

„Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4337>
© Autorzy; licencja Creative Commons BY 4.0

Iwona Kościelecka
badaczka niezależna
<https://orcid.org/0009-0006-3738-2155>
Mirosław Przyłipiak
Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0002-7552-8112>

Konstelacja Mulvey

Słowa kluczowe:

Laura Mulvey;
przyjemność wizualna;
władca spojrzenia;
przedmiot spojrzenia;
skopofilia

Abstrakt

Artykuł dotyczy wieloletniej dyskusji, która rozgorzała w następstwie opublikowania sławnego tekstu Laury Mulvey o przyjemności wizualnej. Opisywane są liczne wątki tej dyskusji wiążące się z następującymi pytaniami: czy spojrzenie w klasycznym filmie fabularnym rzeczywiście należy do mężczyzny? Czy kobieta również może być *the bearer of the look*? Czy mężczyzna może być przedmiotem spektaklu erotycznego? Jak się przedstawiają koncepcje Mulvey w stosunku do odbiorców gejowskich i lesbijskich? Jak wpływa na nie kwestia rasy osób patrzących i oglądanych? Czy model identyfikacji przyjęty przez Mulvey jest trafny? Czy rzeczywiście realizacja feministycznych postulatów wymaga zniszczenia przyjemności? Do tych pytań, które wybrzmiały w trakcie debaty, autorka i autor artykułu dodają własne: czy tekst Mulvey słusznie bywa nazywany rewolucyjnym, czy też raczej jest formą zręcznego rebrandingu? Czy rzeczywiście spojrzenie jest formą władzy? Debata ta nie jest w Polsce znana, stąd potrzeba jej opisania.

Nie ulega wątpliwości, że artykuł Laury Mulvey pod tytułem *Visual Pleasure and Narrative Cinema* należy do najważniejszych tekstów w historii myśli filmowej. Mandy Merck nazwała go po latach *najbardziej wpływową publikacją filmoznawczą (...), powszechnie używaną, rozwijaną, analizowaną, rewidowaną, kwestionowaną i nieustannie przywoływaną*¹. Opublikowany jesienią 1975 r. w czasopiśmie „Screen”, wywołał ogromne poruszenie, zwłaszcza w obszarze feministycznej teorii kina. Czterdziesta rocznica jego publikacji została uczczona specjalną uroczystością zatytułowaną *Visual Pleasure at 40*, zorganizowaną w 2015 r. przez Brytyjski Instytut Filmowy. Jaki inny artykuł teoretycznofilmowy może się tym pochwalić?

Niniejsza publikacja nie dotyczy jednak samego tekstu Mulvey, lecz wieloletniej debaty, a właściwie konstelacji debat, jakie wokół niego rozgorzały, a w trakcie których przenicowano wszystkie jego twierdzenia i założenia. Podważano więc zależność artykułu od patriarchalnych koncepcji Freuda i Lacana; kwestionowano właściwy mu heteronormatywizm i binarność; pytano, czy w kinie naprawdę kobiety nie mają swojego spojrzenia, a także, czy przedmiotem spektaklu erotycznego nie może być mężczyzna; rozważano kwestie rasowe, wskazując na przeszłość kolonialną jako istotny komponent spojrzenia. Zgłaszano również wiele innych, szczegółowych wątpliwości.

W Polsce ta dyskusja jest stosunkowo słabo znana, choć sam tekst Laury Mulvey znany jest dobrze. Jego pierwsze omówienie ukazało się niemal natychmiast po publikacji, w marcowym numerze miesięcznika „Kino” z 1976 r., w sekcji „Z zagranicznych czasopism”². W 1986 r. wiele miejsca poświęciła mu Alicja Helman w artykule anonsującym polskiemu czytelnikowi zjawisko nieznane, czyli feministyczną teorię kina³. Sam tekst, w tłumaczeniu Jolanty Mach, ukazał się w 1991 r.⁴, a jego wznowienie – w roku 2010⁵. Doczekał się też kilku bardziej szczegółowych omówień, autorstwa między innymi Alicji Helman i Jacka Ostaszewskiego⁶, Elżbiety Durys⁷ oraz Małgorzaty Radkiewicz⁸. Ta ostatnia używa również frazy zaczerpniętej z tekstu Mulvey jako tytułu jednej ze swoich książek⁹. Wszystkie z wymienionych tutaj artykułów łączy jedna kwestia: bardzo rzetelnie i sumiennie referują wywód Mulvey i... na tym poprzestają. Nie podejmują z nim polemiki, nie rozwijają jego myśli. Wspomniane powyżej dyskusje omawia Małgorzata Radkiewicz¹⁰, jednak tylko w niewielkim stopniu odnosi się do tekstu Mulvey¹¹. Zadaniem niniejszego artykułu jest tę lukę wypełnić.

Female gaze

Podstawowa teza Mulvey, że spojrzenie w kinie jest rodzaju męskiego, a kobieta musi patrzeć męskimi oczami czy też *w przebraniu transwestyty*¹², szybko zaczęła wzbudzać kontrowersje. Jako że została wywiedziona z czysto teoretycznych spekulacji, pierwsze dyskusje dotyczyły metodologicznych aspektów tekstu Mulvey, a dokładnie – oparcia go na poglądach Freuda i Lacana. Ann Kaplan, która zresztą takiego podejścia broniła, w znacząco zatytułowanym eseju *Is the Gaze Male?*¹³ przywoływała dyskusję z 1978 r., której uczestniczki *wyrażały niezadowolenie z powodu teorii stworzonych przez mężczyzn, a także tego, że kobiety tak wiele uwagi poświęcają temu, jak jesteśmy postrzegane/pozycjonowane przez dominujący męski porządek*¹⁴. Ruby Rich *sprzeciwiała się teoriom, które eliminują kobiety zarówno z ekranu, jak*

i widowni, oraz pytała, jak możemy wykroczyć poza nasze pozycjonowanie, miast jedynie je analizować¹⁵. Widać wyraźnie, że zdaniem wspomnianych przez Kaplan uczestniczek pogląd o nieobecności *female gaze* wynika wyłącznie z przyjętych założeń metodologicznych. Z całą mocą ów pogląd wybrzmiał nieco później. Veronica Rall, w artykule poświęconym ekranowym wizerunkom Toma Cruise'a, krytykowała Mulvey za wątpliwą konstrukcję kobiecego widza i zauważała, że feministyczna teoria filmu niewiele uwagi poświęciła kobiecie jako „władczyni”¹⁶ spojrzenia oraz mężczyźnie jako spektaklowi dla kobiet¹⁷. Lorraine Gamman, współredaktorka książki o równie znaczącym tytule (*Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*), stwierdziła, że kobiecy punkt widzenia pozostaje zagadką, ponieważ (...) sama struktura debaty wzmacnia założenia, które ograniczają wizję zmian dla kobiet¹⁸.

Z wypowiedzi tych bije krytycyzm wobec koncepcji Mulvey i przeświadczenie, że jeżeli feministyczna teoria kina nie dostrzega kobiet w roli „władczyni” spojrzenia, to dzieje się tak z powodu deformujących teorii Freuda i Lacana. Równolegle rozwijał się nurt bardziej afirmatywny. W tym duchu wypowiadała się Teresa de Lauretis: *Przyjemność narracyjna i wizualna są dla kina płaszczyzną odniesienia, która dostarcza miary pożądania. Uważam, że ma to zastosowanie do kobiet w takim samym stopniu jak do mężczyzn*¹⁹. Ann Kaplan we wspomnianej już książce zadała serię kluczowych pytań: Czy spojrzenie musi koniecznie należeć do mężczyzny (...)? Czy można wykształcić takie struktury, aby spojrzenie należało do kobiet? A gdyby to było możliwe, czy kobiety chciałyby posiadać spojrzenie? A wreszcie – niezależnie od odpowiedzi – co właściwie znaczy być kobietą-widzem?²⁰ Odpowiadając na te pytania, Kaplan broniła metodologii psychoanalitycznej, jednak w bardzo osobliwy sposób. Jej zdaniem jest ona pierwszym zasadniczym krokiem do zrozumienia naszej socjalizacji w patriachacie. (...) Kiedy jednak w pełni zrozumiemy nasze usytuowanie oraz sposób, w jaki zarówno język, jak i procesy psychoanalityczne, będące integralną częścią naszej specyficznej formy rodziny nuklearnej, ją ukształtowały, będziemy musiały zastanowić się nad strategiami zmiany dyskursu²¹. Kaplan przyznawała więc, że metodologia psychoanalityczna nie wystarcza, jest jednak niezbędna na tym etapie. Tego typu wątpliwości nie miała Lola Young, choć dopiero kilka lat później. W katalogu o kolejnym znaczącym tytule (*What She Wants*), towarzyszącym ważnej wystawie fotograficznej, odrzuciła Freudowski pogląd, że skopofilia jest „przywilejem” mężczyzn. Jej zdaniem skopofilia, czyli przyjemność o charakterze seksualnym płynąca z patrzenia, nie jest wyłączną domeną mężczyzn: fotografki mogą i potrafiły afirmować swoją przyjemność seksualną, wykonując nasycone seksualnością zdjęcia męskich ciał. Nie jest również domeną wyłącznie męską przemoc sadomasochistyczna. Obrazy mogą być konstruowane i odbierane przez widzki na wiele sposobów, stanowiąc zarówno subtelne, jak i dosadne sugestie potężnych fantazji seksualnych doświadczanych przez wiele kobiet²². Za podsumowanie tej wieloletniej dyskusji mogą posłużyć słowa Briana McNaira, który zauważył, że spojrzenie nasycone seksualnością uległo przekształceniu, z „tej rzeczy”, którą mężczyźni robią kobietom, do elementu postfeministycznej kultury płci, w której grają obie płcie, zarówno kobiety, jak mężczyźni²³. Zarazem jednak dla niektórych, jak Emma Syea, *female gaze* to wciąż względnie nowy koncept i ciągle niezdefiniowany²⁴.

Męczyzna obiektem spojrzenia

Naturalną konsekwencją dopuszczenia możliwości, że kobieta również bywa osobą patrzącą, jest zadanie pytania, czy wobec tego mężczyzna może być przedmiotem spojrzenia. Chodzi przy tym o spojrzenie skopofiliczne, więc w istocie pytanie brzmiałoby: czy obraz mężczyzny może stać się przedmiotem spektaklu erotycznego? Laura Mulvey zdecydowanie taką możliwość odrzucała, bo zgodnie z zasadami panującej ideologii i ukrytych za nią struktur psychicznych postać męska nie może unieść ciężaru uprzedmiotowienia seksualnego. Mężczyzna nie chce patrzeć na swojego ekshibicjonistycznego sobowtóra²⁵.

