

Články

VIZUÁLNÍ SLAST A NARATIVNÍ FILM LAURY MULVEYOVÉ V KONTEXTU POSTSTRUKTURALISTICKÉ METODY

Petra Hanáková

Tento text se pokouší přiblížit zásadní roli stati *Vizuální slast a narativní film* Laury Mulveyové pro další vývoj feministické filmové teorie, a tak částečně zaplnit mezeru, která u nás stále ve vnímání tohoto teoretického směru existuje. Mulveyová svou analýzou totiž na poměrně dlouho dobu imperativně vymezila hranice prostoru, ve kterém se následně genderové čtení filmu rozvíjelo; rozebíraná esej pak, přestože se jedná spíše o manifest než koherentní a systematické nastínění analytické a tvůrčí metody, dodnes zůstává jednou z nejvlivnějších a „nejautoritativnějších“ statí ve filmové teorii vůbec. Bližší seznámení s pozicí tohoto textu v dějinách filmové teorie je tak významné nejen v kontextu feministických výzev tradiční analýzy, ale zůstává důležité i pro obecnější pochopení vývoje poststrukturalistické metody jakožto zastřešujícího útvaru (chápeme-li poststrukturalismus jakožto syntetickou formu spojující v sobě prvotně sémiotické, ideologické, psychoanalytické a feministické vlivy).

* * *

Vizuální slast a narativní film (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*) se stala ve vývoji feministické filmové teorie snad nejvýraznějším milníkem, inspiračním výzvou, legitimizačním gestem i aktivistickým zaklínadlem. 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. Mulveyová text je ovšem přelomový jak v rámci feministického proudu samotného, tak i v kontextu vřazení tohoto směru do kánonu filmové teorie. Od publikování *Vizuální slasti...* přestává feministická teorie existovat na okraji soudobého uvažování o filmovém aparátu a stává se na nějakou dobu jedním z ústředních, ne-li nejbouřlivěji se rozvíjejících směrů (převážně anglosaské) katedrové teorie. V rámci samotného feminismu pak Mulveyová vymezuje pole, ve kterém se feministický filmový diskurz v podstatě až do dnešní doby pohybuje.

Mulveyová analýza 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. Význam této eseje tak zdaleka přesahuje její délku; její autorita 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.

Mulveyová se především jako první ve feministické teorii obrací k filmové instituci jako takové, nezajímají ji pouze jednotlivé filmy, specifictí režiséři či obrazy (jako např. její hlavní předchůdkyně, Pam Cookovou a Claire Johnstonovou). Novátorský je i její zájem o společensky formované mechanismy dívání se 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.

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 Mulveyové text chápat jako „zeitgeistovou“ záležitost – tedy jako manifest přímo odrážející nejen rozmáhající se feministický aktivismus, ale také britské intelektuální prostředí počátku 70. let. To bylo výrazně ovlivněné jak renesancí marxismu (a nadšením, se kterým britská levice přijala Althussera), tak i 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 rozžehalo se specifickou „anglickostí“ britské levicové kultury. Vypůjčili jsme si teorii z Francie a hollywoodský film nám posloužil jako čerstvý materiál ke kritice. V šedesátých letech v „New Left Review“ přeložili Althussera a Lacana, kteří oba později ovlivnili feministickou teorii filmu.¹⁾

Je zajímavé, že genderový přístup k filmu nebyl při svém vzniku příliš formován okruhem nejvýznamnějšího britského filmově teoretického časopisu „Screen“, jako spíše levicovou kulturní teorií zprostředkovanou „New Left Review“. Tu Mulveyová dokázala absorbovat a transformovat pro svůj účel – pro analýzu slastí využívaných filmem a jejich vztahu ke společensky vytvořeným stereotypům odlišnosti pohlaví. *Vizuální slast...* byla ambiciózním pokusem objasnit obecné principy vytváření slastných vjemů při sledování (klasického) filmu a obsáhnout celistvost zážitku diváka v kině.

V každém případě 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 lze tvrdit, že Mulveyová „vytáhla feministickou teorii

1) Janet Bergstrom – Mary Ann Doane, *The Female Spectator: Contexts and Directions*. „Camera Obscura“ 1989, č. 20–21, s. 69.

z polosvětla Imaginárna do plného světla Symbolična²⁾, 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 feministická 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.³⁾

Již v prvních větách studie tak deklaruje propojení psychoanalytické, sociální a ideologické analýzy, přičemž středem zájmu je zde 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 impulsy 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 anti-feministický diskurz – naopak je podle ní nutné ji přijmout jako nástroj k popisu mechanismů patriarchální společnosti.⁴⁾ 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 útlaaku, 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.⁵⁾

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.

2) Laura Mulveyová, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. SLON, Praha 1999, s. 118.

3) L. Mulveyová, c. d., s. 117.

4) Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism. Freud, Reich, Laing and Women*. Vintage Books, New York 1975.

5) L. Mulveyová, c. d., s. 118.

Z dnešního pohledu je evidentní, 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 kastrálního 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, využívaného navíc k cílům, pro které nebyl původně určen.

Mulveyové stať je vlastně dílčí odpovědí na otázku, kterou si pokládá Christian Metz na začátku *Imaginárního signifikantu* („Jak může freudovská analýza přispět ke studiu kinematografického signifikantu?“).⁶⁾ Mulveyové poslouží psychoanalytická teorie jako „politická zbraň, schopná ukázat, jak nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou formu“.⁷⁾ 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.

Na první pohled se může zdát, že Mulveyová staví hlavně na práci s psychoanalytickým žargonem a ideologická kritika u ní ustupuje do pozadí. Nicméně *Vizuální slast...* je Althusserem ovlivněna mnohem výrazněji, než se jeví (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 Mulveyové eseje (...) – všechny zásadní body jsou tu podivně roztroušené“.⁸⁾ Vliv Althussera se podle ní projevil nejen v obsahu, ale i ve formě stati, která částečně přejímá styl a strukturu jeho textů.⁹⁾ *Vizuální 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*.¹⁰⁾ Může být tedy čtena ve světle

[a]lthusseriánské 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 „dělna práce“, „moc“ a „militantní rysy“.¹¹⁾

6) Christian Metz, *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film*. ČFÚ, Praha 1991, s. 38.

7) L. Mulveyová, c. d., s. 117.

8) Maggie Humm, *Feminism and Film*. Indiana University Press, Bloomington 1997, s. 22.

9) Tamtéž, s. 21.

10) Luis Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press, London 1971.

11) M. Humm, c. d., s. 22.

Podle Hummové je Mulveyové esej pro své „malé jazykové turnikety do althusseriánského absurdního divadla“ dokonalým příkladem „teoretického imperialismu“ a „transmutace analogií do pojmů“.¹²⁾ Mulveyové metoda

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.¹³⁾

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.“¹⁴⁾ To mimo jiné znamená, že nebraly v úvahu ani otázku odlišnosti pohlaví.

Psychoanalytické a ideologické termíny, ze kterých zde Mulveyová vychází, již byly využity u Metze i Baudryho. Mulveyová využívá toho, že oba diskurzy již byly do filmové teorie zavedeny – právě to jí dovoluje je představit jen velmi fragmentárním způsobem 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 mody 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 samotném 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 u Mulveyové, stejně jako u ideologické kritiky, 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.“¹⁵⁾ 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 podvratné filmové sdělení.

* * *

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

12) Tamtéž.

13) Tamtéž, s. 20.

14) Tamtéž, s. 21.

15) L. Mulveyová, c. d., s. 117.

V prvním oddíle své 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 kastrované ženy, který poskytuje jeho světu smysl a řád“.¹⁶⁾ 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.¹⁷⁾

Mulveyová si ale zároveň uvědomuje, jaké důsledky z této teze plynou pro feministickou kritiku. Je-li totiž jazyk spojencem mužů (a základním nosníkem 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.¹⁸⁾ 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 nástroji, které nám patriarchát nabízí.¹⁹⁾ 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 způsob dívání se (obecně, ale i na film) a slast z pohledu.²⁰⁾ Zde se vyjevuje dvojlomnost její metody – jednak psychoanalýzu využívá jako nástroje odhalujícího filmové mechanismy, ale zároveň je jí film nástrojem k prozkoumání společenského podvědomí a v důsledku tak i psychoanalýzy samotné (již neřeší otázku, jak film oslovuje naše podvědomí, ale to, jak společenské podvědomí formuje film a psychoanalýzu k obrazu svému).

Následně se Mulveyová pokouší definovat svůj záměr přesněji – prohlašuje, že se chce zabývat strukturací erotické slasti ve filmu a funkcí obrazu ženy ve vztahu k ní. Politickým

16) Tamtéž, s. 117.

17) Tamtéž, s. 118.

18) Tamtéž.

19) Tamtéž, s. 119.

20) Tamtéž.

zájmem takovéto analýzy je destrukce slasti a popření dojmu celistvosti a jisté lehkosti vyvolávaného tradičním narativním filmem. Cílem Mulveyové 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.²¹⁾

Jakmile Mulveyová ve *Vizuální slasti...* přiznává osobní zaujetí klasickým filmem (a dokonce i „potěšení“ z něj), definuje pojem filmové slasti jako jasně negativní. Zde můžeme najít původ zvláštního napětí eseje – přestože autorka přiznává, že jí sledování klasických filmů přináší požitek, zároveň se jej snaží rozanalyzovat 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.²²⁾

„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 Mulveyové 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 Mulveyová bude dále využívat. Je vlastně přípravou na další část, kde se tento rámec propojí s ideologickou kritikou. Tento oddíl zachovává rodovou neutralitu, stejně jako tradiční způsoby využití psychoanalýzy pro zkoumání filmu, čímž se vytváří prostor pro rozehrání rodových determinací v další kapitole.

