

MAGAZÍN SCREEN: FASCINACE OBRAZEM A SUBJEKTEM

Michal Šimůnek

Magazín *Screen*¹ je předním mezinárodním periodikem zabývajícím se filmovou a televizní teorií. Začal vycházet v padesátých letech pod patronací britské *Society for Education in Film and Television* (SEFT). Světový věhlas si *Screen* získal zejména v letech sedmdesátých, kdy se na jeho stránkách objevila celá řada statí zavádějících do studia obrazových médií teorie subjektu a s nimi související psychoanalytické a (post)strukturalistické diskurzy. Právě toto období je spojeno s průkopnickými pracemi zabývajícími se vztahem médií a genderu.

Historie

Historie magazínu *Screen* sahá až do padesátých let minulého století, kdy byla v Británii založena *Society of Film Teachers* (SFT). Cílem této společnosti bylo podporovat výuku v oblasti audio-vizuálních médií, zejména pak filmu a později i televize². V létě roku 1952 začala SFT vydávat periodikum *The Film Teacher*, jehož cílem byla obhajoba a proklamace vzdělávání a výzkumu v oblasti kinematografie. Jak poznamenal v prvním čísle editor magazínu Derek J. Davis "den, kdy filmová kritika a zaobírání se otázkami spojenými s filmem byly buď neznámé, nebo byly nahlíženy jako obor pro pomatence, se rychle vzdaluje". (www.screen.arts.gla.ac.uk) Nicméně *The Film Teacher* zejména z důvodů vysokých pořizovacích nákladů vycházel od samého počátku nepravidelně a nakonec byl po dvou letech existence nahrazen levnou cyklostylovou verzí vycházející pod titulem *SFT Newsletter*. V této podobě (příčemž od roku 1955 pod novým titulem *Film Teacher*) vycházel po dobu pěti let.

V roce 1959 byla SFT přejmenována na *Society for Education in Film and Television* (SEFT) a v říjnu téhož roku vyšlo první číslo magazínu této společnosti, které neslo název *Screen Education*. Od počátku roku 1969 až dodnes vychází magazín pod titulem *Screen*, přičemž právě od tohoto roku začala být SEFT financována z grantu *British Film Institute* a *Screen* se přestal orientovat výhradně na problematiku vzdělávání v oblasti filmu a televize a začal otiskovat práce zabývající se teorií obrazových médií. *Screen* byl financován ze zdrojů BFI až do roku 1989, což jeho editorům umožnilo v letech 1971 až 1982 opět vydávat paralelně se *Screenem* samostatné periodikum *Screen Education*, specializující se na pedagogickou problematiku v oblasti obrazových médií. V roce 1989 SEFT zanikla a *Screen* se přestěhoval z londýnské centrály BFI do *The John Logie Baird Centre*³ na glasgowské univerzitě. Patronaci nad vydáváním magazínu převzal Oxford University Press a *Screen* začal být koeditován skupinou akademiků působících na prestižních univerzitách v Británii: Glasgow University, Lancaster University, Stirling University, Strathclyde University a další. Prestiž magazínů kromě uznávané britské editorské rady podporuje i Mezinárodní poradenská editorská rada (*Editorial Advisory Board*), jejímiž členy jsou vědci z univerzit celého světa, rekrutující se nejen z oblasti filmových a televizních studií (*screen studies*), ale i z příbuzných a vzájemně se více či méně prolínajících oborů jako jsou studia vizuální kultury (*visual culture studies*), mediální a komunikační studia (*media and communication studies*), kulturní studia (*cultural studies*) apod.

Screen si díky vysoké kvalitě otiskovaných příspěvků postupně vydobyl prominentní postavení v oblasti filmových a televizních studií. Na jeho stránkách se lze setkat s články zabývajícími se širokou škálou témat (všemi stupni filmové a televizní produkce, distribuce a konzumace, videoartem, fotografií atd.), ať již z historické či současné perspektivy. *Screen* je rovněž proslulý svou multidisciplinarností a otevřeností k novým formám interpretace. Vychází čtvrtletně a na

jeho stránkách čtenář nalezne odborné eseje, zprávy z konferencí a symposií, výsledky aktuálních průzkumů a recenze knih. Vedle samotného vydávání čtvrtletníků pořádá *Screen* pod svojí patronací každoroční letní mezinárodní konference (*Screen Studies Conference*) na Glasgow University a celou řadu tematicky zaměřených symposií po celé Británii.