Steve Neale w artykule o bardzo obiecującym tytule *Męskość jako spektakl*²⁶ potwierdzał tezę Mulvey, że *spojrzenie widza głównego nurtu kina jest w istocie rzeczy męskie*²⁷. Do tego wniosku doprowadziła go analiza filmów pełnych brutalnych scen walki, w których *ustanawiana jest (...) niespokojna przyjemność oglądania męskości okaleczanej*²⁸. Przyjemność ta, wywodzi Neale, opiera się na tłumionym, homoseksualnym voyeuryzmie, bowiem *w heteroseksualnym i patriarchalnym społeczeństwie męskie ciało nie może być wprost oznaczone jako erotyczny obiekt innego męskiego spojrzenia: spojrzenie to musi być umotywowane w odmienny sposób, tłumiący aspekt erotyczny*²⁹. Okaleczanie i sadyzm dyskwalifikują męskie ciało jako obiekt kontemplacji erotycznej i pożądania, co z kolei jest konieczne, gdyż spojrzenie jest z definicji męskie, więc kontemplacja erotyczna męskiego ciała niosłaby nieuchronnie groźbę homoseksualizmu. Stanowi to *jedną z głównych przyczyn, z powodu których elementy erotyczne obecne w relacji pomiędzy widzem a obrazami mężczyzn muszą być stale represjonowane i wypierane*³⁰.

Neale zauważa również filmy innego typu, w których mężczyźni nie walczą, tylko na przykład tańczą lub przeżywają perypetie miłosne. Powołuje się tutaj na Rocka Hudsona, który w filmach Douglasa Sirkę często jest prezentowany jako obiekt erotyczny, przedmiot spojrzenia kobiecego. Jednak *ciało Hudsona zostaje wówczas sfeminizowane, co jest oznaką siły tych konwencji, które nakazują, że tylko kobiety mogą funkcjonować jako obiekty otwarcie erotycznego spojrzenia*³¹.

Nie wszyscy byli jednak tego zdania. Część piszących wskazywała na plejadę męskich gwiazdorów filmowych wzbudzających zachwyt u żeńskiej części widowni, wbrew twierdzeniu Mulvey, że *ośniewające cechy charakterystyczne gwiazdora filmowego nie są (...) cechami erotycznego przedmiotu podziwu*³². Noël Carroll wręcz nie rozumiał, *jak ktokolwiek mógł w to uwierzyć*³³, i wymienił wielu aktorów hollywoodzkich z okresu klasycznego oraz późniejszego prezentujących swoje twarze i/lub skapo odziane ciała, które były fotografowane w sposób uwypuklający ich powab erotyczny, a także gatunki filmowe nastawione na ekspozowanie męskiej nagości. Inni krytycy wskazywali na histerię na tle Rudolfa Valentino³⁴ lub na *sex appeal* takich gwiazdorów, jak Tom Cruise³⁵, Brad Pitt³⁶, Cary Grant, Clark Gable i *setki innych „łamiących serca niewieście”*³⁷. W tekstach tych bezpośrednio bądź pośrednio kontestowano twierdzenia Laury Mulvey, przeciwstawiając im empiryczne obserwacje dotyczące zachowań widowni filmowej. Zarazem jednak nie brakło głosów podobnych do opinii Neale'a: tam, gdzie mężczyzna staje się obiektem oglądu nasyconego erotyzmem, dochodzi do prostego odwrócenia ról – mężczyzna wchodzi w rolę kobietą i ulega feminizacji. Tak pisała Funell,



Mahogany, reż. Tony Richardson (1975)

analizując role Daniela Craiga jako Bonda³⁸, czy też Kaplan, odnosząc się do nowego podówczas trendu w kinie amerykańskim lat 70., kiedy to postacie męskie, odtwarzane przez takich aktorów jak John Travolta czy Robert Redford, były przedstawiane jako *przedmioty kobiecego spojrzenia*³⁹. Jednak w takich przypadkach, twierdziła badaczka, kobieta po prostu *przyjmuje męską pozycję jako władca [bearer] spojrzenia oraz inicjator akcji. Ona niemal zawsze traci swoje tradycyjnie kobiece cechy – może nie tyle te związane z atrakcyjnością, ile raczej te odnoszące się do dobroci, człowieczeństwa, macierzyńskości. Teraz często staje się chłodna, ambitna, manipulująca, dokładnie taka jak mężczyzna, którego pozycję sobie usurpuje*⁴⁰.

W rozważaniach na temat męskiego gwiazdorstwa, podobnie jak u Neale'a, dużo miejsca zajmowała kwestia – jak to ujął David N. Rodowick – *ekonomii masochizmu*⁴¹, czyli tego, że męskie ciała na ekranie podlegają częstym okaleczeniom. Pisały o tym między innymi Audrey Johnson⁴² czy Frances Pheasant-Kelly, niekoniecznie interpretując to zjawisko w duchu Neale'a, czyli jako sposób na wyparcie skojarzeń homoseksualnych. W ujęciu Pheasant-Kelly powab erotyczny i obrażenia widoczne na męskim ciele łączą się – jak można sądzić – harmonijnie, gdyż męskie ciało w kinie współczesnym jest *silne i wytrzymałe, ale zarazem podatne na zranienie oraz kontemplację erotyczną, zaś źródłem przyjemności odbiorczej jest oglądanie nie tylko heroicznych wyczynów, ale również spektaklu okaleczonych/naznaczonych erotyzmem [eroticized] męskich ciał*⁴³.

Pojawiły się też głosy, że koncepcja Laury Mulvey była uwarunkowana historycznie (tak twierdziła sama Mulvey na czterdziestolecie w BFI)⁴⁴. Zdaniem Pheasant-Kelly sprawdzała się w odniesieniu do niektórych starych produkcji hollywoodzkich oraz wybranych filmów współczesnych. Jednak sytuacja uległa zmianie. *Kobiety nie są obecnie jedynie seksualnymi obiektami męskiego spojrzenia, stają się bardziej aktywne i niezależne, podczas gdy mężczyźni często ulegają erotyzacji oraz wiktyimizacji*⁴⁵. Natomiast zdaniem McNaira bardzo ważny tekst Laury Mulvey odzwierciedlał rzeczywistość lat 70. XX w., gdy *dominacja męskiego spojrzenia była w zasadzie absolutna*⁴⁶, obecnie jednak (jego książka pochodzi z początku XXI w.) sytuacja się zmieniła – nacechowane erotycznie spojrzenie może należeć zarówno do mężczyzn, jak i kobiety.

Poza binarnością

Artykuł Mulvey krytykowano również za to, że absolutyzuje relacje o charakterze heteroseksualnym. Tymczasem co najmniej od początku lat 80. heteroseksualność jako norma była kwestionowana, co przejawiało się choćby w gwałtownej krytyce „heteroseksualnego kontraktu” przeprowadzonej przez Monique Wittig⁴⁷ czy „przymusowej heteroseksualności” w ujęciu Adrienne Rich⁴⁸. Takie nastawienie szybko znalazło odbicie w teorii kina. W 1981 r. feministyczne pismo filmoznawcze „Jump Cut” otworzyło specjalną sekcję poświęconą orientacji lesbijskiej w kinie. W inauguracyjnym artykule pisano, że wprowadzie w ramach krytyki feministycznej wypracowano narzędzia pozwalające analizować obrazy, struktury i tematy, ale kwestie lesbijskie pozostawiono odłogiem, a *film jako instytucja kulturowa, nadmiernie promuje heteroseksualność jako jedyną normę*. We fragmencie artykułu wprost polemicznym względem koncepcji Mulvey czytamy: *Praw-*

*dziwe uznanie lesbijskości poważnie podważyłoby koncepcję kobiet jako nieuchronnych obiektów wymiany między mężczyznami lub jako istot uwięzionych w wiecznej pułapce „różnicy seksualnej” opartej na heteroseksualności. Feministyczna teoria, która postrzega wszystkie kobiety na ekranie wyłącznie jako obiekty męskiego pożądania – w domyśle także lesbijki – jest błędna. Taki teoretyczny schemat nie uwzględnia doświadczenia lesbijek i może w rzeczywistości prowadzić do lekceważenia doświadczeń wszystkich kobiet*⁴⁹.

Jane Gaines w jednym z kolejnych numerów tego samego pisma zwracała uwagę, że feministyczna krytyka filmowa ma już dość analizowania męskiej przyjemności. Od połowy lat 70. modne stało się badanie przyjemności filmowej w klasycznym tekście realistycznym – męskie spojrzenie lub „gaze” kontroluje sposób oglądania w ramach filmu i wyznacza „pozycję patrzenia” widza. (...) Artykuły w tej sekcji [chodzi o „lesbijską” sekcję pisma – I. K., M. P.] sugerują, że właśnie kwestie, których Mulvey nie poruszyła, stały się najbardziej intrygujące: Czy widzka jest ograniczona do oglądania kobiecego ciała na ekranie z męskiego punktu widzenia? Czy przyjemność narracyjna jest zawsze przyjemnością męską? Różne strategie zawłaszczania wskazują na to, że kobiece „spojrzenie” może unieważnić męski punkt widzenia, a lektura tekstu może aktywnie „opierać się” nurtowi klasycznej narracji⁵⁰.

Za próbę odpowiedzi na te pytania można uznać refleksje Chris Straayer dotyczące filmu *Życiowy rekord* (*Personal Best*, reż. Robert Towne, 1982)⁵¹. Jest to historia lesbijskiego romansu dwóch lekkoatletek przygotowujących się do startu w Igrzyskach Olimpijskich. Straayer postanowiła sprawdzić, jak tę produkcję odbierają lesbijki. Rozdała im więc ankietę, w której pytała o wrażenia z filmu. Odpowiedź na pytanie, czy kobiety są skazane na przyjmowanie męskiego punktu widzenia, wypadła zdecydowanie negatywnie. Z badania wynikało, że kobiety odbierają ten film niezwykle świadomie, potrafią dokładnie wskazać, które jego fragmenty „pachną” obrazowaniem seksistowskim, które odzwierciedlają lesbijski punkt widzenia, a także określić swój stosunek do poszczególnych scen. Wszystko to bardzo odbiega od monolitycznego modelu odbioru nakreślonego przez Mulvey. Zdaniem Jane Gaines badania Straayer dowiodły, że *siła i moc kobiecego „spojrzenia” zostały niedoszacowane, podobnie jak złożoność reakcji kobiecej publiczności. (...) Nietypowe strategie oglądania stosowane przez lesbijki mogą posłużyć do badania rewolucyjnego potencjału kobiecej świadomości*⁵². W innym miejscu Gaines podkreśliła, że uwzględnienie lesbijskiej widzki w teorii filmu znacząco zmieniło trajektorię spojrzenia. Lesbijski odbiór był kluczem do zakwestionowania postrzegania kina jako narzędzia tworzącego patriarchalne pozycje podmiotowe⁵³.

