

MARUŠA STAMAĆ

210

Žena na filmu:
feminističko-
psihoanalitički
pristup

marusa.stamac@gmail.com

212

— MARUŠA STAMAC: Žena na filmu: feminističko-psihoanalitički pristup

— UMJETNIČKI IZRIČAJ ILI VIZUALNA PROSTITUCIJA —

U svakoj diskurzivnoj situaciji postoji primatelj: čitatelj u tekstu, gledatelj u filmu, gledatelj u oglasu, u fotografiji... Potrošnja dovršava 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 se 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 dominantni 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 neautorizirana, 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.

Holivudski 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 jednakih 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** primijetila, 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 shvate konstrukciju seksualnog subjektiviteta i kritiziraju principe pozicioniranja unutar falocentričnog reda, brojni suvremeni umjetnici i teoretičari okrenuli su se psihoanalizi. No riječ je o psihoanalitičkoj teoriji posebne vrste. Prema **Horneyu**, **Jonesu** i brojnim drugim analitičarima, ljudski subjekt poima se procesualno, u trajnom formiranju, a rodno mjesto spolnosti i podsvijesti nalazi se u jeziku i načinima prikazivanja koji obilježavaju

naš odnos s drugima. Prema takvom pristupu spolnost se ne može shvatiti izvan simboličkih struktura koje je artikuliraju i propisuju društvene zakone. Taj model vezan je uz radikalnija čitanja **Freuda**. Središnje mjesto pritom zauzimaju **Freudovi** stavovi o psihološkim strukturama spolnosti, nasuprot anatomskim razlikama, i urođenoj biseksualnosti spolova. Opirući se pojmovima *muško* i *žensko*, **Freud** se zalaže za *aktivne* i *pasivne* odnose koji povezuju spolnost sa situacijom subjekta. **Freud** je, a poslije njega i **Lacan**, ključ *društveno-spolnog* identiteta otkrio u prisutnosti ili odsutnosti penisa: u kritičnom trenutku prije edipovskog stadija djetetov pogled određuje majku kao nešto bez penisa, bez muškog organa i, sukladno tome, kao nešto *manje* od muškog. Taj nedostatak, koji u patrijarhalnom redu uspostavlja ženu kao kastriranu, temelji se na privilegiranosti vida (i čina viđenja) nad drugim osjetilima. Kulturološka formacija patrijarhata unaprijed propisuje spolne pozicije, opisujući penis kao ono što povećava vrijednost, a njegovu odsutnost kao nedostatak. Demonstrirajući način na koji odsutnost penisa služi potvrđivanju i naglašavanju moći njegova prisustva, **Lacanova** sustav ukazuje na problem žene koja je, kao kategorija, konstruirana oko pojma faličnog.

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 falus kao simboličko prisustvo označeno ženskom željom.

Psihoanalitička teorija pokazuje kako je podsvjesno patrijarhalnog društva 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 teoretičarki kulture, čarolija holivudskog stila u njegovim najboljim trenucima izrasla je, u jednom važnom aspektu, iz vješte i zadovoljavajuće manipulacije vizualnim užitkom, a taj je vizualni užitak upravo erotski.⁰² Filmski *mainstream* upisao je erotičnost u jezik dominantnog patrijarhalnog poretka. **Mulvey** govori o otuđenom subjektu koji je, rastrgan u svojim imaginarnim uspomnama osjećajem gubitka i strahom od mogućeg nedostatka mašte, 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 poistovjetio 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 voajerskim fantazijama. Skopofilijski 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 viđenom predodžbom.

U svijetu uređenom 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 mainstream filma, pa ipak njezina vizualna prisutnost nastoji djelovati protiv razvoja priče, tendira zaustavljanju tijekom radnje u trenucima erotske 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.”⁰³ 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, idealnog ega začetog u izvornom trenutku prepoznavanja pred zrcalom.

S psihoanalitičkog stajališta ženski lik predstavlja problem: on utjelovljuje nešto oko čega pogled stalno kruži, ali ga poriče. Njezin nedostatak, njezino neposjedovanje penisa implicira strah od kastracije i — neugodu. Na taj način žena, kao ikona, predmet pogleda, stalno prijete buđenjem strahova koje i sama izvorno označava. Muška podsvijest raspolaže dvama mogućim načinima bijega od kastracijskog straha: ponovnom inscenacijom izvorne traume (istraživanje žene, demistifikacija njezine tajne) kojoj nasuprot stoji obezvrjeđivanje, kazna ili spašavanje objekta krivice, ili u drugom slučaju, potpunim negiranjem kastracije supstitucijom, pretvaranjem žene u fetiš (otuda kult ženske zvijezde). Ovaj drugi izlaz, fetišistička skopofilija, izgrađuje fizičku ljepotu objekta pretvarajući ga u nešto što je samo

02 — Mulvey L., VIZUALNI UŽITAK I NARATIVNI FILM, u: FEMINISTIČKA LIKOVNA KRITIKA I TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, Zagreb, 1999, 65–81.

