

# Subverzivnost spolne identitete v hollywoodski produkciji\*

## UVOD\*\*

V številnih hollywoodskih filmih junaki in junakinje nimajo več zgolj tradicionalnih spolnih vlog<sup>\*\*\*</sup>. To ne pomeni, da konstrukt spolne razlike ni več gonilna sila mnogih filmov; gre za to, da poleg elementov reprodukcije tradicionalnih spolnih vlog v filmih najdemo tudi elemente subverzivnosti tradicionalnega spolnega reda<sup>1</sup>. Znana strategija ugotavljanja in razkrivanja subverzivnih elementov je feministično branje filmov. Film definirajmo kot kompleksen znakovni sistem, ki producira pomene (Barthes, 1974, v: Griggers, 1993). V nadaljevanju se bomo lotili konkretnega branja enega od hollywoodskih filmov; najprej pa skušajmo ugotoviti smisel in namen takšnega početja.

## O FEMINISTIČNEM BRANJU FILMOV

V čem je sploh smisel feminističnega branja filmov? Namen je vsaj dvojen. Po eni strani lahko z analizo spolnih konstruktov ter kod in iz njih izhajajočih pomenov demistificiramo tiste predpostavke mainstreamovske filmske umetnosti, ki so mizogine ali pa je feminilnost (podobno velja za neevropske in neameriške kulture) konstruirana kot drugost. Znana feministična teoretičarka filma in kina Laura Mulvey kritizira klasično naracijo kina kot izraz, kako je "nezavedno patriarhalne družbe strukturiralo filmsko formo" (Mulvey, 1989, v: Brooks, 1997: 164). Način prezentacije, prav tako

\* Različica tega teksta je pripravljena za objavo v beograjski *Profemini* – Časopis za žensku književnost i kulturo, urednica Svetlana Slapšak.

\*\* Tekst je nastal na podlagi predavanj in seminarjev na Fakulteti za podiplomski humanistični študij Institutum Studiorum Humanitatis v modulu z naslovom: *Žensko branje – film, gledališče, TV, katerega nosilka in predavateljica je doc. dr. Svetlana Slapšak. Zahvaljujem se ji za inspirativna in poučna predavanja ter spodbudo, da tekst (seminarsko nalogo) o feminističnem branju filmov objavim.*

\*\*\* Doc. dr. Darji Zaviršek se zahvaljujem za njeno dragoceno pomoč pri končnem oblikovanju teksta. Opozorila me je na

nekatero nejasnosti in pomanjkljivosti, za katere upam, da sem jih dovolj dobro odpravila.

<sup>1</sup> V feminističnem diskurzu se je za označevanje zahodnega modela spolov in seksualnosti uveljavil izraz "heteroseksualna matrica". (Butler, 1990) Ta termin predpostavlja družbeni red kot obvezno zvezo biološkega spola, ki mu sledi "ustrezni" družbeni spol (ali spolne vloge), ki mu sledi "ustrezna" želja oz. seksualna praksa. Torej, rečeno še drugače, oseba, ki je po biološkem spolu ženska, mora tudi po vedenju, vlogah in osebnostnih potezah postati ženska, temu avtomatično sledi še heteroseksualna želja in spolnost.

kot odsotnost prezentacije žensk (in marginaliziranih skupin ter različnih kultur) v filmu in kinu, je politično vprašanje ali vprašanje moči. Z drugimi besedami to pomeni, da ni vseeno, ali so v filmu ženske (lezbijke ali heteroseksualne) ter pripadniki/pripadnice neevropskih in neameriških kultur pozicioniran-e /i le kot "Drugi" ali objekt pozornosti heteroseksualnega belega moškega ali pa so enakovredni akterji in so njihove perspektive lahko prav tako tiste, ki so v filmski zgodbi izhodiščne, centralne. Feministične teoretičarke filma, kina in popularne kulture pogosto opozarjajo, da je pogled oz. struktura gledanja (the gaze) maskulina. Laura Mulvey trdi, da je prav ta pogled, ki je maskulini pogled, glavni mehanizem nadzora. V tem vzorcu je heteroseksualni moški tisti, ki kontrolira (erotični) pogled, usmerjen na žensko, ki funkcionira kot objekt tega pogleda (Mulvey, 1975, v: Loyo, 1996). Mulvey trdi, da je pogled v kinu maskulini pogled. Navaja tri vrste pogleda (three kinds of gaze): kamera pogosto gleda ženske kot pasivne objekte, ki jih pogosto usmerjajo moški; pogled moških igralcev v filmu je strukturiran tako, da ima ta pogled določeno moč; in za pogled gledalca se predpostavlja, da se moško identificira s kamero in vojeristično gleda ženske, ki pogosto delujejo stereotipno. (V: Penley, 1989)

Eden od namenov feminističnega branja filma je torej odkrivanje moškosrediščnosti ali falocentrizma (prej smo omenili tudi mizoginost), ki v naraciji kina in tudi v filmski kritiki pogosto velja za samoumevno, edino veljavno in univerzalno perspektivo. Kateri pa je še drugi namen takšnega branja in analiziranja filmov?