Krytyka tekstu Mulvey z pozycji lesbijskich pojawiła się więc szybko i była szeroko zakrojona. Natomiast krytyka z pozycji gejowskich nastąpiła później i była znacznie mniej intensywna. Okazji do refleksji na ten temat dostarczył, co ciekawe, Tom Cruise. Choć aktor ten często jest uważany za idola kobiet, to zwrócono uwagę na to, że jego role mają silny ładunek biseksualności. Zdaniem Davida Ehrensteina, który poświęcił mu cały rozdział książki o gejowskim Hollywood, *Cruise, czy mu się to podoba, czy nie, jest spektaklem erotycznym – ciałem wystawionym na pożarcie wszystkich oczu*⁵⁴, a jego *homoerotyczny urok jest niezaprzeczalny*⁵⁵. Ruth O'Donnell wskazywała na liczne w filmach tego aktora sceny, w których z ekshibicjonistyczną przyjemnością prezentuje swoje ciało, a także na związki między męskimi bohaterami, znacznie intensywniejsze niż związki

damsko-męskie. Wszystkiego tego nie da się, zdaniem badaczki, opisać, stosując kategorie zaproponowane przez Laurę Mulvey. *Cruise jako spektakl erotyczny* – stwierdza O'Donnell – *jest przejawem zjawisk filmowych, które komplikują ujęcie klasycznego Hollywood i jego patriarchalnych form spojrzenia, przedstawione przez Laurę Mulvey i Steve'a Neale'a*⁵⁶.

Ciekawego kontekstu dla tej dyskusji dostarczył inny film z Cruise'em, *Wywiad z wampirem* (*Interview with the Vampire*, reż. Neil Jordan, 1994), w którym nieheteronormatywna seksualność została połączona z potwornością, co – nawiasem mówiąc – jest przejawem długiej tradycji queerowania monstrów. Zdaniem Matthew Martina tym, co czyni męski ekshibicjonizm o podłożu seksualnym akceptowalnym dla męskiego widza, jest potworność, a także poetyka kampu. Dzięki nim filmy mogą angażować się w temat homoseksualności, stosując zasłone, przez którą męskie spojrzenie jest w stanie go przetworzyć. Przedstawienie męskiej homoseksualności bez metaforycznego dystansu byłoby obraźliwe dla męskiej widowni. Mulvey pisze: „Mężczyzna niechętnie spogląda na swego ekshibicjonistycznego sobowtóra”, i właśnie z tego powodu każda forma nieheteronormatywności musi przybierać formę kampu i/lub monstrualności⁵⁷.

Interesującą modyfikację semantyczną zaproponował wreszcie Omar Daou, wstawiając w miejsce Mulveyowskiego gaze słowo *ga(y)ze*, lepiej oddające specyfikę spojrzenia gejowskiego. Daou uważa bowiem, że sposób, w jaki kamera porusza się w filmie gejowskim, radykalnie różni się od tego, w jaki funkcjonuje w tradycyjnych, heteroseksualnych filmach narracyjnych Hollywoodu, które Laura Mulvey wykorzystuje w swojej teorii męskiego spojrzenia (...). W filmie gejowskim „gayze” jest znacznie bardziej zdeorientowane, przesuwane się między różnymi postaciami i ciałami, nie dając jasnej wskazówki, z kim należy się identyfikować, kogo pożądać, a kogo podglądać w sposób voyeurystyczny⁵⁸. Podwójna funkcja spojrzenia – niezależnie od tego, czy jest ono skopofiliczne, czy narcystyczne – komplikuje się, gdy mówimy o *gayze*, ponieważ fetyszizowany obiekt jest jednocześnie miejscem pragnienia i miejscem identyfikacji. W heteroseksualnym scenariuszu Mulvey – stwierdza Daou – *spojrzenie skopofiliczne działa w sposób, który pozwala uchwycić (...) kobietę na ekranie i nadać jej sens (oswoić ją, aby złagodzić lęk), jednocześnie narcystycznie identyfikując się z męskimi reprezentantami na ekranie. W projekcie „gayze” patrzeć nie polega na odszyfrowaniu ciała płci przeciwnej (...) oraz identyfikacji z (idealizowanym) męskim protagonistą, lecz jest zakorzenione jednocześnie w sferach pragnienia i utożsamienia*⁵⁹.

Kwestia rasy

Kolejny obszar polemiki z koncepcją Mulvey dotyczył kwestii rasowych. Angielska badaczka w swoim artykule nie precyzowała rasy osób patrzących, ani też obserwowanych, jest jednak oczywiste, że uniwersalizowała doświadczenie białych ludzi. Taka perspektywa została zakwestionowana już w latach 80., w ramach intersekcyjnego feminizmu trzeciej fali (krytycznego wobec feminizmu drugiej fali) między innymi przez Judith Mayne⁶⁰, Teresę de Lauretis⁶¹, Jane Gaines⁶² czy bell hooks⁶³. Zdaniem Jane Gaines feministyczna teoria kina została całkowicie zawłaszczona przez ludzi białej rasy, wskutek czego brakuje perspektywy kobiet o innym kolorze skóry. Analiza genderowa, podkreślała

Gaines, odzwierciedla sytuację białych kobiet z klasy średniej, a jej centralna pozycja w teorii feministycznej oznacza, że kobiety, które tworzyły tę teorię, nie zdawały sobie sprawy z tego, jakiego typu opresji doświadczają kobiety należące do innych ras i klas społecznych⁶⁴. Tymczasem Afroamerykanki doświadczały przede wszystkim przemocy o charakterze rasowym, a nie genderowym, jej uosobieniem była nierzadko biała kobieta, zaś towarzyszem niedoli – czarnoskóry mężczyzna. *Koncepcja patriarchatu traci wyrazistość, gdy pomija władzę, jaką białe kobiety mają tyleż nad czarnymi mężczyznami, ile nad czarnymi kobietami*⁶⁵. Czarnoskóre feministki, w odróżnieniu od białych, nieustannie przypominały, że postrzegają czarnoskórego mężczyznę nie tyle jako patriarchalnego antagonistę, ile jako kogoś, z kim dzieli doświadczenie przemocy na tle rasowym. Gaines odnosiła się też bezpośrednio do centralnej dla Mulvey kategorii spojrzenia. W odniesieniu do filmu *Mahogany* (reż. Tony Richardson, 1975) zwracała uwagę, że chociaż na pierwszy rzut oka daje się on łatwo analizować w zaproponowanych przez Mulvey kategoriach, to bliższy ogląd ujawnia, iż siła spojrzenia męskich bohaterów zależy od ich rasy: *Jedno z pierwotnych założeń współczesnej feministycznej teorii filmu – że (męski) widz pośrednio posiada kobietę za pośrednictwem wzroku męskiego protagonisty (swojego ekranowego reprezentanta) – zostaje tutaj zakwestionowane, bo spojrzenie czarnego mężczyzny jest mniej uprzywilejowane*⁶⁶.

Gaines wskazywała również na o wiele bardziej zawile niż u Mulvey związki spojrzenia z kastracją. Dla czarnoskórych mężczyzn spojrzenie na białą kobietą niosło ze sobą ryzyko kastracji – i to nie symbolicznej, lecz jak najbardziej realnej. Za pomocą przedziwnej ekonomii władzy biali mężczyźni, na potęgę gwałcący czarne kobiety, stworzyli mit czarnego mężczyzny jako niepomaganego gwałciela białych kobiet. Badaczka kreśliła więc scenariusz seksualny konkurencyjny wobec mitu Edypa. Czarna kobieta zostaje zgwałcona przez białego mężczyznę, lecz fakt jej zgwałcenia zostaje wyparty i przeniesiony na dziewczącą białą kobietę, a następnie wykorzystany symbolicznie jako uzasadnienie rzeczywistej kastracji czarnego mężczyzny. To właśnie na tle tego historycznego scenariusza powinniśmy umiejscowić symboliczną kastrację jako karę za spojrzenie o charakterze seksualnym⁶⁷. W konkluzji Gaines stwierdzała: *Więcej badań nad spojrzeniem i rasowymi tabu może pomóc określić, czy kino głównego nurtu jest w stanie zaoferować męskiemu widzowi przyjemność patrzenia na białą bohaterkę poprzez spojrzenie czarnoskórego bohatera*⁶⁸.

O ile esej Jane Gaines był mocno zakorzeniony w teorii kina, o tyle głos bell hooks, czarnoskórej kobiety, czerpał z głębi własnego doświadczenia autorki, zarówno osobistego, jak i etnicznego, którego składnikami były zakaz patrzenia i kary za złamanie go. Biali właściciele karali swoich niewolników za patrzenie, toteż hooks pytała, jak ta traumatyczna relacja ze spojrzeniem wpłynęła na wychowanie czarnoskórych dzieci i czarną widowie. Niewolnicy mimo wszystko patrzyli, a wszelkie próby tłumienia naszego (ludzi czarnoskórych) prawa do patrzenia wywołały w nas przytłaczającą tęsknotę za spojrzeniem, buntownicze pragnienie, opozycyjne spojrzenie. Patrząc odważnie, buntowniczo oznajmialiśmy: „Nie tylko będę się gapić: chcę, by moje spojrzenie zmieniło rzeczywistość”. Nawet w najgorszych okolicznościach dominacji zdolność do manipulowania własnym spojrzeniem w obliczu struktur władzy, które chciały je kontrolować, otwierała możliwość sprawczości⁶⁹.

