

# OD SPEKTATORJA H GLEDALCU – USODNO RAZPOTJE FILMSKE VEDE

PRVI DEL NANIZANKE O SMERNICAH SODOBNE FILMSKE TEORIJE, KI JO ZA EKLAN PRIPRAVLJA POLONA PETEK, PREDAVATELJICA FILMSKIH ŠTUDIJ NA UNIVERZI V MELBOURNU. AVTORICA SE NA SVOJI AKADEMSKI POTI POSVEČA PREDVSEM POSTSTRUKTURALISTIČNI FILMSKI MISLI, FEMINISTIČNIM IN PSIHOANALITIČNIM PRISTOPOM K FILMSKI TEORIJI, PA TUDI GEOPOLITIČNIM, SOCIALNO-EKONOMSKIM, DEMOGRAFSKIM IN KULTURNIM SPREMENBAM V EVROPI TER NJIHOVI MANIFESTACIJI V FILMSKI UMETNOSTI.

POLONA PETEK

**P**oskrbeti za serijo besedil, ki naj bi v okviru neke publikacije delovala kot zadeva z repom in glavo in kot taka bralcem ponudila nekakšen vpogled v dogajanje na področju filmske vede kot akademske discipline, je delikatna naloga. Pisec bo namreč, razumljivo, uporabil osebno optiko oziroma princip selekcije, ki bo v končni fazi verjetno povedal marsikaj o njegovem odnosu do filmske vede, ne bo pa nujno podal izčrpne ocene stanja na tem področju humanistike. In bolj ko se bo večal časovni presledek med izidi posameznih številčk publikacije, večja bo piščeva želja, da bralcu obdrži pred očmi omenjeni rep in glavo, s tem pa se bo seveda povečala nevarnost, da pisec napiše svojo verzijo vélike zgodbe filmske vede, v kateri ni prostora za mnogokrat dosti zanimivejše, četudi ne vedno odmevne, digresije.

Osumljenka priznava krivdo. V tej in naslednjih številkah letošnjega *Ekrana* vam bom, s pomočjo odlomkov iz peščice vplivnih esejev tujih avtorjev, res ponudila svojo zgodbo o akademskem ukvarjanju s filmom. Natančneje, ponudila vam bom serijo besedil, ki bodo orisala eno od genealogij tega področja humanistike – genealogijo, ki je najbolj temeljno znamenovala moje lastno ukvarjanje s filmom; genealo-

gijo, ki se vrtili okrog skupka sorodnih, a ne sinonimnih pojmov spektatorja, občinstva in gledalca; in, kar je najpomembnejše, genealogijo, ki po mojem mnenju najbolj neposredno vodi v situacijo, v kateri se filmska veda kot univerzitetna panoga nahaja danes.

Protagonist te zgodbe je kameleon, ki se je ljudem, ki se s pisanjem o filmu ukvarjajo v univerzitetnih vodah, doslej pokazal v treh preoblikah – kot spektator, občinstvo in gledalec –, ob tem pa je zveza med temi tremi pojmi pogosto ostala precej nejasna. Pravzaprav bi bilo še točneje reči, da se je teoretikom doslej običajno zdelo, da med njimi ni nikakršne oprijemljive povezave. K temu prepričanju je pomembno prispevala Judith Mayne s svojo leta 1993 objavljeno monografijo *Cinema and Spectatorship*.<sup>1</sup> V tem delu je Maynova ponudila jasno definicijo razlike med spektatorjem (*the spectator*) kot interpretacijsko pozicijo, ki jo s svojimi pripovednimi in slogovnimi mehanizmi proizvede vsak film zase, in gledalcem (*the viewer*) kot konkretno osebo, ki si neki film ogleda v kinodvorani ali na domačem televizijskem zaslonu. Njena intervencija je bila nadvse dobrodošla, saj je uvedla uporabno in funkcionalno terminologijo, ki je pojasnila, da takrat precej kritizirani teoretiki tako imenovanega filmskega aparatura in s tem povezanega pojma spektatorstva