03 — Budd Boetticher, THE WESTERN, London: British Film Institute, 1970, 33. Moj prijevod.

po sebi zadovoljavajuće. Prvi je izlaz, voajerizam, povezan sa sadizmom: užitak leži u potvrđivanju krivice, u name-tanju kontrole i podčinjavanju krivca kaznom ili oprostom. Sadistička alternativa dobro se uklapa u naraciju jer sadizam zahtijeva priču, a priča linearno vrijeme. Fetišistička je skopofilija, 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 moćni 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 voajerizma. Kod njega muški lik vidi isto što i publika. **Hitchcock** za sadržaj filma uzima skopofiličnu opčinjenost, a pogled koji oscilira između voajerizma i fetišističke opčinjenosti 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 dijegeze neprestano ugrožava predodžba žene kao kastracijske prijetnje koja se probija kroz svijet iluzije u obliku nametljiva, statična, jednodimenzionalna fetiša. Čim fetišistički prikaz zaprijeti razbijanjem čarolije filmske iluzije, a erotska se slika izravno, bez posredovanja, pojavi pred gledateljima na ekranu, proces fetišizacije koji prikriva strah od kastracije zaleđuje pogled, fiksira gledatelja i priječi mu uspostavljenje bilo kakve distance od predodžbe koju, doslovce, ima pred sobom.

———— MUŠKARCI 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 najobjektiviziranijih žena ikad — **Marilyn Monroe**.

GENTLEMEN PREFER BLONDES ili u hrvatskom prijevodu MUŠKARCI 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 provokaciju, otvarajući paradigmu koja nagoviješta 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).

Spektakl nam pak nikad tijekom filma nije “dan” zbog njega samog, svaka izvedba/zavođenje uvijek ima svrhu u radnji, iznimno je naturalistička, no ne i samostalna. Ovakvo ugrađivanje ciljeva, kao opravdanje za isticanje erotskog, filmska publika ne gleda kao “performans” izložen za gledatelje, već oni svjedoče izvedbi u noćnom klubu (gdje cure pjevaju svoje poznate songove) koja je usmjerena publici unutar samog filma. “Iako kutovi snimanja i udaljenost povećavaju i podcrtavaju voajerizam i fetišizam filmske publike jače no što je moguće u stvarnosti, ova je vizija učinjena potpuno nevinom.”⁰⁴ Mi sebe ne doživljavamo kao voajere i/ili fetišiste, kao publiku jeftinih strip-tiz-barova — mi preferiramo “s sofisticiranu glazbenu komediju”. Nije novost da seks prodaje sve, sav svoj uspjeh tvornica zabave izvodi upravo iz ugađanja erotskoj viziji.

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

04 — Turin, M., GENTLEMEN CONSUME BLONDES, u: *Movies and Methods*, VOL II., London, 1985., 372. Moj prijevod.

“MUŠKARCI VIŠE VOLE PLAVUŠE samo je šala. U drugim filmovima imate dvojicu muškaraca koji idu van i pokušavaju 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 obožavali, 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’...”⁰⁵

Hawksove riječi otkrivaju da ispod “šaljiva” 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 usmjeravaju moć te seksualnosti u romantičnu ljubav. Slučaj **PLAVUŠA** stoga pokazuje da kultura nije imuna na mnoštvo kontradiktornih 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 tragaju za muškarcima koji će ih upotrijebiti, 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 poveznica s lezbijkama u pornografiji i reklamnoj industriji u kojima one nisu stvarne žene dane erotski jedno drugoj (radije nego muškarcima), nego pseudolezbijke koje su prikazane isključivo za zurenje 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 deterdženta, u 50-ima jednako uspješno i učinkovito kao i danas, a nema naznake promjeni 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 —

- Becker, J., Rivette, J., Truffaut, F., ENTRETIEN AVEC HOWARD HAWKS, u: Cahiers du cinema, 1956., br. 56.
- Boetticher, B., THE WESTERN, London: British Film Institute, 1970.
- Johnston C., TOWARDS A FEMINIST FILM PRACTICE: *Some Theses*, u: Movies and Methods, VOL II., London, 1985., 315–326.
- Linker K., PRIKAZIVANJE SPOLNOSTI, u: FEMINISTIČKA LIKOVNA KRITIKA I TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, Zagreb, 1999., 115–139.
- Mulvey L., VIZUALNI UŽITAK I NARATIVNI FILM, u: FEMINISTIČKA LIKOVNA KRITIKA I TEORIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, Zagreb, 1999., 65–81.
- Turin M., GENTLEMEN CONSUME BLONDES, u: Movies and Methods, VOL II., London, 1985., 369–378.

Svi prijevodi u ovom broju preneseni su iz online časopisa *Film-Philosophy* (ISSN 1466-4615; Daniel Yacavone: TOWARDS A THEORY OF FILM WORLDS, VOL 12, No 2, 2008; John Orr: HITCHCOCK AND HUME REVISITED: Fear, Confusion and Stage Fright, VOL 11, No 1, 2007; Todd McGowan: HEGEL AND THE IMPOSSIBILITY OF THE FUTURE IN SCIENCE FICTION CINEMA, VOL 13, No 1, 2009) i objavljuju se pod licencom CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION 3.0

IMPRESSUM Studentski časopis za književnost,
književnu i kulturalnu teoriju k.,
god. VIII., br. 9, Zagreb, prosinac 2010.

ISSN 1334-0999

NAKLADNIK 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

ZA NAKLADNIKA Lujo Parežanin

UREDNIŠTVO Antonija Eremut
Mario Kikaš
Igor Medić
Iva Ogrizović
Uroš Živanović (glavni urednik)

LEKTORI Igor Medić
Kristina Špiranec

DIZAJN I PRIJELOM Ivan Klis

OMOT '2001' — Ivan Klis / Uroš Živanović

TISAK Sveučilišna tiskara, 2010.

Tiskano u 700 primjeraka,
Izlazi dvaput godišnje

**IZDAVANJE SU
FINANCIJSKI POTPOMOGLI** Gradski ured za kulturu, obrazovanje
i sport Grada Zagreba i Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu;

**TEKSTOVE SLATI
NA ADRESU** k.casopis@gmail.com