýzy za druhou. Snažím se ukázat, že se pohledu nejsme schopni zbavit, protože jsme nedokázali pořádně určit, čím je a kde se vzal. Obecně se tvrdí, že pohled závisí na psychoanalytických strukturách voyeurismu a fetišismu, a považuje se za mužský. Já naopak soudím, že pohled vzniká z *lingvistických* domněnek a že se tyto domněnky zpětně formují (a zdají se být naturalizovány) psychoanalytickými pojmy (s. 304).

Feministicky pojatý pojem „pohled“ je tedy z této perspektivy zcela mylný, navíc naprosto nespojitelný s mocí či kontrolou. Tzv. lacanovská teorie filmu podle Copjecové a McGowana není dostatečně lacanovská, ale *zásadně deformovaná*, protože nahlíží touhu ve vztahu k vizuálnímu poli jako touhu po moci/kontrolu. To se podle nich blíží spíše Foucaultovým, či dokonce Nietzscheho vizím (základní touha je touhou po moci, ovládnutí a přivlastnění si objektu). Jak podotýká McGowan, u Foucaulta se pak pohled stává dokonalým prostředkem této kontroly, především pak pohled, za nímž je subjekt skryt a jenž plně odhaluje objekt (s. 30–31). Pohled u Lacana přitom není spojen s kontrolou ani s mocí – naopak je převrácením všemocného vidění, je to „slepá skvrna ve vidění subjektu, která ohrožuje jeho pocit vizuální převahy, protože tuto skvrnu není možné přímo nahlédnout“. Objekt se dívá na subjekt, jeho pohled ovšem není

162/ Viz Copjec, Joan. The Ortopsychnic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan. In: Kaplan, E. Ann (ed.). *Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press, 2000. s. 288. Dále také Copjec, Joan. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists (October Books Series)*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

163/ McGowan, Tod. Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes. *Cinema Journal*, 3/2003, s. 27–47.

161/ Pozoruhodný z tohoto pohledu je třeba BIG SLEEP, kde veškeré akce probíhají jaksi mimo dohled hlavního hrdiny (a to je především pro film vystavený na detektivním půdorysu poměrně neobvyklé). Ovšem pro Chandlerovy literární detektivky je tento typ „impotentního pohledu“ možná relativně typický. Srov. Petříček, Miroslav. *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha: Herrmann a synové, 2000.

přítomný ve sféře viditelného, vnímat lze jen jeho nepřítomnost (s. 33).<sup>164</sup> U pozdějšího Lacana navíc, jak McGowan připomíná, je pohled cosi, co subjekt nachází u objektu. Je to tedy pohled objektní spíše než subjektní – místo, ze kterého se předmět dívá zpět, aby zbavil diváka jeho vše-vidoucnosti a neviditelnosti (promítl jej do obrazu). Lacanovský pohled je tedy „jen“ jakési bílé místo v obraze, jehož prostřednictvím subjekt ztrácí distanci od zobrazeného a je vtažen do toho, co vidí: „Pohled existuje v tom ohledu, jak divácká perspektiva deformuje vizuální pole, čímž naznačuje zapojení diváka či divačky do scény, ze které se zdají být vyloučeni.“ Zároveň pohled „varuje“: Myslíš, že se díváš na obraz z bezpečné vzdálenosti, ale on tě vidí (s. 28–29).

McGowan dodává, že film z lacanovského hlediska nejen nenabízí zážitek moci a ovládnutí, ale naopak s sebou dokonce nese možnost traumatického střetu s Reálnem, tedy naprosté ztráty jak distance, tak kontroly jakékoliv symbolické struktury. Podstatné podle něj není, že film tuto ztrátu umožňuje, ale fakt, že právě po ní divák při návštěvě kina touží (tedy touží rozbít vše, co je mu jinak dané). Radikální potenciál filmu leží podle McGowana mimo (teoreticky sporné) představy pohledu jakožto ovládajícího, kontrolního, subjektního, identifikačního zprostředkovatele, ale i mimo pokusy tento pohled rozrušit – patří opomenutému vztahu diváka k pohledu jakožto objektu, vztahu definovaného ne kontrolou, ale touhou (s. 29–30).<sup>165</sup>