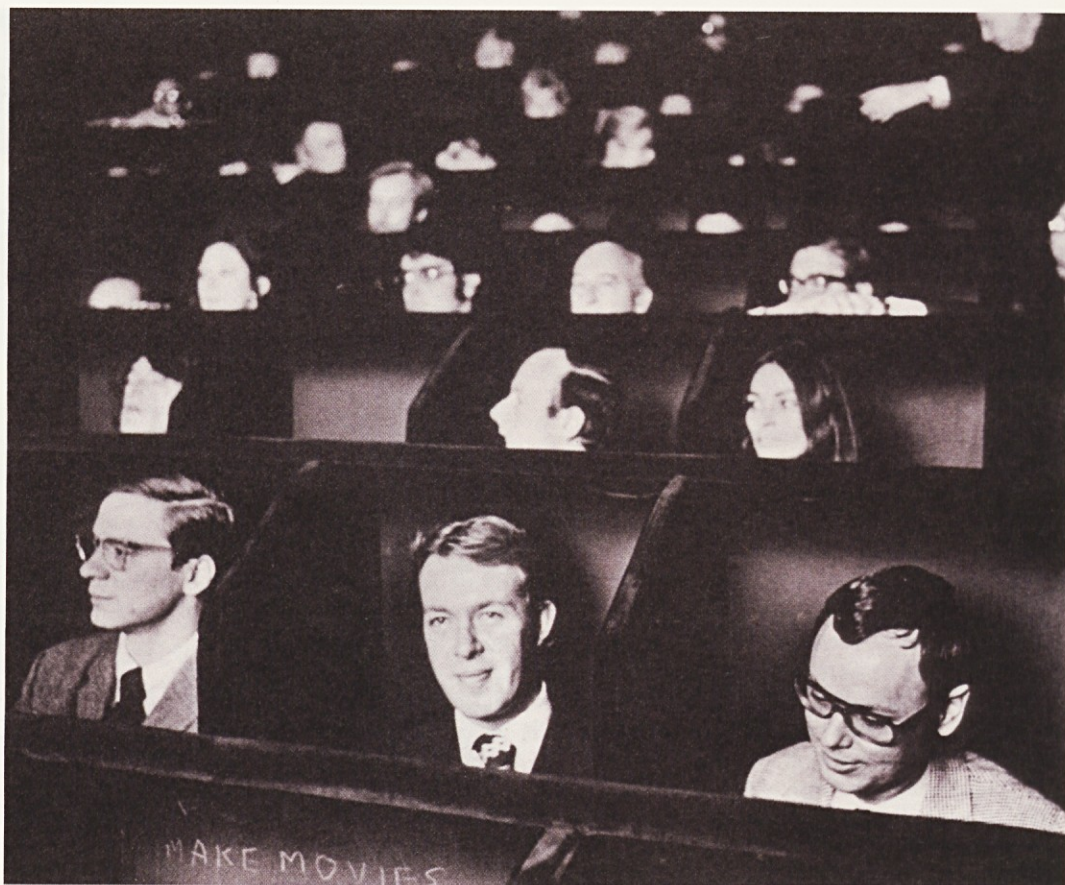
(*spectatorship*) nikoli niso pisali o gledalcu iz mesa in krvi, temveč jih je vedno zanimal zgolj teoretski spektator. Hkrati pa je Maynova s tem utrdila vtis, katerega posledice je v filmski vedi mogoče čutiti še danes, namreč da gre pri ukvarjanju z gledalcem in s spektatorjem za analitsko razpotje, na katerem se raziskovalec mora odločiti, katero pot bo ubral. Če jo bo mahnil na levo, se bo znašel na empirični in v devetdesetih letih manj uhojeni stezi, ki ga bo pripeljala h konkretnemu gledalcu oziroma k njegovi običajni, kolektivni manifestaciji – občinstvu. Lahko pa se raziskovalec drži desne, konceptualno vsaj na videz zahtevnejše stezice, ki se v velikem krogu izogne dejanskim filmskim publikam in vodi naravnost v abstraktno razglabljanje o filmu in njegovem spektatorju.

Na začetku sedemdesetih let se je slednja možnost, ki ji bo več prostora namenjenega v naslednji številki *Ekrana*, očitno zdela privlačnejša oziroma primernejša času in takratni akademski atmosferi. Obilno podkrepļeni s takrat razvpito lacanovsko-freudovsko psihoanalizo, so Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey in drugi, ki jih danes upravičeno štejemo za pionirje akademskega študija filma, filmski vedi pridobili ugled verodostojne in sofisticirane humanistične discipline.<sup>2</sup> Razvili so kompleksno (psiho)