Głosów w tej dyskusji było znacznie więcej. Manthia Diawara obszernie analizował ekranowe wizerunki czarnoskórych postaci w filmach hollywoodz-



Mężczyźni wolą blondynki, reż. Howard Hawks (1953)

kich, a także możliwe reakcje widzów, w tym symbolicznie „wykastrowanych” czarnych mężczyzn, polemizując z koncepcją Mulvey, że klasyczny film Hollywoodzki jest stworzony dla przyjemności męskiego widza. *Jako czarnoskóry męski widz stwierdzam – pisał Diawara – że kino głównego nurtu wykorzystuje czarnoskóre postacie przede wszystkim dla przyjemności białych odbiorców (zarówno kobiet, jak i mężczyzn)*⁷⁰. Lola Young wskazywała, że historycznie rzecz biorąc, białym kobietom nie wypadało się przyglądać czarnoskórym niewolnikom, gdyż delikatna angielska kobiecość nie mogła być narażana na osłabiające skutki patrzenia na czarnego fallusa⁷¹. I chociaż, jak stwierdzała Young, kwestie dotyczące białych kobiet oraz ciał afrykańskich mężczyzn należą już dziś do historii, to *niepokój, jaki wzbudza kobieta chwytająca (falliczną) kamerę i eksplorująca za jej pomocą ciało dowolnego mężczyzny, jest wciąż ewidentny we współczesnych społeczeństwach zachodnich*⁷². O tym, że nagie ciało mężczyzny, zwłaszcza czarnego, wystawione na widok kamery lub aparatu fotograficznego wzbudza niepokój i poruszenie, można się przekonać, śledząc historię skandali, jakie wywoływały fotografie Roberta Mapplethorpe’a czy Rotimiego Fani-Kayode’a⁷³. Widać zatem, że kwestie rasowe, uwikłane w mroczną historię kolonializmu i niewolnictwa, bardzo komplikują prostą teorię, zgodnie z którą mężczyzna patrzy, a kobieta jest obiektem spojrzenia.

Sama Mulvey zdawała sobie sprawę z wagi pominięcia kwestii rasowej, uważała wręcz, że jest to największa słabość jej tekstu. Tłumaczyła to następująco: *Chociaż znałam dobrze amerykańską historię i kulturę, interesowałam się też literaturą i muzyką afroamerykańską, to jednak zajęło mi trochę czasu dostrzeżenie, że biel hollywoodzkiego ekranu była wynikiem świadomego wdrażania rasistowskich polityk w przemysle filmowym. Natomiast struktura spojrzenia w odniesieniu do płci była dla mnie oczywista i mogła być ujęta psychoanalitycznie. Zajęcie się kwestią rasizmu wymagałoby jednak znacznie bardziej historycznie ugruntowanego i poważnego zaangażowania*⁷⁴.

Identyfikacja

Tezy Mulvey zostały zbudowane wokół pojęcia identyfikacji. Kłopot w tym, że autorka nie przeprowadzała jego krytyki, a przecież obrosło ono w teorii kina ogromem interpretacji⁷⁵. Trzeba więc pamiętać, że nigdy nie było ono powszechnie akceptowane, miało zawsze swoich zwolenników, ale także przeciwników⁷⁶. Osobom nastawionym sceptycznie do zjawiska identyfikacji w kinie trudno zaakceptować wywód Mulvey, nawet jeśli podzielają jego ogólny wydzźwięk (podobnie zresztą dzieje się z innym kluczowym dla Mulvey terminem – kastracją). Jednak kłopot z Mulveyowskim rozumieniem identyfikacji mieli również zwolennicy tego pojęcia. Angielską badaczkę krytykowano za nadmierną sztywność i jednostronność przyjętej przez nią koncepcji. Steve Neale, powołując się na rozważania Johna Ellisa, stwierdzał, że *identyfikacja nigdy nie będzie prostą kwestią utożsamiania się mężczyzn z postaciami męskimi na ekranie, a kobiet – z kobietami. Kino zawiera w sobie i angażuje wiele pożądań, wiele form pożądania. Pożądanie samo w sobie jest ruchome, płynne, ciągle przekraczające tożsamości, pozycje i role. Identyfikacje są wielokrotne, płynne, a miejscami nawet sprzeczne. Jak bowiem pisał Ellis, identyfikacja obejmuje zarówno rozpoznanie siebie w ekranowym obrazie, narcystyczną identyfikację, jak i identyfikowanie się z szeregiem pozycji w fabularnej narracji: głównym bohaterem czy bohaterką, czarnym*

charakterem, postaciami epizodycznymi, aktywnymi lub pasywnymi. Identyfikacja jawi się więc jako złożona i niejednolita, jako zdolność dostrzeżenia przez widza elementów składowych własnej psyche, paradujących przed nim lub przed nią⁷⁷.

Zdaniem Teresy de Lauretis koncepcja różnicy płciowej zamknięta w binarnym podziale na „Męczyznę” i „Kobietę” ograniczyła feministyczną teorię filmu oraz samą psychoanalizę. Podobnie jak przytaczani powyżej badacze, de Lauretis twierdziła, że film nie zaprasza do prostej (jeden-do-jednego) identyfikacji w zależności od tożsamości widza (na przykład czarnoskóre kobiety na widowni identyfikujące się z czarnoskórymi kobietami na ekranie)⁷⁸, lecz umożliwia bardziej złożone formy identyfikacji oraz rozumienie kobiecych tożsamości w ich – jak to określała Shohini Chaudhuri – *wielorakich specyficznych kontekstach społeczno-historycznych*⁷⁹. Jak wskazywała Chaudhuri, de Lauretis sugerowała kobietą *podwójną* pozycję pożądania oraz jej *biseksualną dyspozycję*, co odnosi się do Mulvey i jej koncepcji męskiego bohatera jako *aktywnej zasady kultury*⁸⁰. Według de Lauretis istnieją dwa zestawy identyfikacji filmowej, z których tylko jeden został uznany przez teorię filmu. Oprócz *męskiej, aktywnej identyfikacji ze spojrzeniem (kamery i męskich postaci)* oraz *pasywnej, kobiecej identyfikacji z obrazem* istnieje jeszcze inna forma identyfikacji, obejmująca *podwójną identyfikację z figurą narracyjnego ruchu, mitycznym podmiotem, oraz z figurą narracyjnego domknięcia, obrazem narracyjnym*. Ta podwójna figuratywna identyfikacja narracyjna jest tym, co zakotwicza podmiot w przepływie narracyjnym, a jednocześnie pozwala widzce zajmować zarówno aktywną, jak i pasywną pozycję pożądania. Jest ona podwójnie pożądaną widzka, łączącą *pożądanie Innego oraz pragnienie bycia pożądaną przez Innego*⁸¹. Koncepcję tę rozwijała Tania Modleski⁸². Jej zdaniem *wizerunki kobiet w filmie są bardziej skomplikowane, niż twierdzi Mulvey*⁸³, co potwierdzała pogłębionym opisem różnorodnych form identyfikacji w filmach Hitchcocka. W podobnym duchu Mary Ann Doane wspominała o *identyfikacji hermafrodytycznej*⁸⁴, w której widzka identyfikuje się zarówno z aktywnym, męskim bohaterem, jak i kobiecą bohaterką. Odbiór kobiecy polegałby na *oscylowaniu między męską i żeńską pozycją*⁸⁵, na *podwójnej identyfikacji – zarówno z podmiotem, jak i przedmiotem spojrzenia*⁸⁶.

Zniszczenie przyjemności

Laura Mulvey napisała, że jej celem jest zniszczenie przyjemności, jaką daje oglądanie klasycznego filmu hollywoodzkiego. Antidotum na to miałoby być pokazanie materialnej strony procesu rejestracji oraz uruchomienie odbioru krytycznego. Chodzi tu najprawdopodobniej o bardzo popularne w ówczesnych kręgach awangardowych formuły kina strukturalnego oraz „brechtowskiego”. W ten sposób Mulvey nawiązała do innego klasycznego artykułu brytyjskiego feminizmu lat 70., to jest *Women’s Cinema as Counter-Cinema* Claire Johnston⁸⁷, w którym czytamy między innymi, że kino kobiece, aby wyrwać się z ideologicznej opresji, musi *rozerwać tkankę męskiego kina burżuazyjnego*, a także zakwestionować (*interrogate*) dotychczasowy język kina⁸⁸.

Jednak taka teza nie wszystkim przypadła do gustu. Kaplan wskazywała, że kobiety chcą czerpać z kina przyjemność, a tej dostarczają filmy hollywoodzkie, nie zaś awangardowe. Wiele krytyczek pytało, czy rzeczywiście film femini-

styczny, który pragnie unikać uprzedmiotowienia kobiety, musi sięgać po formę awangardową. Jane Gaines pisała: *Filmy samej Mulvey, utrzymane w duchu wysokiej teorii, unikają montażu ciągłego i wstrzymują narracyjne rozwiązanie w tak ekstremalnym stopniu, że widzki często czują się zdezorientowane. Zakwestionowanie seksualnego spojrzenia, choć fascynujące jako koncept, nie staje się równie porywające w swojej ekranowej realizacji*⁸⁹. Gaines wskazywała też, że aby czerpać satysfakcję z odbioru tego typu filmów, trzeba znać założenia teoretyczne, które legły u ich podłoża, co z kolei znacznie ogranicza ich zasięg.

Kobiecą przyjemnością zajęły się Lucie Arbuthnot i Gail Seneca w analizie filmu *Mężczyźni wolą blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes*, reż. Howard Hawks, 1953)⁹⁰, który – jak się wydaje – jest wręcz stworzony po to, by cieszyć męskie oczy nieustannym epatowaniem sex appealem Marylin Monroe i Jane Russell. Obu badaczkom film ten niezwykle się podobał, choć świetnie zdawały sobie sprawę z tego, że jest to typowy produkt kultury dominującej. Chcąc zgłębić naturę kobiecej radości z oglądania filmów, zwróciły się najpierw w stronę filmów feministycznych i stwierdziły, że postulat Mulvey rzeczywiście został w nich zrealizowany. *Jednak niszcząc męską przyjemność – pisały – filmy te zniszczyły również naszą przyjemność. Odmówiły nam przyjemności voyeurystycznej, przyjemności zatracenia się w opowiadaniu, a nade wszystko przyjemności identyfikowania się z pozytywnym wizerunkiem kobiety*⁹¹. Wobec powyższego autorki artykułu zaczęły się zastanawiać, co dokładnie w filmie Hawksa im się podoba. Ich zdaniem pod powierzchnią heteroseksualnego romansu kryje się feministyczny tekst, który celebrowała przyjemność, jaką bohaterki filmu czerpią z wzajemnego kontaktu. W konkluzji stwierdzały: *Czas wykroczyć poza analizę męskiej przyjemności oglądania klasycznych filmów fabularnych, prowadzoną w celu zniszczenia jej, i zająć się badaniem przyjemności kobiecej, w celu spotęgowania jej*⁹².