Na počátku vymezuje Mulveyová skopofilii (slast z pohledu) jako jednu ze slastí saturevaných filmem a upozorňuje, že již u Freuda je skopofilie dávána do souvislosti s aktivním pojmáním druhého jako objektu. Přestože je filmový svět ve své podstatě exhibicionistický, vytváří zároveň velmi silnou iluzi „soukromého světa“, která podporuje divákův voyeurismus. Antropomorfní charakter filmu rozvíjí podle Mulveyové narcisistický 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

21) Tamtéž. Zájem o Hollywood je ovšem charakteristický pro většinu britských teoretiček této doby, liší se ovšem v akcentu – tzv. britská škola (výše zmíněné Claire Johnstonová a Pam Cooková) se obrací především k jeho progresivním rysům, Mulveyová naopak jeho progresivnost popírá. Zásadní studie britské školy o Hollywoodu jsou shrnuty v následujících sbornících editovaných Claire Johnstonovou: *Notes on Women's Cinema*. BFI pamphlet, 1973; a *The Work of Dorothy Arzner*. BFI pamphlet, 1975.

22) L. Mulveyová, c. d., s. 120.

uspokojení a posílení diváckého Já.²³⁾ 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 jeho „protetickému“ posílení (v identifikacích a projekcích do fiktivního světa na plátně).

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 vtažen do fantasmat, 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 (récolements) ega (moi).²⁴⁾

Toto nadšené přijetí vlastního zrcadlového obrazu (a akceptování 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 teorii k nejvyužívanějším. Mulveyová spojuje tento model s Freudovou diferenciací možných pohledů (které v přísném slova smyslu se stadiem zrcadla vůbec nesouvisí – nicméně Mulveyové spojení je logické a přesvědčivé, nejde proti psychoanalytickému rámci). Freud vymezuje dva typy pohledů – aktivně skopofilní (funkce sexuálních pudů) a narcisistně identifikační (funkce jáského libida). Spojení pohledu s libidem a pudy, 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, musí být spojeny s idealizací. Oba sledují své cíle lhostejně k vnímané realitě a podněcují erotizované pojetí světa v obrazech, které ovlivňuje to, jak subjekt svět vnímá, a jemuž je empirická objektivita jen pro smích.²⁵⁾

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 vytvářený symbolickými strukturami, podobně jako divákova subjektivita. Symbolické struktury jsou ovšem jen vyjádřením Zákona, který je u Lacana vystaven okolo „Jména Otce“.

23) Tamtéž, s. 119.

24) Jacques L a c a n, *Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti*. „Aluze“ 2000, č. 1, s. 161.

25) L. M u l v e y o v á, c. d., s. 122.

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.²⁶⁾

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. Kastracní komplex je středobod, okolo kterého vědomí subjektu neustále krouží, pokud jde o odlišnost pohlaví u Freuda. I proto je spojený se samotným zrozením touhy.

Třetí oddíl (*III. Žena jako obraz, muž jako doručitel pohledu*) představuje tematické jádro a strukturní těžiště eseje. Úvod naznačil politické cíle textu, druhý oddíl přestavil teoretický rámec. Třetí oddíl tyto dvě části textu 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 postavy 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*].²⁷⁾

Pojem *bytí-pro-pohled* v sobě shrnul jistou esenci feministického uvažování o obrazu ženy a ukázal se jako jeden z nevlivnějších termínů feministické filmové teorie. I nová historie se často v 90. letech vrací k jeho genezi – např. historička Lauren Rabinovitzová v eseji *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.²⁸⁾ Rabinovitzová popisuje, jak se na přelomu století v zábavním parku ženy vědomě učily vykupovat svou svobodu zpředmětněním, spektakularizací, vystavováním se pro mužský pohled. Tak směňovaly nezávislost za existenci v obraze a svou přeměnu v sexuální zboží, jak je k tomu vyzývala společnost i obrazy na plátně.²⁹⁾

Podle Mulveyové ženské *bytí-pro-pohled* ve filmu upoutává pohled muže a značí mužskou touhu. Obraz ženy vybízí ke kontemplaci, a tak vytváří napětí mezi narativním

26) Tamtéž.

27) Tamtéž, s. 123.

28) Lauren Rabinovitz, *Temptations of Pleasure: Nickelodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality*. „Camera Obscura“ 1990, č. 23, s. 71 – 89.