analitsko paradigmo, tako imenovano teorijo filmskega aparatusa, sredi katere je dominirala podoba narcisističnega spektatorja, ki z vsakim (klasičnim hollywoodskim) filmom podoživi ojdipovsko shemo socializacije. S tem so teoretiki aparatusa seveda tudi vrnili uslugo diskurzu, na katerem sta temeljili njihova prepričljivost in odmevnost, saj so njihove filmske analize dodatno potrdile koherentnost psihoanalitskega modela psihosocialnega razvoja oziroma identitete. Subjekt psihoanalize in spektator filmske vede sta se tako spojila v neločljivo celoto oziroma zmagovalno kombinacijo, na osnovi katere so se naslednjih nekaj let gradile številne akademske kariere, še številčnejši pa so bili na tej metodologiji temelječi eseji, zborniki in monografije. (V *Ekranovi* britanski »soimenjakinji«, ugledni reviji *Screen*, v tem času ni izšlo skoraj nič, kar bi lahko označili kot alternativo tej metodološki paradigmi.)

Evforiji je seveda morala slediti kriza, za kar bi verjetno zadostovalo že dejstvo, da se je čedalje bolj rutinska raba psihoanalitske šablone izkazala za dolgočasno, predvidljivo in vse prej kot vznemirljivo. A zasičenost akademskega tržišča z enolično ponudbo navsezadnje sploh ni bila tako pomembna, saj so očitki segli še mnogo dlje. V osemdesetih in devetdesetih letih je v areno filmske vede usekalo nekaj intervencijskih strel, ki so bile za teorijo aparatusa usodne, saj so jo bolj ali manj dokončno razglasile kar za slepo ulico filmske vede. Prve so se oglasile feministke, ki so opozorile na to, da je model spektatorja falocentričen. Ob Kaji Silverman in Mary Ann Doane, avtoricah najvplivnejših feminističnih kritik teorije aparatusa,<sup>3</sup> je celo Laura Mulvey ponovno razmislila o svoji prvotni tezi in, v soglasju s Silvermanovo, Doanovo in mnogimi drugimi, prišla do zaključka, da spektator filmske vede ponavlja zablodo psihoanalize, v kateri ženska kot subjekt ne obstaja oziroma je o njej mogoče razmišljati samo kot o slepi pegi tega psihoanalitskega (in) filmskega modela.<sup>4</sup>

Tako imenovanim simptomatičnim analizam, ki so jih izvajale feministke in ki so si torej prizadevale model falocentričnega spektatorja dopolniti s feministično oziroma žensko alternativo (*the spectatrix*), so sledili ugovori s še dveh pglavitnih front (ki seveda nista ostali popolnoma ločeni). Na eni strani so glas povzdignili predstavniki queer teorije, ki so feministični kritiki dodali opozorilo, da je psihoanalitski model spektatorstva falocentričen ne le v tem, da privilegira moški spol kot psihosocialno in torej tudi spektatorsko normo, temveč tudi v tem, da je heteronormativen. Po njihovem mnenju je teorija aparatusa spektatorjev odnos do filma teoretizirala s pomočjo pojma želje (*desire*), ki se napaja v patriarhalno opredeljeni razliki med spoloma, vse druge (queer) oblike želje pa je ta model zanemaril oziroma popolnoma ignoriral. Na drugi strani so se oglasili zastopniki postkolonialnih študij, ki so teoretike aparatusa obsodili, da jih daje tudi »barvna slepota«. Teoretizaciji spektatorja



»Nevidni kino« po načrtu Petra Kubelke v Anthology Film Archives, New York, med leti 1970 in 1974

naj bi manjkala vsakršna reflektivnost, kar zadeva raso oziroma etnično pripadnost; spektator klasične teorije aparatusa je bil (naturalizirano) bel.<sup>5</sup>

Filmski teoretiki v osemdesetih in devetdesetih letih so torej pogumno opozarjali na pomanjkljivosti orodja lastne discipline. To je sicer ponavadi hvaljevredna in konstruktivna poteza, ki z identifikacijo pomanjkljivosti omogoči popravke in izboljšave. V filmski vedi pa so se stvari malo bolj zapletle. Zlasti delo afriško-ameriške teoretikarke bell hooks, ki mu bo posvečeno besedilo v tretji številki letošnjega *Ekрана* in ki je kritiko teorije aparatusa artikuliralo z najagresivnejšim tonom, je pripomoglo k temu, da se je samokritika sprevrgla v žaganje veje, na kateri so sedeli filmski teoretiki.<sup>6</sup> Že omenjena monografija Judith Mayne, ki je izšla eno leto po objavi najodmevnejšega besedila bell hooks, je tako izzvenela manj kot povzetek stanja na področju študija spektatorstva in bolj kot epilog temu žanru filmske teorije. *Cinema and Spectatorship* ni revitalizirala akademske debate o spektatorju, temveč je prilila olja na ogenj piscev, ki so se oznake »filmski teoretik«, v veliki meri prav zaradi slepih peg in zablod spektatorstva, otepali kot hudič križa.