Screen, gender a Laura Mulvey

Na stránkách magazínu *Screen* se setkáme s celou řadou analýz audio-vizuálních médií, ať již z pohledu historického, psychického, politického, sociálního, ekonomického či legislativního. Nelze tudíž hovořit o *Screenu* jako o magazínu věnujícímu se médiím výhradně z hlediska genderu. Nicméně proslulost magazínu je spojena zejména s poststrukturalistickým obratem ve vývoji filmové teorie, který je dále úzce spojen s genderovým výzkumem médií. Teoretické vymezení vztahu genderu a médií bylo zároveň doprovázeno významným odklonem od čistě historiografických a textuálních analýz mediálních produktů k výzkumu konstrukce sociálních významů, konstrukce subjektu a identit (rodových, třídních, národních či sociálních), začalo se hovořit o *aktivním* namísto *pasivním* publiku a při teoretizování vztahů obrazových médií a publika se začalo hojně vycházet z psychoanalýzy, sémiologie a teorie ideologie⁴.

Takto zaměřené statě se na stránkách *Screenu* začaly objevovat od počátku sedmdesátých let. Klíčovou a nejproslulejší prací v tomto ohledu byla mnohokrát přetištěná stať Laury Mulvey "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*"⁵, publikovaná na stránkách *Screenu* v zimě roku 1975. Tato stať je obecně považována za první práci zabývající se feministickou teorií filmu. Cílem Laury Mulvey bylo za použití psychoanalytické teorie demonstrovat, jak "nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou naraci". (Mulvey, 1998: 117) Svoji analýzu předkládá z feministické perspektivy, která nahlíží na subjektivitu jako na produkt označování. Vychází zejména z Lacanovy psychoanalýzy⁶ a rozvíjí tezi, že klasický narativní film je konstruován mužským pohledem. Filmová narace je dle Mulvey určována třemi druhy výhradně mužského pohledu: muže za kamerou, muže-diváka a muže-spoluherce. Mulvey tímto do teorie filmu a obrazových médií vnesla nejen zájem o vztah média a publika, nýbrž i převratnou myšlenku, že film (ostatně jako všechna obrazová média) není nikdy neutrální: struktura filmu je konstruována na základě genderových rozdílů, které jsou uspořádány v intencích patriarchální ideologie.

Laura Mulvey ve své esejí předložila na svou dobu velmi kontroverzní analýzu sexuálního subjektu v rámci patriarchální ideologie a zavedla do studia filmu a vztahu filmu a diváka termíny jako jsou "stadium zrcadla", "kastroční komplex", "separační úzkost", "subjekt", "Já", "libido", "falus", "voyeurismus", "narcismus" a "fetišismus". Před publikováním esejí Laury Mulvey popisovaly feministické analýzy filmu vizuální reprezentace mužské a ženské subjektivity jakožto *reflexe* rodových vztahů existujících ve skutečném světě. Oproti tomu Mulvey na základě Lacanova popisu ustavování subjektu prostřednictvím symbolického označování chápe subjektivitu jako konstrukci, reprezentaci produkovanou prostřednictvím sémiotických aktivit vycházejících z mechanismů fungování nevědomí strukturovaného patriarchálním sociálním řádem. Hlavním cílem filmové teorie v otázkách sexuálního subjektu se od té doby stal popis subjektivity jako konstrukce spíše než pouhého odrazu biologicky daného stavu skutečného světa.

Esej Laury Mulvey předznamenala dlouhodobé zaujetí otázkami vztahu pohlaví, rodu, sexuality a filmového (obecně vizuálního) procesu označování, zaujetí, které mělo ve svém důsledku hluboký vliv jak na vývoj akademického studia vizuální kultury, tak i na alternativní formy praktické práce s obrazovými médii (příkladem za všechny může být rozmach tzv. queer cinema - viz. heslo v tomto čísle). Z otázek, které nastolila Laura Mulvey ve své esejí, postupně

vykrytalizovala celá řada okruhů, které tvoří jádro feministického uvažování o médiích a které byly (nejen) na stránkách *Screenu* od sedmdesátých let hojně diskutovány. Jsou jimi otázky spojené s aplikací psychoanalýzy při interpretaci mediálních produktů, otázky spojené s konstrukcí subjektu, problematika pornografie a reprezentace těla a tělesnosti, význam různých forem *pohledů* v rámci filmové narace, mechanismy voyeurismu a fetišismu, problematika reprezentace feminity a maskulinity, problematika ženského publika a šířeji - jakožto reakce na přílišnou akcentaci sexuálních a rodových aspektů subjektivity a opomíjení ostatních sociálních a kontextuálních faktorů - otázky spojené s konstrukcí sociálního subjektu.

