

6.

Příležitosti, které se neopakují, tak jsem nazval svůj článek v Divadelních novinách 7/1993, který se zabýval pouze čtyřmi tituly z předcházející více než dvacítky. Soud, který je v názvu obsažen, platí však v zásadě i pro tento širší vzorek. Už sama kvantitativní expanze literatury tohoto druhu za necelý jeden rok ukazuje, že v ní byla objevena populární a nejednou i lukrativní sféra tvoření a podnikání, často ovšem za cenu uplatnění hrubého diletantismu. Své role se v ní rádi ujímají ti, jimž nedostatečné vzdělání a limitovaný intelekt nedovolí nahlédnout svou nepřipravenost, grafomanská nezakomplexovanost dodává jim pak tvůrčího vzletu. Pramená základna bádání se tedy pro soudobé dějiny filmu radikálně rozšiřuje, svědecká hodnota těchto pramenů se však v tutéž chvíli v mnoha případech radikálně zužuje.

Jan Lukeš

Film a ženský pohled

*Sabine Gottgetreu: Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel
in der feministischen Filmtheorie.*

Peter Lang, Frankfurt am Main (etc.) 1992, VIII, 123 s.
(Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. 14)

Od sedmdesátých let se v odborné reflexi o filmu důrazně prosazuje feministický přístup; v současnosti už je obecně považován za jeden z nejdůležitějších a nejvlivnějších směrů této reflexe. Reprezentují jej desítky knižních pojednání, rozsáhlé antologie i specializované časopisy, vydávané především v anglosaských zemích. Feminismus tak dnes těžko můžeme ignorovat; naopak je třeba snažit se o seznámení alespoň se základními stanovisky feministických teoretiků.

Práce mladé německé badatelky Sabine Gottgetreuvé *Pohyblivý pohled*, na niž zde chceme upozornit, má do značné míry přehledový charakter, a může tak sloužit jako určité uvedení do způsobů feministického myšlení. Sympatické přitom je, že autorka, i když se sama zřetelně hlásí k feministické perspektivě, pohlíží na probírané koncepce nedogmatically a kriticky a opakovaně poukazuje na jejich problematická místa, brání se absolutizaci pouze dílčích hledisek.

Hlavním cílem Gottgetreuvé je podat rozbor vývojových tendencí feministické teorie filmu, především v osmdesátých letech. Výklady jsou vázány na víceznačnou kategorii pohledu, která ve feministické reflexi zaujímá velmi závažné postavení (Laura Mulveyová hovoří o skopofilii, pozorovacím pudu, vizuální rozkoši). Široké uplatnění kategorie pohledu vyplývá z toho, že pohled vystupuje na různých rovinách filmové komunikace: jde o pohledy postav filmu, o zprostředkující (a recepci řídící) pohled kamery a konečně o (fascinovaný) divácký pohled sledující filmové plátno (s. 2 – 3, 18). – Závažné rysy feministického přístupu lze na základě podání Gottgetreuvé shrnout takto:

(1) Východiskem feministických koncepcí je jednak předpoklad, že film odráží (a zároveň upevňuje) nerovnoprávnou pozici ženy ve společnosti ovládané muži, jednak předpoklad podstatné odlišnosti mužské a ženské subjektivity, způsobů vnímání (vidění) a prožívání. Přitom Laura Mulveyová ve své fundamentální feministické stati *Visual Pleasure and Narrative Cinema*

(1975)¹⁾ paradoxně přisoudila (na základě mocenské dominance) subjektivitu vlastně pouze muži: film je spjat s nevědomými psychickými procesy mužských subjektů; naproti tomu ženě je vyhrazena jen pozice pasivního předmětu toužebného a současně kontrolujícího pohledu mužského protagonisty i diváka (s. 7 – 25).

V reakci na tento model pak v následujících letech různé feministické teoretičky usilují o pozitivní vymezení povahy ženské subjektivity ve vztahu k představení ženy ve filmu i ve vztahu k specifice ženského vnímání filmu. Např. Mary Ann Doanová staví proti ostrému dualismu aktivity a pasivity, s nímž pracuje Mulveyová, opozici distance a blízkosti. Ženu-divačku charakterizuje blízkost: je ovládnuta přítomností obrazu, plně se s ním identifikuje. K tomu, aby divačka získala potřebný odstup od obrazu, napomáhá podle Doanové technika tzv. maškarády: ženská postava ve filmu přehnaně exponuje atributy ženskosti, a tak je ukazuje jako masku. Odlišnost masky a skutečné osobnosti produkuje distanci (s. 25 – 35). Další projekty pocházejí mj. od Gaylyn Studlarové, Teresy de Lauretisové a Kaji Silvermanové (s. 35 – 55).

Celkově jsou tyto koncepce v práci Gottgetreuové hodnoceny jako značně spekulativní a ne zcela koherentní; jejich zobecňující závěry jsou většinou založeny na malém souboru vyhraněných filmových děl (s. 114 – 115 aj.).

(2) Právě ráz filmů, které se stávají bází teoretických výkladů, získává ve feministické reflexi značnou důležitost (s. 3 – 5, 25). Zpočátku byl hlavním předmětem zájmu klasický hollywoodský film chápáný jako svým způsobem dokonalý ideologický systém – uzavřený, manipulativní, ženám nepřátelský. V osmdesátých letech je pak zpochybněna monolitičnost tohoto systému, klade se důraz na jeho vnitřní rozpory, nedůslednosti, zlomy a nejednoznačnosti. Zároveň se – v souvislosti se snahou o propracování ženské subjektivity – přesouvá pozornost od žánrů jako kriminální film nebo western k žánrům primárně zaměřeným na ženské publikum (melodrama, tzv. woman's film třicátých a čtyřicátých let).

(3) Základním rámcem feministické reflexe jsou kategorie psychoanalýzy; tak divácký prožitek bývá charakterizován jako voyeuristický, fetišistický, narcistický či masochistický. Gottgetreuová ovšem upozorňuje na to, že pro výzkum ženské subjektivity je potřebné rovněž důkladně analyzovat strukturu filmového vyprávění a přihlížet k empirickým historickým faktům – jde např. o složení filmového publika v určité době, proměny diváckých zvyklostí, reklamní strategie filmového průmyslu apod. (s. 23 – 25).

Dodejme ještě, že práce Sabine Gottgetreuové je rozčleněna (vedle úvodu a shrnujícího závěru) do tří oddílů. První z nich (s. 7 – 55) popisuje a komentuje jednotlivé koncepce ženského subjektu a ženského publika. Druhý oddíl (s. 57 – 87) je věnován celkové charakteristice melodramatu jako typicky ženského žánru. Třetí oddíl (s. 89 – 111) pak k obecnějším výkladům připojuje analýzu filmu Maxe Ophülsa *Madame de...* (1953), který je prezentován jako evropská forma melodramatického vyprávění. Především rozbořem způsobů vedení kamery autorka dokládá odlišnost Ophülsova filmu od standardizovaných amerických produktů: „Psychologické proměny jsou překládány do komplikovaných jízd kamery. Umělost pohybů a obrazových kompozic vyvolává u diváka (...) silnější distanci (...). Ženské publikum nesdílí citovou naivitu protagonistky (...). Namísto patosu nastupuje dramatická ironie“ (s. 110). Závěr o představovaném modelu světa je ale až příliš tradiční a nepřekvapivý: „Situace ženy ve společnosti kontrolované muži se stává exemplárním případem“ (s. 106).

Petr Mareš

1) Česky viz: *Vizuální rozkoš a narativní film*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 43 – 52.