Ko razmišljamo o stereotipih, kodah in simbolih ter produkciji pomenov (kulturalna semiotika), moramo najprej vedeti, (1) da film oz. tekst ni izpolnitev posamezne kode ali simbolov, ampak presečišče množice kod in simbolov (Barthes, v: Griggers, 1993). Nadalje (2) pomen – podobno kot identiteta – ne izhaja iz posamezne kode (kot na primer iz neke kode feminilnosti), temveč iz zbirke multiplih kod ter konteksta predstave (performance). (3) Iz palete možnih pomenov, ki izhajajo iz zbirke simbolov in kod ali stereotipov, končni pomen določa gledalka/gledalec ali bralka/bralac. Pri tem so pomembne tudi družbene izkušnje in izkušnje prezentacije (Griggers, 1993: 131). S tem seveda še nismo odgovorili na zastavljeno vprašanje, kateri je drugi namen feminističnega branja filmov. Ta drugi namen bi lahko označili kot odkrivanje subverzivnih elementov filma. Pričakovanja o spolnih tipologijah izhajajo iz ponavljanja teh tipologij (zelo pogost element je heteroseksualna matrica), vendar pa lahko vsak tekst ali filmska naracija odstopa na različne načine od omenjenih parametrov, tako da te tipologije pravzaprav ne določajo končnega (edinega) pomena.

Cathy Griggers (1993) v članku, v katerem se ukvarja z branjem filma *Thelma and Louise*, opozori, da je identificiranje s subverzivnim tekstom ali podtekstom v nekem delu odvisno od tega, *kdo* je tisti, ki bere. Branje subverzivnega teksta obstaja šele v očesu

gledalke/gledalca; s tem, ko določene strategije naracije (namenoma) ponujajo možnost subverzivnega branja, ne morejo biti taka dela nikoli v celoti kontrolirana. (Griggers, 1993: 132)

## BRANJE FILMA SPOROČILO V STEKLENICI

Poglejmo si teoretski koncept feminističnega branja filmov na konkretnem primeru. V hollywoodskem filmu *Sporočilo v steklenici* glavni moški in ženski lik, ki ju igrata Kevin Costner in Robin Wright Penn<sup>2</sup>, ne posedujeta tradicionalnih moških in ženskih vlog in vrednot. Simbolika njunih spolnih identitet<sup>3</sup> je zapletena. Za glavnega junaka so značilne kode, ki v patriarhalni družbi pomenijo feminilnost ali ženski spol. Tako so pomeni, ki jih lahko beremo v filmu, takšni, da spodkopavajo in rušijo tradicionalni patriarhalni red. Ti premiki se odvijajo na ravni spolnih identitet (natančneje tistega dela spolne identitete, ki jo v angleščini imenujemo gender). Trdili bomo, da zaradi tega film vsebuje subverzivne pomene. Subverzivno vrednost filma lahko razumemo tudi kot rahljanje in spodkopavanje zakoreninjenega spolnega dimorfizma, značilnega za ves zahodni kulturni kontekst. Za takšno branje filma je najbolj zanimiva analiza prezentacije glavnega junaka, ki ga igra Kevin Costner.

Druga možna interpretacija filma je, da gre preprosto za tržno oz. komercialno naravnost filma, ki ponuja tip hollywoodskega moškega, ki ga trg – to je tudi ženski del občinstva, danes zahteva. To je moški z mehkim srcem, ki ljubi in potrebuje žensko. Vsebino omenjene “nežne” moškosti v hollywoodskem filmu bi prav gotovo lahko pripisali vplivu feminizma na “mainstream” in zahtevo po politični korektnosti v ZDA.

### Steklenica in sporočilo

Steklenica s sporočilom je tisti predmet, ki sproži zaplet zgodbe. Je del ljubezenskega scenarija. Prvič se v filmu pojavi, ko novinarka (Robin Wright Penn) neke časopisne hiše teče (za rekreacijo) po neki peščeni plaži velikega severno-ameriškega mesta, kjer tudi živi in hodi v službo. Ustavi se in jo pobere iz peska. Iz nje iztrese v rolico zaviti list papirja, na katerem nekaj piše. Sporočilo in steklenico vzame novinarka s seboj v službo in vsebino naglas prebere sodelavkam. Neki moški je na papirju izpovedal svoja čustva in svojo predanost ženski, v katero je zaljubljen. Vse so prevzete od tako lepega ljubezenskega pisma, posvečenega ženski, ki je odšla, ki je ni več. To pismo je tako ganljivo in tako neposredno, da si novinarka zaželi najti tega človeka, ki očitno postavlja ljubezenska čustva na prvo mesto in ki ljubi intenzivno, iskreno ter popolnoma predano. Ta človek (Kevin Costner), ki ga ona išče in zelo hitro tudi najde, živi v majhni vasi ob morju, je osamljen in se ukvarja z vzdrževanjem in popraviljem jadrnic. V nadaljevanju zgodbe lahko opazimo,

