

IDEOLOGIJA OSEMDESETIH

Samo tako, da je kontrastirana z moškostjo, ženskost zadobi svoj pomen v patriarhatu. In samo kot rezultat tega kontrasta se pojavi feminizem, da bi izzval družbeno delitev med spoloma, ki se izraža v tem kontrastu. V tem smislu je ženskost zares odvisna od razpoznavanja razlike med ženskami in moškimi — razpoznavanja, čigar nastanek Freud locira v Ojdipov kompleks.

Janet Sayers: **Sexual Contradictions (Psychology, Psychoanalysis, and Feminism)**, London & New York, 1986.

Pojmi filma niso dani v filmu.

Gilles Deleuze, **L'Image-temps**, Paris, 1985.

... kako z...
... kako z...
... kako z...

razliko med „svojim“ in moževim denarjem. Freud nadalje dopolnjuje zgodbo svoje pacientke še z dvema pripetljajema iz otroštva, ki sta vsak po svoje prispevala k njenemu dojemanju vloge denarja v erotičnem pogledu. Čeprav zlasti drugi od teh dveh dodatnih pripetljajev ni ravno tipičen (šlo je namreč za to, da je deklica prisostvovala erotičnim avanturam svoje guvernante), pa je gotovo možno sklepati, da Freud implicira, da so dogodki v otroštvu vedno takšni, da pripeljejo do določenega, z željo usmerjenega otroškega sklepanja, v katerem se vzpostavi zveza med erotiko in denarjem. Netipičen pripetljaj z dekličino guvernanto, ki je vpriči deklice ljubimkala z nekim zdravnikom in si skušala z nekaj kovanci kupiti njeno diskretnost, je verjetno prispeval k patološki posledici, ki se je dokončno razvila ob pripetljaju z denarjem za barvanje jajc.

Freud v končni diagnozi tega primera ugotovi, da je jemanje denarja za deklico tako zgodaj začelo pomeniti „fizično predajo, erotični odnos“. To, da je vzela očetov denar, je torej pomenilo izjavo ljubezni. Seveda pa je morala tajiti, da je porabila denar za barvo, ker je bil njen nezavedni motiv

nesprejemljiv. Očetova kazen je potemtakem bila zavrnitev nežnosti — „ponižanje, ki ji je zlomilo duha.“ In še pomemben detalj Freudovega sklepanja: „Med zdravljenjem se je pojavila globoka depresija (razlaga le-te jo je privedla k spominu na pripetljaje, ki so tu opisani), ko sem bil obvezen ponoviti to ponižanje s tem, da sem jo prosil naj mi več ne prinaša rož.“ Freud svojo obravnavo primera zaključuje z ugotovitvijo, da je tu šlo za enega od „skrajno običajnih primerov, v katerem zgodnja analna erotika vztraja v kasnejšem erotičnem življenju. Celotna želja, da bi barvala jajca z barvami izvira iz istega izvira.“

Mar je treba dokazovati evidentno dejstvo, da je večina vseh filmov erotična? Morda pa bi bilo dokazljivo, da so celo vsi filmi (govorimo kajpak o kinematografski produkciji) v nekem temeljnem smislu erotični. Za namen, ki ga imamo s pričujočim tekstom, zadostuje že prva hipoteza in zato si prihranimo dokazovanje, da je produkcija filmov industrija erotike — ne glede na to, ali je v vsakem posameznem filmu erotičnost vidna že na prvi pogled. Seveda pa s tem, da trdimo nekaj o „vseprisotnosti“ erotike v filmu, še zdaleč ne zanikujemo prisotnosti

Leta 1913 je Sigmund Freud v znanem psihoanalitskem *Zeitschriftu* objavil majhen članek pod naslovom *Dve otroški laži* (Zwei Kinderlügen — prim.: Gesammelte Werke 8). Oba primera, ki ju Freud omenja v tem članku, se nanašata na analno erotiko, saj gre za dva primera deklic, soočenih z njuno incestuozno željo. Za naš namen bo dovolj, če na kratko povzamemo enega od primerov.