29) Tamtéž, s. 71.

vývojem a jeho zbrzděním vizuální přítomností ženy. Podle Mulveyové „sexuální působivost vystupující ženy na okamžik zavede film na území nikoho, mimo jeho vlastní časoprostor“.³⁰⁾ 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 vystřihovánku či ikonu“.³¹⁾ Toto zastavení je ale i okamžikem uvědomění si základní hrozby kastrace, kterou právě snímání těla ve fragmentech zvyšuje. Sexuální zpředmětnění ženy proto podle Mulveyové není pro mužskou psyché „bezpečné“ – především velký detail ženské tváře ve svém medúzovském rozměru přímo odkazuje k mužské kastraci.³²⁾

Tradiční rozdělení rolí podle Mulveyové nedovoluje, aby byla mužská postava ve filmovém obraze sexuálně zpředmětněna.³³⁾ Zatímco žena je pasivní „krajinou“ či ikonou bez možnosti ze své vůle hýbat dějem, muži je ve filmovém prostoru určena aktivní role, je hybatelem příběhu a „doručitelem“ („oporou“) *pohledu* (*gaze*) diváka.³⁴⁾ Prostřednictvím své identifikace s protagonistou získává divák přístup k tomuto pohledu a imaginární kontrolu nad událostmi, což mu přináší uspokojivý pocit všemocnosti.³⁵⁾ Ústřední pojem *gaze* je do češtiny obtížně převeitelný, nekonotuje totiž ani tak „upřené zírání“ (jak by naznačoval jeho doslovný překlad), jako spíše kontrolu a moc spojenou s pohledem, tedy určitou přídavnou agenci vidění. Jak upozornila Joan Copjecová, při vymezení tohoto pojmu došlo ke kontaminaci Lacanova pojmu Foucaultovým pojetím pohledu a pan-optikality (tato „foucaultizace“ filmové teorie je ovšem obvykle přehlížena a *gaze* je nesprávně vnímán jako čistě lacanovský pojem).³⁶⁾

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 požitok (konotující mužskou fantazii)

30) L. Mulveyová, c. d., s. 134.

31) Tamtéž, s. 124.

32) 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 Hélène Cixous, *Castration or Decapitation?* „Signs“ 1981, č. 1, s. 36 – 55.

33) Je ovšem možné tvrdit, že v tomto směru došlo od 70. let k významnému společenskému posunu a sexuální zpředmětnění muže se v audiovizuální tvorbě stalo poměrně obvyklým jevem (mimo jiné i pod vlivem reprezentací konotujících homosexuální touhu).

34) L. Mulveyová, c. d., s. 124.

35) Tamtéž, s. 124n.

36) Copjecová v tomto směru shrnuje: „termín ‚pohled‘ (*gaze*) ve filmové teorii je neoprávněnou směsicí Foucaultova a Lacanova pojmu. Lacanův termín nepřipouští obvyklé chápání pojmu ‚mužský pohled‘ (...) Strávila jsem hodně času tím, že jsem kritizovala (ale ne zcela odmítala) Foucaulta a to, co považuji za nevhodnou ‚foucaultizaci‘ Lacana filmovou teorií.“ Joan Copjec, [„*The Woman does not...*“]. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 124.

a pohledem diváka fascinovaného obrazem své podoby, zasazené do iluze přirozeného prostoru, skrze niž může v rámci diegeze ovládat a vlastnit ženu.³⁷⁾

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 na hlubinně rovinně silnou kastraci úzkost. Mužské nevědomí ale podle Mulveyové nachází dvě (v jistém smyslu „terapeutické“) cesty, jak se s kastraci úzkostí vypořádat: buď rekonstruuje kastraci 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.³⁸⁾

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 samotným 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.³⁹⁾

Tom Brown na konci MAROKA již dávno zmizel v poušti, když Amy Jollyová odkopne své zlaté střevíčky a odchází za ním. Na konci filmu X-27 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.⁴⁰⁾

Odpírá-li Sternberg divákovi ve svých filmech tradiční voyeurské schéma, Hitchcock pak podle Mulveyové často pojímá skopofilii jako hlavní téma (např. ve filmech VERTIGO,

37) L. Mulveyová, c. d., s. 125.

38) Tamtéž, s. 126. Mulveyová se zde zaměřuje na epickou podstatu sadismu – jak později ukázala Gaylyn Studlarová, je sadismus již od svých literárních kořenů tradičně spojovaný s epickým vyprávěním, zatímco masochismus přísluší spíše lyricky exaltovaná forma. Viz Gaylyn Studlar, *Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema*. In: Bill Nichols, *Movies and Methods, Vol. II*. University of California Press, Berkeley 1985, s. 602 – 624. O souvislostech mezi funkcí sadismu v naraci naznačenou Mulveyovou a ženskou touhou viz také stať Teresy de Lauretisové *Touha v naraci*. In: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1984.

39) L. Mulveyová, c. d., s. 127.

40) Tamtéž.

