

# Ženski pogled in sodobna grozljivka

ANJA BANKO

Feministična grozljivka je kategorija, ki bi jo lahko že v osnovi razumeli kot protislovno. Grozljivka je namreč filmski žanr, pripisan »nižji« filmski umetnosti, popularni kulturi in nišnemu občinstvu. V svoji narativni in idejni osnovi velja za konservativno, saj objektivira telo in definira pogled gledalstva v užitek, ki je užitek iz nasilja, tako na vsebinski kot formalni ravni. Grozljivko tako večkrat opredeljujejo kot eksplicitno moški žanr, o čemer priča tudi statistično več moških ustvarjalcev in gledalcev, predvsem pa na ta način lahko grozljivko opredelimo iz vprašanja samega pogleda, ki se vzpostavlja kot moški. V pričujočem članku bomo razmišljali, na kakšne načine bi žanr grozljivke lahko sploh gledali kot feminističnega. Izbrane filme bomo obravnavali skozi vprašanja ideje, podobe in filmske pripovedi ter iskali možnosti vzpostavitve ženskega pogleda. Za primer bomo vzeli nekaj žanrskih naslovov iz zahodne, večinoma *mainstream* in neodvisne filmske produkcije zadnjega desetletja, saj nas zanimajo tudi prepleti filmskega z aktualnim družbenim telesom. Pri tem bomo opazili, da sodobna žanrska produkcija odpira žensko tematiko na zelo raznovrstne, celo razpršene načine. Večina avtoric izbranih primerov je žensk, ki pa večkrat ostanejo podrejene žanrsko vzpostavljenemu »moškemu« narativu. Nekateri izbrani naslovi predstavljajo tiste izjeme, ki na spreten in poveden način vnašajo ženski pogled v sicer še vedno trdno stoječo diskurzivno in družbeno strukturo patriarhata.

## K vprašanju ideje

Seks, užitek, drugačnost, včasih tudi želja po svobodi – vse to (in še kaj drugega) je v grozljivki opredeljeno kot odklonsko bitje in vedenje. Pomislimo le na primer filmskega tropa

zadnjega dekleta (*final girl*) v podžanru slasherja.<sup>1</sup> Medtem ko vsi njeni najstniški prijatelji seksajo in jih za to film tudi kaznuje, je ona edina, ki vseskozi ostane »čista« in kot taka tudi edina »vredna«, da masaker preživi ter prebujeno zlo premaga. Ali mu, bolj natančno, večinoma na pol mrtva pobegne. Ona je torej ta, s katero se gledalstvo poistoveti. Je nosilka lepega, čistega in dobrega.

Svet grozljivke je do neke mere torej preprost, zgrajen iz binarnih vrednostnih parametrov, ki postavljajo zlo na konec *nečloveškega* in ga opredelijo kot nekaj temačnega, nenaravnega, nadnaravnega, peklenskega, ogabnega, grozljivega. Običajno se prebudi skozi delovanje nekega drugega, bolj »običajnega«, »banalnega«, »vsakdanjega«, *človeškega* zla, ki se kaže skozi vsakovrstno odklonsko oziroma ekscesno vedenje (npr. posilstvo, tepež, zmerjanje, zanamranje, nadlegovanje, trpinčenje idr.). To večkrat izvira iz neke globoke, a v bistvu nerazumljive travme (npr. jeza, žalost, strah pred neznanim), v preseku tega neznanega, drugega in torej grozljivega pa se *tisto* (zlo) večkrat izkaže tudi prav kot žensko. Zato je na eni strani tega idejnega vozla lahko ženska žrtev, torej kot nemoralna ženska (npr. v slasherjih), medtem ko je na drugi strani tudi krvnica (od arhetipa čarovnice do arhetipa pobesnele, histerične furije v podžanru folk horrorja, filma duhov, filma posilstva in maščevanja, vampirskega filma idr.).

1 Vsi razmisleki o podžanru slasherja izhajajo iz branja kanonske monografije feministične filmske analize avtorice Carol J. Clover z naslovom *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.