Sedemletna deklica je prosila očeta za denar, da bi kupila barve za barvanje velikonočnih pirhov. Oče je njeno prošnjo zavrnil, češ da nima denarja. Kmalu nato je deklica prosila očeta za denar za venec za umrlo princeso. Oče ji je dal deset mark, s katerimi je deklica plačala svoj prispevek v šoli (50 pfenigov), vrnila je devet mark, za preostalih petdeset pfenigov pa je kupila barve za barvanje jajc. Ko jo je oče povprašal po ostanku denarja in jo vprašal, če mogoče le ni kupila barv, je deklica to zanikala. Toda njen dve leti starejši brat jo je izdal in v dekličini omari so našli barve. Jezni oče je malo lažnivko predal materi v kaznovanje. Kazen je bila — kot poroča Freud, ne da bi kazen opisal — strogo izvršena. Za deklico je to bil usodni preobrat v življenju. Tako je namreč — zdaj že odrasla — Freudova pacientka opisala travmatični pripetljaj. Pred tem je namreč bila živahen, samozavesten otrok, potem pa je postala plašna in vase zaprta. Kasneje, ko je dekle bilo pred poroko, ji je mati hotela kupiti pohištvo in balo. Dekle je spričo tega pobesnelo in tega besa si samo ni znalo razložiti. Šlo pa je za občutek, da gre konec koncev za *njen* denar, s katerim ne more kupovati kdorkoli. (Freud na tem mestu, kot bi nemara pričakovali, ne komentira tega besa v smislu, da bi nanj še posebej vplivalo dejstvo, da je z denarjem hotela razpolagati mati-tekmica). V zakonskem življenju je ženska naredila



PRIZOR IZ FILMA **MOŠKI IMAJO RAJŠI PLAVOLASKE**, REŽIJA HOWARD HAWKS

S POSEBNIM POUČENJEM NA POMENU ŽENSKO V FILMU

vseh drugih dimenzij. Nasprotno: hočemo le reči, da je dimenzija erotičnega v filmu, kakršen nam je pač znan, največkrat pomembna z gledišča vprašanja o tem, kaj je tisto, kar strukturira mnogodimenzionalno filmsko naracijo. Se več: upoštevajoč spoznanje novejših filmske teorije o razmerju filma z ideologijo, spoznanje, ki je bistveno razširilo polje semantične obravnave filma, se nam mora pojasniti, da se v polje erotičnega v filmu „preslikavamo“ zatrite ali manifestne kontradikcije ideologije nasploh, ki je nujno vedno razredna. Tu zdaj lahko navežemo na navedeno Freudovo predstavitev primera brezimne pacientke. Vsekakor nam v tej Freudovi pripovedi mora vzbuditi pozornost vrsta stvari, ki reprezentirajo osnovno erotično travmo pacientke: denar, rože, ki jih je prinašala analitiku, in želja, da bi barvala jajca. Pomen denarja je že v sami prezentaciji tega primera (tako se nam ni treba sklicevati še na kakšne temeljne Freudove spise) opredeljen dovolj konkretno, prav tako rože za Freuda razvidno zastopajo pacientkino ljubezen do analitika. Toda barvanje jajc nikakor ni definirano povsem enosmiselno. Freud bralca prepusti njegovemu lastnemu ugibanju s stav-

kom, da je „celo njena želja, da bi barvala jajca iz istega izvira“. Kako si lahko pojasnimo, zakaj Freud ni natančneje razložil pomena pacientkine želje po barvanju jajc? Preprosto zato, ker je v svojem kontekstu ta zaključni stavek prezentacije natančen prav s svojo odprtostjo, z nenatančnostjo. Možno je namreč dojeti, da omenjeni stavek določa mesto odprtih možnosti za nastopanje katerihkoli znakov v zapleteni igri simbolnega. Namesto deključne želje po barvanju jajc, ki očitno zastopa nezavedno željo, da bi si lahko zamislili praktično neskončno število raznovrstnih želja, čeprav je jasno, da bi vedno imeli pred seboj nekaj konkretnega, kar bi imelo mesto v označevalni ekonomiji subjekta.

