

Rozhovor

CÍTILY JSME,
ŽE FILMOVÁ STUDIA
PATŘÍ NÁM

Rozhovor s Constance Penleyovou

Veronika Klusáková

Constance Penleyová působí na katedře filmových a mediálních studií Kalifornské univerzity v Santa Barbaře. Během studia na Univerzitě v Gainesville na Floridě se setkala s aktivistickou podobou feminismu, na univerzitě v Berkeley se pak začala zabývat filmem a především filmovou teorií, psychoanalýzou a sémiotikou. Je zakládající redaktorkou *Camery Obscure*, časopisu, který byl v sedmdesátých a osmdesátých letech platformou feministické filmové teorie. Její příspěvek formulující teorii mužského diváctví ve filmu podnítil rozvoj studia maskulinity v rámci feministické filmové teorie (*Male Trouble*, spolu s Sharon Willisovou). Za průkopnickou lze považovat i její práci o sexualitě v žánru sci-fi (*Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction*, spolu s Elisabeth Lyonovou, Lynn Spigelovou a Janet Bergstromovou; *NASA/TREK: Popular Science and Sex in America*). V posledním desetiletí se věnuje studiu pornografie, kterou chápe jako legitimní žánr a předmět bádání.

* * *

Proč jste se jako feministka začala zabývat filmem?

Film mě zajímal proto, že jde o populární médium, které má dopad na podstatně větší množství lidí než například literatura. Zdálo se mi, že prostřednictvím filmu je možné feminismus skutečně zpopularizovat. Zároveň jsem v rámci tohoto média pocítovala velký nedostatek teoretické práce, díky níž by bylo možné zkoumat, jak film funguje, jakým způsobem působí na diváky, jak ovlivňuje jejich chápání sexuality, sexuální odlišnosti a subjektivity.

Postupem doby se moje pojetí filmu proměnilo. Dnes pro mě představuje elitní populární kulturu a lidovou „populární kulturu“ spatřuji v televizi. Oblast pornografie, kterou se v poslední době nejvíce zabývám, je v této hierarchii velmi lidovou „populární kulturu“.

Sedmdesátá léta jsou ve filmové teorii vnímána jako velmi dynamické a formující období. Časopis Camera Obscura hrál v začlenění feminismu do filmových studií nemalou roli. Za jakých okolností vznikl?

Čtveřice původních editorek *Camery Obscure*, tedy já, Janet Bergstomová, Sandy Flittermanová a Elizabeth Hart Lyonová, se poprvé setkala v roce 1974 díky časopisu *Women and Film*, který byl založen v Los Angeles a pak se spolu se svými dvěma redaktorkami přestěhoval na Kalifornskou univerzitu v Berkeley. Byl to časopis zabývající se spíše archeologií žen ve filmu a soustřeďující se na ženy-filmařky v Hollywoodu v minulosti i současnosti. Naším hlavním zájmem však byla teorie. Byly jsme v té době ovlivněny sémiotikou a psychoanalýzou a chtěly jsme s jejich pomocí vytvořit feministickou filmovou teorii. Zároveň jsme se zaměřovaly na alternativní kinematografii. A především jsme chtěly pracovat jako kolektiv – nezapomínejme, že to bylo v Berkeley! Kolektivní činnost byl velký, i když utopický sen všech feministek.

Ve *Women and Film* existovala hierarchie. Abychom mohly pracovat kolektivně, musely jsme se odtrhnout. Tak vznikla *Camera Obscura*. Trvalo nám dva roky, než jsme daly dohromady první číslo. Vyšlo v roce 1976. V té době ještě stát podporoval umění a v Berkeley fungovalo nakladatelství zaměřené na poezii a dotované federální organizací National Endowment of the Arts, které nám první číslo vytisklo a pomohlo i s grafikou. Úmyslně jsme zvolily střídou a jednoduchou formu, protože jsme chtěly mít prostor pro experimentování především s různými způsoby psaní o filmu. Hlavně ze začátku jsme prováděly detailní analýzy, abychom zjistily, jak funguje dominantní kinematografie. Zařazovaly jsme do textů různé grafy a tabulky či zvětšená políčka z filmů.