V protikladu k tomu, co o klasickém filmu tvrdí tradiční psychoanalytická filmová teorie, leží podle McGowana ideologická dimenze klasického Hollywoodu ve fantaziích, které domestikují děsivý „pohled-objekt“ a snaží se vyřešit jeho „nemožnost“ (s. 37).<sup>166</sup> Fantazie ovšem nemůže být chápána jako *opora pohledu* (jak ji vidí Baudry a Mulveyová), ale je třeba ji vidět jako jeho překrytí či zahalení fungující na principu projekčního plátna. Pro progresivní čtení tedy není třeba rozbíjet fantazmatickou slast, jak k tomu vyzývá Mulveyová, ale musíme se podrobněji podívat, co nám tato fantazie umožňuje vidět (s. 39). McGowan v žižekovské tradici<sup>167</sup> ukazuje, že na vztah fantazie a ideologie (fan-

tazie/Symbolično) a fantazie a pohledu (fantazie/Reálno) je třeba nahlížet jako na spojenou dynamickou strukturu, která se neustále vzájemně odhaluje. Je-li funkcí pohledu „přepólovat“ vizuální pole a funkcí fantazie tento pohled zkrotit, „domestikovat“ a umístit jej do významové struktury, pak u fantazie vždy hrozí, že odhalí ideologickou konstrukci, která ji využívá. Proto neslouží nutně ideologii a naopak ukazuje, že ideologie má v sobě problém, který je potřeba podepřít pomocí fantazijního rámce, aby významová struktura fungovala: „Kdyby ideologii a symbolický řád neohrožovalo Reálno – tedy kdyby to byly v sobě uzavřené systémy –, nebylo by třeba fantazií, aby se v nich subjekty udržely. V tomto smyslu je i nejideologičtější film dokladem selhání ideologie, její potřebou fantazmatické náhražky.“ (s. 40)

Fantazmatický rozměr filmu tak může podle být McGowana přijímán jako jinak nepředvídatelné traumatické setkání s pohledem/Reálnem (s. 40–43).<sup>168</sup> Pokud tedy film má možnost „zprostředkovat nám setkání s pohledem“, má v sobě vždy již radikální potenciál a ukazuje nám, jak využít fantazie. Klasická „lacanovská“ filmová teorie podle McGowana tento vztah pohledu a filmu opomíjí, stejně jako nedokázala aplikovat Lacanovy pojmy v jejich původní komplexnosti. Radikálně zjednodušila vztah mezi subjektem a objektem, divákem a obrazem, a tak zcela transformovala pojem pohledu. McGowan proto volá po „skutečně lacanovské teorii filmu“, která by dokázala popsat, jak náš film učí vyrovnávat se s traumatickým pohledem.

Kruh na počátku zmíněného „intelektuálního cvičení“ se zde (prozatím) uzavírá. Divačka může být v různých výkladech masochistická, „transvestitní“, může přepínat svou identifikaci nebo opět zcela zmizet, jako v posledním modelu „skutečně lacanovské teorie“. V podstatě je to z našeho historického bodu již jedno – důležité je, že obrat k vidění a pojem „pohledu“ ve svých různých podobách zůstává součástí kritické a analytické výbavy jak současné filmové analýzy, tak historie. Možná je pojem pohled skutečně „metempsychotický“ a zcela neukotvený, jeho přežívání a vědomí jeho historie ve feministických textech nám ale může pomoci pochopit některé principy a historické paradoxy teoretické práce a vývoje konceptů, které nám umožňují přiblížit se analyticky a reflexivně filmu, „svému“ obrazu, divácké zkušenosti a slasti (či popř. nelibosti) z viděného. A možná je pojem pohled bytostně historický a patří období do sedmdesátých let, kdy se ještě nepochybovalo, že film je živé médium, nebo že dokonce může být i uměním. Možná si doba „nových“ médií, aktivní participace diváka a zdůrazněné virtuality vyžádá zcela novou koncepci (ženského i mužského) vidění. Ale možná také ne.

164/ Podle McGowana se tento absentující, ale určující pohled stává snadno námětem filmů – najdeme jej např. u Spielbergova ve snímku DUEL („filmu čisté touhy“) či v klasice Orsona Wellese CITIZEN KANE. Objekt-pohled není viditelný, ani když se jej snažíme nahlédnout z mnoha perspektiv. A i když je nakonec objekt touhy explicitně předveden, stále tušíme, že „to není ono“ („Sánky?!“). Přísně lacanovský pohled je „nespekulární“ – nepřítomný v obraze, nikdy divákovi nevyjde vstříc, vždy je vnímán nepřímě. Jak tvrdí McGowan, tyto filmy (filmy o „pohledu“) ukazují Reálno pohledu prostřednictvím jeho absence.