Screen, média a psychoanalýza

Ačkoli psychoanalýza našla široké uplatnění v teorii obrazových médií, měla v kontextu vizuální kultury i své odpůrce či kritiky, kteří se našli i v samotné editorské radě *Screenu*. Zimní číslo z roku 1975 obsahovalo vedle eseje Laury Mulvey také článek od Edwarda Buscomba, Christine Gledhill, Alana Lovella a Christophera Williamse *Statement: Psychoanalysis and Film* (Caughie, Kuhn 1996: 35-47), ve kterém se jeho autoři kriticky vyjadřovali ke vzrůstajícímu užívání psychoanalýzy ve filmové kritice. Neodmítali psychoanalýzu zcela, nicméně nabádali k jejímu strážlivějšímu a kritičtějšímu užívání. Jejich výhrady se dotýkaly zejména nepřístupnosti Lacanovy psychoanalýzy⁷ a nutné opatrnosti při užívání interpretativních metod založených na klinické psychoanalýze. Autoři rovněž upozorňovali na přílišný falocentrismus Lacanovy psychoanalýzy a nabádali k většímu zájmu o ženské publikum. V tomto duchu se nesl například i příspěvek Stephena Heathe *Difference* (Caughie, Kuhn 1996: 47-107), který osočoval Lacanovu psychoanalýzu (a její aplikace na film) z přílišného sexismu. Podle Heathe odráží Lacanova teorie patriarchální koncepci mužského a ženského subjektu. Lacanova psychoanalýza tak sice dobře chápe nepevnou povahu subjektivity a rodu, avšak ukotvuje ji v teorii sexuální odlišnosti založené na koncepci "falu" jako znaku symbolické konstrukce sexuální odlišnosti a rodové příslušnosti. Odlišnost je tak sice ustavena v procesu označování, nicméně je založená na nerovnosti. Lacanovu psychoanalýzu tak Heathe vidí jako nástroj represe, neboť z ženy jakožto subjektu postrádajícího falus činí nutně objekt mužovy dominance.

Jakkoli byla Lacanova psychoanalýza kritizována za nesrozumitelnost a falocentrismus (příspěvků na toto téma se nejen na stránkách *Screenu* objevily desítky), patří jí nesporná zásluha za to, že filmové teorii poskytla vhodný koncept psychosexuálního vývoje subjektu, který pomohl porozumět vizuálním reprezentacím pohlavních a rodových odlišností. Jeho důraz na jazyk jakožto hlavní nástroj konstrukce rodu umožnil zaměřit pozornost na konstruktivistickou povahu reprezentace rodu ve filmovém textu. Psychoanalýza tak otevřela prostor pro diskutování otázek spojených zejména s konstitucí subjektu, s identifikací a odhalováním patriarchální ideologie a určujícího mužského pohledu ve filmové naraci.

Klíčová témata v debatě o genderu

Vedle samotné obhajoby a kritiky psychoanalýzy jakožto interepretačního rámce se feministická debata o vztahu médií a genderu točila a točí na stránkách *Screenu* kolem několika klíčových témat, kterými jsou pornografie, ženské publikum a obraz muže.

Screen k diskusi o pornografii přispěl zejména tím, že obrátil pozornost na studium vizuálních kódů, narativních struktur a forem identifikace charakteristických pro pornografii. Jedním z nejvýznamnějších počínů *Screenu* v otázkách spojených s pornografií však bylo zohlednění *fantazie*⁸ jako klíčového faktoru ve vztahu pornografického textu a diváka. Feministky se tak začaly ptát na otázky typu: Jak lze vymezit touhu ženy, po čem žena touží? Jakou formu slasti

může ženské publikum získávat při sledování pornografie určené pro muže? Jak by mohla vypadat pornografie určená pro ženské publikum a lišila by se vůbec od pornografie pro muže? Tyto otázky otevřely téma o nestabilní povaze rodové a sexuální identity. Otevřely tedy cestu k pojetí diváka jakožto aktivního konzumenta mediovaných sdělení. Pornografie může být příkladem toho, že Lacanův dualismus aktivního muže a pasivní ženy nemusí vždy platit: v pornografii se totiž lze setkat s mužským masochismem a ženským sadismem tedy s pasivním mužem a aktivní ženou.

