MARUŠA STAMAĆ

Žena na filmu: feminističko-psihoanalitički pristup

marusa.stamac@gmail.com
UMJETNIČKI IZRIČAJ ILI VIZUALNA PROSTITUCIJA

U svakoj diskurzivnoj situaciji postoji primatelj: čitatelj u tekstu, gledatelj u filmu, gledatelj u oglasu, u fotografiji ... Potrošnja dovrsava proizvodnju. Uloga tih različitih prikaza (filma, teksta ...), utemeljenih na jeziku, ali ne i njemu identičnih, u oblikovanju stvarnosti kakvu poznajemo očita je. Budući da se može spoznati samo posredstvom oblika koji je artikuliraju — stvarnost ne može biti izvan prikaza. Zajedno sa svojim sinonimima, istinom i značenjem, ona predstavlja fikciju proizvedenu kulturološkim prikazima, diskurzivno oblikovanu konstrukciju učvršćenu ponavljanjem. I društveni odnosi, zajedno s postojećim oblicima subjektiviteta, proizvode u različitim načinima prikazivanja i pomoću njih. Subjekt je smješten u diskurs ili po njemu te konstruiran u ili prema njemu. Taj prikaz, vrlo rijetko neutralan, po Kate Linker, američkoj povjesničarki umjetnosti i likovnoj kritičarki, djeluje s ciljem određenja subjekta kojem je upućen i postavlja ga u odnos prema klasi ili spolu, te u aktivan ili pasivan položaj prema značenju.01 Te su fiksirane pozicije tijekom vremena zadobile status identiteta i kategorija u najširem smislu riječi. Otuda su oblici diskursa istodobno i oblici određenja, ograničavanja, modeli moći.

Ispitujući odnos spolnosti prema pitanjima značenja i jezika, razmatranje Kate Linker pokazuje kako se dominantri diskursi (i diskursi koji pripadaju, navodno, neutralnim institucijama) obraćaju promatraču kao rodno određenom subjektu, postavljajući i konstruirajući njegov subjektivitet na način koji učvršćuje patrijarhalni ustroj.

Upravo patrijarhalni odnosi određuju oblike subjektiviteta dostupne u relaciji, u ovom slučaju, gledatelj — film, ratificiraju postojeće odnose moći i odražavaju povijest ženske potlačenosti. U vizualnim prikazima postoji obilje, čak prevlast, oblika koje patrijarhat koristi pri konstituiranju subjekta kao muško-rodnog. Unutar patrijarhalne strukture žena je neautorisirana, nezakonita: ona ne predstavlja, već biva predstavljenom. Pasivna, a ne aktivna, postavljena

01 — Kate Linker, Prikazivanje spolnosti, u: Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti, Zagreb, 1999, 115–139.
u ulogu objekta, ona je predmet stalnog muškog prisvajanja u društvu u kojemu prikaz posjeduje moć oblikovanja identiteta.

Holvudski studiji razvili su sustav zvijezda i njemu odgovarajuće ženske stereotipe, dodijelivši im u filmskoj naraciji ulogu pasivnih znakova muške želje. Način oblikovanja identiteta koji pretpostavlja da je muškarac gledatelj, žena gledana, a čin gledanja oblik dominacije i kontrole, primijenjen je i u tradiciji ženskog akta. Povijest umjetnosti počela se ipak, iako sa zakašnjenjem, suprotstavljati marginalizaciji žena i definiciji kreativnosti kao muške osobine. Zaista je bezbroj dokaza o postojanju muškog ideala koji upravlja našim ponašanjem. Žena je društveno, kulturološki i psihološki pozicionirana, prisiljena prihvatiti svoje mjesto. Stoga se na spolne razlike ne smije gledati kao na funkciju roda, prethodno dani (ili biološki) identitet, nego kao na povijesnu konstrukciju koja se neprestano proizvodi, ponavlja i učvršćuje unutar različitih praksi označivanja, Prema Linker, upravo ideologija djeluje ponavljanjem, identifikacijom, a vjerojatno i iluzionizmom te karakterizira građansko društvo i naturalizira njegove kulturološke, promjenjive kategorije u nepromjenjivu bit i istinu. Strategija jednaka prava ili rodne jednakosti pokazala se nedostatnom (Linker, 1999).
Temeljena je na ukinuću diskriminacije i zagovaranju prava na jednak pristup izvorima institucionalne moći, ali uopće ne uzima u obzir ideološke strukture kojih je diskriminacija samo jedan od simptoma. Kao što je Jane Gallop primijećila, ta strategija želi obnoviti strukturirano prisvajanje žene unutar istog nepromjenjivog reda, unutar standarda muške spolnosti. Pritom se iz vida gubi integrirani vrijednosni sustav koji potčinjava ženu.
U namjeri da švate konstrukciju seksualnog subjektiviteta i kritiziraju principe pozicioniranja unutar falocentričnog reda, brojni suvremeni umjetnici i teoretičari okrenuli su se psychoanalizi. No riječ je o psychoanalitičkoj teoriji posebne vrste. Prema Horney, Jonesu i brojnim drugim analitičarima, ljudski subjekt poima se procesualno, u trajnom formiranju, a rodno mjesto spolnosti i podvjesti nalazi se u jeziku i načinima prikazivanja koji obilježavaju