Dnes spolu už nemluvíme, léta jsme se neviděly. Jedním z důvodů možná je, že jsme neměly žádné vzory. Nebyly kolem nás žádné ženské kolektivy, v nichž by ženy na něčem spolupracovaly. Potkaly jsme se těsně před tím, než jsme začaly se svými doktorskými studii, a po skončení školy, když jsme si začaly hledat zaměstnání, jsme najednou nevěděly, jak se vypořádat s naší vlastní rivalitou. Byly jsme přece kolektiv! Na začátku jsme zároveň neměly vážnější ideologické spory, ty se objevily později. Nejdříve na ně vůbec nebyl čas. Časopis jsme dělaly vlastníma rukama, doslova na kolena. Lidé si mysleli, že celou dobu sedíme a diskutujeme o Lacanovi a Derridovi, a my jsme místo toho přepisovaly články a zalepovaly obálky. A když jsme se hádaly, tak spíše o tom, kdo jak plní svoje úkoly.

Proč pro vás byla idea kolektivismu tak důležitá?

Byla to demokratická socialistická myšlenka, jež byla v té době takřikajíc „ve vzduchu“. Zároveň to byl experiment. Cítily jsme, že žijeme ve velmi hierarchizované společnosti a že i samotná akademická sféra je přísně hierarchizována. V centru našeho uvažování ale stála představa žen pracujících společně, aby změnily způsob uvažování o sexuálních odlišnostech ve filmu. A byly jsme zvědavé, jaký typ poznání z toho může vzejít.

Měla tato idea za následek i poměrně dlouhou přípravu prvního čísla?

Ano. I když z dnešního pohledu mi ty dva roky vůbec nepřijdou jako dlouhá doba. Podílely jsme se zároveň na fungování „diskusních skupin“, jež se formovaly mimo univerzitní sféru a pokrývaly to, co se na univerzitě neučilo či učit nesmělo. Na konci šedesátých let například univerzita v Berkeley propustila několik marxisticky orientovaných pedagogů. Jeden z nich se pak stal členem naší diskusní skupiny.

Jakou roli hraje nehierarchická, kolektivní struktura v přípravě časopisu dnes?

Dnes již časopis připravuje úplně jiná generace. Já jsem zůstala z původní sestavy jediná. Ke třicátému výročí však redakce napsala úvodník podepsaný „kolektiv Camery Obscure“. *Camera Obscura* zároveň není impaktovaným časopisem, články nedáváme k recenzování, ale čtou je redaktorky a rozhodují o nich ve společné diskusi. V tomto smyslu je to kolektivní dílo. Řekla bych, že je dobré si podobné cíle udržovat a usilovat o ně. Vědět, proč chcete pracovat jako kolektiv, a být připraven s tím experimentovat a případně to i změnit, když je potřeba. Idea kolektivismu byla možná utopií, bez ní by však *Camera Obscura* nikdy nevznikla.

Měly jste potřebu vymezovat se nějak proti jiným, podobně orientovaným časopisům?

Přibližně ve stejné době začal vycházet i *Jump Cut*, s jehož redakcí jsme trochu soutěžily. I když se zaměřovali na širší souvislosti filmu a politiky a jejich záběr byl více socio-kulturní, byli skvělí ve věcech feminismu, queer filmu a gay a lesbické tematiky. Nejdůležitější byl pro nás časopis *Screen* a rozhovory, které jsme vedly s jeho redaktorkami. Později pak časopis *m/f*, který založili Parveen Adamsová a Elizabeth Cowieová v Londýně. Naše spolupráce s časopisy byla vždy přátelská. Jediný konflikt, který jsme kdy měly, byl s časopisem *Cinema Journal*, vydávaným při Society for Cinema Studies, naší profesní organizaci. Na jedné z konferencí této společnosti vyzval redaktor *Cinema Journalu* přítomné, aby své práce publikovali pouze v impaktovaných časopisech. Tedy žádá *Camera Obscura*, žádný *Jump Cut*. To nás skutečně rozzuřilo.