Iz tega, kar smo pravkar rekli, razvidno sledi, da pri subjektu v neki erotični zvezi lahko nastopa karsibodi, kar ga v njegovi predstavi o samem sebi približuje k objektu ljubezni, pa naj bo to modno oblačenje in kozmetika, gojenje okrasnih rastlin ali sodelovanje v svetovni revoluciji. Seveda nas tu zanimajo konstrukcijski elementi subjekta v naraciji, posebej v filmski naraciji, v kateri gotovo delujejo psihoanalitske zakonitosti, s pomočjo katerih nam je sploh odprt pristop k dešifriranju ideoloških vsebin v vsakem konkretnem primeru. Jasno je, da mora film — tako kot tudi vsaka druga v osnovi narativna estetska praksa — spoštovati že pri Aristotelu ugotovljene principe verjetnosti. Hkrati naj pripomnimo, da je film s svojo kapaciteto beleženja gibanja, oblikovanja prostora s pogledom kamere, prostora v več smislih: kot kraja dogajanja in kot prostora relacij med subjekti (lahko bi rekli psihološkega prostora), nadalje z vsemi številnimi možnostmi zvoka, torej z dialogi, šumi v kadru in v offu, z glasbo in ne nazadnje z montažo, morda najbolj med vsemi umetnostmi zavezan zgodbi. Teško si je predstavljati, da gledalec ne bi videl zgodbe celo v namernem poskusu povsem abstraktnega filma, kakršen je seveda načelno možen in je tudi že bil realiziran, a vendar bolj za zgodovino filmske forme kot za množične gledalce. Ker je večinoma vsak film preračunan na široko občinstvo (le-to se je skupaj s filmom že precej intelektualiziralo) in ker film potemtakem računa na določeno raven gledalčeve (samo)identifikacije v filmski prezentaciji, je navadno hkrati izvrstno odprt psihoanalitskemu pristopu ter po svoji narativni formi blizu označevalni ekonomiji empirične ideološke konstituirane subjektivnosti. Prav njej film ponuja zrcalo v izčiščeni, razviti, dvoumno pretirani formi. Znano je, da v erotični igri subjekt mora vedno igrati, kakor da mu pravzaprav ne gre za tisto, za kar mu gre. Vsak poskus neposrednega uveljavljanja erotičnega interesa brez posredovanja, denimo: brez vsakega kazanja namere po barvanju jajc, razbije ves erotični kontekst in končno onemogoči vzpostavitev erotične relacije. Bertoluccijev *Zadnji tango v Parizu* npr. s prikazom takšne obrnjene logike gradnje erotičnega razmerja še kar uspešno pokaže, da se simbolnemu ne da zlahka izmakniti. To-

rej ni mogoče seksualno razmerje, ki ravno s tem, da je nemožno, poganja subjekta v erotično igro, ki je, kot vsaka igra, lahko enkrat tragedija, drugič komedija, ali karkoli žanrskega.