<sup>2</sup> *Žal si imen glavnih junakov iz filma nisem zapomnila (filma pa v trenutku, ko pišem, še ni možno dobiti v videotekah). V tekstu bom poleg sintagme glavni junak in glavna junakinja uporabljala tudi njuna prava imena ali pa ju bom naslavljala z vlogami, npr. glavno junakinjo bom včasih imenovala kar novinarka.*

<sup>3</sup> *Spolna identiteta je tu mišljena kot množica vseh tistih lastnosti, atributov in vlog, ki jih imajo ljudje v svojem življenju kot moški in ženske.*

<sup>4</sup> O skrbi kot ženski preokupaciji in ženskem vprašanju ter širše o spolnih ideologijah in njenih učinkih glej obsežno študijo Darje Završek (1994) z naslovom: *Ženske in duševno zdravje, O novih kulturah skrbi*.

da Kevin Costner ne le, da zelo intenzivno in predano ljubi, ampak žensko, ljubezensko zvezo potrebuje kot kruha in vode. Šele ženska je tista, prek katere lahko postane enakovreden in priljubljen član skupnosti, v kateri živi. Šele v ljubezenskem odnosu občuti sebe, se zave svojih fantazij in načrtov in jih poskuša uresničiti.

V čem je tu subverzivnost? Steklenica v zahodni kulturi simbolizira vagino, saj lahko nekaj damo vanjo. Kevin Costner je svojo steklenico napolnil z nečim, kar je prav tako element, ki konstruira žensko. V steklenico da sporočilo – ljubezensko pismo. Pisava kot koda, simbol ni spolno nevtralna. Piše tisti, kdor nima glasu, tisti, ki je utišán. In ženske – kot spol, so bile skozi vso zgodovino utišane, preslišane, nerazumljene in izključene iz javnega življenja. Zdi se, da tudi Kevin Costner piše iz podobnega razloga. V svoji skupnosti, obmorski vasici, ni ravno priljubljen. Ljudje ga ne razumejo, zato je osamljen. Nima nikogar, s komer bi delil misli in občutke. V vasi velja za nekakšnega “outsiderja”, torej nekoga, ki ni enakovreden del skupnosti. Ker ostaja zunaj družbe in nima identitete ter glasu kot enakovreden član skupnosti, v kateri živi, bi lahko trdili, da ima status “drugega”. To pa je status, ki je bil skozi zgodovino reproduciran v ženskem spolu. Nadalje, Kevin Costner je v ljubezenskih občutkih zelo intenziven in se ne boji čustev. Predanost in skrb za ljubezenski odnos, kakršnega izraža glavni junak, sta v naši kulturi značilna za ženske.<sup>4</sup> Skrb za druge in skrb za ljubezenski odnos naj bi bila prioriteta žensk in za mnoge je to v resnici edini prostor, ki jim podeljuje njihovo identiteto in (samo)spoštovanje.

Morje, ki je voda, eden najelementarnejših ženskih elementov (v nasprotju z ognjem, ki je moški), je prav tako v tesni povezavi z glavnim junakom. Kevin Costner živi in dela ob morju, jadra in na koncu umre v morju. Tudi klic na pomoč, torej svojo zgodbo in bolečino, ki je nihče iz njegove vasi ne more razumeti, pošlje v svet po morju.

Njegova hiša ob morju reprezentira njegovo notranjost, njegovo dušo in čustva. V hiši mora vse ostati tako, kot je bilo prej, ko je živel z žensko, ki jo je ljubil in je bil ob njej srečen. Prek njenih predmetov, čopičev, barv in slik, ki jih je pokojna žena naslikala, ostaja povezan z njo tudi po smrti. Noče premakniti stvari, ki so povezane z njo in s tem, kar je počela, ko sta živela skupaj, kot tudi noče premakniti ničesar v sebi – to je ljubezni in povezanosti s pokojno ženo ter doživljanja samega sebe prek nje.

### **Ženski spol in identiteta**

V strukturalističnem diskurzu Lévíja-Straussa, ki predpostavlja univerzalno strukturo sorodstva (ki je patrilinearna), je nevesta objekt izmenjave med dvema klanoma. Simbolni pomen izmenjave žensk, ki se dogaja z institucijo poroke, je hkrati dejanje združevanja in tudi razlikovanja dveh klanov med seboj. Nevesta funkcionira kot povezovalni element med dvema skupinama (moških). Ona *nima*

identitete; niti ne zamenja ene identitete za drugo. Ravno v tej odsotnosti reflektira maskulino identiteto. Patrilinearnost (reprodukcija *imena* po moški strani) ter identiteta moškega sta zagotovljena s ponavljajočim se dejanjem simbolne diferenciacije, to je poroke.