Souvisela vaše snaha vytvořit teoretické podloží filmového feminismu s ustavováním filmových studií jako akademické disciplíny?

Ano. Jedním z hlavních důvodů, proč jsme se začaly věnovat filmu, bylo, že šlo o naprosto novou oblast, v níž působilo velké množství žen. Většinu časopisů o filmové teorii v té době řídily ženy. Cítily jsme, že filmová studia patří nám. Podobná situace se opakovala před sedmnácti lety s konferencí Console-ing Passions a následnou ediční řadou, kterou jsme začaly připravovat. Ženy ze Society for Cinema Studies (dnešní Society for Cinema and Media Studies) založily tehdy vlastní konferenci, protože měly dojem, že v rámci stávajících struktur je málo prostoru věnováno televizi a médiím. Konference měla obrovský úspěch. Naším dalším počinem byla ediční řada při Duke University Press, kde vychází i *Camera Obscura*.

Nástup psychoanalýzy a sémiotiky ve feministické filmové teorii poněkud zastínil dřívější, sociologicky orientované myšlení. Jak jste vnímaly stávající podobu filmového feminismu?

Velmi jsme si vážily práce Molly Haskellové a dalších; to byla ale filmová kritika, ne teorie. My jsme se chtěly pustit do něčeho akademičtějšího. Velkým impulsem pro nás byla práce Juliet Mitchellové o feminismu a psychoanalýze. Během našich studií v Berkeley založil profesor na katedře francouzštiny, Bertrand Augst, projekt nazvaný „Paris Film Programme“, který studentům magisterského a doktorského programu filmových studií z třiceti amerických univerzit nabízel možnost studia filmové teorie v Paříži. Všechny jsme tak díky němu studovaly na École des hautes études en sciences sociales v Paříži a účastnily se semináře Christiana Metze o filmu a sémiotice, spolu s Raymondem Bellourem a Thierryem Kuntzelem. Tento pobyt nás zásadním způsobem ovlivnil. Zároveň jsme komunikovaly s Jacqueline Roseovou a Elizabeth Cowieovou v Londýně. Byla to taková osa Londýn-Paříž-Berkeley.

Jaký byl váš vztah k Lauře Mulveyové?

Ano! Laura Mulveyová! Byly jsme v úzkém kontaktu. Janet Bergstromová s Mary Ann Doaneovou připravily jedno číslo *Camera Obscura* s názvem „Spectatrix“, které zhodnotilo přínos Laury Mulveyové a jejího eseje o vizuální rozkoši.¹⁾ Shromáždily tehdy pohledy různých teoretiků a teoretiček na ženské diváctví v minulosti a současnosti. V části věnované feministické teorii diváctví v jednotlivých zemích odpovídala za Anglii právě Mulveyová. Její esej měl ohromný vliv především díky své výmluvnosti a také proto, že v něm shrnula vše, co bylo v té době ve filmové teorii aktuální. Je ale velmi důležité znát i její pozdější práce, v nichž výrazně přepracovala svou teorii mužského pohledu, ženského subjektu a touhy.

V osmdesátých letech a začátkem let devadesátých se filmověteoretický feminismus otevřel otázkám genderu, rasy a třídy a začal se více zabývat médii a populární kulturou. V čem podle vás spočívala příčina tohoto zlomu?