ROSEMARYJIN OTROK (1968)



MAMAŠČEVALKA (2016)

## K vprašanju filmske podobe in filmske pripovedi

Žensko telo, ženska želja in ženski užitek ostajajo torej prav znotraj žanra grozljivke večkrat predstavljeni kot temačni, nerazumljivi, drugačni, celo ogabni in grozljivi elementi. Zorenje telesa, menstruacija, prebujanje in spoznavanje lastne seksualnosti, seks, orgazem, nosečnost, rojstvo in materinstvo so več kot očitno še vedno tabu teme. Na kakšne načine je to upodobljeno in kje se filmske pripovedi morda subverzivno prelamljajo v ženskem pogledu,<sup>2</sup> bomo poskušali ugotoviti skozi analizo nekaterih primerov.

Skorajda banalen, a vsekakor ključen v kontekstu iskanja feminističnih postavk je prizor v zadnjem rimejku kulturnega filma **Carrie** iz leta 2013, ki ga je režirala Kimberly Peirce. Po prizoru, v katerem Carrie prvič dobi menstruacijo ter jo sošolke obmetavajo s tamponi in vložki, jo učiteljica telovadbe odpelje na pogovor k ravnatelju. Ta zgolj nemočno momlja, saj besed »menstruacija« in »tampon« niti izgovoriti ne more, Carrie pa skuša hitro odpraviti na pogovor k medicinski sestri ali šolski svetovalki. Tovrstna groza in gnus pred menstrualno krvjo sta filmska elementa večinoma univerzalne narave, čeprav ima lahko menstrualna kri tudi emancipatorno vlogo. A večinoma je prva menstruacija kaznovana, podobno kot prva spolna izkušnja ali celo redna spolna aktivnost. Spolno prebujanje je breme, kazen, ki jo nosi ženska (tako na primer Carriejina mama razume spolnost in željo, ki je zaradi očitno nakazane zlorabe niti doživljati ne more: menstruacija je po njenem božja kazen za Evin greh).<sup>3</sup>

2 Izhajamo iz vprašanja ženskega pogleda v žanru grozljivke, kot ga postavlja feministična filmska teoretičarka Linda Williams v članku z naslovom »Film Bodies: Gender, Genre and Excess«. V *Film Quarterly* 44, št. 4, 1991, str. 2–13.

3 V tem kontekstu velja omeniti dva starejša filma, ki sta ostala ikonična v upodobitvi in tematizaciji ženske seksualnosti. V filmu Romana Polanskega **Odvratnost** (*Repulsion*, 1965) nastopa Catherine Deneuve v vlogi Carol, ki očitno zaradi zlorabe v otroštvu zavrača svojo seksualnost. Ko si starejša sestra najde ljubimca, s katerim se odpravi na potovanje, Carol zdrсне v delirij. Zapre se v stanovanje, vsak moški, ki ga sreča, pa zanjo predstavlja najstrašnejšo grozljivo in tako konča mrtev. Na nasproten, a podobno neobvladljiv način je ženska seksualnost prikazana v filmu poljskega režiserja Andrzeja Zulawskega **Obsedenost** (*Possession*, 1981). V filmu je seksualnost junakinje utelešena kot monstrozna in nenasitna pošast z lovskami, ki junakinji nudijo nepopisljiv užitek. Pošast se hrani z moškimi, ki jih junakinja vodi do nje, ona pa medtem vse bolj drsi v obsesijo ter povsem zanemari moža in otroka. Da je obsedenost nevaren odklon, je seveda jasno zastavljeno, vendarle pa režiser tega ne pusti zasidranega zgolj v »ženskem«: tudi junakinjin mož je »okužen«, obseden prav s svojo ženo in absolutnim nadzorom nad njo. V povsem drugačnem žanrskem odtenku pa je zanimiv tudi sodobnejši film **Vaginalni zobje** (*Teeth*, 2007, Mitchell Lichtenstein).