165/ McGowanův důraz na roli lacanovského „Reálného“ se ostatně ukázal jako velmi aktuální – ne náhodou se o jeho nové knize *Lacan a současný film* dá tvrdit shodně s nakladatelským reklamním sloganem, že „nemohla vzniknout před teroristickými útoky na WTC“ (zásah Reálna do vrcholného Symbolična světové velmoci). Srov. McGowan, Todd – Kunkle, Sheila (eds). *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, 2004.

166/ Právě výše zmíněné filmy nedovolují fantazii, aby „mrtvý bod touhy“ ve svém finále vyřešila. Nicméně Spielbergova kariéra podle McGowana typicky ukazuje, jak tento autor podléhá tlakům ideologických požadavků Hollywoodu a stává se z „režiséra touhy“ stále více „domestikovaným režisérem fantazmatického rozřešení touhy“.

167/ Srov. především např. Žižek, Slavoj. *Mor fantazií*. Bratislava: Kalligram, 1998; a též, *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

168/ Výsadně tomu tak je u Lynche, který svět touhy a fantazie striktně odděluje a zprostředkovává divákům „zážitek“ pohledu, který se objevuje, když se tyto dva oddělené světy na okamžik protnou. Lynchovský svět je proto do velké míry vystaven na „usnadnění“ diváckého střetu s pohledem. Viz např. figura Dorothy ve filmu BLUE VELVET, která je podle McGowana ztělesněním traumatického pohledu pro oba oddělené fantazijní světy, mezi nimiž existuje – její skutečná pozice mezi těmito dvěma světy i její touhy ovšem zůstávají po celou dobu zastřené, což nutí ostatní, aby se jí (pohled) snažili zabydlet ve svých fantaziích násilím.

- Acker, Ally. *Reel Women: Pioneers of the Cinema. 1986 to the Present*. New York: Continuum, 1991.
- Althusser, Louis. Ideology and Ideological State Apparatuses. In: týž, *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: Monthly Review Press, 1971.
- Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1975.
- Baudry, Jean-Louis. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Baudry, Jean-Louis. The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema. In: Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Bean, Jennifer – Negra, Diane. *A Feminist Reader in Early Cinema (A Camera Obscura Book)*. Durham: Duke University Press, 2002.
- bell hooks. *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.
- bell hooks. *Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York: Routledge, 1993.
- Bergstrom, Janet – Doane, Mary Ann. The Female Spectator: Contexts and Directions. *Camera Obscura*, 20–21/1989.
- Bergstrom, Janet. Rereading the Work of Claire Johnston. *Camera Obscura*, 3–4/1979.
- Bobo, Jacqueline. *Black Women as Cultural Readers*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York and London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith. *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Camera Obscura Collective. Chronology. *Camera Obscura*, 3–4/1979.
- Carson, Diane – Dittmar, Linda – Welsch, Janice R. (eds.). *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Cixous, Hélène. Castration or Decapitation? *Signs*, 1/1981.
- Cixous, Hélène. The Laugh of the Medusa. *Signs*, 4/1976.
- Clover, Carol. *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. London: British Film Institute, 1992.
- Comolli, Jean-Louis – Narboni, Jean. Cinema/Ideology/Criticism. In: Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods I*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Cook, Pam – Dodd, Philip (eds.). *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Cook, Pam – Johnston, Claire. The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh. Edinburg pamphlet on R. Walsh, 1974.
- Copjec, Joan. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists (October Books Series)*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Copjec, Joan. The Ortopsy Subject: Film Theory and the Reception of Lacan. In: Kaplan, E. Ann (ed.). *Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty*. New York: George Braziller, 1971; slovensky jako Sacher-Masoch, Leopold von. *Venuša v kožuchu*. – Deleuze, Gilles. *Masoch a masochizmus*. Bratislava: PT, 2001.
- Dijkstra, Bram. *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality in Twentieth-Century Culture*. New York: Owl Publishing Company, 1998.
- Doane, Mary Ann – Mellencamp, Patricia – Williams, Linda (eds.). *Revisions*. Los Angeles: The American Film Institute, 1984.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Erens, Patricia (ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Erens, Patricia. *Sexual Strategems: The World of Women in Film*. New York: Horizon Press, 1979.
- Flitterman-Lewis, Sandy. *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*. Chicago: University of Illinois Press, 1990.
- Freud, Sigmund. *Vybrané spisy I*. Praha: Avicenum, 1991.
- Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction. Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Gledhill, Christine (ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Indiana University Press, 1990.
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time and Perversion*. London: Routledge, 1995.
- Haskell, Molly. *From Reference to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- Heath, Stephen. Difference. *Screen*, 3/1978.
- Heath, Stephen. Film and System: Terms of Analysis. *Screen*, 1–2/1975.

