



# STEPFORDSKE ŽENSKES

melita zajc

“Oče, pravkar je nekdo nesel golo gospo čez cesto.”  
 “Saj, zato se pa selimo v Stepford.”

Za roman *Stepfordske ženske* (The Stepford Wives, 1972) Ire Levina so govorili, da je anti-feminističen. Tudi za film *Stepfordske ženske* (1975) kultnega režiserja britanskega novega vala Briana Forbesa so govorili, da je anti-feminističen, in to kljub temu, da je za Forbesa že prej veljalo, da je “ženski režiser”, da torej zna z ženskami. In je tudi sam na očitke odgovoril, da film “ni proti feminizmu, ampak proti moškim”. Ko za *remake* filma, ki ga je z Nicole Kidman letos posnel nekdanji lutkar iz Sesame Street in Muppet Showa, prav tako Britanec Frank Oz, pravijo, da je politično korekten, najverjetneje tudi govorijo o njegovi zvezi s feminizmom. Le da je tokrat, za razliko od filma izpred dvajsetih let, ta zveza povsem neproblematična.

Danes je v feminizmu možno vse. Nobene potrebe ni več, da bi poudarjali razliko med esencializmom, ki trdi, da so ženske po naravi drugačne, in konstruktivizmom, ki vztraja pri tezi, da je spolna identiteta plod družbenih in kulturnih konvencij. To poudarjanje je zaznamovalo feminizem prejšnjih desetletij, in bilo je uspešno. Danes je teza o spolu kot družbeni in kulturni, torej konstruirani kategoriji splošna resnica, *common sense*. Ko kreativno uporabljamo medijske vsebine (kot je ob primeru fanic *Star Treka* pokazala Constance Penley, v tekstu, objavljenem v zborniku *AV mediji in identitete*, Slovenska kinoteka 1995), ko si izbiramo spolne identitete v komunikaciji na svetovnem spletu, ali pa, ko v življenju opravljamo različne vloge – ljudje pravzaprav počnemo eno in isto. Sami od sebe, tako rekoč poljubno ustvarjamo svoje mesto v svetu, ki ga nismo ustvarili sami, svoje identitete. Tudi spolne. Ženske, in moške.

Ko gredo junaki nove verzije filma *Stepfordske ženske* korak dlje, in se namesto sebe lotijo kreacije nasprotnega spola, to torej ni prav nič nenavadnega, rutina pač. Smešno? – morda. Srhljivo, kot je to v *Stepfordskih ženskah* iz leta 1975? – nikakor ne. Da tega, za razliko od *thrillerja* iz leta 1975, ni sprožil moški, temveč ženska, ničesar ne spremeni. Konec koncev se je ideja, da bi si ženska lahko ustvarila moškega po svoji volji, natanko takega, kot si ga želi, tudi v hollywoodski kinematografiji kuhala že kar nekaj časa. Pomislite samo na Altmanov film z Richardom Gerom, *Dr. T and the Women* (2000), pri nas prevedenem kot *Vse njegove ženske*, v katerem ženska, ki ima takega moškega, kot si ga želi, idealnega moškega, od tega zbolí. Moški po želji ženske je torej nekaj neobičajnega, nenavadnega, a poglejmo to z druge strani. Tudi nenavno je verjetno. Patološko že, nemogoče pa to ni. Patološko pač zato, ker krši temeljno pravilo želje, to pa je, da ostane neuresničena. Patološko torej, kolikor je patološka vsaka uresničitev želje. A kljub vsej (morebit-

ni) ironiji je ta Altmanov film predvsem dokaz, da je moški, ki je “kot ustvarjen” po želji ženske (ne pa obratno, kot je bilo to tisočletja, tako rekoč od nekdanj), povsem legitimen in verjeten pojav sodobnih zahodnih družb.

