

DÍVAT SE NA PORNO FEMINISTICKÝMA OČIMA

Kateřina Lišková

“Porno je jako film promítaný na prázdné plátno. Prázdné plátno je ženské mlčení. Pornografie je plná obrazů umlčovaných žen. Dávají nám do úst roubíky. Naše mlčení je způsob, jakým se zhmotňuje náš status objektu. Nejsme to my, kdo se vyjadřuje – slova jsou nám vkládána do úst,” říká ve slavném dokumentu *Not a Love Story* (1981) feministická kritička pornografie Susan Griffin. Silný proud feminismu vnímá porno jako esenci propagandy proti ženám, věhlasnou se stala fráze “pornografie je teorie, znásilnění praxe”.¹

Pornografie jako instituce, jako jádro patriarchátu, jako ukázka násilí na ženách v čisté podobě je ústy Griffin podána v analogii s filmem. Podívejme se tedy na věc z hlediska feministické teorie filmu. Jak se to má s objektifikací ženy na plátně? Je vždy muž aktivní subjekt a žena pasivní objekt, nebo lze nalézt subtilnější mechanismy ve vztahu (pornografický) obraz a jeho příjemce/kyně? Lze z patriarchálního způsobu zobrazování žen, jehož je porno prototypem, vystoupit skrze vytvoření nového, typicky ženského způsobu zobrazování? Existuje jen jeden způsob čtení (porno) textu, nebo lze hovořit o čtení v plurálu? Jaké jiné, neočekávané slasti může poskytnout sledování pornografických obrazů?

Žena jako objekt touhy

Modernistický koncept reprezentace pojímá obraz nebo text jako jednoduchý a nezprostředkovaný, genderově neutrální odraz reality. Zcela nové vnímání přinesl esej Laury Mulvey *“Visual Pleasure and Narrative Cinema”* (1992 [1975]) – po Mulvey se vizualita teoretizovala v rámci pohlavní diference. Mulvey ve své koncepci vizuální slasti ve filmu vychází z Freudovy psychoanalýzy a feministické teorie. Žena je v narativním filmu reprezentována coby pasivní objekt aktivního mužského pohledu; žena je obraz, muž je aktivní divák. Mužská postava posouvá děj dopředu, zatímco ženská postava funguje jako erotický objekt jak pro mužskou postavu ve filmu, tak pro mužského diváka v kinosále. Divák se identifikuje s “hlavní mužskou postavou [...], takže se moc mužského protagonisty, který řídí události, prolíná s aktivní mocí erotického pohledu, obojí dává a uspokojuje pocit všemocnosti” (Mulvey 1992: 28).

Aparát filmu (a muži) se “dívejí” na ženy dvojím způsobem: prvním je sadismus-voyerismus, jenž trestá ženy, druhým fetišismus-scopofilie, který fetišizuje ženské tělo. Ve světě, jenž je strukturován na základě pohlavní diference, a ve filmovém průmyslu, jemuž dominují muži, není scopofilie (freudovský pud k vizuální slasti) než mužská touha vlastnit ženy. Diváci jsou interpelováni filmovým textem na základě mechanismů, jež reprodukují nevědomé falokratické slasti. Identifikace (narcistické ztotožnění se diváka s mužskou postavou) a objektifikace (voyeuristické dívání se na ženu coby objekt) jsou dvě formy vizuální slasti, které kopírují a reprodukují asymetrické genderové vztahy.

Konvenční narativní texty stojí podle Mulvey na genderované struktuře a odrážejí mužské fantazie o ženách vzešlé z oidipovských kastrálních strachů. Ačkoli je žena objektem slasti, představuje zároveň pro muže hrozbu: to, že nemá penis, nepřestává divákovi připomínat možnost jeho vlastní kastrace. Sadismus-voyerismus a fetišismus-scopofilie jsou strategie filmového dívání se, které slouží jednomu cíli: utišit mužský strach z kastrace. Dělení na mocné a bezmocné se striktně drží linií pohlaví: žena je *vždy* objektem mužského pohledu (a tudíž je *vždy* *objektem* touhy), její tělo existuje *pouze* jako připomínka možnosti kastrace – žena ztrácí moc ještě dříve než hra filmové reprezentace začala. Jiný scénář není možný a bitva je tak rozhodnuta: patriarchální moc vždy vítězí.²