Paradoks falocentrizma u svim njegovim manifestacijama jest u tome što on ovisi o predodžbi kastrirane žene kojom se uspostavlja red i značenje. Glavni dio sustava predodžbi o ženi — njezin nedostatak — ono je što određuje falsus kao simboličko prisustvo označeno ženskom željom.

Psihoanalitička teorija pokazuje kako je podvjesno patrijarhalno društvo utjecalo na prikaze žena i umjetnost uopće, a tako i na strukturiranje filmskog izraza. Ženski oblik u filmu, iz te perspektive, govori o kastraciji i ni o čem više. U oblikovanju patrijarhalne podsvijesti žena ima dvostruku ulogu: prvo, ona ponajprije simbolizira prijetnju kastracijom zbog stvarne odsutnosti penisa i, drugo, ona odgaja svoje dijete za uključivanje u već postojeći poredak. Žena može postojati samo u odnosu prema kastraciji koju ne može transcendirati, a svoje dijete pretvara u označitelja vlastite želje za posjedovanjem penisa. Tako žena uvijek ostaje vezana za svoje mjesto nositeljice, ali ne i tvoriteljice značenja.
Prema Lauri Mulvey, britanskoj filmskoj redateljici i jednoj od najkompleksnijih feminističkih teoričarki kulture, čarolija holivudskega stila u njegovim najboljim trenucima izrasla je, u jednom vožnom aspektu, iz vješte i zadovoljavajuće manipulacije vizualnim užitkom, a taj je vizualni užitak upravo erotski. Filmski mainstream upisaо je erotičnost u jezik dominantnog patrijarhalnog poretka. Mulvey govori o otuđenom subjektu koji je, rastrgan u svojim imaginarnim uspomenama osjećajem gubitka i strahom od mogućeg nedoštaka maše, u visoko razvijenoj kinematografiji Hollywooda mogao pronaći tračak zadovoljstva samo u formalnoj ljepoti i poigravanju vlastitim oblikovnim opsesijama.

Film tako nudi niz različitih užitaka, a jedan je od njih i skopofilija, prema definiciji užitak u gledanju erotičnih prizora i fotografija. Postoje situacije u kojima je gledanje sebe samog izvor užitka, kao što postoji i uživanje u tome da se bude predmetom pogleda (pasivna skopofilija). U svoje tri rasprave o teoriji seksualnosti Freud je izdvojio skopofiliju kao jedan od sastavnih nagona spolnosti koji postoji potpuno neovisno o erogenim zonama, a poistrovjetio ju je s objektivizacijom drugih ljudi. Većina filmova koji čine mainstream slijedi utvrđene konvencije i prikazuje hermetički zatvoren svijet koji se, rastvarajući se na platnu, ne obazire na prisustvo gledatelja, poigravajući se tako njihovim vojaøerskim fantazijama. Skopofiljski užitak proizlazi iz užitka vizualnog korištenja druge osobe kao predmeta seksualne simulacije. Osim toga, film ide i dalje razvijajući narcističke vidove skopofilije. Taj vid užitka, razvijen narcizmom i konstitucijom ega, polazi od identifikacije s videnom preodžbom.

U svijetu uredenom na temelju spolne neravnoteže, užitak gledanja podijeljen je između aktivnog/muškog i pasivnog/ženskog. U svojoj tradicionalnoj egzibicionističkoj ulozi žene su istodobno i izložene i gledane, njihov izgled je programiran za snažan vizualni i spolni učinak, pa se može reći kako konotira stanje biti gledan. Žena prikazana kao seksualni objekt jest lajtmotiv erotskog spektakla, ona zadržava muški pogled, podilazi muškoj želji i označava je.
Prisutnost žene važan je element spektakla narativnog mainstreama filma, pa ipak njezina vizualna prisutnost nastoji djelovati protiv razvoja priče, tendira zaustavljanju tijeka radnje u trenucima erotске kontemplacije. Kao što je Budd Boetticher rekao: “Bitno je ono što izazove junakinja ili, bolje rečeno, ono što ona predstavlja. Zbog nje junak — ili bolje rečeno zbog ljubavi ili straha koje u njemu izaziva, zbog brige koju prema njoj osjeća — mora učiniti to što čini. Žena sama po sebi nema nikakvu važnost.”