W podobną stronę – analizy kobiecej przyjemności – szły również badania kultury popularnej, czego przykładem może być książka Tani Modleski⁹³, w której są analizowane trzy „kobiece” formy rozrywki – romanse Harlequina, powieści gotyckie oraz telewizyjne opery mydlane. Recenzentka tej książki stwierdzała, że *w przeciwieństwie do Laury Mulvey Tania Modleski uważa, iż narracje masowej kultury kobiecej odnoszą się do kobiecej formy przyjemności narracyjnej, co znajduje odzwierciedlenie w kobiecej sadze edypalnej przedstawionej w powieściach gotyckich, a zwłaszcza w operach mydlanych jako „jedynym wizualnym, narracyjnym rodzaju sztuki, który jest unikatowo dostosowany do psychologii kobiety w domu”. We wszystkich trzech formach kobiety są zaangażowane w „odczytywanie” reakcji mężczyzn*⁹⁴.

Idea „niszczenia przyjemności” wywołała również sprzeciw wielu reżyserów filmowych, które wcale nie chciały się zamykać w wąskich kręgach awangardy. Claudia Springer przeprowadziła rozmowy z kilkunastoma młodymi czarnoskórymi reżyserkami. Wszystkie one *unikały pułapki adresowania swoich filmów jedynie do elitarnej widowni; ich filmy są jednocześnie oryginalne i przystępne. Wszystkie używały takich form i technik, dzięki którym ich filmy były zrozumiałe i atrakcyjne dla widowni z klasy robotniczej. Wyrażały się też krytycznie o eksperymentach filmowych, których efektem jest niejasność*⁹⁵. Komentując ten artykuł, Gaines wskazała, że treść tych filmów (język ciała i wizerunek czarnoskórych, opieka nad dziećmi, poród, samotne rodzicielstwo, prostytutka jako forma przetrwania, gwałt oraz kobieca



Red Road, reż. Andrea Arnold (2006)

zemsta za przemoc seksualną) bez wątpienia stanowi poważne polityczne wyzwanie rzucone białemu, męskiemu społeczeństwu. Czy te filmy stanowią mniejsze wyzwanie tylko dlatego, że posługują się konwencjonalnymi formami?⁹⁶

Revolucja czy rebranding?

Do tej pory referowaliśmy najważniejsze wątki dyskusji wokół artykułu Laury Mulvey. Teraz chcemy zgłosić kilka własnych wątpliwości, podnosząc kwestie, które w tej debacie nie były poruszane.

Za jeden z najważniejszych powodów do chwały Mulvey uważa się wprowadzenie przez nią kategorii „spojrzenia” (*the gaze*). Panuje przekonanie, że położenie nacisku na spojrzenie zmieniło zasadniczo sposób myślenia w ramach feministycznej refleksji nad kulturą⁹⁷. Przedtem koncentrowano się na tym, co (lub raczej kogo) widać⁹⁸, teraz zaś punkt ciężkości został przeniesiony na formę filmową. Jak to ujęła Mary Ann Doane, był to *decydujący moment odejścia od dyskursu na temat „obrazów kobiet w filmie”, który dominował we wczesnej feministycznej teorii filmu*⁹⁹.

Czy jednak rzeczywiście powinniśmy mówić o swoistej rewolucji, czy też raczej o zręcznym rebrandingu? Wywód Mulvey jest w gruncie rzeczy wzbogaconym o konteksty psychoanalityczne komentarzem do jednej z podstawowych figur języka filmowego, tak zwanego *point-of-view shot*, w którym widzimy osobę patrzącą, a następnie to, na co ona patrzy. Aby jednak można było mówić o *male gaze*, nie wystarczy, po prostu, aby ekranowy mężczyzna patrzył na ekranową kobietę. Niezbędne jest również – a może nawet przede wszystkim – to, aby owa kobieta swoim wyglądem i zachowaniem wychodziła naprzeciw jego pragnieniom. Kobieta musi być, jak to ujmuje angielska badaczka, *odpowiednio stylizowana, (...) pokazana jako przedmiot seksualny*¹⁰⁰, piękna, atrakcyjna, pociągająca. Jeśli ekranowa kobieta spełnia ten wymóg, to kwestia tego, czy jakiś ekranowy mężczyzna na nią patrzy, czy też nie, staje się drugorzędna. Ona w dalszym ciągu dostarcza spektaklu erotycznego męskiemu odbiorcy. Wskazał na to Noël Carroll – zgadzając się, że inscenizacja oraz sposób fotografowania mogą uwydatniać erotyczny powab kobiety, podkreślał, że nie wynika to z punktu widzenia kamery, więc *mówienie o tym, że to spojrzenie [the look or the gaze] tworzy owo wrażenie, jest niefortunne*¹⁰¹. Niezbędnym aspektem tego, co Mulvey nazywa *male gaze*, jest natomiast odpowiednio spreparowany wizerunek kobiecej postaci ekranowej. Wracamy zatem do jakoby odrzuconego przez Mulvey modelu „obrazu kobiety w filmie”. Raczej więc rebranding niż przewrót.

Dodatkowo sposób patrzenia został przez Mulvey powiązany z płcią, przybierając formę *gendered gaze*. Oznacza to – ujmując rzecz najprościej – że mężczyźni patrzą inaczej niż kobiety. Wedle naszej wiedzy ta myśl spotkała się z powszechną akceptacją, a nawet aplauzem. Tymczasem wątpliwości same się rodzą. Co to bowiem znaczy, że mężczyźni patrzą inaczej niż kobiety? Widzą coś innego? Na coś innego zwracają uwagę? Inaczej rozkładają akcenty? Inaczej interpretują to, co widzą? O ile wiemy, okuliści nie odróżniają wzroku kobiet od wzroku mężczyzn, więc rzecz nie dotyczy fizjologii, lecz raczej psychologii patrzenia, a zatem relacji między bodźcami wzrokowymi i zasobami naszej psychiki. Skoro zaś tak, to wyróżnienie tylko dwóch rodzajów patrzenia – determinowanych płcią – jest

stanowczo zbyt upraszczające. Czy bowiem wszyscy mężczyźni – i wszystkie kobiety – patrzą tak samo? Nastolatki i starcy? Biedacy i bogacze? Osoby homo, hetero- i transseksualne? Osoby różnych ras? A przecież również wewnątrz każdej z tych grup występują indywidualne różnice, wynikające choćby ze zróżnicowania indywidualnych doświadczeń i życiorysów. Co więcej, obiektyw kamery zazwyczaj rejestruje beznamiętnie to, co się przed nim znajduje, ma więc bardzo niewielkie możliwości zarejestrowania świata tak, jak go „widzi” dana postać, jeśli przez owo „widzi” rozumiemy jakąś mieszaninę bodźców z zewnątrz, pamięci osobniczej i kolektywnej, własnych emocji, utrwalonych automatyzmów i stereotypów. O tym więc, jak kto „widzi”, możemy wnioskować tylko na podstawie tego, co i jak zostało pokazane na ekranie. *Male gaze* w ujęciu Mulvey pojawia się wtedy, gdy ekranowe bohaterki są pokazywane zgodnie z funkcjonującym stereotypem kobiety jako obiektu seksualnego. Wracamy więc do wizerunku. Raczej rebranding niż rewolucja.

Władca spojrzenia

Chyba żadna fraza nie zrobiła takiej kariery w historii filmoznawstwa jak ta stanowiąca, że mężczyzna jest „władcą” spojrzenia, a kobieta jego przedmiotem. A przecież również ona jest mocno dyskusyjna, tyleż lingwistycznie, co merytorycznie. Warto bowiem pamiętać, że sugestywny „władca” spojrzenia to polski wynalazek, który zawdzięczamy tłumaczce. Mulvey używa o wiele łagodniejszego zwrotu: *the bearer of the look*, a więc raczej „nosiciel” spojrzenia; podobna wstrzeźliwość towarzyszyła zresztą tłumaczom jej tekstu na inne języki. Na przykład w przekładzie niemieckim używa się słowa *Träger* (*der Träger des Blickes, der Träger des Blickes des Zuschauers*)¹⁰², czyli tragarz, ten, który nosi. W tłumaczeniu francuskim pojawiają się dwa różne określenia: *vecteur du regard*, czyli wektor spojrzenia, oraz *relais du regard du spectateur*¹⁰³, a więc przekaźnik spojrzenia widza. Po włosku mamy *supporto dello sguardo dello spettatore*¹⁰⁴, czyli wsparcie spojrzenia widza, a po bułgarsku – *gledasztija*¹⁰⁵, a więc po prostu ten, kto patrzy. Nie uważamy decyzji tłumaczki za jakoś fundamentalnie błędną, jako że stanęła przed naprawdę trudnym wyzwaniem. „Nośnik” brzmiałby bowiem zanadto technicznie, a „nosiciel” – medycznie. „Władca” był więc zapewne najlepszym rozwiązaniem, zwłaszcza że tekst Mulvey wyraźnie łączy patrzenie z władzą, co zostaje wzmocnione zwrotem *male gaze*, konotującym siłę, władztwo, a nawet pewną impertynencję. Była to z pewnością trudna decyzja tłumaczki, o nie do końca rozpoznanych konsekwencjach.

W owym powiązaniu patrzenia z władzą artykuł Mulvey przypomina sławną metaforę Panoptikonu, użytą przez Michaela Foucaulta. Mulvey nie powołuje się na nią, prawdopodobnie jej nie знаła – książkę *Nadzorować i karać* (*Surveiller et punir: Naissance de la prison*) Foucaulta, w której idea Panoptikonu została spopularyzowana, wydano w 1975 r., tym samym, w którym ukazał się artykuł Mulvey, napisany dwa lata wcześniej. Jednak zbieżność obu konceptów jest ewidentna. W obydwu przypadkach ten, który patrzy, ma władzę, a spojrzenie jest narzędziem kontrolowania innych oraz urzeczywistniania woli patrzącego. Artykuł Mulvey zainspirował ogromną i wielowątkową debatę, ale to akurat założenie nie zostało –

wedle naszej wiedzy – nigdy zakwestionowane. Tymczasem przecież patrzenie wcale nie musi się wiązać z władzą. Wszak ten, na którego się patrzy, otrzymuje niepowtarzalną okazję, aby za pomocą kreowania swojego wizerunku oddziaływać na patrzącego, manipulować nim, igrać z jego pragnieniami, wprowadzać w błąd. W takich przypadkach władza patrzącego staje się iluzoryczna, a panem lub panią sytuacji staje się osoba, na którą się patrzy. Kino dostarcza w tym względzie tak wielu przykładów, że właściwie wystarczyłoby ich do zupełnego pograżenia idei powiązania spojrzenia z władzą. Rozpatrzmy tutaj dwa z nich: *Red Road* (reż. Andrea Arnold, 2006) i *Zawrót głowy* (*Vertigo*, reż. Alfred Hitchcock, 1958).