Gre za ritualno izključitev ženske, in recipročno, pridobitev ženske. Ženska distribuira identiteto moškim osebam, sama pa je nima. (Butler, 1990: 38, 39)

S tem, ko je Kevin Costner izključen iz skupnosti oz. vasi, kjer živi, in zato, ker lahko polno življenje živi le v ljubezenski zvezi, bi lahko trdili, da to pomeni, da je njegova spolna identiteta konstruirana tako kot je v patriarhalnem kontekstu določena ženskam. Točneje, njegova identiteta je "problematična" ravno zato, ker je nima (izključen je iz skupnosti, kjer živi, kot član skupnosti in tudi sam pri sebi lahko funkcionira le prek ljubezenske zveze z žensko). Prikazovati koga kot tistega, ki nima identitete, v patriarhalni strukturi pomeni prikazovati ga kot žensko. Oče glavnega junaka in novinarka se spoprijateljita med sabo. Povezana sta in se hkrati razlikujeta prek Kevina Costnerja. Oče ga želi poročiti z novinarko, spodbuja ga, naj jo pokliče itd. S tem bi ga predal izpod svojega okrilja, zaščite njej, in tako izpolnil "očetovsko nalogo". V strukturalističnem diskursu Lévíja-Straussa to pomeni, da je Kevin Costner objekt izmenjave – nevesta, ki jo oče nameni v zakon drugemu. Torej, če povzamemo, Kevin Costner je konstruiran z elementi ženskega tudi zato (ali pa ravno zato), ker nima identitete, ali nasprotno, ravno zato, ker nima identitete, lahko sklepamo o njegovi ne-moščnosti.

Še ena oseba v filmu je konstruirana kot odsotnost, vendar ne odsotnost identitete, temveč telesa. Gre za pokojno ženo, ki je v filmu predstavljena kot idealna ženska in ima pomembno vlogo v zapletu. Vendar je prisotna brez telesa, ker je umrla. Kevin Costner je tako navezan na pokojno ženo, da se ne more zares spustiti v razmeje z novinarko. Konstruiranje Ženske z odsotnostjo ženske je eden od znanih načinov obnavljanja spolne razlike v hollywoodskem filmu. Problematična ni razlika kot taka, v smislu da sta si dva spola med seboj različna, ampak gre za reproduciranje drugosti, ki je vsebovana v odsotnosti telesa (idealne) ženske.

Novinarka, ki jo igra Robin Wright Penn, je ekonomsko in čustveno samostojna ženska, samoiniciativna, pogumna, pripravljena tvegati, poskusiti. Bila je že enkrat poročena in ločena, ima otroka, tako da njen status z vidika patriarhalnega reda ni "problematičen". Nalogo poroke in rojevanja otrok je izpolnila, zato je relativno svobodna in njen status legitimen (v očeh drugih je opravičena kot "normalna" ženska). Njena ženskost je reprezentirana v vlogi posrednice med Kevinom Costnerjem in pokojno ženo. Nekdo je v uredništvo časopisa, kjer je zaposlena, poslal pismo, ki je bilo prav tako v steklenici, najdeno nekje na obali in napisano z istim pisalnim strojem in vse drugo se je ujemalo ... To ljubezensko pismo, ki ga je napisala pokojna žena in ga Kevin Costner še nikoli prej ni videl in

prebral, je imela novinarka Robin Wright Penn spravljen doma v predalu. Novinarka je vpeta v ljubezenski trikotnik in ima morda ravno zato, ker je prišla kot zadnja, najboljši pregled nad tem, kar se dogaja. Dobro pozna Kevina Costnerja in njegovo zgodbo, prek ljubezenskih sporočil in po pripovedovanju svojega novega ljubimca spoznava njegovo pokojno ženo in njun ljubezenski odnos. Njeno zanimanje na začetku zbudita natanko Costnerjeva želja in izražanje hrepenenja po ljubljeni osebi. Novinarka se zaljubi v način, na katerega je Kevin Costner zaljubljen v pokojno ženo.

V Lacanovski terminologiji bi to pomenilo, da je Costnerjeva želja (njegova zaljubljenost v pokojno ženo) objekt želje novinarkine. "[...] po Lacanu [je] prav želja Drugega tista, ki poganja subjektovo željo." (Salecl, 96: 101) To, kar požene v tek novinarkino željo, ni konkreten moški – junak, ki ga igra Kevin Costner, njegova lepota ali njegove vrline, saj ga v trenutku, ko se njena želja sproži, sploh ne pozna, ampak način, na katerega je ta moški zaljubljen v neko drugo žensko. Kevina Costnerja je naredila ljubljenega njegova želja. "[...] bolj ko subjekt želi, bolj je zelen." piše Renata Salecl (1996) po Lacanu v tekstu, kjer raziskuje ljubezen, željo in gon.