Pustimo ob strani vprašanje, koliko so teorije konstruktivizma prispevale k predstavam o kapitalizmu kot edinem možnem političnem sistemu, ki jih je v osemdesetih vzbudilo propadanje t.i. vzhodnega bloka, gotovo pa je bil konstruktivizem (tudi ena od apologetskih oblik postmodernizma. In te so temeljile na predpostavki absolutne avtonomije subjekta, popolne svobode posameznika, da gradi – ustvarja – svojo podobo in svoje mesto v svetu, ki ga sicer ni ustvaril sam. Svoje je seveda odigral tudi razvoj t.i. tehnološke, zlasti biotehnologije. In vse to skupaj je nedvomno prispevalo k temu, da danes tudi dobesedno ustvarjanje ljudi (na načine, ki so daleč od t.i. običajne, biološke, prokreacije) ni čisto nič nenavadnega. In je zato seveda lahko del popolnoma kredibilne filmske fikcije – kar omenjam zato, ker je v kinu kredibilnost pač pomembnejša od realizma, in seveda ni isto, v kinu vedno deluje princip utajitve: vemo, da ni res, pa vendar verjamemo. Dober primer je zadnji film Thomasa Vinterberga *It's All About Love* (2003), ki so ga čisto narobe prevedli kot *Vse za ljubezen* (ne za, kvečjemu zaradi nje), v katerem so zbrane velike zvezde neodvisnega (kolikor kaj takega obstaja) ameriškega filma (Joaquin Phoenix, Claire Danes, Sean Penn) in je poln prekrasnih metafor, ljudje so osamljeni in zemlja zajame tak mrz, da poleti pada sneg, na ekvatorju pa celo zakoni težnosti ne veljajo več in se morajo ljudje v Ugandi privezati, da jih ne odnese v vesolje. In v *Vse za ljubezen* bodo svetovno znano umetnico drsanja na ledu, ki zbolí za čudno boleznijo srca in bo kmalu umrla, nadomestili z njenimi kloni, ne da bi se ukvarjali s tem, kako točno so njene klonice narejene.

Ustvarjanje ljudi po poteh, ki tečejo mimo narave in biologije, je torej danes čisto dovolj verjetno, da lahko brez posebnih učinkov postane del filmske diegeze. In ker je tako, tudi *Stepfordske ženske* v *remaku* niso mogle biti, enako kot prva različica, grozljivka. Grozljivka vedno temelji na nečem tujem (živi mrtveci, tatovi teles ...), neznosnem, nemogočem. *Stepfordske ženske* v letošnji različici so komedija, pri kateri pa praktično nikomur ne gre na smeh. Ne, še najbolj spominja na patologijo Altmanovega *Dr. T*, moškega ki je tako dober do svoje žene, da ta zbolí. Bolezen se imenuje “Histiin kompleks” in je značilna za, kot pravi sam *Dr. T*, “ženske višjega srednjega razreda, ki imajo vse, kar si želijo, tudi ljubečega moža”.

