

Projekty

Koloběh pohledů: Od renesančního pozorovatele k „mužskému“ divákovi ve feministické teorii filmu

Na počátku této dizertační práce stála jednosměrná otázka: Jak pojímá feministická teorie problém vidění a dívání se¹⁾ ve filmu a z jakého teoretického podloží při analýze vychází? Hodlala jsem postupně a souhrnně prostudovat užití shledu významů sdružených kolem pojmu *pohled* (*the gaze, le regard*) v jasně ohraničeném kritickém paradigmatu, přičemž jsem se chtěla zabývat pouze otázkou optické specifičnosti filmového média a jeho komunikace s divákem, nahlížené z perspektivy genderového pohledu a „politických“ funkcí, které jsou přisuzovány důsledkům odlišnosti pohlaví.

Pokus opřít se o jediný pojem a vysledovat, jak tento pojem zaujal v daném paradigmatu ústřední pozici a stal se během sedmdesátých let jedním z hlavních prvků v analýze kinematografického aparátu, se ovšem v rámci mého výzkumu i samotné strukturace výsledného textu zásadně zkomplikoval a znejasnil. Počáteční představa jednoznačnosti a snadného směřování k lineární (či linearizované) historii pojmu se začala rozptylovat především při zkoumání zcela samozřejmě postulovaných vztahů a genealogií stojících v základech úvah o vztahu diváka k obrazům.

Zavádějící samozřejmost primárních předpokladů a jejich důsledků se objevovala i u teorií genderového dívání se. Teze, že se ženy a muži dívají jinak (na reprodukované obrazy i v rámci každodenní existence), protože zauímají jinou pozici ve vizuálním poli, závisí na předpokladu, že pohled je směřován po předem jasně vymezených liniích a že z vedení geometrizovaných optických vektorů lze odvozovat průběh identifikací a jejich ideologických (mocenských) důsledků. Jak je ovšem možné vystavět takto jednoznačnou hypotézu a rozdělit ostrým řezem publikum do dvou zcela nekompatibilních skupin? Na čem se zakládá tato jasnost, proč je teoreticky udržitelná nehledě na protichůdná empirická pozorování?

Mé bádání o pohledu tak namísto lineárního postupu spíše setrvalo v několika významných historických plochách, kde jsem zkoumala kořeny a teoretické zdroje, které vztah diváka k filmu pomáhají konceptualizovat. Původně přímočarý záměr se postupně proměnil v popis nečekaně rozsáhlého pole, ovšem rozšíření tématu zde nakonec lze chápat i jako cestu k jeho konečnému zúžení na souvislosti a průniky historických koncepcí vidění a pozorovatelských praktik. Výsledný průnik je i nadále veden k teoretickým představám o genderové modulaci filmového diváctví.

Hlavní otázky, o jejichž zodpovězení se v tomto textu pokouším, by tedy mohly znít následovně:

Přisuzuje-li genderová teorie filmu s velkou lehkostí a samozřejmostí, ale také velmi nesmlouvavě pohledu jisté (mocenské, ideologické) charakteristiky, nacházíme kořeny a důvody této samozřejmosti hlouběji v dějinách pojmu?

Je pojem pohled ve filmové teorii a jejích teoretických zdrojích vždy genderově zatížen a proč?

1) V tomto textu se dívání jeví jako dovednost, které se (divácký, pozorovatelský) subjekt musí učit, kterou si postupně (ať již vědomě, či nevědomě) osvojuje. Při tomto osvojování se podrobuje již předem dané pozici – jednoduše řečeno se naučí být divákem. Divácká pozice je dále podřízena kulturním zvyklostem a společenskému členění vizuálního prostoru (rozhodnutím, co z něj je primárně určené pohledu a co pohledu uniká nebo má unikat). Naproti tomu vidění můžeme chápat jako vrozenou schopnost odlišující se pouze fyziologickými rozdíly každého jedince.

Nacházíme v západní konceptuální tradici období, jejichž přístup ke konstrukci pohledu/diváctví zásadně ovlivňuje způsoby, jak o těchto pojmech uvažujeme v současnosti?

Je možné na základě přezkoumání tohoto teoretického podloží přepsat teze o mocenské podmíněnosti koloběhu pohledů v kinematografickém aparátu?