### NEKATERA EPISTEMOLOŠKA VPRAŠANJA

Ukvarjanje z elementi, ki konstruirajo spol in spolne razlike ter interpretiranje teh konstrukcij v filmu *Sporočilo v steklenici*, z drugo besedo branje filma, odpira nekatera ključna vprašanja feministične antropologije in filozofije, morda celo epistemologije o tem, kaj je spol, še posebej ženski spol, in koga ta spol zajema, vključuje.

To vprašanje napeljuje na naslednje, ki se glasi, kaj ali kdo je subjekt feminizma in feministične (politične) reprezentacije. Če je odgovor Ženska (z veliko začetnico) ali pa ženske (v množini), kaj potem napolnjuje ti oznaki? Ali je merilo anatomija ali kaj drugega, na primer kulturno specifična spolna pričakovanja in kode feminilnosti ali maskuliniteti, saj vendar trdimo, da je spol družbeni konstrukt, in ne (le) naravno dejstvo. Trditev, da je spol (gender) (arbitraren) družbeni konstrukt, je v devetdesetih že klasična feministična ideja. Argumente in dokaze o tem, da je biološki spol (anatomija) in družbeni spol (gender) mogoče razumeti kot dve različni kategoriji, so feministične teoretičarke našle predvsem v tistih antropoloških raziskavah drugih kultur ali preteklih obdobjih, ki vsebujejo podatke o raznoličnih konstrukcijah spolnih identitet in spolnih paradigem. Spol torej ne vključuje le anatomije ali telesa, ampak celo zbirko družbenih vrednot, vlog in pričakovanj. Ravno na podlagi spolno specifičnih vrednot in stereotipov se v filmu običajno konstruirata moški in ženski spol. Iz omenjenih konstruktov izhajajo določeni pomeni, ti pa so odvisni tudi od gledalke/gledalca.



## ONSTRAN SPOLNEGA DIMORFIZMA: SUBVERZIJA SPOLNIH IDENTITET

Kakšen pomen ali pomene bomo odkrivali v filmu *Sporočilo v steklenici*, je odvisno tudi od tega, kakšen sistem spolnih identitet predpostavljamo.

Kevin Costner, eden od dveh (treh) glavnih likov ljubezenskega zapleta, je prikazan z elementi in kodami, za katere lahko trdimo, da v zahodni patriarhalni kulturi konstruirajo Žensko. Vprašanje, ki nujno sledi, je: ali je Kevin Costner ženska? Še preden smo si drznili namigniti na ugotovitev ali sklep, bi bilo koristno najprej misliti o nekaterih filozofsko-antropoloških vprašanjih: ali je moški, ki čaka princeso/princa na konju, da ga reši, sploh (še) moški? Ali ni pravzaprav "čakanje na nekoga, da reši", natanko tisto, kar konstruira Žensko<sup>5</sup>? Ali pa je telo z biološkim spolom, ki je vedno že kulturno posredovano, torej vedno že učinek specifičnega diskurza, takšen spolni konstrukt, ki ga ni mogoče razdeljevati na anatomijo na eni strani in "dušo", "notranjost" ali spolne vloge na drugi strani? Ta vprašanja prej kot odgovore pritegnejo nova vprašanja o samem konstruiranju spolov in seksualnosti. Zahodni diskurz pozna ostro razmejevanje v binarnih nasprotjih moško/žensko ter hetero/homo, ki so tudi močno hierarhizirana. Tako kategoriji moškost in heteroseksualnost zavzemata superiorni poziciji nad ženskostjo in homoseksualnostjo. Poleg problematične hierarhizacije omenjenih kategorij je pomembno poudariti tudi to, da takšna spolna (in seksualna) paradigma dopušča le natanko dve možnosti družbeno konstruiranega spola = gender, to pa sta moški ali ženska. Družbeno konstruirani spol (gender) temelji na "naravnih resnicah" biološkega spola – in ker obstajata le dva biološka spola, sta tudi družbena spola le dva. Iz tega sledi, če individuum ni enega spola, je drugega. Edina možna variacija je zamenjava enega družbenega spola (gender) za "nasprotnega" ali pa nekakšna mešanica spolov. Vendar v zahodni kulturi takšna "fluidnost" praviloma velja za deviacijo posameznika/posameznice. V zahodni kulturi ne obstaja spol, ki ni definiran niti z moškimi, niti z ženskimi referencami (ne obstaja npr. tretji, četrti itd. spol).