Gre za teoretike, ki so se filma lotili z disciplinarnim predznakom kulturologija (cultural studies) ali komunikologija (media and communication studies) in ki jim je bilo povsem jasno, katero pot naj izberejo na prej omenjenem razpotju, začrtanem v delu Judith Mayne. Spektator jih ni niti najmanj zanimal. Raziskovanja filma (in drugih oblik vizualnih medijev oziroma kulture) so se lotili z optiko, ki je bila popolnoma osredotočena na konkretne gledalce in njihove gledalske prakse, ki po mnenju teh piscev vedno bolj ali manj odstopajo od interpretacijske pozicije, ki jo je identificiral pristop teoretikov aparatusa. V tem smislu so torej raziskovalci, kot je David Morley – čigar delo bo tovrsten študij filma zastopalo v četrti številki letošnjega *Ekрана* –, začeli izvajati tisto, kar je z zahtevo po razmisleku o »nasprotujočem pogledu« (*the oppositional gaze*) artikulirala hooksova. Tako kot slednji se je tudi kulturologom in komunikologom pojem spektatorja zdel omejen, elitističen in, v najboljšem primeru, zastarel in neuporaben. V duhu demokratičnosti – gesla teh akademskih disciplin, ki mu je seveda, vsaj načeloma, težko kar koli očitati – so ti teoretiki svojo pozornost odvrnili od pozicije spekta-

torja (ki lahko sprejema ideološke norme, ki mu jih vsiljuje film, in ki je tako ali tako noben gledalec ne okupira dosledno) in jo obrnili k občinstvu.

Verjetno najbolj pozitivna posledica tega premika je bila radikalna razširitev obzora filmske vede, ki jo je teorija aparatusa omejila na razglabljanje o klasičnem Hollywoodu in njegovih sodobnih dedičih, torej o filmih, za katere se je zdelo, da dejansko producirajo spektatorjevo interpretacijsko pozicijo. Z opuščanjem fokusa na tovrstne izdelke se je arzenal filmov in drugih vizualnih artefaktov, o katerih bi akademski pisec lahko kaj povedal, neznansko povečal. Ob hollywoodskih klasikah iz štiridesetih in petdesetih let se je na repertoarju akademske analize znašlo vse, kar je nekega raziskovalcu pač padlo v oči – od azijskih, bližnje-vzhodnih in afriških filmov do spregledanih avtorjev (in zlasti avtoric) zahodnih kinematografij, od avantgarne filmske produkcije do televizijskih žajfnic. Poglobilo in razvejalo se je tudi razumevanje tega, kako različne publike konzumirajo različne filmske izdelke. Ko so začele izhajati akademske razprave o tem, zakaj ljudje fanatično gledajo *Izganjalno vampirjev* (*Buffy the Vampire Slayer*, Joss Whedon, 1997–2003), ali pa zakaj se občinstvo še dobrih trideset let po premieri udeležuje »sing-along« projekcij *Grozljive filmske predstave* (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975), in to našemljeno v kostume svojih najljubših likov iz filma Jima Sharmana, je akademska srenja očitno priznala, da imajo tudi med filmskimi gledalci »vsake oči svojega malarja«. Narcisistično-ojdipovski spektator teoretikov aparatusa se je zdel dokončno in definitivno mrtev.

Ta povečana demokratičnost in odpor do domnevnega snobizma teoretikov aparatusa (ki naj bi si bili lastili vlogo prosvetljevalcev, ki so edini spregledali elegantne, a demagoške mehanizme klasičnega pripovednega filma) pa sta imela še eno, daljnosežno in precej manj produktivno posledico. Razpoteje, orisane v monografiji Judith Mayne kot izhod iz terminološke zmede, se je spreverglo v disciplinarno vojno, ki se bolj ali manj nadaljuje še danes.