Pohybují se zde především v poli poststrukturalistických vlivů na teorii filmu, ze kterých následně vycházejí i genderová a psychoanalytická čtení. Konceptualizaci divácké pozice zkoumám v několika zvolených historických rovinách, které ovšem zásadně inspirují právě toto paradigma. Opomímám zcela teoretické výzvy, které jsou jistě pro teoretizaci pohledu diváka velmi přínosné (např. filmovou fenomenologii či kognitivistické teorie), ale zároveň přesahují rámec poststrukturalistického paradigmatu či paradigmat na něj přímo navazujících (jako takovou chápau např. novou filmovou historií). Výsledný text tak zůstává jistým účelovým výsekem teoretických přístupů k pohledu přimykajícím se ke klasickému pojmu „the gaze“ zavedenému do filmové teorie v polovině sedmdesátých let feministickou a psychoanalytickou kritikou. Kromě tohoto poststrukturalistického základu zde беру v úvahu i obecnější historii způsobů reprezentace, které mění chápání časoprostoru díky jeho novému pojmání pohledem. Text tak směřuje k jakémusi panoramatu, které metody současné konceptualizace vizuálního pole filmu propojuje s historicky pojatou linií uvažování o dívání se a pohledu, jež dochází jistého dovršení (extremizace) právě ve specifických genderových přístupech.

Výsledný tvar práce se opírá o tři význačná kulturní pole, která se v konečném uskupení tematicky překrývají. Nejsou to nutně prostory téhož řádu – první dvě jsou vymezené především jako historická období (byť čtená skrze proměny reprezentace), zatímco třetí je diskursivním prostorem konstrukce teoretických modelů vidění. Domnívám se zároveň, že tento třetí prostor je do takové míry spojen s konkrétně historicky situovanou politizací a aktivizací vidění, že je možné jej postavit vedle předchozích dvou. Finální struktura tří velkých sociálních a kulturních bloků by se měla ve výsledku formovat do textového boromejského uzlu, do topologie tří protínajících se nezávislých kruhů, jejichž průnik pak dává vzniknout výslednému obrazu geneze pojmu „the gaze“:

1. V první kapitole zkoumám tezi o perspektivní podmíněnosti kinematografického aparátu (a tedy představu filmového diváka jako „dědice“ renesančního pozorovatele), která stojí v základech poststrukturalistického pojetí diváckého pohledu (najdeme ji u Metzeho, Baudryho, Comolliho, Heathe atd.). Předpokládané důsledky vmezezení mechanických aparátů mezi obraz a oko subjektu se mi ovšem neukázaly tak ideologicky jednoznačné, jak tvrdí poststrukturalistická teorie filmu. Perspektivní projekce je především systém, který se prosazoval postupně a nedůsledně, proto quattrocento v důsledku nevytvořilo referenčního a homogenního pozorovatele, kterému by se najednou matematicky zjevily „všechny pravdy světa“. Filmový divák proto není ani tolik dědicem renesančního pozorovatele, jako součástí určitého přerývavého „projektování“ diváctví, které se rozvíjí a přetváří v historické kontinuitě pozorovatelské disciplinace i osvobozování nezávisle na teleologiích „pokroku“ zobrazovacích médií ve vztahu k realističnosti (zde vycházím především ze studií Damische, Craryho, Feyerabenda, Francastela a dalších).

Diváctví navíc není nikdy jednoznačně homogenní, byť různé snahy regulovat pozorovatelské pozice evidentně prosazují vytvoření jednolitého, předvídatelného přístupu diváka k obrazům. Příznačné v tomto smyslu jsou dále způsoby, jakými je modelovost/metaforika perspektivy a camery obscury využívána jako filozofický model vědomí (vidění „vnitřním zrakem“) a rozumového úsudku. Tento způsob metaforizování vidění se paradoxně odchyluje od zraku a pracuje v podstatě s modelem slepeckým – jen tak se dokáže vyhnout nepříjemné příměsi nevyzpytatelného pozorovatelského těla v procesech vidění (jak to analyzuje např. Zupančičová či Zielinski). Rozštěpené vidění tělesného pozorovatele a jeho ideálního (odtělesněného) protějšku je aktivizováno také v psychoanalytických konceptech „rozpolceného diváka“, které ovšem odhalují především

unikavost „momentu vidění“ a nemožnost zmocnit se pohledu (viz Lacan, Silvermanová). V této kapitole ukazují, jak jednoznačnost normativně definovaného perspektivního vidění vždy především zakrývá tělesnost pozorovatele, ale také automaticky naturalizuje některé genderové předpoklady, které ovlivňují rozdělení aktivit ve vizuálním poli.

2. V druhé kapitole shrnuji modernistické výzvy vidění, tedy fundamentální proměnu organizace divácké zkušenosti v době, kdy se film stává neopominutelnou součástí kulturního prostoru. Pokusila jsem se narušit i představu dvojitého pohybu modernity jako doby „antiperspektivní revoluce“ moderního umění a současného pohybu směrem k realismu vtěleného do perspektivního dědictví nových technologií, především fotografie a filmu (zde vycházím ze studií Craryho a představitelů tzv. nové filmové historie). Vstup filmu do vizuální kultury přelomu století nebyl dobově vnímán jako nástup média přibližujícího zobrazování co nejbližší realitě, ale jako výzva tradičnímu vidění uspokojující touhu vidět dále a více, rozptýlit vidění co nejdále za realistické pohledy. Modernita se zde vyjevila jako doba rozpohybovaná a extrémně vizuální, kdy subjekt jako divák či pozorovatel musí doslova zdolávat nové výzvy, mimo jiné šok ze „záplavy“ obrazů.