- Heath, Stephen. Narrative Space. *Screen*, 3/1976.
- Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. London: Macmillan, 1981.
- Humm, Maggie. *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Irigaray, Luce. Women's Exile. *Idelogy and Consciousness*, 1/1977.
- Johnston, Claire (ed.). *Notes on Women's Cinema*. BFI pamphlet, 1973.
- Johnston, Claire (ed.). *The Work of Dorothy Arzner*. BFI pamphlet, 1975.
- Johnston, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods I*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Johnston, Claire. Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies. Edinburg pamphlet on Jacques Tourneur, 1975.
- 138 Johnston, Claire. Towards a Feminist Film Practice: Some Theses. *Edinburg 76 Magazine*, 1976.
- Kaplan, E. A. (ed.). *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1978.
- Kaplan, E. A. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge, 1990.
- Kaplan, E. Ann (ed.). *Feminism and Film. Oxford Readings in Feminism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987.
- Kuhn, Annette. *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London: Routledge, 1994.
- Lacan, Jacques. *Escrits. A Selection*. New York: W.W. Norton & Company, 1977.
- Lacan, Jacques. Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti. *Aluze*, 1/2000.
- Laplanche, Jean; Pontalis, J.-B. *The Language of Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1973.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Lauretis, Teresa de. *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Lesage, Julia. The Human Subject – You, He or Me? (Or, the Case of the Missing Penis). *Screen*, 2/1975.
- Lowe, Denise. *An Encyclopedic Dictionary of Women in Early American Films: 1895–1930*. Binghamton: Haworth Press, 2005.
- Lyon, Elisabeth. Discourse and Difference. *Camera Obscura*, 3–4/1979.
- Mayne, Judith. *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- McGowan, Todd. Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes. *Cinema Journal*, 3/2003.
- McGowan, Todd – Kunkle, Sheila (eds). *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other Press, 2004.
- Mellen, Joan. *Women and Their Sexuality in the New Film*. New York: Horizon Press, 1974.
- Metz, Christian. *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: ČFÚ, 1991.
- Mitchell, Juliet. *Psycho-Analysis and Feminism. Freud, Reich, Laing and Women*. New York: Vitage Books, 1975.
- Modleski, Tania. *Feminism without Women. Culture and Criticism in a „Postfeminist“ Age*. New York: Routledge, 1991.
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen, 1988.
- Moi, Toril. *French Feminist Thought: A Reader*. Oxford: Blackwell, 1987.
- Mulvey, Laura. Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Penley, Constance (ed.). *Feminism and Film Theory*. London: Routledge, 1988.
- Mulvey, Laura. British Feminist Film Theory Female Spectators: Presence and Absence. *Camera Obscura*, 20–21/1989.
- Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989.
- Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 3/1975; česky Mulveyová, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon, 1999.
- Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods I*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, 9/1971.
- Pachmanová, Martina (ed.). *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002.
- Pachmanová, Martina. *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo, 2004.
- Pachmanová, Martina. *Věrnost v pohybu. Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2001.
- Penley, Constance (ed.). *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988.
- Penley, Constance [et al.] (eds.). *Close Encounters. Feminism, Film, Psychoanalysis*. University of Minnesota Press, 1991.
- Penley, Constance. The Avant-Garde and Its Imaginary. In: Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Penley, Constance. *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Petro, Patrice. Feminism and Film History. *Camera Obscura*, 22/1990.

Petro, Patrice. *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Pietropaolo, Laura – Testaferri, Ada (eds.). *Feminisms in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Rabinovitz, Lauren. Temptations of Pleasure: Nickleodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality. *Camera Obscura*, 23/1990.

Redding, Judith M. – Brownworth, Victoria A. *Film Fatales: Independent Film Directors*. Seattle: Seal Press, 1997.

Rich, Ruby B. *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press, 1998.