Iz povedanega lahko sklepamo na subverzijo spolnega dimorfizma v filmu. Spolne identitete v filmu *Sporočilo v steklenici* (še posebej lik, ki ga igra Kevin Costner) so konstruirane onstran tradicionalne spolne razlike moškega in ženskega. Videli smo, da v filmu obstajajo takšne (spolne) identitete, ki odstopajo od tradicionalnih predstav moškega ali ženske. Lahko bi trdili, da film reprezentira *multiple spolno paradigmo*<sup>6</sup>.

Takšen pomen v filmu lahko zagovarjamo, če za izhodišče vzamemo Foucaultjev argument, osnovan na ideji, da biološki spol (sex) ne obstaja neodvisno ali izven determiniranosti diskurza, v katerem so konstelacije pomenov vedno že specificirane.

<sup>5</sup> Debato o "konservativnem" esencializmu in "naprednem" dekonstruktivizmu bomo pustili ob strani, v nasprotnem bi se lahko preveč oddaljili od glavne teme.

<sup>6</sup> Koncept multipla spolna paradigma se je uveljavil predvsem v tistih antropoloških študijah, ki raziskujejo kulture z drugačnim spolnim sistemom, kot ga poznamo v zahodnem kontekstu. V mnogih kulturah (najbolj znan primer so kulture severnoameriških staroselcev) so antropologi identificirali več kot dva spola. Gre za kategorijo tretjega, četrtega, itd. spola.

Zato telesa nimajo spola (sex) izven diskurza, v katerem so določena, označena kot spolna (sexed). Posledica tega je, da je konstrukcija fiksnih binarnih bioloških spolov s fiksnimi kategoričnimi razlikami učinek določenega diskurza. Če je binarnost biološkega spola učinek specifičnega diskurza, potem iz tega sledi, da ne moremo trditi, da je biološki spol nespremenljiv in naraven. (Foucault, 1984, Lacqueur, 1990 v: Moore, 1994: 81, 82). Poleg tega, da ne moremo trditi, da je biološki spol nespremenljiv in naraven, tudi ne moremo zanesljivo trditi, da sta biološki spol (sex) in družbeno konstruirani spol (gender) dve razločljivi kategoriji.

## **SPOL, SEKSUALNOST IN TELO**

Ugotovili smo, da gre v filmu za strategijo subverzivne preemstitve tistih vrednosti, ki tradicionalno veljajo kot moški ali ženski elementi. Intrepretacija binarne spolne paradigme predpostavlja, da je oseba enega ali drugega spola. To pomeni, da je Kevin Costner Ženska, zato ker ni Moški. Druga možna interpretacija se spusti v same temelje konstruiranja koncepta spola in spolne paradigme. Čeprav je Kevin Costner prezentiran z mnogimi tradicionalno ženskimi elementi, ni Ženska. Vprašanje se pravzaprav ne vrti okoli tega, ali je Ženska ali Moški, ampak lahko koncept njegove prezentacije v filmu interpretiramo kot nekaj, kar je onstran spolnega dimorfizma, morda kot tretji ali četrti, itd. spol.

Vrnimo se nekoliko nazaj, k tisti interpretaciji, ki vsebuje misel, da je Kevin Costner Ženska. Kako potem misliti njegovo seksualnost? Tu se branje filma dokončno zaplete. Iz povedanega sledi, da gre – če interpretiramo znotraj zahodnega diskurza binarnega modela konstrukcije spolov – za lezbičen film.

Vendar pa takšna interpretacija, ki ugotavlja lezbičen film, odpira nov problem: *odsotnost lezbičnega telesa*. Gre za politično temo, za vprašanje politične reprezentacije, saj je natanko telo tisto, ki pomeni "človekovo primarno lokacijo v svetu, njegovo primarno situacijo v realnosti". (Braidotti, 1991, v: Moore, 1994: 86). Lezbične zveze, lezbijke in lezbičnost, ne glede na maskulnost ali krhkost njihov teles in ne glede na "butch" ali "femme" koncepte spola, so v javnem diskurzu neizrečene, nevidne in nemogoče identitete/telesa. Identiteto in telo (ki ima biološki spol) skušamo na tem mestu misliti skupaj in s tem nadaljevati feministično debato o vprašanju opozicijskih kategorij kot sta "gender"/biološki spol, ki predpostavljata binarno nasprotje kultura/narava.