Já to především nevnímám jako jakýkoli zlom. Byla to spíše otázka dalšího vývoje feministického zkoumání směrem k novým oblastem, jako byla například maskulinita, téma, které jsme spolu s Sharon Willisovou otevřely ve speciálním čísle *Camera Obscura*, vydaném později v knižní podobě pod názvem *Male Trouble*²⁾; či sexualita ve sci-fi filmu, kterou se také do té doby nikdo nezabýval. Tato orientace samozřejmě souvisela s různými výhradami proti „mužským“ teoriím, jak byly psychoanalýza a sémiotika vnímané. Ze zpětného pohledu se může zdát, že šlo o jistý konflikt. Je pravda, že *Camera Obscura*

1) Janet Bergstrom – Mary Ann Doane (eds.), *The Spectatrix, Camera Obscura*, 1989, č. 20/21 (květen – září 1989).

2) Constance Penley – Sharon Willis, *Male Trouble*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993.

byla kritizovaná za opomíjení rasových a genderových otázek, jsem ale přesvědčená, že šlo o přirozený vývoj zájmu jednotlivých redaktorek. Pevná pozice filmových studií v rámci univerzit zase umožnila příliv nových lidí a s nimi i myšlenek. Nemyslím si ale, že šlo o opuštění či dokonce odmítnutí stávajících teoretických východisek. Laura Mulveyová se dnes učí v rámci kurzů klasické filmové teorie, takže v tomto ohledu jsme svůj cíl naplnily.

V současnosti se hodně hovoří o post-feminismu...

Velká část toho, co se u nás nazývá „post-feminismem“, je pouze mediálním konstruktem.

Velké množství mladých žen například nechce být nazýváno feministkami, protože se neztotožňují s konotacemi, které feminismus dodnes vyvolává. Já jsem se například začala zabývat pornografií především proto, že jsem měla dojem, že od sedmdesátých let až do let devadesátých byl feminismus mylně ztotožňovaný s bojem proti pornografii. Lidé se na feministky dívali jako na někoho, kdo nenávidí muže a sex. Chtěla jsem tento obraz feminismu změnit. Chtěla jsem, aby byl vnímán jako hnutí s pozitivním vztahem k sexu, které se zároveň vymezuje proti jakékoli cenzuře. Tedy nikoli jako moralistní hnutí 19. století, ale jako hnutí za rovnost a spravedlnost. Proto jsem také v roce 1993 začala vyučovat pornografii coby žánr americké kinematografie, jenž je na stejné rovině jako sci-fi nebo třeba western. Bylo mi jasné, že můj seminář vyvolá velkou vlnu zájmu, a taky vyvolal. Chodili za mnou novináři a ptali se, co tomu říkají feministky. A já jim odpovídala, že jsem sama feministka a že u ostatních feministek na univerzitě a v celé zemi jsem se setkala pouze s podporou a zájmem. A pak jsem se dočetla, že proti kurzu Constance Penleyové masivně protestují feministky. Prostě nemohli uvěřit tomu, že by feministka mohla učit o pornografii jako o žánru, aniž by jej odsuzovala.

Jaký má podle vás feminismus v současnosti cíl? Je stále možné hovořit o potřebě společenské proměny? Věříte v tento typ rétoriky?

Feminismus naprosto změnil společnost, v níž žijeme. Můj život je toho důkazem. Pocházím z chudé jižanské rodiny. Nikdo z naší rodiny na vysoké škole nebyl, takže jsem si to musela tvrdě vybojovat. Studovala jsem mezi lety 1966 a 1970 na Floridské univerzitě. Tam jsem taky objevila feminismus a protestovala proti válce ve Vietnamu. Svět, jaký je dnes, jsem si ani neuměla představit. Neznamená to ale, že bychom dnes mohli složit ruce do klína. Především oblast vědy, technologie a zobrazovacích technik je z feministického hlediska zcela neprobádaná. Na druhé straně je stále ostudně málo žen ve vládě, přestože na lokální úrovni se ženy do politiky aktivně zapojují. Naděje mě však nepouští.