Ačkoli Mulvey teoretizovala konvenční hollywoodský film a ani slovem nezmínila pornografii, pornofilm jako by byl paradigmatickým vyjádřením její kritiky kultury pohledu spjatého

s maskulinní subjektivitou, jehož produktem je žena jako fetiš. Scopofilie je přímo definována jako "slast z využívání druhé osoby jako objektu sexuální stimulace prostřednictvím zraku" (tamtéž: 26), přičemž "mužská postava nemůže nést tíhu sexuální objektifikace" (tamtéž: 28), tudíž objektem využívaným k sexuální stimulaci je žena. Porno jako příklad zpředmětnění a degradace žen se zdá být ukázkou par excellence. Rigidní binarismus, který Mulvey črtá jako charakteristický, všeprostupující rys konvenčního filmu, je typický i pro obvyklé čtení pornografie: aktivní/agresivní/ovládající slast z dívání konotuje muže, pasivní/submisivní/ovládaná pozice patří nezaměnitelně ženě.

Jak je to s obrazy žen?

Vlivnou studií o stereotypním zobrazování žen v naší kultuře se stala práce Johna Bergera (1972), který na příkladu klasické evropské malby ukazuje, kterak je obraz ženy cele podřízen zájmům mužského diváka/vlastníka. "Její tělo je naaranžováno tak, aby se vystavovalo muži, jenž se dívá na obraz. Obraz je udělán tak, aby působil na *jeho* sexualitu. Nemá nic do činění s její sexualitou" (1972: 55). Ženy se zobrazují naprosto jinak než muži. Nikoliv kvůli genderové diferenci, ale protože za "ideálního" diváka je vždy považován muž.

K převrácení hegemonního mužského pohledu se mohlo jevit vhodným vytvoření nového, typicky ženského způsobu zobrazování, který by vycházel ze specifické psychické zkušenosti žen a jejich těla. Judy Chicago a Miriam Shapiro (2003 [1973]) navrhly zaměřit se na paralely mezi ženskou anatomii a sebevnímáním a zdůrazňovaly obrazové metafory mezi lůnem, ženským tělem jako takovým a ženským prožitkem sexuality, vedeny snahou přinést nové, dosud neznámé informace o *bytí coby žena*. "Jak ovlivňuje citlivý střed ve mně moje vnímání reality?" ptají se (2003: 40). Hlavním tématem se stává *povaha ženské identity*. Autorky mluví o měkkosti žen, ženu asociují s mateřstvím – tyto charakteristiky údajně umožňují ženám dosáhnout větší lidské expresivity, která je mužům odepřena vinou jejich tvrdosti a manipulování s realitou. Ženskost umělkyní tak zaručuje jejich dílům jinou formu. "Být žena znamená být objektem opovržení, a vagina, známka ženskosti, je devalvována" (tamtéž: 43). Uplatnění tohoto charakteristického znaku v ikonografii se má stát "prohlášením pravdy a krásy její identity" (tamtéž).

"Nové zobrazování" se však chytá do dvou pastí. První z nich je past esencialismu, tedy pojmání ženy a muže v anatomicko-fyziologických kategoriích a ztotožnění, nikoli pouze vztahení, pohlaví a genderu. Esencialistický přístup tak všem osobám, které se narodí např. s vaginou, připíše "ženské" vlastnosti a má zato, že všechny ženy sdílejí "ženskost" (jako charakteristiku i jako jednotnou zkušenost), která je stejná pro všechny a neměnná v čase. Druhou pastí je ustrnutí na pouhém přehození znamének: to, co bylo do nynějška považováno za podřadné a ošklivé (vagina), bude odted' používáno jako symbol pro nadřazenost a krásu. I kdyby bylo takové přeznačování snadné, nezpochybnilo by vztahy nadvlády a podřízenosti jako takové.