Tako je to danes. Sedemdeseta so bila drugačna, v sedemdesetih vsega





Stepfordske ženske, 1975



Stepfordske ženske, 2004

tega še ni bilo. Verjeli so, da so moški moški in ženske ženske. Ne-biološko ustvarjena človeška bitja, Frankensteinova nevesta na primer, pa so bila nekaj grozljivega in nemogočega. Zato *Stepfordske ženske* ne potrebujejo nobenega posebnega učinka, ne krvi in ne krikov. Za projektom je stal velik studio (Paramount), Ira Levin, avtor romana, je bil takrat velika zvezda, saj je zaslovel z romanom, po katerem je Polanski posnel *Rosemaryjinega otroka* (*Rosemary's Baby*, 1968), scenarist William Goldman je dobil oskarja za scenarij filma *Butch Cassidy in Sundance Kid* (1969), režiser Forbes je imel za seboj nekaj izjemnih filmov (*Of Human Bondage*, 1964; *King Rat*, 1965) in vodenje produkcije pri MGM, glavna igralka Katherine Ross – čeprav je bila prva izbira Diane Keaton – pa je bila igralka, s katero bi po filmu *Diplomirane* (*The Graduate*, 1967) vsak hotel posneti film. Zanimivo je tudi, da so vsi po vrsti uspeli v šestdesetih, in od daleč se zdi, kot bi jim prav to omogočalo, da si v sedemdesetih privoščijo posneti film o feminizmu, ki je bil ena najbolj kontroverznih tem tistega časa, in to na najbolj enostaven in hkrati najbolj zahteven način – tako, da z minimalnimi sredstvi dosegaš maksimalne učinke. Marsikaj od te, mestoma prav presunljive enostavnosti je bilo tudi golo naključje – na primer, prvo *Stepfordsko žensko*, Carol Van Sant, je igrala Nanette Newman, režiserjeva žena, in samo to, da Newmanova ni bila ravno tip zajčice, je ekipo odvrnilo od ideje izvirnega scenarija, namreč da bi bile oblečene kot Playboyeve zajčice, temveč so bile v do tal dolgih, viktorijanskih oprava, prav to pa šele da filmu mrakobni pridih obscenosti. Kakorkoli, cel film stoji na eni, enostavni, ideji – kako bi bilo, ko bi si, kot človeštvo verjame tako rekoč od nekdanj, moški res ustvarili ženske po svoji podobi.

Vprašanje je seveda, kako to, da ta, prvi film o stepfordskih ženskah, kljub vsem razlikam danes deluje enako, kvečjemu bolje kot v sedemdesetih letih. Razloga sta dva. Prvič, ker ne gradi na predstavi o moških in ženskah kot drugi, podrejeni vrsti, temveč na sami spolni razliki. Grozljivost izvirnih *Stepfordskih žensk* ni v tem, da so lutke, temveč, da so tako tipično ženske; od prvega kadra, ko v avtu mama in hči čakata na moža in očeta in medtem opazujeta tipa, kako z golo žensko lutko na hrbtni vijuga po ulicah Manhattana, in ko se ta končno pojavi, hči pove: "Oče, pravkar je nek moški nesel golo gospo čez cesto." Oče odgovori: "Saj zato se pa selimo," a to niti ni važno. Važno je, da je lutka od samega začetka del ženske identitete, kot njene bistvene, določujoče razlike v odnosu do moškega, in je sama ta identiteta tujek in vir nelagodja. In ker, drugič, danes, enako kot takrat, ne glede na lažna pričakovanja osemdesetih in devetdesetih let prejšnjega stoletja, vemo, da ta razlika ni poljubna, temveč dana. Tako je tudi izhodišče Forbesovih *Stepfordskih žensk* – spolno razliko, čeprav je konstruirana, ljudje vendar izkušamo kot dano. Morda je to razlog kulturnega statusa tega filma – njegov čas ga ni sprejel s pretiranim navdušenjem, z leti pa postaja vse bolj aktualen. Za nas je aktualen zaradi tega, ker pokaže na omejenost feminizma, kot se je razvil kasneje, najbolj divja pa je prav različica, ki jo imamo priliko videti v letošnjem remaku *Stepfordskih žensk*, ki tako zelo in dobesedno verjame, da smo v položaju, ko lahko poljubno ustvarjamo svoje identitete, da do tega, da ustvarjamo konkretne osebe nasprotnega spola, ni več prav daleč.