Red Road można interpretować wręcz jako formę całościowej polemiki z artykułem Mulvey. Jego bohaterką jest bowiem operatorka miejskiego monitoringu, której praca polega na obserwowaniu kilkunastu ekranów podłączonych do rozsiągniętych po mieście kamer. Gdy coś ją zainteresuje, robi najazd albo panoramuje; gdy coś ją zaniepokoi, zawiadamia służby miejskie, które natychmiast jadą na miejsce. Można więc powiedzieć, że jest „władczynią” spojrzenia mającą znacznie większą władzę niż mężczyźni, o których pisała Mulvey. I oto pewnego dnia jej uwagę przyciąga mężczyzna widoczny na jednym z monitorów. Opuściła więc swoje bezpieczne stanowisko, udaje się do realnego świata, zawiera z nim znajomość, prowokuje do stosunku seksualnego, po którym pozoruje gwałt, szarpiąc swoje ubranie i siniacząc sobie twarz. Kiedy następnie wybiega niby w popłochu z budynku, rzuca okiem na kamerę monitoringu miejskiego i upewnia się, że wszystko zostało zarejestrowane, po czym zgłasza gwałt, skutkiem czego mężczyzna trafia do więzienia. Cała ta maskarada jest możliwa dzięki temu, że kobieta jest wprawdzie „obiektem spojrzenia”, ale obiektem doskonale świadomym reguł gry i potrafiącym je wykorzystać.

Nie inaczej dzieje się nawet w jednym z koronnych przykładów Mulvey, czyli *Zawrocie głowy* Alfreda Hitchcocka. To prawda, że w tym filmie *Scottie* patrzy, a *Madeleine* jest oglądana, ale z tego wcale nie wynika jakaś szczególna przewaga mężczyzny. Przeciwnie. Przez cały czas jest on przez nią oszukiwany i manipulowany. Jak to trafnie ujęła Colleen Glenn, *Scottie może myśleć, że śledzi Madeleine, ale to nieprawda: to ona go prowadzi, wabi, krok po kroku*¹⁰⁶. I nie ma w tym miejscu znaczenia, że realizuje scenariusz napisany przez innego mężczyznę – gdyby to wszystko zaplanowała, wyglądałoby to tak samo. A tak na marginesie: czy *Scottie* rzeczywiście jest tym władczym *Panem pieniędzy i słów*¹⁰⁷, jak go nazwała Mulvey? Nie dość, że daje się wodzić za nos, to jeszcze w całym filmie są liczne sugestie, iż jest impotentem. Mieszka samotnie, nie ma rodziny, nic nie wiadomo o tym, aby tkwił w jakiegokolwiek sieci kontaktów społecznych, jest chory, cierpi na lęk wysokości i depresję. *Facet na dnie, bez pracy, bez wyraźnego celu, z silnym poczuciem winy*¹⁰⁸ – napisała o nim Glenn, wskazując przy tym, że w okresie powojennym James Stewart zwykle grywał takich właśnie bohaterów: *przytłoczonych trudnymi okolicznościami i własną bolesną przeszłością (...), wykazujących objawy zespołu stresu pourazowego, takie jak koszmary, paranoja, skłonności samobójcze, napady płaczu, dolegliwości fizyczne czy drażliwość*¹⁰⁹.

Oba te przykłady – i wiele innych, które z braku miejsca pominiemy – świadczą o tym samym: osoba, na którą się patrzy, może mieć nad patrzącym przewagę, jeśli tylko rozumie reguły gry i potrafi zarządzać swoim wizerunkiem.



Żawrót głowy, reż. Alfred Hitchcock (1958)



Wywiad z wampirem, reż. Neil Jordan (1994)

Zakończenie

W odniesieniu do Laury Mulvey można powtórzyć to, co swego czasu Jonathan Miller napisał o Marshallu McLuhanie: że nie potrafi wskazać ani jednego jego spostrzeżenia, które uważałby za słuszne, ale jego pisma otworzyły mu oczy. Niewykluczone, pisał Miller, że *McLuhanowi udało się stworzyć największy z paradoksów, a mianowicie powołać do życia ewentualność prawdy przez zaszokowanie nas wszystkich gigantycznym systemem kłamstw*¹¹⁰. Z pewnością nie użylibyśmy słowa „kłamstwo” w odniesieniu do Mulvey, ani zresztą względem McLuhana, ale reszta jest adekwatna. Na poziomie najbardziej ogólnym Mulvey miała rację – klasyczne kino Hollywoodu bardzo akcentowało różnicę płci i często bywało seksistowskie. Na poziomie bardziej szczegółowym myliła się właściwie we wszystkim. Niektóre z jej twierdzeń zdezaktualizowały się w toku rozwoju kina, większość była wątpliwa od samego początku. Nie warto dzisiaj dyskutować, czy kobiety mają w kinie swoje spojrzenie albo czy mężczyźni mogą pełnić rolę przedmiotów oglądu erotycznego, bo wiadomo, że tak jest. To oczywiste, że aby przekazywać treści rewolucyjne obyczajowo, nie trzeba sięgać do języka awangardy; oczywistością jest również to, że przyjęta przez Mulvey koncepcja identyfikacji była zbyt wąska i jednostronna. Jak trafnie napisała Mandy Merck, stawiane tezy *są przesadne, przykłady wybiórcze, a cytaty i odniesienia zazwyczaj pozbawione przypisów*¹¹¹. Jednak mimo to – a może właśnie dzięki temu – Mulvey uruchomiła potężną wymianę myśli, która z perspektywy czasu jest ważniejsza niż jej skromny, acz brawurowy artykuł.

Trzeba wszakże przyznać, że Mulvey zachowała po latach trzeźwy osąd swojego osiągnięcia. W wywiadzie udzielonym w 2010 r. mówiła: (...) *należy pamiętać, że pisałam ten tekst, nim podjęłam pracę akademicką. Nigdy przedtem nie wykladałam i nawet nie marzyłam o tym, że kiedyś będę. Napisałam go przede wszystkim jako tekst polityczny i postrzegam go jako manifest*¹¹². W innym zaś miejscu doprecyzowała: *Bardziej zależało mi na tym tekście jako eseju polemicznym lub (...) manifestie niż na faktycznej trafności czy nietrafności jego sformułowań. Jak to bywa z manifestami czy polemikami, opiera się on na jednej lub dwóch głównych ideach – i to, moim zdaniem, stanowi jego siłę. Teraz widzę, że udało mi się stworzyć kilka trafnych zwrotów, które pobudziły wyobraźnię odbiorców*¹¹³. Jeżeli celem autorki nie była jakkolwiek rozumiana prawda, lecz polityczna skuteczność, czyli doprowadzenie do zmiany społecznej, to został on osiągnięty w sposób przekraczający wszelkie oczekiwania.

Jeśli zaś chodzi o sposób obecności Laury Mulvey w polskim filmoznawstwie... No cóż, więcej śmiałości, Panowie, Panie i Osoby niebinarne!

- ¹ M. Merck, *Mulvey's Manifesto*, „Camera Obscura” 2007, t. 22, nr 3, s. 1.
- ² [NN], *Kobieta jako przedmiot*, „Kino” 1976, nr 3, s. 36.
- ³ A. Helman, *Alicja mówi nie*, „Kino” 1986, nr 7, s. 17-18.
- ⁴ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1991, s. 95-107.
- ⁵ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010, s. 33-47. W niniejszym artykule będziemy się odnosić do tego właśnie wydania tekstu Mulvey.
- ⁶ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 286-288.
- ⁷ E. Durys, *Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze. Kino popularne a przedstawienia kobiet*, w: *Edukacja antydyskryminacyjna. Praktyczny przewodnik dla kadr oświaty*, red. D. Golańska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 201-204.
- ⁸ M. Radkiewicz, *Refleksje znad kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej*, Fundacja Okonakino – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.
- ⁹ Taż, „Władczyni spojrzenia”. *Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystek*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- ¹⁰ Taż, *Perspektywa feministyczna w teorii i analizach filmowych*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2011, nr 2 (10), s. 117-127.
- ¹¹ Debata została szczegółowo opisana w niepublikowanej rozprawie doktorskiej: I. Kościelicka, *Visual Pleasure in Film Theory and Practice: Laura Mulvey Revisited*, napisana pod kierunkiem prof. dra hab. M. Przylipiaka, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2024.
- ¹² L. Mulvey, *Ponowne refleksje nad „Przyjemnością wzrokową i kinem narracyjnym”, zainspirowane „Pojedynkiem w słońcu” Kinga Vidora (1946)*, tłum. J. Majmurek, w: L. Mulvey, *Do utraty wzroku...* dz. cyt., s. 83. Tezy tego tekstu zaprezentowano pierwotnie w formie referatu na konferencji *Cinema and Psychoanalysis* w Center for Media Studies na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork w Buffalo, zaś artykuł został opublikowany po raz pierwszy w 1981 r. w czasopiśmie „Framework” (t. 15, nr 17).
- ¹³ E. A. Kaplan, *Is the Gaze Male?*, w: tejże, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Routledge, London – New York 1983, s. 23-35.
- ¹⁴ Tamże, s. 32.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Słowo „władczyni” ujmujemy w cudzysłów ze względu na wątpliwości co do poprawności jego tłumaczenia. Więcej o tym pod koniec artykułu.
- ¹⁷ V. Rall, „This Isn't Filmmaking, It's War”: *A Gendered Gaze on the Tom Cruise Phenomenon*, „Visual Anthropology Review” 1993, t. 9, nr 1, s. 92.
- ¹⁸ L. Gamman, *Watching the Detectives: The Enigma of the Female Gaze*, w: *Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, red. L. Gamman, M. Marshment, The Women's Press, London 1988, s. 12.
- ¹⁹ T. de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984, s. 67.
- ²⁰ E. A. Kaplan, dz. cyt., s. 24-25.
- ²¹ Tamże, s. 34.
- ²² L. Young, *Mapping Male Bodies: Thoughts on Gendered and Racialized Looking*, w: *What She Wants: Women Artists Look at Men*, red. N. Salaman, Verso, London 1994, s. 47.
- ²³ B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, Warszawa 2004, s. 234.
- ²⁴ E. Syea, *The False Freedom of the Female Gaze: Beyond the Gendered Gaze*, „Iai News”, 24.06.2022, <https://iai.tv/articles/the-false-freedom-of-the-female-gaze-auid-2163> (dostęp: 31.12.2024).
- ²⁵ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa...* dz. cyt., s. 40.
- ²⁶ S. Neale, *Męskość jako spektakl*, tłum. M. Radkiewicz, w: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001, s. 31-44 (pierwotnie: *Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*, „Screen” 1983, t. 24, nr 6).
- ²⁷ Tamże, s. 43.
- ²⁸ P. Willemsen, *Anthony Mann: Looking at the Male*, „Framework” 1983, nr 15-17, s. 16 (cyt. za: S. Neale, dz. cyt., s. 37).
- ²⁹ S. Neale, dz. cyt., s. 37.
- ³⁰ Tamże, s. 43-44.
- ³¹ Tamże, s. 43.
- ³² L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa...* dz. cyt., s. 40.
- ³³ N. Carroll, *The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm*, w: tegoż, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 265.
- ³⁴ H. Miriam, *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*, „Cinema Journal” 1986, t. 25, nr 4, s. 6-32.