MARNIE, OKNO DO DVORA). Pohled diváků zde splývá s pohledem hlavního hrdiny, jehož pozice je často analogická situaci diváka v kině. Tyto filmy tak odhalují zvrácenou stránku pohledu – tím spíše, že jejich hrdinové-voyeuři jsou zástupci řádu a zákona, kteří se snaží podrobit ženu svému zkoumavému a trestajícímu pohledu (jehož perversní rozměr 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 perversní pohled:

Hitchcockův hrdina je zde [ve VERTIGU] z hlediska příběhu pevně ukotven v symbolickém řádu. Má všechny atributy patriarchálního Nadjá. Odtud tedy divák, ukolébaný zdánlivou legálností svého zástupce do falešného pocitu bezpečí, vidí přes jeho pohled a odhaluje sám sebe jako komplice, chyceného v morální ambivalenci dívání se.⁴¹⁾

Mulveyová zde navazuje na často citované čtení OKNA DO DVORA, které chápe hlavního hrdinu Jeffriese jako metaforický obraz diváka v kině. Jeffries totiž přistupuje k příběhům viděným v protějším domě z pozice voyeura a také jeho přítelkyně Lisa jej začne skutečně zajímat teprve v okamžiku, kdy se stává součástí představení „za oknem“ (což ji ovšem vystavuje nejen jeho voyeurskému pohledu, ale i pohledu vraha). Také VERTIGO je podle Mulveyové celé vystavěno okolo toho, co hlavní hrdina Scottie vidí (nebo nevidí). Obsedantní sledování obrazu, který mu uniká, jej vede k fetišistické rekonstrukci tohoto obrazu, vždy již ztraceného. Hrdinky se pak u Hitchcocka této nebezpečné hře vědomě přizpůsobují – jak Judy, tak i Marnie masochisticky přijímají „masku“ *bytí-pro-pohled* a pozici „provinilé ženy“, protože vědí, že jen takto si mohou udržet erotický zájem muže.⁴²⁾

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).⁴³⁾

V závěrečném oddíle eseje (*IV. Shrnutí*) pak Mulveyová 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 „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.

41) Tamtéž, s. 129.

42) Tamtéž.

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

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 (střih, vyprávění) a rozměr prostoru (změny ve vzdálenosti, střih), 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 musí být zlomeny, než bude možné zpochybnit tradiční film a slast, kterou vyvolává.⁴⁴⁾

Nového pojetí filmových struktur tedy podle Mulveyové není možno dosáhnout změnou narativního obsahu či pouhou politizací sdělení, ale prozkoumáním pohledu 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 nezaujatosti**. 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.⁴⁵⁾

Mulveyová zde vlastně vyzývá k útoku – jak na obvyklé způsoby zobrazování, tak i na divácká očekávání spojená s návštěvou kina. Právě vytvoření „uvědomělého“ diváka, který se vzdá své filmové slasti a dobrovolně přijme své zcizení od obrazu na plátně, je cílem Mulveyové vize nového filmu. Otázkou samozřejmě zůstává, do jaké míry je tato představa utopická – zda by tedy diváci a diváčky skutečně tento krok přivítali/y jen „se sentimentální lítostí“, jak tvrdí autorka.

Kritické ohlasy

Jak upozornila Kaja Silvermanová, *Vizuální slast...* se stala jednou z nejčastěji antologizovaných esejí ve filmové teorii obecně.⁴⁶⁾ Listujeme-li rozsáhlou anketou, kterou uspořádala v roce 1989 „Camera Obscura“ (dodnes nejvýznamnější feministické filmově-teoretické periodikum), je podivuhodné, jak často se ve výpovědích téměř šedesáti oslovených teoretiček z celého světa objevuje zmínka o tomto textu jako prvním inspiračním zdroji. Barbara Creedová se ve své vzpomínce pozastavuje nad tím, jak ji kdysi zarazila „samozřejmá“, ale dosud nikdy neformulovaná „pravda“ eseje.⁴⁷⁾ Carol Flinnová

44) L. Mulveyová, c. d., s. 130.

45) Tamtéž, s. 131.

46) Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*. Routledge, New York 1996, s. 83.

47) Barbara Creed, *[My initial interest...]*. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 132.

poznamenává, že ji shledala dokonale přesvědčivou.⁴⁸⁾ Dudley Andrew ve svém přehledu vývoje filmové terminologie píše, že tato studie významně a vlivně spojila oblasti psychoanalýzy a filmové stylistiky.⁴⁹⁾ Philip Rosen vidí Mulveyové pohled na patriarchát a filmovou formu jako „svůdně přímočarý“.⁵⁰⁾

Publikování *Vizuální slasti...* v roce 1975 ve „Screenu“ vedlo k situaci, kterou sama Mulveyová nazývá „tvůrčí dezorientaci“.⁵¹⁾ Feministická filmová zkoumání našla v tomto krátkém textu nový teoretický základ a impuls k bouřlivému rozvoji. Esej 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 statí zvláštní naléhavost. Svým způsobem překvapivé bylo, jak rychle získala Mulveyové argumentace podporu mezi muži-teoretiky a jak záhy byla tato eseje 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 impulsy, 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.