Preden naredimo še en korak, se mimogrede skušajmo rešiti še enega možnega ugovora. Denimo, da bi nam kdo ugovarjal z mnenjem, da so zgornje trditve možne samo zaradi meje, ki jo v filmsko produkcijo zarisuje določena prepoved, torej meje, onkraj katere je kraljestvo pornografije. Pa vzemimo še, da bi ta ugovor hkrati trdil, da je v pornografskem filmu (v *hard-core* varianti, seveda) demonstrirana možnost prikaza seksualnega razmerja, če ne že kar možnost seksualnega razmerja kot takega. Označevalec-falus v tovrstnih filmih nastopa kar v „prvi osebi“ in vsa „mistika“ označevalca se razkadi. Ta ugovor smo postavili seveda zato, ker ga lahko dokaj zlahka pobijemo. *Hard-core* filmska produkcija, ki je spriču distribucije na video-kasetah prav v osemdesetih letih doživela določene kvalitativne premike, je predvsem samo še dodatni dokaz na naše trditve. Dokaj primitivni proizvodi v *hard-core* produkciji so se z novim tržiščem nekoliko deprimitivizirali, kar pomeni, da so zaradi ženskega občinstva začeli uvajati več zgodbe, več erotične predigre, predvsem pa se je, glede na prvotno paradigmo teh filmov, premaknilo razmerje moških in ženskih karakterjev, ki se v teh filmih — bodimo spodobni — soočajo. Torej ne gre več za žensko kot popolno sužnjo moške seksualne sle in „pervertirane domišljije“, marveč za partnerico ali celo za gospodarico v seksualni igri, ki jo *hard-core* realizira v prikazih fantazme neskončnega ženskega užitka. Že dejstvo, da imamo tudi v pornografskih filmih vsaj nekakšno elementarno zgodbo, da se le-ta bolj razvije spriču ženskega občinstva in kar je še podobnih socioloških fundiranih dognanj, ki niso sporna, bi zadostovalo za odgovor na ugovor: falus, ki ga ženska v pornografskem filmu manipulira s katerikoli od ženskih seksualnih organov, vsekakor nima funkcije označevalca. Vendar pa je odgovor mogoče dopolniti še na drugi ravni. V sami filmski formi prikaza seksualnega odnosa v *hard-core* filmu — pa naj bo ta še tako primitivna — se srečamo s kadriranjem, menjavanjem planov in s celo vrsto vseh možnih postopkov s področja imaginarnega, ki služi prepričevanju, da je dogajanje, ki ga gledamo, pravzaprav „realni“ užitek. Pornografski film potemtakem realizira nekaj v osnovi fantazmatskega, tj. užitek, vendar prav z največkrat dolgotrajnim nizanem prizorov seksualnega občevanja ne pride do ustreznega učinka, če med te prizore ne vplete zgodbe, če vsaj minimalno ne psihologizira razmerij med svojimi akterji in, če se vse to ne odraža v izrabi možnosti, ki jih film nudi s svojimi oblikovnimi postopki. Novejši razvoj pornografskega filma pa ravno dokazuje, da tudi v tem žanru, ki ga konstituira prepoved za mladoletne, ne gre za nič drugega kot v večini filmov tustran meje prepovedi. Seveda s tem nočemo



reči, da *hard-core* produkcija v celoti sploh ni teoretsko zanimiva. Nasprotno: prav novejša produkcija na tem področju ponuja argumente proti poenostavljenemu očitku konservativnejšega dela feminizma, ki zatrjuje, da je v teh filmih „ženska reducirana na objekt“ itn.

Iz leta 1913 se premaknimo bliže osemdesetim letom. Ustavimo se pri sekvenci iz Hawksovega **Gentlemen Prefer Blondes, 1953**, ki je ekranizacija romana Anite Loos. Vsekakor ni nepomembno, da je literarna podlaga delo ženske. Sekvenca, o kateri govorimo, v dramaturškem pogledu nastopa kot končna razrešitev številnih zapletov v tej nadpovprečni hollywoodski komediji zmešnjav. Gre za pravzaprav dokaj kratek in izrecen dialog predvsem med Lorelei (Marilyn Monroe) in milijonarskim očetom njenega malce trapastega izbranca. Celoten prizor je režiran tako, da z ničemer ne odteguje gledalčeve pozornosti od akterjev in besedila, ki ga govorijo. Freud bi si verjetno le težko želel boljše ilustracijo svoje teorije analnega erotizma. Hkrati pa ne kaže prezreti dejstva, da gre predvsem za dialog med sinovo zaročenko in njegovim očetom, kar pomeni, da se v tej točki v filmu odvija soočenje s patriarhalno ideologijo, ki ženski narekuje njeno strategijo. Sin je pomemben samo toliko, kolikor gre za njegovo razglasitev odločenosti, da se bo poročil s proslulo Lorelei, potem je lahko vržen iz kadra. Dovolj nazorna deklaracija stališča, ki bi ta film moralo priljubiti feminizmu! Ojdipske konstelacije ne razreši sin v aktu simbolnega uboja očeta, *zanj to naredi ženska* s tem, da se z očetom postavi na isto raven: na raven posla z denarjem. Seveda pa je pri tem pomembna ekvivalenca, ki jo Lorelei postavi med žensko lepoto in „moško lastnostjo“: bogastvom. Ekvivalentnost dveh stvari pa pomeni odprto možnost menjave, katere stranski produkt je kajpak lahko tudi ljubezen. Uspeh Lorelei v soočenju z očetom je poleg vsega dvojen: zagotovi si dobro poroko, za nameček pa ji uspe tudi to, da izpolni svojo odkrito priznano objubo na začetku dialoga, da bo očeta potegnila za nos. Jasno je v kakšnem smislu: menjava med lepoto in denarjem še zdaleč ni ekvivalentna. Ženska je torej v igri tista, ki je dobila: tako vzpon na družbeni lestvici kot denar. In konec koncev lahko rečemo, da govorimo o filmskem izrazu dobe, v kateri se skupaj s splošno rastjo prosperitete že podira klasični patriarhalni red.