- ³⁵ V. Rall, dz. cyt.
- ³⁶ F. Pheasant-Kelly, *Reframing Gender and Visual Pleasure: New Signifying Practices in Contemporary Cinema*, w: *Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture: The Phallic Eye*, red. G. Padva, N. Buchweitz, Palgrave Macmillan, New York 2014, s. 195-212.
- ³⁷ B. McNair, dz. cyt., s. 298.
- ³⁸ L. Funnell, „I Know Where You Keep Your Gun”: Daniel Craig as the Bond-Bond Girl Hybrid in „Casino Royale”, „The Journal of Popular Culture” 2011, t. 44, nr 3, s. 455-472.
- ³⁹ W. A. Kaplan, dz. cyt., s. 29.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ D. N. Rodowick, *The Difficulty of Difference*, „Wide Angle” 1982, t. 5, nr 1, s. 8.
- ⁴² A. Johnson, *Male Masochism in „Casino Royale”*, w: *Revisioning 007: James Bond and Casino Royale*, red. C. Lindner, Wallflower Press, London 2009, s. 114-130.
- ⁴³ F. Pheasant-Kelly, dz. cyt., s. 203.
- ⁴⁴ *Visual Pleasure at 40: Laura Mulvey in Discussion*, <https://www.youtube.com/watch?v=IWAjdj3cPvA> (dostęp: 20.03.2022).
- ⁴⁵ F. Pheasant-Kelly, dz. cyt., s. 209.
- ⁴⁶ B. McNair, dz. cyt., s. 247.
- ⁴⁷ M. Wittig, *The Straight Mind*, „Feminist Issues” 1980, t. 1, nr 1, s. 103-111. Esej został po raz pierwszy zaprezentowany na konferencji w nowojorskim Barnard College w lutym 1978 r.
- ⁴⁸ A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 1980, t. 5, nr 4, s. 631-660.
- ⁴⁹ E. Becker, M. Citron, J. Lesage, B. R. Rich, *Lesbians and Film: Introduction to Special Section*, „Jump Cut” 1981, nr 24-25, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC-24-25folder/LesbiansAndFilm2.html> (dostęp: 31.12.2024). Wersja internetowa bez paginacji.
- ⁵⁰ J. Gaines, *Women and Representation*, „Jump Cut” 1984, nr 29, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/WomenRepnGaines.html> (dostęp: 2.01.2025). Wersja internetowa bez paginacji.
- ⁵¹ C. Straayer, *Personal Best*, „Jump Cut” 1984, nr 29, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/PersBestStraayer.html> (dostęp: 2.01.2025). Wersja internetowa bez paginacji.
- ⁵² J. Gaines, dz. cyt.
- ⁵³ Tamże.
- ⁵⁴ D. Ehrenstein, *Open Secret: Gay Hollywood 1928-1998*, William Morrow, New York 1998, s. 322.
- ⁵⁵ Tamże, s. 321.
- ⁵⁶ R. O'Donnell, *Performing Masculinity: The Star Persona of Tom Cruise*, Royal Holloway, University of London – Department of Media Arts, London 2012, s. 98, <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/4579892/2012odonnellraphd.pdf> (dostęp: 22.04.2022).
- ⁵⁷ M. Martin, *The Monstrous Non-Heteronormative Formed by the Male Gaze*, w: *Sensational Pleasures...* dz. cyt., s. 67.
- ⁵⁸ O. Daou, *The Male Gaze: Queer Cinema and Psychoanalysis*, Utrecht University GEMMA Program, Utrecht 2017, s. 69, <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/27141> (dostęp: 2.01.2025).
- ⁵⁹ Tamże, s. 17.
- ⁶⁰ J. Mayne, *Feminist Film Theory and Criticism*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 1985, t. 11, nr 1, s. 99.
- ⁶¹ T. de Lauretis, *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory*, w: *też: Technologies of Gender*, Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 138-139. Pierwodruk artykułu ukazał się w „New German Critique” 1985, nr 34.
- ⁶² J. Gaines, *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*, w: *Feminism and Film*, red. E. A. Kaplan, Oxford University Press, Oxford 2000, s. 336-355. Pierwodruk ukazał się w „Cultural Critique” 1986, nr 4.
- ⁶³ b. hooks, *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, w: *też: Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992, s. 115-131. Przedruk w: *The Feminism Visual Culture Reader*, red. A. Jones, Routledge, London – New York 2010.
- ⁶⁴ J. Gaines, *White Privilege...* dz. cyt., s. 12.
- ⁶⁵ Tamże, s. 17.
- ⁶⁶ Tamże, s. 21.
- ⁶⁷ Tamże, s. 24.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ b. hooks, dz. cyt., s. 107.
- ⁷⁰ M. Diawara, *Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance*, „Screen” 1988, t. 29, nr 4, s. 70-71.
- ⁷¹ L. Young, dz. cyt., s. 41.
- ⁷² Tamże.
- ⁷³ Zob. m.in.: D. Leddick, *The Liberation of the Male Nude Image in the 20th Century*, w: *też: The Male Nude*, Taschen, London – New York 2015; K. Gonzales-Day, *Mapplethorpe, Robert (1946-1989)*, Encyclopedia Copyright © 2015, glbtq, Inc., http://www.glbtqarchive.com/arts/mapplethorpe_r_A.pdf (dostęp:

- 20.08.2020); A. Jones, *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, London – New York 2012.
- ⁷⁴ L. Mulvey, *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*, Reaktion Books, London 2022, s. 243.
- ⁷⁵ Przegląd koncepcji identyfikacji filmowej znajduje się w: A. Helman, *Identyfikacja*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. I, red. tejże, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.
- ⁷⁶ Por. N. Carroll, *Identyfikacja z postaciami?*, w: tegoż, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz teorytoria, Gdańsk 2024, s. 152-163.
- ⁷⁷ J. Ellis, *Visible Fictions*, Routledge and Kegan Paul, London 1982, s. 43 (cyt. za: S. Neale, dz. cyt., s. 33).
- ⁷⁸ T. de Lauretis, *Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer*, w: tejże, *Technologies of Gender...* dz. cyt.
- ⁷⁹ S. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge, London – New York 2007, s. 69.
- ⁸⁰ Tamże, s. 71.
- ⁸¹ Tamże, s. 72.
- ⁸² T. Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, Routledge, New York – London 1988.
- ⁸³ Tamże, s. 2.
- ⁸⁴ M. A. Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1987, s. 19.
- ⁸⁵ Tamże, s. 67.
- ⁸⁶ Tamże, s. 117.
- ⁸⁷ C. Johnston, *Women's Cinema as Counter-Cinema*, w: *Notes on Women's Cinema*, red. tejże, Society for Education in Film and Television, London 1973, s. 24-37.
- ⁸⁸ Choć, co warto podkreślić, Johnson zalecała grę „na wielu fortepianach”, obejmującą również przemycanie feministycznych treści w typowych filmach „głównego nurtu”.
- ⁸⁹ J. Gaines, *Women and Representation...* dz. cyt.
- ⁹⁰ L. Arbutnot, G. Seneca, *Pre-Text and Text in „Gentlemen Prefer Blondes”*, w: *Issues in Feminist Film Criticism*, red. P. Erens, Indiana University Press, Bloomington 1990, <https://publish.iupress.indiana.edu/read/b26dad52-06e1-47cb-8421-9427a732f287/section/9efe85df-7571-48df-bc8a-f46e8b26a5e1#ch9> (dostęp: 10.01.2025). Brak paginacji. Pierwodruk w: „Film Reader” 1982, nr 5, s. 112-125.
- ⁹¹ Tamże.
- ⁹² Tamże.
- ⁹³ T. Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Archon Books, Hamden 1982.
- ⁹⁴ J. Feuer, „Loving with a Vengeance”: *Women's Narrative Pleasures*, „Jump Cut” 1984, nr 29, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/FeuerOnModleski.html> (dostęp: 2.01.2025). Wersja internetowa bez paginacji.
- ⁹⁵ C. Springer, *Black Women Filmmakers*, „Jump Cut” 1984, nr 29, <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/BlackWomenFilmkrs.html> (dostęp: 2.01.2025). Wersja internetowa bez paginacji.
- ⁹⁶ J. Gaines, *Women and Representation...* dz. cyt.
- ⁹⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015, s. 131.
- ⁹⁸ Przykładem tego może być książka Molly Haskell *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1974.
- ⁹⁹ M. A. Doane, *Conversation/Memory: Reflections on Laura Mulvey*, „New Review of Film and Television Studies” 2017, t. 15, nr 4, s. 426-427, <https://doi.org/10.1080/17400309.2017.1376881> (dostęp: 19.11.2020).
- ¹⁰⁰ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa...* dz. cyt., s. 39.
- ¹⁰¹ N. Carroll, *The Image of Women...* dz. cyt., s. 263.
- ¹⁰² L. Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino*, tłum. K. Gramann, w: *Frauen in der Kunst*, red. G. Nabakowski, H. Sander, P. Gorsen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980, s. 30-46.
- ¹⁰³ L. Mulvey, *Plaisir visuel et cinéma narrative*, tłum. G. Hardy, „Débordements”, 20.02.2012, <https://debordements.fr/plaisir=-visuel-et-cinema-narratif/?highlight=Plaisir%20visuel%20et%20cin%C3%A9ma%20narratif> (dostęp: 20.01.2025).
- ¹⁰⁴ L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, tłumacza nie podano, „Nuova DWF” 1978, nr 8, https://elearning.unior.it/pluginfile.php/1508/mod_forum/attachment/10722/Lura_Mulvey_Piacere_visivo_e_cinema_narrativo.pdf?utm_source=chatgpt.com (dostęp: 1.02.2025).
- ¹⁰⁵ Taż, *Wizualno udowolstwie i razkazwatelno kino*, tłumacza nie podano, „Arte Urbana Collectif”, <https://arturbanacollectif.com/kino/kino-v-uchilishte/moeto-myasto-v-kinoto/vizualno-udovolstvie-i-razkazvatelno-kino> (dostęp: 1.01.2025).