Že res, da spolna razlika nima zveze z biološko razliko, in da falus kot označevalec te, kulturne razlike, nima zveze s penisom, če vrnem malo

klasičnega lakanovskega žargona. Vendar, če ni biološko, še ni poljubno; ni biologija tista, ki je vir neenakosti ter vsakovrstnih zatiranj in izkoriščanj med ljudmi, ne natura, temveč kultura (in to vsaj od Rousseauja naprej, kaj, že Descartes je priznal, da si je bilo dušo treba "izmisliti" zato, da bi rešili problem lakote). Jezik torej, domena simbolnega – kakorkoli se že radi igramo spreminjanje spolnih in drugih identitet, kakorkoli uspešni smo pri tem, to naše igranje še zdaleč ni poljubno. Kot reče Lacan, človek vstopi v jezik, svet simbolnega (ki je, skupaj z realnim in imaginarnim, temeljna dimenzija človekovega obstoja), enako kot bi vstopal skozi vrata javnega stranišča: na moški ali ženski strani. Konec koncev v tej zvezi med sedemdesetimi in danes res ni velike razlike – na neki spletni anketi je še letos med 10 filmskimi nevestami, med njimi so kandidirale tudi *Frankensteinova nevesta* in *Stepfordske ženske*, zmagala nekakšna Pepelka. In glede na to je seveda že Altmanov *Dr. T* velik napredek – prišel je najdlje, pravzaprav, ker nazorno pokaže to, za kar gre: odnos. Enako je v Forbesovih *Stepfordskih ženskah*; vsa njihova perfekcija, glamuroznost in pompoznost njihove pojave ni tako šokantna kot to, kakšen odnos imajo moški in ženske Stepforda drug do drugega. Ta odnos ni prav nič tuj, prav nasprotno. Tuj postane v remaku, tam mož ženi vtakne bankovec v usta, da ga bo zamenjala v drobiž. V Stepfordu iz 1975 jo samo prime, tako z občutkom, brez vsakega vsiljevanja, za prsi sredi sončnega dopoldneva, in Joanna Eberhart (Katherine Ross), ki je v Stepford prišla iz New Yorka, v hipu ve, da je nekaj narobe, čeprav je vse čisto tako kot običajno.

Feministke prve generacije bi oboje najbrž opisale enako – da žensko obravnavajo kot objekt, avtomat (za denar, za seks). Ampak razlika je seveda gromozanska. Ta dva prizora povesta vse o razliki med obema filmoma. *Stepfordske ženske* z Nicole Kidman so dobesedna, kavarniška in ne prav razdelana (veliko slabša od, recimo, *Seksa v mestu*) kritika situacije, v kateri imamo ženske in moški težave s spolno razliko, pač s tem, da bi bili radi skupaj, pa nam običajno ne gre – sama ženska je tujek, avtomat, dobesedna konstrukcija moškega. *Stepfordske ženske* s Katharine Ross so čista poezija – vse je tako kot običajno, pa prav v tej svoji običajnosti postane nerazumljivo tuje. Vsakdanjost, običajnost in domačnost so zaznamovale film tudi onkraj filmskega platna. Enako kot producent, ki je Forbesa najel kot režiserja, ki zna delati z ženskimi igralkami, je bil tudi scenarist očitno precej naklonjen aktualni ženski problematiki in menda je med pripravljanjem scenarija kar nekaj časa preživel v pogovorih z Betty Friedan in drugimi vodilnimi feministkami tistega časa. Svojo avtoriteto scenarista z oskarjem je uveljavil tudi, ko je producent kot prvo izbiro režiserja predlagal Briana de Palmu. Ali on ali jaz, je bil jasen scenarist Goldman. Poleg tega, da je v vlogi vzorčne stepfordske ženske nastopila režiserjeva dejanska žena, je njena filmska hči tudi njegova biološka hči, medtem ko v vlogi ene od filmskih hčera filmskih staršev Katharine Ross in Petra Mastersona prvič v filmu nastopa njegova biološka hči Mary Stuart Masterson. Med snemanjem so se počutili kot doma, se spominja Rossova, jedli so na prostem pod drevesi, imeli so dolge premore za kosila, bilo je, kot bi sodelovali pri evropski – in ne hollywoodski – produkciji.

Snemali so tam, kjer se res odvija zgodba romana, v Connecticutu, in niso, kot pravi režiser, spreminjali ničesar. Vse so pustili tako, kot je. •