Vizuální slast... se ovšem samozřejmě nedočkala jen nadšeného přijetí, ale i polemik – první a nejrozšířenější výtka se týkala toho, že Mulveyová 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). Esej také naznačovala, že jak klasický film, tak i film s progresivním obsahem a tradiční formou nutí nevyhnutelně divačky zaujímat masochistickou, pasivní pozici, přičemž možnost subverze či slasti z čtení „proti srsti“ zde byla jen utopicky naznačena. Dobový aktivistický feminismus tak samozřejmě vnímal tuto „sofistikovanou bezvýchodnost“ jako politicky nepřijatelnou.

Absence ženského subjektu v analýze filmového prožitku se stala nejčastěji napadaným bodem také proto, že se jím Mulveyová dotkla velmi citlivého místa samotného 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 předvídala toto setkání jako ideologicky nad-determinované (...) spíše než jako místo možného vzdoru, nového pojetí a čtení.“⁵²⁾

48) Tamtéž, s. 151.

49) Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, New York 1984, s. 147.

50) Philip Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology*. Columbia University Press, New York 1986, s. 304.

51) Laura Mulvey, [Under the influence of ...]. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 252.

52) D. N. Rodowick, předmluva k *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. Routledge, London 1991, 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.⁵³⁾ 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 Mulveyové divák není v textu vůbec definován. Mulveyová nikdy neuvádí, zda chápe diváka 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 všechna tvrzení o identifikačních procesech skutečných diváků, ať již jsou 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, když naznačila, jak jsou identifikační pozice a význam kódovány filmovými texty. Ale musíme, myslím, přiznat, že tyto pozice zůstávají nakonec ve vztahu ke kterémukoliv z diváků neurčité. A toto je pro mě nezbytné politické a priori. (...) Věřím, že nakonec každé setkání mezi textem a subjektem je historicky nahodilé a nepředvídatelné.⁵⁴⁾

Sama Mulveyová o několik let později přiznává, že jí otázky položené ve *Vizuální 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“.⁵⁵⁾ 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 Mulveyová 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 představ o odlišnosti pohlaví v patriarchátu. (...) Za druhé jsem tvrdila, že ona směsice mužské metafor pro aktivní slast z pohledu a ženské metafor pro *obraz-pro-pohled* pravděpodobně směřuje ke strukturaci divákovy 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 individua.⁵⁶⁾

53) M. Humm, c. d., s. 22.

54) D. N. Rodowick, c. d., s. viii – ix.

55) Laura Mulvey, [British Feminist Film...], „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 69.

56) Tamtéž, s. 73.

Proti kritice, že stanovila rámec 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 slastem diváctví, čte film v obvyklých významech, tzv. „proti srsti“, nebo jej odmítne.⁵⁷⁾

Význam eseje *Vizuální 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 enunciacie nebo „umisťování subjektu“ a také metody a cíle ideologické kritiky.“⁵⁸⁾ Rodowick uzavírá, že obecně tyto otázky „zůstávají zásadními a nevyřešenými problémy v setkání filmové teorie s psychoanalýzou“.⁵⁹⁾ 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 *Vizuální 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.).⁶⁰⁾

Mulveyová se později k této posedlosti klasickým filmem vrací ve stati *Americanitida: Evropští intelektuálové a hollywoodské melodrama* zahrnuté do její druhé knihy esejů *Fetišismus a zvědavost*.⁶¹⁾ Mapuje zde využití hollywoodského filmu jako materiálu pro evropské teoretiky – počínaje sovětskou posedlostí Hollywoodem ve 20. letech, dále přes surrealisty ke „Cahiers“ a studii dovádí až k hodnocení specifické úlohy, kterou Hollywood sehrál v britském uvažování o kulturní teorii. Hollywoodský film se v tomto čtení vyjevuje jako průběžský kámen teorie, jako systém, který se přes (nebo právě pro) svou konvenčnost a normovanost stává inspiračním zdrojem v uvažování o možnostech a „životnosti“ filmu.

57) Tamtéž, s. 73.

58) D. N. Rodowick, c. d., s. vii.

59) Tamtéž, s. vii.

60) Laura Mulvey, [Under the influence of ...]. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 250.

61) Laura Mulvey, *Americanitis: European Intellectuals and Hollywood Melodrama*. In: *Fetishism and Curiosity*. Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 19 – 28.