V šestdesetih in sedemdesetih letih se je patriarhalni red sicer še naprej podiral, kar se je izražalo v ideologiji seksualne revolucije. Seveda v kontekstu te naše obravnave ne bomo razčiščevali velikokrat premlevanih vprašanj o tem, kaj je na ravni realnega pomenila medijsko in seveda tudi filmsko, bučno oglaševana seksualna revolucija, čeprav na določeni politični ravni ne kaže podcenjevati nastanka feminističnih gibanj in vsaj do neke mere dosežene višje stopnje družbenega toleriranja seksualnih manjšin. Vendar pa, če nas zanima predvsem pretakanje ideoloških vsebin skozi filmske konstrukcije, ki gravitirajo k erotičnemu, je jasno, da se ojdipska konstelacija ni umaknila. Do sprememb je kljub temu prišlo, vendar pa predvsem v območju tistega konkretnega dogajanja, ki ga v Freudovi prezentaciji predstavlja želja po barvanju jajc.

Če je v situaciji „čistejšega patriarhata“ v konstrukciji razlike, v kateri je subjekt vzpostavljen bodisi kot moški, bodisi kot žen-

ska, vidna asimetrija, v kateri je nosilka analnega erotizma predvsem ženska (kot smo videli na primeru iz Hawksovega filma), se v filmskem refleksu „novih“ relacij med spoloma trdnost te asimetrije močno zamaje, če se sploh ne izgubi.

Hollywood je nastalo konjunkturo nove seksualne ekonomije vsekakor odlično izkoristil, tako za variacije na temo ljubezenskega trikotnika, kakor je fenomen bežnega (seksualnega) srečanja uporabil za narativno zapletanje zgodb vseh mogočih žanrov. Lahko bi rekli, da je ta trend kulminiral v **Unmarried Woman**, ki ga danes lahko štejemo za skorajda kulturno kulminacijo sedemdesetih let, ki prestopi mejo mogočega s tem, da razgrne formiranje ženske v subjekta. Preveč bi trdili, če bi rekli, da osemdeseta leta reinstitucionalizirajo patriarhat. Vsaj sistem, kar Hollywood prinaša v osemdesetih letih, bi lahko pripisovali relativizacijo „minimalnega subjekta“ oz. relativizacijo obljube gotovosti v monogamni družini, ki jo propagira konservativna ideologija. Tudi v osemdesetih letih Hollywood ni povsem konformen z vladajočo ideologijo, ampak jo s tem, da jo filmsko odraža, bodisi problematizira, bodisi smeši. Značilen primer je film **Arthur**, ki ga je na začetku osemdesetih let posnel Steve Gordon z Dudleyem Moorom in Lizo Minelli. Film omogoča tudi primerjavo s prej obravnavanim Hawksovim filmom. Imamo opraviti z denarjem in ljubeznijo. Toda nauk Hawksove Lorelei je v **Arthurju** obrnjen: torej ne gre za to, da prideš do ljubezni z denarjem, ampak obratno — če se odločiš za ljubezen, se ti lahko posreči, da dobiš še denar. Osemdeseta leta, ki prinesejo skoraj pozabljeno ekonomsko negotovost in obračunajo z iluzijami o nepomembnosti denarja, so v tej dokaj duhoviti erotični komediji odslikana (in lahko bi rekli najavljena) s tem, da je subjekt prepuščen negotovosti svoje odločitve. Odločiti se za denar ne pomeni nujno, da ga boš res dobil.