Feministični diskurz je v šestdesetih in sedemdesetih letih v ZDA in Zahodni Evropi ločil družbeno konstruirani spol (gender) od biološkega spola (sex) z namenom osvoboditve žensk in v nasprotovanju konotaciji spol-je-usoda. V kasnejšem razvoju feministične teorije, v osemdesetih in predvsem v devetdesetih pa



pride do ponovnega razmisleka in kritičnega vrednotenja omenjene distinkcije. (Denimo Moore, 1994; Lundgren, 1995; Elam, 1994; Butler, 1993.) Kritika je po eni strani uperjena na samo dualistično razvrščanje konceptov z argumentom, da takšna distinkcija nadaljuje kartezijsko epistemološko dediščino (ki znanstvena spoznanja kategorizira in hierarhično razvršča). V "ontološki" hierarhiji zahodne (kartezijske) filozofske tradicije veljata telo in biologija kot dani, nespremenljivi bazi, medtem ko družbeni aspekti spola veljajo za sekundarne in sposobne spremembe. Lundgren (1995) v tekstu<sup>7</sup>, kjer raziskuje telo kot kategorijo transformacije, omenja še terciarno raven. To je simbolna raven (vključuje miselnost, koncepte in celo jezik), ki velja za najbolj fluidno in daleč najbolj odprto za spremembe. Taka konceptualizacija spola zapostavlja telo, lahko bi celo rekli, da se bori proti telesu in biologiji, v noben primeru pa ne dopušča razumevanja telesa kot kategorije transformacije ali kulturnega konstrukta. Druga možnost, kako misliti spol, postavlja v ospredje telo in biološki spol. Sprva je feministična antropologija uvedla distinkcijo gender/sex, vendar se del debate nadaljuje v razumevanje bioloških spolnih razlik kot kulturnega konstrukta. Hkrati je feministična antropologija postavila pod vprašaj samoumevno delitev na dva spola – ženskega in moškega. Podobno logiko najdemo v popularni Foucaultjevi knjigi *History of Sexuality Vol 1*: telesa nimajo *sexa* – to je biološkega spola izven določenega diskurza, torej so spolna telesa (sexed bodies) vedno učinek diskurza – in ne izvor. Telesa zato ne morejo biti dane, esencialistične enote, ampak so kategorija specifičnih diskurzivnih praks (v: Moore, 1994). Butler v branju Foucaulta poudari, da morda sploh ne moremo narediti distinkcije med *sex* in *gender* (v: Moore, 1994).

<sup>7</sup> Naslov članka je *Creating bodily gender in the fields of symbol and power*, v: Nora, št. 2, 1995, *Scandinavian University Press*.

## **TRŽNO PRILAGAJANJE MOŠKOSTI V HOLLYWOODSKI PRODUKCIJI V DEVETDESETIH: JUNAK MEHKEGA SRCA**

Feministična teorija v devetdesetih in že prej vključuje poleg študija ženskih tem tudi študije spola in študije o moških in maskulnosti. V ZDA se je v osemdesetih, z drugim valom ženskega gibanja, izoblikovalo "gibanje moških" (men's movement). Kritiziralo je tradicionalne moške vloge in pričakovanja, ki jih pred moške postavlja severnoameriška družba.

Avtorica Susan Jeffords (1993) analizira prezentacijo maskulnosti v kinu tako, da primerja prikaze moških v osemdesetih in devetdesetih. V svojem članku *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties* ugotavlja, da je bojevnika, oboroženega, mišičastega, neodvisnega moškega – heroja iz osemdesetih zamenjal bolj ljubeč, skrben, čuten in zaščitniški, družinski moški devetdesetih, ki je celo sposoben spremembe identitetne pozicije ter tistih vzorcev vedenja

<sup>8</sup> Izraz normalizacija si izposojam iz teorij o deinstitucionalizaciji duševnega zdravja v skupnosti. Pojem normalizacije je konec petdesetih let uvedel Wolf Wolfensberg in pomeni način življenja ljudi z duševnimi krizami, ki naj bo kar najbolj podobno običajnemu življenju ljudi (Zaviršek, 1994).

in razmišljanja, ki so vezani na spolno specifična pričakovanja. Pomemben premik je nastal tudi v prikazovanju moških teles. Telo moškega iz osemdesetih je prestalo razbita stekla, eksplozije, udarce, padce iz letala, in še vedno je junak lahko ujel "bad guys" (npr. Bruce Willis). V devetdesetih se maskulino herojstvo spremeni; moški dobi občutke, želi pripadati družini ali pa družino rešuje, ščiti ipd. (npr. v filmih *Kindergarten Cop*, *One Good Cop* itd.). Ob koncu devetdesetih, če vzamemo za primer filma *Sporočilo v steklenici* in *Zaljubljeni Sheakespeare*, gre še za radikalnejše premike. Oba omenjena filma (namenoma) puščata odprto pot subverzivnemu branju. V obeh primerih gre za rušenje spolnih stereotipov, moških in ženskih, ali za rušenje meja v predpisanih različnostih med spoloma. Z mešanjem ženskih in moških elementov (npr. v analiziranem filmu je Kevin Costner konstruiran s tradicionalno ženskimi atributi, v filmu *Zaljubljeni Sheakespeare* se Gwen Pathlow oblači v moškega) je načeta samoumevnost konstrukta dveh spolov. Ali rečeno še drugače, filmsko "poigravanje" s spolno razliko in premeščanje te razlike zadeva ob sam konstrukcijski sistem spolne paradigme – spolni dimorfizem zahodne kulture. Politični učinek rušenja spolnih stereotipov ni le v večji prisotnosti in normalizaciji<sup>8</sup> različnih netradicionalnih spolnih identitet v javnem diskurzu, ampak tudi v odpiranju poti za normalizacijo različnih oblik seksualnosti (homoseksualnost, biseksualnost). Homoseksualnost velja za problematično tudi zato, ker ruši tradicionalne spolne vloge, ali z drugimi besedami, gre za vprašanje rušenja oz. subverzivnosti patriarhalnega reda.