Žena je ovdje samo da bi bila erotski objekt za likove u filmu i za gledatelje. Muški lik ne podnosi teret spolne objektivizacije, stoga je i muškarac nositelj gledateljske perspektive. Gledatelj se poistovjećuje s muškim protagonistom, a snaga muškog glumca i njegova sposobnost upravljanja događajima poklapa se tako s aktivnom snagom erotskog pogleda koji daje osjećaj (sve) moći. Gledatelj posredstvom muškog lika dobiva kontrolu i vlast nad ženom u dijegezi. Glamurozne značajke muške zvijezde nisu dakle karakteristike objekta erotskih pogleda, već savršenijeg, potpunijeg, moćnijeg, idealnogega začetog u izvornom trenutku prepoznavanja pred zrcalom.


po sebi zadovoljavajuće. Prvi je izraz, vojajerizam, povezan sa sadizmom: užitak leži u potvrđivanju krivice, u namećanju kontrole i podčinjavanju krivca kaznom ili oprostom. Sadistička alternativa dobro se uklapa u naraciju jer sadizam zahtijeva priču, a priča linearno vrijeme. Fetišistička je sko- pošljena, u tom smislu, izvan linearnog vremena.

Mulvey ova dva principa objašnjava na primjerima Hitchcockovih i Sternbergovih filmova. Dok Sternberg stvara vrhunski fetiš dovodeći ga do točke u kojoj se moći pogled protagonista slama u korist predodžbe koja je u izravnom erotskom odnosu spram gledatelja, žena prestaje biti krivcem i postaje savršeni proizvod pa je tako ključni “nedostatak” Sternbergovih filmova odsustvo nadmoćnog muškog pogleda na ekranu. Nasuprot tome, Hitchcock se, ponekad i vrlo eksplicitno, bavi aspektom voajarizma. Kod njega muški lik vidi isto što i publika. Hitchcock za sadržaj filma uzima skopofiličnu općenijost, a pogled koji oscilira između voajarizma i fetišističke općenijenosti bitan je za zaplet (npr. u filmovima Marnie, Vrtoglavica, Prozor u dvorište). Muškarac je uvijek s ove strane zakona, žena je uvijek objekt i — njena je krivnja nepobitna. No film naravno može otići puno dalje od pukog naglašavanja žene kao predmeta koji se gleda, i to prema izgradnji načina na koji bi ona samu sebe trebala vidjeti.

Jedinstvo djegeze neprestano ugrožava predodžba žene kao kastracijske prijetnje koja se probija kroz svijet iluzije u obliku nametljiva, statična, jednodimenzionalna fetiša. Čim fetišistički prikaz zaprijeti razbijanjem ćarolije filmske iluzije, a erotska se slika izravno, bez posredovanja, pojavi pred gledateljima na ekranu, proces fetišizacije koji prikriva strah od kastracije zadeţuje pogled, fiksira gledatelja i prijeći mu uspostavljenje bilo kakve distance od predodžbe koju, doslovce, ima pred sobom.
MUŠKARI VIŠE VOLE PLAVUŠE ILI...? — Uz prikaz žena kod Hitchcocka i Sternberga možda bi ipak, po mom mišljenju, najbolje bilo izdvojiti film u kojem glavnu ulogu igra ikona dvadesetog stoljeća i zasigurno jedna od najobjektiviziranih žena ikad — Marilyn Monroe.

GENTLEMEN PREFER BLONDES ili u hrvatskom prijevodu MUŠKARI VIŠE VOLE PLAVUŠE film je Howarda Hawksa iz 1953. godine. U središtu su radnje dvije djevojke, Lorelei i Dorothy (Monroe i Jane Russell), koje rade kao show-girls, i ujedno su objekti na ekranu za nas, publiku. Objema je jedina preokupacija nalazak muškarca, no dok jedna traži ljubav, druga traži novčanu sigurnost.

Svjesne svoje seksualnosti, pjesmama izražavaju provocaciju, otvarajući paradigmu koja nagovješta strukturu narativnosti — poziciju između seksualnog prikaza koji sačinjavaju ove žene (njihove eksploatacije kao objekta filmske narativnosti i korištenja radi same privlačnosti filma) i ženskog cinizma i inteligencije (satire u kojoj objekti preuzimaju ulogu kritičkog subjekta).