- ¹⁰⁶ C. Glenn, *Complicating the Theory of the Male Gaze: Hitchcock's Leading Men*, „New Review of Film and Television Studies” 2017, t. 15, nr 4, s. 499.
- ¹⁰⁷ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa...* dz. cyt., s. 45.
- ¹⁰⁸ C. Glenn, dz. cyt., s. 498.
- ¹⁰⁹ Tamże, s. 501.
- ¹¹⁰ J. Miller, *Spór z McLuhanem*, tłum. A. H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 140.
- ¹¹¹ M. Merck, *Dossier: Visual Pleasure at 40*, „Screen” 2015, t. 56, nr 4, s. 478.
- ¹¹² L. Thompson, *Unravelling the Puzzle. Wywiad z Laurą Mulvey*, tłum. K. Klimek, w: L. Mulvey, *Do utraty wzroku...* dz. cyt., s. 344.
- ¹¹³ [NN], *Suddenly, a Woman Spectator: An Interview with Laura Mulvey*, „Another Gaze”, 15.08.2018, <https://www.anothergaze.com/suddenly-woman-spectator-conversation-interview-feminism-laura-mulvey> (dostęp: 17.05.2022).

Iwona Kościelecka

W 2024 r. obroniła na Uniwersytecie Gdańskim doktorat pt. *Visual Pleasure in Film Theory and Practice: Laura Mulvey Revisited*. Współorganizatorka i uczestniczka konferencji międzynarodowych oraz paneli naukowych m.in. w London Center for Interdisciplinary Research i na Università degli Studi di Palermo. Członkini, inicjatorka i organizatorka okrągłych stołów, m.in. *Visual Politics and Postcolonial Issues* we współpracy z University of Havana, University of Arts (Hawana), Caribbean Studies Association (Santa Marta, Kolumbia), Latin American Studies Association (Guadalajara, Meksyk) oraz Facultad de Cine (Meksyk). Brała udział w seminariach naukowych Fundacji Katarzyny Kozyry realizowanych w latach 2018–2020. Prowadziła wykłady na festiwalach filmowych Cine en las Aldeas i Filma Afro Cartagena, a badania naukowe prezentowała na konferencjach i kongresach w Europie, Ameryce Łacińskiej i Środkowej oraz na Karaibach. Na University of Arts (ISA) w Hawanie realizowała grant naukowo-dydaktyczny NAWA PROM.

Mirosław Przyłipiak

Historyk i teoretyk filmu, tłumacz, na Uniwersytecie Gdańskim kieruje Instytutem Badań nad Kulturą. Stypendysta Fundacji Fulbrighta na Uniwersytecie Harvarda (1998–1999) oraz Fundacji Rockefellera (2002). Autor książek: *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego* (1994; poszerzone wyd. drugie: 2016), *Kino najnowsze* (wraz z Jerzym Szyłakiem, 1999), *Poetyka kina dokumentalnego* (2000; Nagroda im. Bolesława Michalka dla najlepszej książki filmowej roku), *Kino bezpośrednio 1960–1963* (t. I, 2008), *Kino bezpośrednio 1963–1970. Czas autorów* (t. II, 2014) oraz *Kino bezpośrednio 1963–1970. Między obserwacją a ideologią* (t. III, 2014). Jest też autorem stu kilkudziesięciu studiów z zakresu historii i teorii kina oraz komunikowania audiowizualnego, a ponadto kilkuset recenzji filmowych. Przetłuma-

czył kilkadziesiąt książek, przede wszystkim z dziedziny psychologii, filmu oraz kultury audiowizualnej. Wśród nich znalazły się takie pozycje jak: *Dustin Hoffman* Ronalda Bergana (1992), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* Noëla Carrolla (2004) i *Filozofia sztuki masowej* tegoż autora (2011). Założyciel Akademickiej Telewizji Edukacyjnej przy Uniwersytecie Gdańskim, autor kilku filmów dokumentalnych, m.in. *Legenda o Janku Wiśniewskim* (1994) oraz *Czy było kiedy tyłu wspaniałych chłopców i dziewcząt* (1997).

Bibliografia

- [NN] (2018, 15 sierpnia). *Suddenly, a Woman Spectator: An Interview with Laura Mulvey*. AnotherGaze.com. <https://www.anothergaze.com/suddenly-woman-spectator-conversation-interview-feminism-laura-mulvey>
- Arbuthnot, L., Seneca, G. (1982). Pre-Text and Text in „Gentlemen Prefer Blondes”. *Film Reader*, (5), ss. 112–125.
- Becker, E., Citron, M., Lesage, J., Rich, R. B. (1981). Lesbians and Film: Introduction to Special Section. *Jump Cut*, (24–25), ss. 17–21.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chaudhuri, S. (2007). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London – New York: Routledge.
- de Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Diawara, M. (1988). Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. *Screen*, 29 (4), ss. 66–79.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Doane, M. A. (2017). Conversation/Memory: Reflections on Laura Mulvey. *New Review of Film and Television Studies*, 15 (4), ss. 426–430. <https://doi.org/10.1080/17400309.2017.1376881>
- Ehrenstein, D. (1998). *Open Secret: Gay Hollywood 1928–1998*. New York: William Morrow.
- Ellis, J. (1982). *Visible Fictions*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2015). *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły* (tłum. K. Wojnowski). Kraków: Universitas.
- Feuer, J. (1984). „Loving with a Vengeance”: Women's Narrative Pleasures. *Jump Cut*, (29), ss. 28–29.
- Funnell, L. (2011). „I Know Where You Keep Your Gun”: Daniel Craig as the Bond-Bond Girl Hybrid in „Casino Royale”. *The Journal of Popular Culture*, 44 (3), ss. 455–472.
- Gaines, J. (1984). Women and Representation. *Jump Cut*, (29), ss. 25–27.

- Gaines, J.** (1986). White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. *Cultural Critique*, (4), ss. 59–79.
- Gamman, L.** (1988). Watching the Detectives: The Enigma of the Female Gaze. W: L. Gamman, M. Marshment (red.), *Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* (ss. 8–26). London: The Women's Press.
- Glenn, C.** (2017). Complicating the Theory of the Male Gaze: Hitchcock's Leading Men. *New Review of Film and Television Studies*, 15 (4), ss. 496–510.
- hooks, b.** (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Kaplan, E. A.** (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London – New York: Routledge.
- Martin, M.** (2014). The Monstrous Non-Heteronormative Formed by the Male Gaze. W: G. Padva, N. Buchweitz (red.), *Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture: The Phallic Eye* (ss. 62–73). New York: Palgrave Macmillan.
- McNair, B.** (2004). *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania* (tłum. E. Klekot). Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”.
- Merck, M.** (2007). Mulvey's Manifesto. *Camera Obscura*, 22 (3), ss. 1–23.
- Merck, M.** (2015). Dossier: Visual Pleasure at 40. *Screen*, 56 (4), ss. 477–478.
- Miller, J.** (1971). *Spór z McLuhanem* (tłum. A. H. Bogucka). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mulvey, L.** (2010). Ponowne refleksje nad „Przyjemnością wzrokową i kinem narracyjnym”, zainspirowane „Pojedynkiem w słońcu” Kinga Vidora (1946) (tłum. J. Majmurek). W: K. Kuc, L. Thompson (red.), L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów* (ss. 79–89). Kraków – Warszawa: Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzonty.
- Mulvey, L.** (2010). Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne (tłum. J. Mach). W: K. Kuc, L. Thompson (red.), L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów* (ss. 33–47). Kraków – Warszawa: Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzonty.
- Mulvey, L.** (2022). *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times*. London: Reaktion Books.
- Neale, S.** (2001). Męskość jako spektakl (tłum. M. Radkiewicz). W: E. Ostrowska (red.), *Gender w kinie europejskim i mediach* (ss. 31–44). Kraków: Rabid.
- O'Donnell, R.** (2012). *Performing Masculinity: The Star Persona of Tom Cruise*. London: Royal Holloway, University of London – Department of Media Arts.
- Pheasant-Kelly, F.** (2014). Reframing Gender and Visual Pleasure: New Signifying Practices in Contemporary Cinema. W: G. Padva, N. Buchweitz (red.), *Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture: The Phallic Eye* (ss. 195–212). New York: Palgrave Macmillan.
- Rall, V.** (1993). „This Isn't Filmmaking, It's War”: A Gendered Gaze on the Tom Cruise Phenomenon. *Visual Anthropology Review*, 9 (1), ss. 92–104.
- Rodowick, D. N.** (1982). The Difficulty of Difference. *Wide Angle*, 5 (1), ss. 4–15.
- Springer, C.** (1984). Black Women Filmmakers. *Jump Cut*, (29), ss. 34–37.
- Straayer, C.** (1984). Personal Best. *Jump Cut*, (29), ss. 40–44.
- Syea, E.** (2022, 24 czerwca). *The False Freedom of the Female Gaze: Beyond the Gendered Gaze*. Iai News. <https://iai.tv/articles/the-false-freedom-of-the-female-gaze-auid-2163>
- Thompson, L.** (2010). Unravelling the Puzzle. Wywiad z Laurą Mulvey (tłum. K. Klimmek). W: K. Kuc, L. Thompson (red.), L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów* (ss. 319–351). Kraków – Warszawa: Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzonty.

Young, L. (1994). Mapping Male Bodies: Thoughts on Gendered and Racialized Looking. W: N. Salaman (red.), *What She Wants: Women Artists Look at Men* (ss. 39–50). London – New York: Verso.

Keywords:

Laura Mulvey;
visual pleasure;
bearer of the look;
object of the look;
scopophilia

Abstract

Iwona Kościelecka, Mirosław Przyłipiak

Constellation Mulvey

The article concerns a long-standing debate ignited by Laura Mulvey's famous text on visual pleasure in narrative cinema. It describes various threads of this discussion, connected with the following questions: Does the gaze in classical narrative film truly belong to the man? Can a woman also be *'the bearer of the look'*? Can a man be the object of an erotic spectacle? How do Mulvey's concepts apply to gay and lesbian audiences? How are they affected by the issue of race, of both those who look and those being looked at? Is the identification model proposed by Mulvey accurate? Does the realisation of feminist demands truly require the destruction of pleasure? To these questions raised in the debate, the authors of the article add their own: Is Mulvey's text rightly considered revolutionary, or is it rather a form of skilful rebranding? Is the gaze truly a form of power? This debate remains largely unknown in Poland, hence the need to describe it.