Ve výše zmíněném duchu se nesl například příspěvek Griseldy Pollock *What's Wrong with "Images of Women"?* (Caughie, Kuhn 1996: 135-145). Dle Pollock jsou veškerá zobrazení žen vždy konstruovaná a zprostředkovaná. Pornografie například konstruuje zobrazení ženy podle celé řady vysoce formalizovaných kódů a konvencí. Skutečnost, že na zobrazení žen se nelze dívat jako na neutrální obraz reality, zdůrazňoval například i John Ellis v příspěvku *On Pornography* (Caughie, Kuhn 1996: 146-171). Claire Pajaczkowska v příspěvku *The Heterosexual Presumption* (Caughie, Kuhn 1996: 184-197) upozornila, že pornografie, a de facto i ostatní formy reprezentace rodu nejsou vždy nutně určeny patriarchální ideologií. Ve své argumentaci, s přihlédnutím k raným infantilním fantaziím, odkazuje na Freudem popisovanou bisexualitu každého jedince v pre-oidipální fázi. Subjekt není rodově jednoznačně nikdy definován, rodová identita je nestabilní a vždy obsahuje prvky bisexuality, a tudíž předpoklad aktivního muže a pasivní ženy nelze považovat za univerzální. Lesly Stern v příspěvku *The Body as Evidence* (Caughie, Kuhn 1996: 197-223) popsala vývoj feministického zájmu o pornografii a upozornila na skutečnost, že nelze explicitní znázorňování sexu automaticky ztotožňovat s explicitním sexismem, což se v mnoha feministických útocích na pornografii děje.

Dalším produktem diskuse o rodové problematice byl zvýšený zájem o pochopení ženského publika zejména ve vztahu k patriarchálně strukturovaným mediálním textům. Autoři a autorky jednotlivých příspěvků hledali odpovědi na otázky: Jaké je ženské publikum? Jak přijímá patriarchální mediální texty? Může žena hovořit svým vlastním hlasem v textech utvářených z perspektivy mužského subjektu? Jaké formy slasti poskytuje mainstreamová kinematografie a televizní žánry (zde se zájem soustředil zejména na soap-opery a romance) ženskému publiku? V tomto kontextu reagovali například eseje Mary Ann Doane a Jackie Stacey na problémy vycházející z teorie publika předložené Laurou Mulvey⁹. Doane ve stati *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* (Caughie, Kuhn 1996: 227-244) popsala pozici ženského publika při pohledu na ženskou filmovou postavu ztvárňující objekt mužské touhy prostřednictvím metafory masky či přetvářky. Doane se ptá: Jak na takové zobrazení reaguje žena? Přivlastní si mužský pohled a podrobuje ženskou filmovou postavu vlastním "pseudo-mužským" voyeuristickým a fetišistickým pohledům? Dle Doane je reakce žen složitější, než jak předkládá Mulvey ve své dichotomii aktivní-muž/pasivní-žena. Žena se může vztahovat k filmovému obrazu třemi způsoby: přijetím maskulinní pozice teoreticky popsané Laurou Mulvey, masochistickou identifikací s obrazem nebo úmyslným distancováním se od obrazu za účelem subverzivního čtení obrazu.

Jackie Stacey se v článku *Desparately Seeking Difference* (Caughie, Kuhn 1996: 244-261) zabývala ženským publikem v kontextu ženské homosexuality. Stacey se domnívá, že psychoanalytická teorie identifikace založená na binární opozici muž/žena se snaží maskulinizovat homosexuální ženy. Dle Stacey je nutno na sexualitu a rod při analýzách publika pohlížet odděleně. Stacey argumentuje, že žena může z filmu získávat slast mnoha způsoby: reprezentací touhy jedné ženy po druhé; reprezentací ženské touhy identifikovat se s ženským já ideálem; reprezentací ženy jako aktivní nositelky pohledu. Touha a identifikace se tak mohou vzájemně proplétat v mnoha různých konfiguracích, které nemusí vždy nutně podléhat patriarchální struktuře narace a pohledů.

Z nespokojenosti s Lacanovým univerzalizujícím rodovým binarismem a jeho aplikací na filmovou teorii se zrodila i celá řada příspěvků zabývajících se obrazem muže. V kontextu kritiky Lacana se však nekladl důraz na popis muže jakožto aktivního doručitele pohledu, nýbrž jakožto pasivního objektu erotických pohledů. Autoři jako například Steve Neale (viz. *Masculinity as Spectacle* in Caughie, Kuhn 1996: 277-291) a Richard Dyer (viz. *Don't Look Now: The Male Pin-up* in Caughie, Kuhn 1996: 265-277) dokazovali, že maskulinita není vždy nutně spojována s aktivitou a kontrolujícím pohledem, ani že feminita není nevyhnutně spojena s pasivitou. Vyvstaly tak otázky, za jakých podmínek může být mužské tělo prezentováno jako objekt voyeuristického ženského pohledu, jako erotický objekt jiného homosexuálního mužského pohledu, a kdy lze hovořit o mužském masochismu?