Iz izjava samog Hawksa, mnogo se može zaključiti o njegovu stavu, ali i o općem stanju stvari. On o filmu govori ovako:

"Muškarci više vole plavuša samo je šala. U drugim filmovima imate dvojicu muškaraca koji idu van i po-
kušavaju naći zgodne djevojke da bi se zabavili. Mi smo htjeli suprotno i uzeli dvije djevojke koje idu van i nalaze dečke da bi se zabavile: savršeno moderna priča. Zadovoljan sam, smiješna je. Dvije djevojke, Marilyn Monroe i Jane Russell, tako su dobre zajedno da često nisam znao koju scenu glume, samo sam ih stavio da hodaju naprijed-natrag i svi su ih obo-
žavali, nikad im nije dosadilo gledati dvije zgodne djevojke kako hodaju. Sagradio sam stubište kako bi mogle hodati gore-dolje, a kako su djevojke bile 'dobro građene'...

Hawsove riječi otkrivaju da ispod "saljiva" prikaza žena u aktivnoj seksualnoj ulozi stoji njihova eksploatacija kao, kako Maureen Turim kaže, objekata bačenih gore-dolje i lijevo-desno po ekranu poput pataka u streljani.

Ovaj film, kao i mnoštvo drugih, pokazuje da žensko tijelo, osim što je seksualni objekt, također može biti i objektom razmjene: njegova vrijednost može biti prodana (prostitucijom) ili može biti inkorporirana u drugi proizvod koji se može prodati (npr. film). I Baudrillard je govorio o tijelu koje je u svijetu konzumerizma najljepši, najvredniji objekt, pa je posve logično i da visoko kotira na tržištu.

Obje junakinje smjenjuju vrijednost seksa i usmjeru-
vaju moć te seksualnosti u romantičnu ljubav. Slučaj PLAVUŠA stoga pokazuje da kultura nije imuna na mnoštvo kontradik-
tornih vrijednosti, dapače. No o tome drugom prilikom...

Lorelei i Dorothy jako su bliske, ali nas naracija u filmu uvjerava da one same sebi nisu dostatne, one tragu za muškarcima koji će ih upotpuniti, tako da kad (heteroseksualna) ljubav krene po zlu, ništa više neće biti dobro. Kao što je i Mulvey već rekla, u filmu žene uvijek ovise o muškarcima, nisu samostalne i nisu same sebi dostatne. Na tragu je tog uvida i zanimljiva poviznica s lezbijkama u pornografiji i reklamnoj industriji u kojima one nisu stvarne žene dane erotski jedna drugoj (radije nego muškarcima), nego pseudolezbijke koje su prikazane isključivo za zarenje kojim se ostvaruje posjedovanje njih samih (Turim, 1985).
Društvo napreduje, no čini se da se neke stvari nikad ne mijenjaju. Seks je prodavao sve, od filmova do deterdženata, u 50-ima jednako uspješno i učinkovito kao i danas, a nema naznake promjena ni u budućnosti. Trend objektivizacije žena malo se smanjio tijekom kasnih 60-ih u skladu s istodobnim trendom emancipacije svih potlačenih slojeva društva. Nažalost, taj je trend bio kratkoročan i objektivizacija je ženskog dijela populacije sve do današnjeg dana, ma koliko voljeli misliti drukčije, nastavila eksponencijalno rasti.

LITERATURA


Linker K., PRIKAZIVANJE SPOLNOSTI, u: FEMINISTIČKA LIKOVNA KRITIKA I TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, Zagreb, 1999., 115–139.


Студентски часопис за književnost, književnu i kulturnu teoriju k., god. VIII., br. 9, Zagreb, prosinac 2010.

ISSN 1334 – 0999

Накладник Klub studenata komparativne književnosti ‘k’: Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Ivana Lučića 3, 10000 Zagreb, Hrvatska;
tel.: + 385 (0) 1 6120 030
fax: + 385 (0) 1 6156 879

За накладника Lujo Parežanin

Уредништво Antonija Eremut
Mario Kišak
Igor Medić
Iva Ogrizović
Urša Živanović (glavni urednik)

Лектори Igor Medić
Kristina Špiranec

Дизајн и приjem Ivan Klis

Омот ‘2001’ — Ivan Klis / Urša Živanović

Тисак Sveučilišta tiskara, 2010.

Тискано u 700 primjeraka, izlazi dvaput godišnje

Издавање су финансијски потпомогли Градски ured za kulturu, образовање i sport Grada Zagreba i Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu;

Текстове слати na adresu k.casopis@gmail.com