Ženska z veliko spolno slo je ponekod prikazana celo kot pošast, čarovnica, hudič. Prav takšno je spolno prebujanje mlade Thomasin v filmu **Čarovnica** (*The VVitch*, 2015, Robert Eggers). Samoizobčeni, strogo puritanski družini sredi ameriške prerije v pionirskih časih 17. stoletja se pripetijo nenavadne stvari, ki se pletejo okoli najstarejše hčerke Thomasin. Ko se proti njej obrne vsa družina, se Thomasin s skrajnimi močmi postavi za svoje življenje. Končni obrat, ki bi ga lahko interpretirali kot izbruh slepe in krvave jeze tlačanih in zatiranih, dobi dodatno razsežnost, ko se Thomasin, zdaj morda resnično (čeprav zgolj v halucinaciji), začne pogovarjati s črnim kozlom, ki pravi, da je hudič sam. Osvobojena okovov strogega patriarhata se Thomasin na koncu gola in pokrita z rdečo (ki je barva krvi – smrti in spolnosti) poda v gozd in se v ekstazi, z norim nasmehom na obrazu, plešoča ob ognju z množico drugih žensk – čarownic dvigne v nebo.

Le redko kdaj ženska svojo seksualnost obvlada že iz same zgodbene zasnove. Tak primer je film **Ljubezenska čarovnica** (*The Love Witch*, 2016, Anna Biller), posnet kot parodija in posvetilo grozljivkam iz šestdesetih ter gotovo eden bolj feminističnih žanrskih tekstov v zadnjem desetletju. Junakinja je mlada in lepa čarovnica, ki ima za razliko od drugih žanrskih sestričen oblast nad svojim telesom in seksualnostjo. Ta se daje na pladnju, ustvarja pravzaprav izredno visceralno podobo, ki zajeta v bleščeče Technicolorjeve odtenke deluje omotično privlačno. Navsezadnje *Ljubezenska čarovnica* tudi je film o iskanju in iluziji prave ljubezni, o konstrukcijah spolnih vlog, romantike in drugih družbenih stereotipov. Ključno za subverzivni obrat je, da je junakinja tista, ki določi (sicer s pomočjo čarobnega napoja)<sup>4</sup>, kdo se bo vanjo zaljubil. Četudi je konec filma tragičen, je tak zaradi človeške in ne izključno »ženske« usode, kot jo na primer

Dawn je najstnica, ki zagovarja versko prepričanje o čistosti do poroke, vendar se kmalu izkaže, da je njena goreča vera morda le strah pred tistim, kar se skriva »tam spodaj«. Ko jo fant skuša posiliti, ugotovi, da se v njeni vagini skrivajo zobje. To novo orožje začne v svetu, ki jo želi izkoristiti na vse načine, s pridom uporabljati. A film je bolj kot grozljivka parodija, ki za razliko od mnogih drugih pokaže celo več penisov kot razgaljenih prsi. Junakinja ostane praktično nedotaknjena in nepoškodovana, moški strah pred žensko seksualnostjo in njenim obvladovanjem lastnega telesa, želje in užitka pa posebljen v aktualiziranem mitu zobate vagine. Pomislek, ki se prikraide ob tem in morda še kakšnem filmu, je aktualizacija arhetipskega moškega strahu skozi parodijo in ne skozi direktno in surovo podobo groze. Če je filmska zgodovina tako rada gledala izmaliciena seksi ženska telesa, sta podobno direktna groza ali gnus v primeru objektivacije je moškosti malce bolj omiljena in zamaskirana v izbruh črnega smeha.

4 Osnovni sestavini tega napoja sta zgovorno prav njen urin in uporabljen tampon.



CARRIE (2013)



BABADOOK (2014)

perpetuira melodrama, kjer je ženska vedno žrtev družbenih in intimnih konvencij, torej vedno objekt v rokah narativa oz. pogleda kinematografskega aparata. O tragičnem koncu filma lahko govorimo, ker je junakinja aktivna, a je kljub njenemu prizadevanju in bojevanju usoda (tokrat kar nekakšna »moška narava«) pač neizogibno dejstvo: princ na belem konju ostaja neuresničljiva fantazija.

Kot je bilo že nakazano, so ženski elementi, ki jih grozljivke večkrat tematizirajo, povezani tudi z nosečnostjo in materinstvom. Pomislimo le na dve žanrsko ključni deli, ki (prvo na duševni ravni, drugo na ravni telesa) prikazujeta nosečnost, rojstvo ali materinstvo kot nerazumljivo, celo nadnaravno mutacijo ženskega. To sta seveda psihološka srhljivka **Rosemaryjin otrok** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski), kjer ženska rodi hudiča, in kultni body horror **Zalega** (The Brood, 1979, David Cronenberg), kjer je ženska jeza poosebljena kot učinkovito morilsko telo, rojeno iz njene druge, zunanje maternice. Ta skrivnostna transformacija, okupacija ženskega telesa (nosečnost) je torej lahko izredno travmatična izkušnja – podobno kot rojstvo in kasneje materinstvo samo. Naj se vrnemo h *Carrie*,<sup>5</sup> kjer mati absolutno

zanika svojo ženskost, do točke, da rojevanje prepozna kot »umiranje« in otroka kot »raka, ki se je naselil v njenem telesu«. Četudi se odloči, da deklice ne ubije, jo razume in »sprejme« predvsem kot kazen za svoj greh – seks in celo užitek v njem.