Návrat k Vizuální slasti a narativnímu filmu

Mulveyová se k tématu *Vizuální slasti...* vrátila ještě v roce 1981 v článku příznačně nazvaném *Dodatečné poznámky k „Vizuální slasti a narativnímu filmu“* (*Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“*).⁶²⁾ 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 vrací k ústřední otázce jejích kritiků – proč divákovi přisoudila mužský rod. Vysvětluje, že výsadní 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.⁶³⁾ Nyní se tedy pokouší otevřít často vznášenou otázku skutečných žen v publiku a jim nabízených identifikací a slastí – především pak v případě melodramatu s ženskou hrdinkou v centru narace. Poznamenává, že je možné, aby divačka byla v některých případech při sledování filmu v „takovém nesouladu se slastí, která se jí nabízí, se svou ‚maskulinizací‘, že se kouzlo fascinace zlomí“.⁶⁴⁾ Nicméně v této stati se hodlá věnovat opačnému případu – situaci, kdy žena v publiku najednou zjistí, že ji „tajně, téměř podvědomě, těší svoboda akce a kontrola nad diegetickým světem, které jí přináší identifikace s hrdinou“.⁶⁵⁾

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“.⁶⁶⁾ 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 divačkám zakoušet narativní kontrolu prostřednictvím aktivní stránky své sexuální identity. Maskulinní identifikace je ovšem podle Mulveyové pro ženy jak „přirozená“, tak i problematická – „touze 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“.⁶⁷⁾

Na analýze snímků *SOUBOJ NA SLUNCI* a *MUŽ, KTERÝ ZASTŘELIL 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“) s sebou nese možnost „svatby“, což je její jediná narativní funkce. Hrdina je zdvojen, jeden představuje vzdor tradičním společenským požadavkům

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

63) Tamtéž, s. 69.

64) Tamtéž, s. 70.

65) Tamtéž.

66) Tamtéž.

67) Tamtéž, s. 72.

a povinností (především těm, které se spojují s rodinou), druhý pak systém dobrovolně podporuje.⁶⁸⁾

Takovéto 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 kooperaci 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).⁶⁹⁾ Dva typy hrdinů podle ní představují dva neslučitelné světy: jeden patří falickému narcismu, který historie odmítá, a druhý ukazuje, že osobní rezignace může být ověncena společenskou a politickou prestiží. 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 stálé sexuální identity se zrcadlí v přejatém, mužském *point-of-view* divačky.⁷⁰⁾

Ve vztahu k *Vizuální slasti*... lze tento text vnímat jen jako pokus o dodatečné doplnění původní analýzy. Mulveyová v něm otupuje rozhodnost, se kterou dříve stanovila pohled 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.⁷¹⁾

Význam Vizuální slasti a narativního filmu

Význam stati *Vizuální slast a narativní film* je tedy možné vidět v následujících souvislostech: Mulveyové se v ní podařilo zkombinovat teoretické východisko s politicky

68) Tamtéž, s. 73.

69) Tamtéž, s. 74.

70) Tamtéž, s. 70.

71) Např. Mary Ann Doaneová již tehdy rozpracovává svou teorii ženské „nad-identifikace“, kterou později shrne ve své studii ženského filmu 40. let nazvané *The Desire to Desire* (Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1987.) Viz dále také výzkumy Christine Gledhillové, Lindy Williamsové, Deidre Pribramové, E. A. Kaplanové, Annette Kuhnové, Judith Mayneové, Tanii Modleskiové, Lynn Spigelové a mnohých dalších.

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.

Vizuální slast... znamenala pro feminismus výsadní moment – 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 i 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 *Vizuální slast...* jako referenční bod a impuls, který dala nově zrozené feministické teorii k dalšímu růstu. Z tohoto pohledu patří mezi nejvlivnější 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 se. Mulveyová se svým tehdejším manželem Peterem Wollenem natočila několik filmů, v nichž se pokusila re-definovat filmovou slast (nejvýznamnější je asi jejich snímek *RIDDLES OF THE SPHINX* z roku 1974). Nejradikálněji se ale vliv Mulveyové otiskl do díla Petera Gidala, který pod vlivem *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 esejí o mýtu Pandory, napsané na půl cesty mezi její první (*Vizuální a jiné slasti*) a druhou knihou (*Fetišismus a zvědavost*), její zájem o tento mýtus 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 spojený s ženským, 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.⁷²⁾

Když D. N. Rodowick v rozhovoru pro „Camera Obscura“ zmiňoval svou esej *The Difficulty of Difference* (1982), přímo reagující na Mulveyové teze, prohlásil: „Foucault poznamenává, že někteří autoři „jsou transdiskurzivní“ v tom, že otevírají problematiku a ustanovují teoretické agendy, které inauguruji celé oblasti výzkumu. V tomto ohledu vděčíme mnoho práci Laury Mulveyové.“⁷³⁾ „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 ofenzívu proti feminismu během vlády „nové pravice“ v USA a Británii) pokračoval po celá osmdesátá léta a vrcholil v první polovině devadesátých let.⁷⁴⁾ A paradigma vymezené ústředností pohledu, problematickou pozicí divačky a kritickou aplikací psychoanalýzy je, byť v mnohých a nejednotných variantách, platné dodnes.