Richard Dyer a Steve Neale zpochybnili předpoklad, že muž není nikdy sexuálně objektivizován v rámci procesu označování. Neale došel k závěru, že je nutné připustit voyeuristické a fetišistické pohledy namířené na mužské filmové postavy ostatními muži - tento fakt dokládá zejména na příkladu westernových filmů. Dyer upozorňuje na sexuální objektivizaci muže v případech, kdy je mužské tělo prezentováno v pozici vyzývající muže k homosexuálním pohledům. Obdobně lze najít objektivizovaného muže v pornografii při aktivaci masochistických tužeb mužského publika prezentací muže jako oběti dominantní sadistické ženy.

Sociální identita subjektu

Výše zmíněné kritické pohledy na Lacanovu koncepci rodové identity subjektu vyústily na stránkách *Screenu* v sociokulturní kritiku jeho teorie subjektu, která Lacanově koncepci vyčítá, že ignoruje faktory jako je vlastní individuální historie subjektu, faktory třídy, rasy, sexuálních preferencí a věku. Lacan tak byl a je kritizován za přílišný univerzalismus a ahistorismus.

Editorka zimního čísla *Screenu*, s podtitulem *Deconstruct Difference*, z roku 1987 Mandy Merck analyzovala problémy, které sužovaly filmovou teorii v osmdesátých letech. Předně, teorie odmítala jakoukoli jinou odlišnost než tu ustavenou v termínech muž/žena a odmítala jiné vymezení konstituce subjektu než to založené na sexuální odlišnosti.

Na konci osmdesátých let se tak na stránkách *Screenu* objevily příspěvky, které nabízely nové faktory zohlednitelné v teorii diference, což paralelně souviselo s redefinicí hranic toho, co utváří subjektivitu. Claire Johnston tak v příspěvku *The Subject of Feminist Film Theory/Practice* (Caughie, Kuhn 1996: 295-301) poukazuje na skutečnost, že feministická teorie kladla příliš velký důraz na vztah čtenáře a textu na úkor vztahu čtenáře a historie, respektive společnosti. Johnston navrhla novou formu konjunkturální analýzy (*conjunctural analysis*), která by zohlednila představu textu a specifického procesu označování, který je situován vedle genderu i sociopoliticky.

Annette Kuhn v příspěvku *Women's Genres* (Caughie, Kuhn 1996: 301-312) rozvinula téma Johnstonové ve vztahu k populární kultuře určené ženám. Reflektuje tak postupný ústup od feministických analýz filmu, kde je žena vymezována negativně jako pasivní, a zabývá se ženskými kulturními formami jako jsou romance a soap opery. Kuhn tyto žánry označuje jako gynocentrické (*gynocentric genres*), čímž odkazuje na specificky ženskou naraci a strukturu těchto mediálních produktů. Nadto se odmítá zabývat publikem pouze z hlediska rodu a zohledňuje i ostatní faktory jako je právě sexuální preference, společenský, historický a institucionální kontext. Dle Kuhn tak není jedno publikum, nýbrž nespočet publik s vlastními formami čtení.

Homi K. Bhabha se v eseji *The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse* (Caughie, Kuhn 1996: 312-332) zabýval reprezentací rasové odlišnosti a jinakosti v diskurzu kolonizovaného subjektu.

Závěr: Od rodové k sociální identitě

Genderová diskuse na stránkách magazínu *Screen* se v době od sedmdesátých do devadesátých let minulého století postupně proměnila z výhradního zájmu o rodovou identitu subjektu k širšímu pojetí subjektivity jakožto výsledku komplexních sociálních faktorů, jakými jsou vyjma rodu i věk, třída, rasa, sexuální preference apod. Zájem o "sociální", respektive o "sociální subjekt", přetrvává až do dnešních dnů, přičemž se do značné míry přeorientoval z převážně teoretických textů na případové studie a rozборы partikulárních produktů vizuální kultury jakými jsou například queer cinema, rodová problematika, kolonialismus apod.