Zároveň ovšem můžeme okolo přelomu století pozorovat nastupující a vzrůstající snahu implantovat dodatkové významy do technologicky produkováných obrazů, což souvisí i s přisuzováním dodatkových funkcí obrazům těl zachycených zdánlivě „objektivně“, vědecky – tedy implantací „sexuální pravdy“ a vizuálních slastí do finálních obrazů (jak to ukazuje např. Williamsová). Modernita tak těžší z „neurčenosti“ a „nedořečenosti“ divácké situace, tedy z modu diváctví, který je bytostně exhibicionistický (nesvedení do voyeurského „režimu klíčové dírky“, na kterém staví tradiční modely mocenského genderovaného vidění), na druhé straně pak využívá (ženského) těla nově jako důkazu sexuální odlišnosti a síly sexualizovaného dívání se (viz studie Hanse- nové, Kirbyové a dalších). Tento typ pohledu dále podporuje nový režim pozornosti a disciplinace pohledu v podmínkách rozptýlenosti, stejně jako reorganizace veřejné sféry a pozice žen vůči ní. Modernistické mody diváctví se tak ukazují jako zásadně protikladné k modům diváctví klasického, významně hýbou dělbou práce ve vizuálním poli a ukazují je jako prostor pro vyjednávání a testování možností vidění. Proto se mohly stát privilegovanou oblastí zkoumání nové filmové historie, která empirizuje a ověřuje mnohé koncepty klasických teoretických přístupů k filmu.

3. V třetí kapitole ukazují, jak pojem „pohled“ nabírá v poststrukturalistickém a dále feministickém čtení jasně dané mocenské charakteristiky přímo vázané na přísnou genderovou dělbou práce ve vizuálním poli. Od manifestačního způsobu omezení diváckého vidění na „mužský pohled“ v díle Mulveyové se dále odvíjejí i mnohé pokusy „navrátit divačku do hry“ (Doaneová, de Lauretisová, Modleskiová atd.), přičemž ovšem i v podloží těchto pokusů nadále zůstává reference jak k renesančnímu pozorovateli, tak i skrze něj (mylně) čtené psychoanalytické podhoubí. Pojem pohled je tak ve filmové teorii již od vystoupení Mulveyové vždy genderově zatížen – je buď univerzální-mužský, nebo „nemožně ženský“. I následné feministické výzvy mulveyovské dogmatice se ovšem nadále vztahují k mocenské definici vizuálního pole filmu, jejich jednoznačnost a univerzalita do velké míry vychází právě z této primární zatíženosti (naproti tomu zásadní kritiku tohoto modelu představují práce Copjecové, Žižeka či nověji McGowana).

Genderová teorie filmu tedy přisuzuje pohledu mocenské a ideologické charakteristiky právě proto, že je může opřít o kořeny a důvody ležící mnohem hlouběji v dějinách pojmu. Nereflektuje ovšem, do jaké míry je toto čtení podmíněno tezemi o fungování kinematografického aparátu, jak jejich představa diváka a divačky vždy již podléhá jistému „předporozumění“ pohledu na mechanicky vyráběné a reprodukováné obrazy, zformovanému v jiných diskurzivních prostorech. Prostřednictvím „pohledu“ nicméně získala feministická teorie filmu v době svého nástupu ústřední pojem a kritický nástroj, byť zároveň „upadla“ do slepé uličky samozřejmé reference. Tvrdím proto, že význam tohoto pojmu je neoddiskutovatelně historický a politický – a možná

dokonce jde v tomto smyslu o nejefektivnější pojem filmové teorie, protože se jeho prostřednictvím skutečně podařilo proměnit strukturu aktuálních filmových textů a vztah diváků i postav k vizuálnímu poli. Jeho podrobná analýza podle mého názoru mimo jiné zajímavě ukázala „metempsychotickou“ povahu teoretických analogií (jak o ní mluví Copjecová) – tedy způsob teoretizování, který staví na modelech odvozovaných postupným vrstvením na konceptuální podrost, který není dále kriticky zkoumán.

Petra Hanáková

(Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vlastimil Zúška, CSc.; oponenti: Doc. Miroslav Petříček, Dr.; Mária Ferenčuhová, Ph.D.; Katedra filmových studií FF UK v Praze, obhájeno 1. 2. 2006)