Rich, Ruby B. In the Name of Feminist Film Criticism. *Jump Cut*, 19/1978.

140 Riviere, Joan. Womanliness as a Masquerade. In: Ruitenbergh, Hendrik M. (ed.). *Psychoanalysis and Female Sexuality*. New Haven: College and UP, 1966.

Rodowick, D. N. The Difficulty of Difference. *Wide Angle*, 1/1982.

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

Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream*. New York: Coward, McCann & Georghagan, 1973.

Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.

Screen. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Subjectivity*. London: Routledge, 1992.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender at Culture at the Fin de Siecle*. New York: Viking, 1990.

Schmelic, Anneke. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. New York: Mackmillian, 1998.

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

Silverman, Kaja. Masochism and Subjectivity. *Framework*, 12/1980.

Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.

Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Stacey, Jackie. *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. New York: Routledge, 1994.

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

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. London and New York, 1993.

Thornham, Sue. *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Film Theory*. London: Arnold, 1997

Trinh, Minh-ha. *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Williams, Linda. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Quarterly*, 4/1991.

Williams, Linda. Film Body. An Implantation of Perversions. In: Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

Williams, Linda. *Hardcore: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom. Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 2001.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press, 1997.

Žižek, Slavoj. *Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Casuality*. London: Verso, 1994.

Žižek, Slavoj. *Mor fantázií*. Bratislava: Kalligram, 1998

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.



edice Vizuální studia, sv. 1

Petra  
Hanáková

## Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?

Vydalo Nakladatelství Academia  
Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.  
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1  
Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru  
MSM0021620824 řešeného na FF UK

Obálku navrhl Martin Odehnal  
Odpovědná redaktorka Dana Pokorná  
Technická redaktorka Běla Trpišovská

Vydání první, 2007  
Ediční číslo 10662  
Sazba a tisk **SERIFA**<sup>®</sup>, s. r. o., Jinonická 80, Praha 5

ISBN 978-80-200-1551-8

**Knihy nakladatelství Academia zakoupíte také na:**

[www.academiaknihy.cz](http://www.academiaknihy.cz)  
[www.academiabooks.com](http://www.academiabooks.com)



**NAŠE KNIHKUPECTVÍ  
JSOU TU PRO VÁS**



● **PRAHA**

**Knihkupectví Academia**

Václavské nám. 34, 110 00 Praha 1

tel.: 224 223 511-13

e-mail: knihy.vaclavskenam@academia.cz

**Knihkupectví Academia**

Národní tř. 7, 110 00 Praha 1

tel.: 224 240 547

e-mail: knihy.narodni@academia.cz

**Knihkupectví Academia**

Na Florenci 3, 110 00 Praha 1

tel.: 224 814 621

e-mail: knihy.naflorenci@academia.cz



● **BRNO**

**Knihkupectví Academia**

náměstí Svobody 13, 602 00 Brno

tel.: 542 217 954-56

e-mail: knihy.brno@academia.cz



● **OSTRAVA**

**Knihkupectví Academia**

Zámecká 2, 702 00 Ostrava

tel.: 596 114 578, 596 114 580

e-mail: knihy.ostrava@academia.cz



**ACADEMIA – sklad a expedice**

Rozvojová 135, 165 02 Praha 6

tel.: 296 780 510, e-mail: expedice@academia.cz

www.academia.cz

Pandořina skříňka mapuje rozmach feministického myšlení o filmu v době od sedmdesátých až po polovinu devadesátých let. Feminismus tehdy zasáhl široké spektrum kulturní teorie a praxe, „věda“ o filmu zároveň hledala co nejúčinnější nástroje analýzy, aby ukázala, jak film funguje, jak nás ovlivňuje a proč nás tolik fascinuje.

Feministická metoda je jednou z klíčových složek této proměny filmové teorie. Jejím cílem je kritické zhodnocení vnímání každodennosti, zcizení od automaticky přijímaných názorů a vzorců chování, rozkrytí stereotypních obrazů i příběhů. Představuje myšlenkový svět, jehož znalost je v anglosaském kontextu samozřejmou součástí kulturní a kritické výbavy – není proto důležité s ním primárně souhlasit či nesouhlasit, ale poznat jej a pochopit, včetně jeho limit, jako možný nástroj společenské analýzy.

Kritické promyšlení našeho vztahu k obrazům, ať již za pomoci feministické či jiné metody, by mělo být samozřejmou součástí naší vizuální gramotnosti.