Drugačen, a podobno negativen vpliv na žensko telo kaže nosečnost tudi v angleškem filmu **Mamaščevalka** (Prevenge, 2016), ki ga je režirala Alice Lowe in v njem odigrala glavno vlogo. V filmu spremljamo visoko nosečo glavno junakinjo, ki ji drobceni glasek še nerojene hčerke narekuje, da se mora za partnerjevo smrt maščevati. Protagonistka izsledí vse vpletene v tragično nesrečo in jih drugega za drugim, v stalnem notranjem boju med »lastno« in otrokovo voljo, neusmiljeno pokonča. Maščevalni pohod prekineta odtekanje vode in dejansko rojstvo, kar je za feministično branje ključni obrat: ni bil zarodek tisti, ki se je »želel« maščevati, pač pa si je to želela ona. Želja je poosebila in odgovornost preložila »drugam«. Želja po maščevanju in iz tega rojena sla po ubijanju pa je ne nazadnje tako drugačna, nečloveška in temačna, da lažje obstaja

predvsem odnos med mamo in hčerko ter služi dogajanje v šoli kot usodni katalizator, je v sodobni verziji velik poudarek predvsem na odnosu sošolcev do drugačnosti, torej v trpinčenju vrstnikov, medtem ko odnos z mamo ostaja precej nespretno na stranskem tiru in nezadostno motivira film v celoti.

5 Velja sicer poudariti razliko v tematskih poudarkih med originalnim filmom Briana de Palme iz leta 1976 in rimejkom iz leta 2013: če je v prvem v ospredju



SLAVEC (2018)

v kontekstu povsem »zmedenega« in absolutno drugačnega, tujega telesa; navsezadnje lahko žensko telo v času nosečnosti postane absolutno tuje tudi ženski sami. Druga pomensko ključna točka je trenutek, ko protagonistka željo po maščevanju in ubijanju sprejme kot lastno. In prav zato, ker na koncu prevzame nadzor nad lastno željo, lastnim telesom, lastno podobo in svojo zgodbo (tudi filmsko) vzame v svoje roke, je film *Mamaščevalka*, ki mu sicer ne manjka črnega humorja, dober primer sodobne feministične grozljivke. Veliko bolj kot že omenjeni *Carrie*, *Rosemaryjin otrok* ali *Zalega*, kjer je žensko telo skozi neskončne mutacije še vedno prikazano kot nerazumljeno, strašno, gnusno in v svoji želji razumljeno kot histerično.

### Ženski pogled – ko zadnje dekile vzame usodo in filmsko zgodbo v svoje roke

Prav v tem kontekstu je zanimiv zadnji del franšize znamenitih *slasherjev* *Noč čarovnic* (Halloween, 2018, David Gordon Green), kjer je zadnje dekile končno prikazano v bolj emancipirani vlogi. Trideset let po Carpenterjevi *Noči čarovnic* iz leta 1978 Laurie niti slučajno ni več naivna najstnica. Lahko bi rekli, da je z Michaelom Myersom sicer nezdravo obsedena in še vedno trpi zaradi posledic travmatičnega dogodka. A kot je za trop zadnjega dekleta značilno, se izkaže, da Laurie občutki ne varajo. Ko Myers pobegne iz zapora, se seveda odpravi