Před *Screenem* (i když samozřejmě nelze veškeré zásluhy o změnu paradigmatu připsat výhradně *Screenu*, neboť objem mediálních výzkumů vztahujících se k otázkám rodovosti je dnes obrovský) a zejména pak před publikováním stati Laury Mulvey dominoval filmové teorii neurčitý diskurzivní přístup, který příliš nezohledňoval textuální konstrukci neboli vztah média, mediálního obsahu a publika. Historický a politický vývoj, zejména po francouzských politických bouřích roku 1968, přinesl dramatickou proměnu ve francouzském intelektuálním životě, který ve svém důsledku hluboce ovlivnil následné uvažování nejen o médiích, ale i o kultuře a společnosti obecně. Výzkum médií začal být ovlivňován diskurzy (post)strukturalismu, sémiologie, teoriemi ideologie, teorií dekonstrukce, feminismem a psychoanalýzou. Hlavními tématy při výzkumu médií se stala ideologie, sémiotika a sexuální subjekt¹⁰.

I když je novodobé ženské hnutí heterogenní, feministické myšlení je bez jednotné a koherentní struktury a rodové aspekty konstituce subjektu byly mnohými temperovány poukazem na širší sociální a historický kontext, výchozím předpokladem všech feministických úvah a výzkumů je, že *rod* (feminita a maskulinita) jakožto mechanismus strukturuje materiální a symbolický svět a naše zakoušení tohoto světa. Vizuální média jakožto jeden z konstitutivních prvků každodenního života většiny obyvatel západního světa jsou považována za klíčové mechanismy sociální kontroly a konstrukce identity a rodu; média donekonečna vytváří, reprodukuje a posilují rodové stereotypy a patriarchální hodnoty a upevňují tak falocentrické uspořádání společnosti.

Souhrnně by se dalo říci, že rodově rozrůzněná mediální kultura, ať už vznikla z jakýchkoli příčin a bere na sebe jakékoli podoby, vzbuzuje rozdílné reakce podle rodu a že rozdíly mezi pohlavími vedou k alternativním způsobům získávání slasti a významů z médií. Následkem toho musíme v úvahách o subjektu a subjektivitě počítat s rozpoznáním těla, identity a reprezentace subjektu jako ne jednoduše přírodou daného či přírodu pravdivě reflektujícího, ne jako esenci, ale jako o subjektu nepřetržitě reprodukováném a revidovaném v rámci diskurzu.

Poznámky:

- 1) Anglické slovo "screen" v titulu magazínu odkazuje k českému "televize" a "film". Tematický okruh magazínu je nejčastěji popisován jako filmová a televizní studia (*film and television studies*) nebo přímo *screen studies*, což lze překládat nejlépe opisem opět jako filmová a televizní studia. Na angloamerických vysokých školách se často setkáme s názvy oborů *Film and television studies* nebo rovněž *Screen studies*. Náplní těchto oborů je studium audiovizuálních médií, tedy zejména filmu a televize, i když v posledních letech se okruh zájmu rozšířil i o video, videohry, počítačové hry a rozvíjející se digitální multimédia. Nicméně jak na stránkách *Screenu*, tak v sylabech univerzitních kurzů se často setkáme i s rozborů a výukou ostatních obrazových nepohyblivých a neaudiálních médií jako jsou fotografie, plakát, reklama a celá řada dalších vizuálních forem komunikace.
- 2) Pravidelné televizní vysílání začalo v Británii již 2. listopadu 1936. Po vypuknutí druhé světové války v době od 1. září 1939 až do června 1946 však bylo televizní vysílání z

bezpečnostních důvodů vypnuto. Ke skutečně masovému rozšíření televize a s tím souvisejícímu nárůstu akademického zájmu o toto médium došlo až v polovině let padesátých.