(1999)

Mgr. Petra Hanáková (1974)

Katedra filmové vědy FF UK. Zabývá se poststrukturalistickými teoriemi filmu, především pak vlivem psychoanalýzy, feministickým čtením filmu a problematikou „ženské narace“; dále protofilmem, modernitou a výmarskou filmovou teorií.

(Adresa: phanakova@volny.cz)

Citované filmy:

Marnie (Marnie; Alfred Hitchcock, 1964), *Maroko* (Morocco; Josef von Sternberg, 1930), *Muž, který zastřelil Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance; John Ford, 1962), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Riddles of the Sphinx* (Riddles of the Sphinx; Laura Mulvey – Peter Wollen, 1974), *Souboj na slunci* (Duel in the Sun; King Vidor, 1947), *Stella Dallas* (Stella Dallas; King Vidor, 1937), *Vertigo* (Vertigo; Alfred Hitchcock, 1958), *X 27* (Dishonored; Josef von Sternberg, 1931).

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

73) D. N. Rodowick, *[My interest in the question...]*. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 274. Eсей *The Difficulty of Difference* byla uveřejněna v časopise „Wide Angle“ 1982, č. 5/1.

74) Od 90. let můžeme sledovat „rozpouštění“ feministického diskurzu v jiných metodách, což ovšem nutně neznamená jeho zeslabení či zánik – jak ve studiích odlišnosti, tak i např. ve výzkumech nové historiografie hraje genderové hledisko stále významnou úlohu.

SUMMARY

LAURA MULVEY'S VISUAL PLEASURE
AND NARRATIVE CINEMA IN THE CONTEXT OF
THE POSTSTRUCTURALIST METHOD

Petra Hanáková

This essay is aimed to discover the mechanisms of the authority of Laura Mulvey's essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. A close reading of the text points out the structure and gaps of Mulvey's essay and argues that the strategy and strength of the text lies foremostly in the following attributes:

Firstly, she succeeded in combining a theoretical argument with a politically active one. Her approach resulted in an essay cleverly connecting ideological, psychoanalytical and feminist analysis of the pleasure offered by the traditional narrative film.

Secondly, she accomplished the command of the jargon of psychoanalytical and ideological film theory and criticism and appropriated them for the feminist canon. She introduced into feminist film theory some of its basic terms: "pleasure", "to-be-looked-at-ness" and "gaze". Besides, she turned the attention of feminist film theory from the content analysis and sociological methods to the analysis of pleasure(s) that film offers to the film spectator.

Besides, Mulvey in her text achieved an illusion of an enclosed, all-encompassing analysis of film pleasure. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* skillfully connected the interest in the narrative structure with the consideration of images of women and their relation to narrativity.

The misunderstanding that Mulvey had to face was caused by the fact that she chose to refer in the analysis to the spectator as "he" and ascribed to him all the pleasure that film offers. Although she later claimed that this was an intentionally ironical gesture and that she used the terms "masculine" and "feminine" as features that are attributable to both sexes, the essay was understood as a text that denies any pleasure to the female spectator. By attributing the masculine position to the male spectator the text opened the way for other scholars and their search for the "spectatrix."

Mulvey used the following strategy to shape her argument: she delimited a very specific field to explore, subsequently introduced the theoretical background for the analysis and illustrated it with the most suitable examples at the end. The examples were presented through a skillful manipulation and simplification of the content of the films in question and through neglecting alternative readings.

Simultaneously, Mulvey operated with the facts on an abstract and generalized level. The generalization and definitiveness of the argument led to producing both a "fragment" of a theory and an open, stimulating text. Mulvey stimulated the development of feminist film theory by touching on some topics and leaving them unanalyzed, thus opening the direction for further exploration. She succeeded in appropriating for feminist film theory the theoretical discourse of poststructuralism and introduced new aspects of its basic terms. Her terminology remains open, because Mulvey uses them without offering definite, precise definitions.

Visual Pleasure and Narrative Cinema meant diachronically for Mulvey a point of departure to further scrutiny into the relation of women and cinema, especially in the studies of curiosity as the desire to know. It is precisely this *active, investigative look, but one that was also associated with the feminine*, this curiosity as a drive to know even the things that are forbidden and the courage to raise questions that are deconstructive that brought feminism into the world. Mulvey's essay defined the field within which the curiosity of feminist film theoreticians was to be pursued. Thus her essay resulted as both limiting and stimulating: its premises became axiomatic for some of the feminist film theoreticians and, at the same time, inspired others to look beyond this field, to the areas outside the framework which *Visual Pleasure and Narrative Cinema* set for further exploration. Yet both the "frame" of Mulvey-ian film theory and the theoretical explorations beyond this frame relate to one axis of reference: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* and the impulse it gave the newly born field of feminist analysis of films and film industry.

Translated by Petra Hanáková