Berger a Mulvey tematizují diváka–muže a centrální místo obrazu ženy v naší kultuře. Chicago a Shapiro se snaží o proměnu obrazů ženy. Ale co je to obraz ženy, ptá se Griselda Pollock (1992 [1977]). Termín jakoby obsahoval dvě oddělitelné, proti sobě stojící součásti: ženy jako gender nebo sociální skupinu versus reprezentace žen; nebo skutečnou entitu, ženy, a proti nim stojící falešný/zkreslený/mužský pohled na ženu. "Častým neporozuměním je vnímání obrazů jako pouhého odrazu, jako dobrých nebo špatných, a srovnávání 'špatných' obrazů žen (obrázkové časopisy, reklamy) s těmi 'dobrymi' ('realistické' fotografie, ženy v domácnosti, staré ženy)" (Pollock 1992: 136). Neexistuje realita před významem, realita, jež dává smysl sama o sobě. Obrazy nelze označit za "pravé", nebo "falešné", a to nezávisle na systému znaků, který vytváří význam – všechny obrazy, bez ohledu na jejich obsah, jsou konstruované. Realistický rámeček esencializuje kategorii genderu. Sémiotický přístup, jehož je Pollock zastánkyní, naopak samozřejmosti kategorizace Žena zpochybňuje.

Chicago, Shapiro a další jistě přispěly k tomu, že si nejen ženy uvědomily, do jaké míry naše kultura byla a je prostoupena a ovlivněna univerzálním způsobem zobrazování žen. Ten předstírá, že je objektivní a inkluzivní, ale bližší pohled odhalí, že nereprezentuje než zájmy bohatých bílých mužů.³ Experimenty s jiným/ženským zobrazováním jsou přínosné do té míry, do které nám pomohou uvědomit si lež univerzálnosti a inkluzivnosti reprezentací. Přestávají být účinné, chceme-li zkoumat, co ženy signifikují v rámci existujících ideologických forem, a zdali lze k jejich proměně použít jiné strategie.

Paradoxy pornografie

Od konce 70. let, kdy se významná část západního feministického hnutí začala šikovat proti pornografii, se její definice neustále rozšiřovala. Zpočátku se porno "pouze" podílelo na násilí na ženách, později už ho (kauzálně) působilo, aby se nakonec samo násilím stalo. Dogmatická argumentace tak nespočívala jen v démonizaci sexuálně explicitních obrazů, ale pomíjela rozdíl mezi fantazií/reprezentací a realitou – obrazy byly zase jednou pojmány jako jednoduchý, nekonstruovaný odraz událostí. Explicitní sex pornoobrazů byl ztotožněn s explicitním sexismem.

Feministické kritičky, které se postavily proti pornografii a za její zákaz, v ní spatřovaly centrální nástroj patriarchy sloužící k podmanění žen. Catharine MacKinnon tvrdí, že všechna pornografie bez výjimky podřizuje všechny ženy bez výjimky.⁴ Takové pojetí moci a sociálních nerovností je neadekvátní, protože mechanické a lehko předpověditelné. Pornografii i moc pojmá jako jednolitou utlačivou sílu. Ani jedno, ani druhé takové není.

Porno není monolit; jestliže kdysi bylo možné říci, že "když jsem viděl jeden film, viděl jsem všechny", dnes takové tvrzení dávno neplatí.⁵ Pokud je něčím typické, pak mnohostí žánrů, čtení a identifikací. Nutí nás dívat se na věci, které zůstávají normálnímu pohledu skryté, které nás odpuzují. V rozporu s všeobecnými normami mládí, krásy a přitažlivosti sexualizuje abnormální těla a praktiky. Funguje tak jako kontraestetika "normálním" tělům a "normální" sexualitě. Sexualita, stejně tak jako její reprezentace, není nic pevného a neměnného, neexistuje "přirozená", vrozená forma sexuality ani ideologicky korektní fantazie žen.

Pornografie je komplexní a nepředpověditelný režim reprezentace. Nemůžeme očekávat, že pornografický text automaticky promlouvá k heterosexuálnímu muži – na straně jak diváka, tak divačky dochází k nestabilním a proměnlivým pohybům mezi femininní a maskulinní identifikací. Tuto alternaci konceptualizuje Teresa de Lauretis (1984) jako diváckou bisexualitu.