- 3) The John Logie Baird Centre (viz. www.arts.gla.ac.uk/GSAH/JLBC/) je výzkumným postgraduálním centrem, na jehož chodu se společně podílí *University of Glasgow* (Department of Theatre, Film & Television Studies) a Strathclyde University (Department of English). Vedle toho, že Baird Centre zabezpečuje zázemí pro doktorandy zabývající se médií a populární kulturou, je i interdisciplinárním výzkumným centrem zabývajícím se celou řadou témat: teorií a historií televize a filmu, feministickou teorií a historií, australskou kinematografií, populární kulturou, teoriemi identity, ranou kinematografií, novými technologiemi, sovětskou kinematografií a divadlem, mediální legislativou atd.
- 4) Obecně řečeno, jedná se o pohyb od studia filmových textů jakožto autonomních entit majících vlastní inherentní význam (sémiotika, strukturalismus a teorie ideologie) směrem ke studiu vztahů mezi textem a čtenářem (poststrukturalismus, psychoanalýza, teorie subjektu a ideologie). Strukturalistický i poststrukturalistický přístup tak soustředily svůj zájem na vztah mezi textem a ideologií (zde se nejčastěji odkazuje na Althusserovu a Gramsciho teorii ideologie), strukturalisté tento vztah posuzovali s předpokladem interního významu textu, zatímco jejich kritici z řad poststrukturalistů začali ve vztahu textu a čtenáře zohledňovat *subjektivní dimenzi* vztahu a zaměřovali se na moment *setkání* textu se čtenářem. Obecným východiskem poststrukturalismu přitom bylo položení důrazu na dekonstrukci hierarchických dichotomií (jako jsou příroda/kultura, žena/muž, aktivní/pasivní apod) a prvnost *diference* před *identitou*, *signifikantu* před *signifikátem* a *jazyka* před *subjektem*.
- 5) Esej Laury Mulvey vyšla již dvakrát v českém překladu. Poprvé v *Iluminaci* v roce 1993 (viz. Laura Mulvey 1993. "Vizuální rozkoš a narativní film." *Iluminace*, R. 3, č. 3: 43-52). . Podruhé pak v roce 1998 ve sborníku editovaném Liborou Oates-Indruchovou *Dívčí válka s ideologií* (viz. Mulevy, Laura 1998. "Vizuální slast a narativní film" S. 115-131 in *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, ed. by Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON).
- 6) Práce v oblasti teorie (sexuálního či sociálního) subjektu jsou ovlivněny zejména Lacanovou teorií subjektu a sexuální identity. Zde můžeme nastínit jen letmo základní obrysy jeho teorie. Pro podrobnější popis odkazujeme přímo na Lacanovy texty (soubor nejvýznamnějších statí lze nalézt v knize *Écrits* (Lacan 1977)) nebo na jeho četné interpretace. Do češtiny, pokud je nám známo, nebyl doposud přeložen žádný Lacanův text. Nicméně v češtině se lze s Lacanem obeznámit například prostřednictvím knih od Stephena Mitchella a Margaret Blackové (Mitchell, Blacková 1999), od Pavla Barši (Barša 2002) či prostřednictvím vynikajícího úvodu od Jiřího Pechara ke knize Christiana Metz *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. (Metz 1991). Ve francouzštině a angličtině vyšly desítky knih interpretujících či aplikujících Lacanovu teorii: jen namátkou můžeme zmínit tituly od Gérarda Millera (Miller 1987), Madana Sarupa (Sarup 1993), Bruce Finka (Fink 1995) atd. S Lacanovou teorií se však lze nejsnázeji seznámit prostřednictvím internetu, kde jsou k nalezení desítky odkazů zabývajících se jeho teorií: viz. např. www.lacan.com, www.freud-lacan.com, www.hydra.umn.edu/lacan/, www.lacan.org, www.ecole-lacanienne.net. Pro studium vizuální kultury je významný zejména Lacanův koncept "stadium zrcadla", ve kterém Lacan upozornil na to, jak významnou roli hrají obrazy v procesu konstituce subjektu a identity skrze identifikace s těmito obrazy (imaginární identifikace). Rozpoznání vlastního obrazu v zrcadle jakožto ideálu Já je prvním sémiotickým krokem novorozence při konstituci subjektu. Každá další identifikace je transformací subjektu ve chvíli, kdy přijímá obraz; subjekt je nakonec tvořen a v průběhu života neustále přetvářen právě vlivem krystalizujících

a usazujících se identifikací s idealizovanými obrazy.

Z hlediska feministické teorie a otázek spojených s rodovou diferencí je významná zejména druhá fáze v procesu ustavování subjektu, kterou je v Lacanově pojetí vstup do jazyka, symbolična a paralelní nutné přijetí mužské či ženské identity. Podle Lacana se žádná lidská bytost nemůže stát subjektem bez rozdělení do dvou pohlaví. Člověk musí zaujmout pozici jako muž, nebo jako žena. Tato pozice však není shodná s biologickými sexuálními charakteristikami. Klíčový je v tomto smyslu kastracní komplex, který stojí za diferenciací pohlaví. Ten ukončuje Oidipův komplex chlapce a u dívky zahajuje přenos touhy z matky na otce, který má falus (Lacan se zde odchyluje od Freuda a nehovoří o penisu a anatomii, nýbrž o falu jakožto strukturním principu jazyka; zákon jména otce/falus je dle Lacana vepsán v jazykových strukturách, které tvoří nezbytnou osnovu každé lidské společnosti), a identifikaci s matkou, která ho nemá. Od tohoto momentu dívka touží po tom, mít penis (Freud)/falus (Lacan) a chlapec se snaží penis/falus reprezentovat. Pro Lacana jsou tak kastracní komplex a přijetí rodově strukturovaného jazyka ustavujícím mechanismem subjektu. (Mitchell 1998: 286-287)