Morda bi kdo pripomnil: „Pa saj ne snemajo filmov samo v Hollywoodu.“ Morda je mogoče trditi, da Hollywood le redko ponudi tako sofisticirane filme, kot jih snemajo v Evropi, vendar je gotovo, da večja pozornost hollywoodskih filmov ni nujno enaka intelektualni inferiornosti. V vsakem primeru bi se bilo dvomljivo spuščati v kakršnokoli dokazovanje o prednosti ene filmske produkcije pred drugo, vendar lahko mirno priznamo, da je na neki splošni ravni med obema produkcijama vidna razlika. Če se omejimo na bolj sofisticirane evropske filme, ki prazaprav akcentuirajo razliko, in če že govorimo o filmu osemdesetih let, potem gotovo ne moremo mimo trenutka v evropskem filmu, ki ga je označila tema **Carmen**. Torej tema *Ženske*, ki jo lahko najdemo prav tako v Hollywoodskem filmu, vendar pa redkeje v tako izčiščeni obliki. Carmen, kot nekakšen „arhetip“ fatalne ženske v Godardovi interpretaciji, se suvereno giblje v vrvežu urbanega okolja, ki je kontrapunktirano s fascinantno montažo zvoka. Njena nemirna podoba je kontrasti-

rana z lepoto violinistke Claire — toliko, da bi se spomnili na veliko podob večne Ženske. In vendar je jasno, da je ta Ženska neujemljiva in neukrotljiva prav zaradi tega, ker je motivirana s svojo željo, ki je v območju „želje po barvanju jajc“ vse preveč sestavljena in dinamična, da bi jo bilo mogoče enoznačno določiti, prebrati.

Zaključimo to pisanje z Antonionijem in njegovim filmom **Identifikacija ženske**. Vzemimo prizor, v katerem junak filma govori o izhodišču za svoj film: seveda o ženski. Njegov sogovornik mu jasno pove, da to ni nobena zadostna ideja za film. Žensko je treba postaviti v nek kraj dogajanja, jo vplesti v zgodbo itn. Medtem ko poteka dialog, ki se odmika in približuje jedru razgovora, se kamera iščoče sprehaja po prostoru in lovi ilustrativne geste. Ko junakov sogovornik npr. govori o družbeni korupciji, pogleda skozi povečevalno steklo, skozi katerega ne more videti nič drugega kot le obrise. Leča lahko kaj pokaže le, če je del filmskega objektivna. Toda, ko objektiv spremlja junaka, ki v svojem razmišljanju — morda z nostalgijo po Renoirjevi filmski upodobitvi „naravne ženske“ — končno opredeli Žensko kot radikalno *drugega*, se skupaj z njim napoti iz sobe ter se identificira z junakovim pogledom z rimskega balkona preko obrezanega okrasnega drevja na ulico. Objektiv kamere, ki išče, ki v svojem nenehnem vračanju v os pogleda iščočega junaka-filmskega avtorja vzpostavlja prostor slučajnega srečanja z njo, ki bi jo bilo treba identificirati kot žensko, v pogledu z balkona ne najde ničesar.

Konec koncev tudi Antonioni ne uhaja do- ločitvi, ki smo jo izpeljali iz Freudovega članka. Ni ženske, ki bi se izenačila z idealom tako, da bi bilo možno realizirati temeljno željo v zvezi z njo, željo, o kateri najbrž ni treba posebej ponavljati, da je na moški strani v zvezi z materjo. Ni ženske, ki se ne bi bližala in hkrati oddaljevala skozi razgovor, če je ta sploh lahko kakšno nadomestilo za denar, in nikakršna drugačna ženska se tudi ne da ujeti na filmski trak. Samo s postavitvijo ženske v mrežo zgodbe, njene želje, patriarhalnega ali liberalnega konteksta itn., je sploh mogoče v filmu ponuditi idejo Ženske, ki je ni v nikakršni neposrednosti. Konec koncev ni ženske, ki ne bi bila ženska zaradi očeta.

DARKO ŠTRAJN