### **SKLEP: SMRT KOT KOMPLEKSEN SIMBOL: KOT ZNAK JUNAŠTVA, RANLJIVOSTI (MOŠKEGA) TELESA ALI UKINITEV SUBVERZIVNOSTI**

Film *Sporočilo v steklenici* se konča s smrtjo glavnega junaka; umre pri reševanju neznane ženske in otroka iz razburkanega, viharnega morja. Tako kot je celoten film ponujal različne možnosti branja in interpretacij, tudi reševanje in smrt na koncu filma lahko pomenita različno. Poskus reševanja ljudi iz morja in s tem tveganje lastnega življenja predstavlja junaško dejanje, znak moškega junaštva. Po drugi strani pa se reševanje konča s smrtjo; torej moško telo ni (več) nepremagljivo in ne more preživeti zelo nevarnih dogodkov in situacij, kot je bilo pogosto v filmih iz osemdesetih let (gl. prej). Moško telo je postalo ranljivo in celo smrtno.

Bolj pesimistično branje sklepa filma ugotavlja smrt kot konec nečesa, lahko tudi konec ali ukinitve subverzije spolnih identitet in spolnega dimorfizma. Glavni junak, ki je prezentiran z mnogimi tradicionalno ženskimi elementi, kar učinkuje kot spodkopavanje zakoreninjenega patriarhalnega reda, tako ne more funkcionirati.

Njegova identiteta (ali pa odsotnost identitete, vseeno) je nemogoča "identiteta", zato ne more (več) obstajati, mora umreti.

#### LITERATURA

- BROOKS, ANN (1997): Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms. *London and New York: Routledge.*
- BUTLER, JUDITH (1990): Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. *London and New York: Routledge.*
- BUTLER, JUDITH (1993): Bodies That Matter, On the Discursive Limits of "Sex". *New York and London: Routledge.*
- ELAM, DIANE (1994): Feminism and Deconstruction. *London and New York: Routledge.*
- GRIGGERS, CATHY (1993): *Thelma and Louise and the Cultural Generation of the New Butch-Femme*. V: *Film Theory Goes to the Movies*, ur. Jim Collins, Hilary Rander, Ava Preacher Collins. *New York and London: Routledge.*
- HERDT, GILBERT (1994): *Introduction: Third Sexes and Third Genders*. V: *Third Sex, Third Gender – Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, (ur.) Gilbert Herdt. *New York: Zone Books.*
- JEFFORDS, SUSAN (1993): *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties*. V: *Film Theory Goes to the Movies*, ur. Jim Collins, Hilary Rander, Ava Preacher Collins. *New York and London: Routledge.*
- LUNDGREN, EVA (1995): *Creating bodily gender in the fields of symbol and power*. V: *Nora*, Nr. 2, Vol. 3, str.: 101–112, *Scandinavian University Press.*
- DEL MAR ASENSIO, MARIA (1996): *Subversion of Sexual Identity in Jeanette Winterson's The Passion*. V: *Postmodern Studies 16: Gender, Ideology; essays on theory, fiction and film*, ur.: Chantal Cornut-Gentile DžArcy in José Ángel Garcíá Landa. *Amsterdam, Atlanta: Rodopi.*
- MOORE, HENRIETTA (1994): 'Devided We Stand': Sex, Gender and Sexual Difference. V: *Feminist Review*, No. 47, Summer, str.: 78–95.
- SALECL, RENATA (1996): *Ljubezen med željo in gonom*. V: *Problemi*, št. 2–3/1996, letnik XXXIV, str. 97–110. *Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.*
- SLAPŠAK, SVETLANA (1999): *Žensko telo u jugoslovenskom filmu: status žene, paradigma feminizma. (še neobjavljeno)*
- SLAPŠAK, SVETLANA (1998/99): *Ciklus predavanj na Fakulteti za podiplomski humanistični študij ISH z naslovom: Žensko branje – film, gledališče, TV.*
- ZAVIRŠEK, DARJA (1994): *Ženske in duševno zdravje. O novih kulturah skrbi. Ljubljana: Visoka šola za socialno delo.*
- ZORN, Jelka: *Homoseksualnost: (de)konstrukcija spola in seksualnosti – feministična ter antropološka perspektiva. (še neobjavljeno).*