Lacanova sémiologická interpretace Freuda přesunula pozornost feministické analýzy patriarchy z ekonomických a politických struktur směrem ke strukturám diskurzivním a symbolickým. Nicméně vztah feministek k Lacanovi je do značné míry ambivalentní. Na jedné straně je obviňován z falocentrismu (falus jako ústřední bod symbolického řádu), na druhou stranu je obhajován, že falocentrismus nepředepisoval, nýbrž popisoval, a oslavován za to, že jeho pojetí konstituce subjektu osvobozuje psychoanalytické koncepty od anatomického osudu a umožňuje nám, abychom vnímali pohlaví čistě kulturně a v lingvistických termínech.

- 7) Na nepřístupnosti Lacanovy psychoanalýzy se shodnou snad všichni jeho interpreti: "...naprosto chybí jakákoli jednota v tom, co jeho hutné a obtížné práce vlastně znamenají". (Mitchell, Blacková 1999: 220) Lacanovy texty jsou nadto de facto nepřeložitelné, neboť jeho styl je spíše poetický než explanační, hraje si s jazykem, spojuje a rozděluje slova na základě asociací, slovních hříček, zvuku, významu a blízkosti. "Lacan opakuje hádankovité hříčky (nevědomí je rozprava Druhého; lidská touha je touhou druhého; nevědomí je strukturované jako jazyk) nikoli proto, aby předal nějaké sdělení, ale proto, aby podobně jako zenový mistr užívající koany prolomil tradiční myšlenkové vzorce a přinutil čtenáře, aby se pustili do křížku s hlubšími významy." (Mitchell, Blacková 222)
- 8) Zapojení fantazie do teoretizování publika souviselo se snahou vyhnout se dichotomii mužský-subjekt-aktivní/ženský-objekt-pasivní. Koncepte fantazie byl založena na Freudově teorii tří primárních fantasií (fantazie primární scény, svádění a kastrace). Všechny tyto tři fantazie mají vztah k původu subjektu - původ v rodičovské lásce, původ touhy a původ rodových rozdílů, přičemž v duchu poststrukturalismu je zdůrazňována jejich otevřenost. Tato analýza otevírá možnost pro muže i ženy zaujmout libovolné rodové a sexuální identity. Divák je tak svobodný ve výběru celé řady pozic bez ohledu na rod. Subjektivita je nestálá ne nutně ovládaná rodem a otevřená individuálním fantasiím.
- 9) Obě výše zmíněné autorky byly nespokojeny s maskulinizací ženského publika a svorně odkazovaly k Freudově pre-oidipální koncepci bisexuality. V obdobném duchu reformovala své postřehy i sama Laura Mulvey ve stati (publikované v její knize *Visual and Other Pleasures*) z roku 1981 *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, kde se zabývala na několika filmových ukázkách postavením ženy-diváka, která je vyzvána k identifikaci s ženskou filmovou postavou jakožto aktivním a silným subjektem.
- 10) Význam těchto tří klíčových témat potvrzují i tři tematicky uspořádané sborníky, které uspořádali editoři *Screenu* z příspěvků publikovaných na jeho stránkách. Jedná se o sborníky

Cinema/Ideology/Politics 1977, Cinema & Semiotics 1981 a The Sexual Subject 1992.

Literatura:

Barša, Pavel 2002. *Panství člověka a touha ženy. Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem.* Praha: SLON.

Caughie, John, Annette Kuhn (ed.) 1996. *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality.* London and New York: Routledge.

Fink, Bruce 1995. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance.* New Persey: Princeton University Press.

Lacan, Jacques 1977. *Écrits. A selection.* New York, London: W. W. Norton & Company.

Metz, Christian 1991. *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film.* Praha: Český filmový ústav.

Miller, Gérard 1987. *Lacan.* Paris: Bordas.

Miller, Gérard 1987. *Lacan.* Paris: Bordas.

Mitchell, Juliet 1998. "Ženská sexualita: Jacques Lacan a Freudova škola" S. 278-304 in *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, ed. by Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON.

Mitchell, Stephen A., Margaret J. Blacková 1999. *Freud a po Freudovi. Dějiny moderního psychoanalytického myšlení.* Praha: Triton.

Mulevy, Laura 1998. "Vizuální slast a narativní film" S. 115-131 in *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, ed. by Libora Oates-Indruchová. Praha: SLON.

Sarup, Madan 1993. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism.* New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Hemel Hempstead.

www.screen.arts.gla.ac.uk

www.gla.ac.uk

www.arts.gla.ac.uk/GSAH/JLBC/