Nicméně nezpochybněji, že existuje misogynní pornografie. Když přijmeme fakt, že pornografie může představovat hrozbu, měli bychom si uvědomit, že hrozba si může vyžádat odpověď, již původně nikdo neočekával. Tou odpovědí může být odpor, jež hrozba pomohla vyvolat. Feministické antipornografické kampaně jsou důkazem samy o sobě a paradoxně zpochybnují údajně jediný důsledek pornu: udržování patriarchy a umlčování žen, jak ve svém příměru o prázdném plátně ženského mlčení sugestivně tvrdí Griffin.

Od slasti z dívání ke slasti z *opozičního* dívání

Ženám coby divačkám se nabízejí i jiné strategie než buďto mlčet (Griffin), nebo participovat na režimu fetišismu a objektifikace (Mulvey). Nepřijatelné buď-anebo kritizovala Mary Ann Doane (1992 [1981]). Doane teoretizuje pozici divačky a její touhu ve vztahu k obrazu ženy s využitím psychoanalytického konceptu ženskosti jako maškarády, jehož autorkou je Joan Riviere. Ačkoli se jedná o poněkud omezenou strategii, nabízí "maškaráda" divačce možnost vytvořit a udržet odstup mezi sebou a ženou na plátně, a vzepřít se tak jinak nevyhnutelné identifikaci se scénářem masochistické ženskosti. Doane tak činí důležitý krok k vystoupení z determinismu Laury Mulvey. Ženskost není ani esence, ani nezměnitelná danost.

O krok dál směrem k textuální strategii distancování se se posunula bell hooks. Ta teoretizuje možnosti *opozičního* pohledu, který mění zaběhaný řád věcí. Jestliže v naší kultuře je ženě odepřena slast z dívání, jestliže se ženskost neslučuje s díváním se na určité věci (porno jako

něco, "na co se ženy nedívají"), je pohled, a především zkoumavý pohled namířený do zakázaných míst dobrou strategií, jak se začít vymaňovat z nadvlády. Tradiční, morálně čistá žena se rozhodně nedívala, kam neměla: mimo hranice domova a rodiny, natož na obrazy explicitního sexu. V tomto kontextu hooks píše: "Takže nejen že já budu zírat. Chci navíc, aby můj pohled změnil realitu" (hooks 2003: 94). Pohled byl a je pro kolonizované místem odporu. Podřízení ze zkušenosti vědí, že existuje kritický pohled, takový, který se dívá, aby dokumentoval; pohled, který je opoziční. Takový pohled, jak přesvědčivě ukazují teoretikové/čky hnutí odporu na celém světě, je schopen politizovat ovládané: ti se učí dívat určitým způsobem s cílem vzepřít se.

V teoriích černého diváctví (bell hooks, Manthia Diawara) se divácká moc pojímá radikálně odlišně od převládajících "bílých" teorií. Každá narace umísťuje diváka/čku do pozice *agency*. Rasové, třídní a sexuální/genderové vztahy ovlivňují míru, do jaké je tato pozice divákem/čkou naplněna. Teorie černého diváctví se obzvláště zaměřují na momenty "puklin", kdy divák/čka odmítne úplnou identifikaci s diskursem filmu. Obzvláště černé divačky dlouho neměly žádnou filmovou postavu, s kterou by se mohly ztotožnit. A právě tato ne-reprezentace a ne-viditelnost umožnila kultivaci opozičního dívání se. "Čtení eseje Mulvey z pozice, která bere v potaz rasu, jasně ukazuje, proč si černé divačky, neošálené mainstreamovým filmem, vyvinuly opoziční pohled. [...] Černé divačky si aktivně vybraly neidentifikování se s imaginárním subjektem filmu, protože taková identifikace byla omezující" (hooks 2003: 99). "Čtení proti srsti" nabízí další slast: slast z odporu, z vyřčení "ne". Nejenže lidé nejsou nesofistikovanými příjemci kulturně dominantních obrazů, "ne" platí především strukturám moci, které po nás požadují, abychom je konzumovali nekriticky, striktně vymezeným způsobem (Kuhn 1985).