direktno do svoje zadnje ljubezni Laurie. A ona je nanj tokrat pripravljena. Igra mačke z miško tako dobi drugo dinamiko: Myers pada iz pasti v past, užitek v gledanju pa je užitek v obvladovanju – v premagovanju psihopatskega morilca in s tem v gledalčevem obvladovanju filmskega teksta. Ta se sicer zopet konča v nedoločeni smrti antagonista, ki je očitno preživel že svojo enajsto smrt. Primer Laurie je v kontekstu filmskega tropa zadnjega dekleta zanimiv, ker zadnje dekile redko namenoma zvabi morilca k sebi. »Običajno« zadnje dekile namreč predvsem beži. Tovrstno usodo je v originalnem valu slasherjev doživela le Lauriejina najstniška filmska »sestrična«, zadnje dekile Nancy iz **Nočne more v Ulici brestov** (A Nightmare on Elm Street, 1984, Wes Craven), ki prav tako pogumno uporabi trike in pasti, s katerimi zvabi Freddyja iz sanjskega v resnični svet, da bi ga tam pokončala.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Podoben poskus emancipatornega obrata filmskega tropa zadnjega dekleta doživi v istoimenskem rimejku režiserke Sophie Takal iz leta 2019 tudi Jess iz kulturnega slasherja **Črni božič** (Black Christmas, 1974, Bob Clark). Originalni *Črni božič* se zaključí s tem, da ranjena Jess ubije svojega fanta (za katerega misli, da je morilec), nato pa ji po zaključku preiskave zdravnik zaradi šoka da pomirjevalo, nakar zaspi in ostane sama v hiši, ko se izkaže, da je morilec še zmeraj skrit na podstrešju. V rimejku pa Jess usodo vzame v svoje roke. Ne le da se bori za svoje življenje in življenja svojih prijateljev, odloči se, da bo zadevi prišla do dna, torej poiskala in izničila zlo v njegovem izvoru. To



Zaradi izjemne produkcijske obsežnosti in raznolikosti sodobne grozljivke je seveda splošne zaključke v tem kratkem razmisleku nemogoče izpeljati. A že pričujoči delni pregled sodobne produkcije priča, da je tudi grozljivka lahko feministični žanr, četudi je prav v vprašanju ženskega pogleda in skozi težavno prevračanje pripovednih

izvira iz doprsnega kipa ustanovitelja bratovščine na kolidžu. Vsa bratovščina je namreč čudežno obsedena z njegovim šovinističnim duhom in se nameri pomoriti vsa dekleta iz vseh sestrstev, ki se upirajo tradicionalni patriarhalni družbeni ureditvi. Tako zlo tokrat prvič dobi dejanski, jasen obraz (patriarhalna družbena ureditev in njeni konservativni podporniki) in tudi Jess ne ostane sama. »Sestre« v zadnjem akcijsko-spektakularnem zamahu dobesedno požgejo bratovščino in uničijo izvor samega zla. Film skozi aktualizacijo zgodbe očitno odpira problematike spolnih zlorab na ameriških kolidžih; četudi tako na ravni ideje kot sporočila ostaja deloma problematičen in površinski ter v formi subverziven zgolj znotraj žanrskih okvirov, mu tega morda ne gre v polnosti zameriti. Bolj zanimivo je opazovati elemente politične korektnosti v kontekstu popularne in zabavne kulture, torej »na delu«, v podobi.

zakonitosti včasih težko ustvarjati in zaznavati subverzivne obrate, ki bi žensko telo v vlogi in funkciji vzpostavljali v emancipaciji. A že teh nekaj obravnavanih filmskih tekstov dokazuje prožnost žanra. Junakinja grozljivke ni več le objekt žanrskih konvencij, moralnih dikcij ali ideje, temveč postaja subjekt lastne filmske pripovedi, tako v žanrskih kot avtorskih prijemih. Če smo v večjem delu članka sicer obravnavali bolj žanrsko produkcijo, je izvrsten primer avtorskega teksta grozljivke tudi avstralska režiserka Jennifer Kent, ki v svojih dveh filmih **Babadook** (2014) in **Slavec** (*The Nightingale*, 2018) iz izrazito ženske perspektive v izvornih podobah prevrednoti ženska vprašanja. Posebej v *Slavcu* pa se zatiranju in maščevanju ženske v slogu filma posilstva in maščevanja pridruži tudi tisti drugi zatirani, aboriginski suženj. Kajti feminizem ne govori vedno izključno ženskega jezika, feminizem je v svoji ideji tudi jezik vseh drugih, ki se borijo za lastno subjektivnost v patriarhalnem narativnem ustroju sodobne družbe.