Příklad černého ženského diváctví ukazuje slast ze zpochybnění a podrobení zkoumavému pohledu. Nicméně bell hooks netvrdí, že opoziční dívání přichází automaticky, že by bylo vlastní každému, kdo se nachází v porobené pozici. Kritické diváctví přichází ke slovu teprve, když se ovládané chtějí aktivně postavit na odpor dominantním způsobům vědění a dívání. bell hooks nejde jenom o diváctví odporu, její koncept opozičního pohledu obsahuje i cosi navíc: vytváření alternativních textů, které nejsou jen reakcemi.

Kateřina Lišková (* 1976) působí v Gender centru FSS MU. Autorka je doktorskou studentkou sociologie tamtéž a píše disertaci o pornografii a feministické teorii. Tento text vznikl během jejího ročního pobytu na New School University v New Yorku v rámci Fulbrightova stipendia.

Literatura:

- Berger, John 1972. *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books.
- Chicago, Judy, Miriam Shapiro (2003 [1973]). "Female Imagery" S. 40-43 in *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. by Jones, Amelia. London, New York: Routledge.
- de Lauretis, Teresa 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann 1992 [1981]. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator" S. 227-243 in *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge.
- hooks, bell 2003 [1992]. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators" S. 94-105 in *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. by Jones, Amelia. London, New York: Routledge.
- Kuhn, Annette 1985. *Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. New York: Routledge.
- Mulvey, Laura 1992 [1975]. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." S. 15-34 in *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge.

Mulvey, Laura 1989. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*. in *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.

Not a Love Story 1981. Documentary directed by Bonnie Sherr Klein. Produced by National Film Board of Canada.

Pollock, Griselda 1992 [1977]. "What's Wrong With Images of Women?" S. 135-145 in *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. London: Routledge.

Poznámky:

- 1) Porno málokdo bere jako vážné nebo dokonce intelektuálně zajímavé téma. Spolehlivou výjimku z tohoto pravidla tvoří jeho kritikové (kteří se rekrutují z konzervativních a religiózních skupin: v jejich očích je pornografie obscénnost, perverzita a projev sociálního úpadku) a kritičky (některé významné představitelky feministického hnutí, pro něž porno není než emblematickým projevem misogynie). Jen málo z těch, kdo o pornu píšou, nesdílí apriori negativní přístup.
- 2) Feministická kritika teoretického přístupu Laury Mulvey upozorňovala na globalizující, monolitické a heterosexistické předpoklady, na nichž její analýza stojí; autorka nezohledňuje ani otázky rasové a třídní diference. Jelikož "Visual Pleasure" zkoumala mechanismus fungování mužského pohledu, nabídla Mulvey (1989) dovětek o pohledu ženy. Nicméně žena podle její analýzy nemá moc na výběr: buď se musí identifikovat s masochistickou stranou sadisticko-masochistického pohledu (masochisticky se identifikovat s ženou na plátně), a tak přijmout status ženy = té, na kterou se dívá (to-be-looked-at-ness), nebo přijmout mužský pohled a objektifikovat ženskou postavu. Ani čtrnáct let po napsání prvního článku se Mulvey nevymanila z binarismu muž-žena, který striktně omezuje možnosti identifikace příjemců/kyň a pole interpretací textu.
- 3) Viz Berger (1972).
- 4) MacKinnon je jedna z nejvýznamnějších kritiček porna. Spolu s Andreou Dworkin byla v pol. 80. let v USA autorkou legislativního návrhu, který měl v konečném důsledku vést k zákazu veškeré pornografie. Viz její práce MacKinnon, C. A. 1987. *Feminism Unmodified. Discourses on Life and Law*. a 1993. *Only Words*. Obě Cambridge: Harvard University Press.
- 5) Výbornou feministickou studii vývoje a diverzifikace filmové pornografie jako žánru přinesla Linda Williams 1999 [1989]. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press.