Izvajalcem empirično naravnanih študij je treba priznati, da v mnogočem bolje razumejo družbeni pomen filma, torej njegovo vlogo v javnih sferah. Hkrati pa je ta struja akademskega študija filma, v želji, da bi se izognila privilegiranju teoretikovega pogleda in v analizo zajela čim več odzivov konkretnih gledalcev, radikalno transformirala žanr filmske analize.<sup>7</sup> V komunikoloških in kulturoloških znanstvenih publikacijah o filmu so statistične tabele in grafični prikazi odgovorov intervjuvanih občinstev nadomestili obširne in retorično elegantnejše akademske interpretacije izbranih filmov. Fascinacijo s hipnotično zamaknenostjo spektatorske pozicije, ki naj bi jo stimuliral ogled filma v zatemnjeni kinodvorani, je izpodrinilo ukvarjanje z legalnimi in nelegalnimi kanali cirkulacije filmov ter z mnogoterimi načini njihove apropiacije, ki jo te oblike distribucije in recepcije omogočajo. Raziskovalec je

obdržal le še privilegij, da povzame ugotovitve svojih etnografskih raziskav, pri čemer so v ospredje stopile politično-ekonomske dimenzije posameznih filmov in tehnološke inovacije, ki spreminjajo stroj in vlogo filmskega medija, čedalje manj pa se tem raziskovalcem zdijo pomembni vsebina, struktura in slog filmov. Seveda pa še vedno obstajajo akademiki, ki se etikete »filmski teoretik« ne otepajo in ki se jim prav to, kar bi na kratko lahko poimenovali estetika in psihologija filma – torej to, kar lahko po njihovem mnenju najbolje opiše rafinirani in izobraženi akademski pisec, ki mu za to ni treba anektirati nekaj tisoč gledalcev –, zdi pomembnejše od suhoparnih »tržnih raziskav«, ki naj bi jih izvajali komunikologi in kulturologi.

Film je torej postal predmet akademskega raziskovanja, ki si ga, ne ravno složno, deli več družboslovnih disciplin. Na levi stezi, ki postaja čedalje bolj razhojena, saj s svojo družbeno-ekonomsko ozaveščeno optiko privablja ne le čedalje več raziskovalcev, ampak tudi kapital iz neakademskega družbenega sektorja, se drenjajo komunikološki in kulturološki pisci, ki po mnenju teoretikov z desne, trenutno manj popularne stezice o filmu, sploh ne govorijo. Slednji – ki prisegajo na estetiko in psihologijo filmskih besedil, torej na filmski tekst, ne pa kontekst, kot pristen in legitimen predmet obravnave v filmski vedi – pa s svojimi »ezoteričnimi« projekti, ki razen večanja kulturnega kapitala že uveljavljenih avtorjev nimajo razvidne tržne vrednosti, postajajo ogrožena akademska sorta. Filmsko vedo z lastnega terena – oziroma s terena, ki bi glede na to, da mu parametre določa film, lahko bil njen – čedalje bolj izpodrivajo druge discipline. Intelktualna privlačnost njihovih analiz je očitno stvar okusa; ni pa dvoma, da so ti pristopi za njihove izvajalce, trenutno, in to v vseh pogledih, donosnejši.

Ali bodo gledalci, občinstva in družbeno-politično-ekonomski konteksti pokopali filmsko vedo kot avtonomno, institucionalizirano akademsko disciplino, ki je to – s pomočjo spektatorja! – postala šele pred nekaj desetletji? Se bo nadaljeval trend, zaekrat opažen predvsem na univerzah v zahodnem svetu, kjer filmsko vedo, kot nekakšen kuriozum druge polovice dvajsetega stoletja, na svojih oddelkih v »butičnih« predmetih z miniaturnim številom študentov čedalje pogosteje poučujejo druge humanistične discipline, ki so zaenkrat bolj uglašene s (kapitalističnim) duhom časa in s tem, kako se vanj vklaplja film? Na zgornja vprašanja še ni treba odgovoriti pritrilno. Rešitev se ponuja tam, kjer je večina teoretikov dandanes morda niti ne pričakuje več ali pa se jim zdi, da rešitve tam ne more biti – namreč v iskanju produktivnega, interdisciplinarnega neksusa med paradigmi spektatorja, občinstva in gledalca, ki ga bo ponudil sklepni esej v letošnjem letniku *Ekrana*.

- [1] Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, London: Routledge, 1993.
- [2] Glej Jean-Louis Baudry, »Cinéma: effets idéologique produits par l'appareil de bas«, *Cinétique* št. 8, 1970 (prevedeno v angleščino kot »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, *Film Quarterly* let. 28, št. 2, 1974/75, str. 39–47); Jean-Louis Baudry, »Le Dispositif«, *Communications* let. 23, 1975 (prevedeno v angleščino kot »The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality«, *Camera Obscura* šr. 1, 1976, str. 104–128); Christian Metz, »The Imaginary Signifier«, *Screen* let. 16, št. 2, 1975, str. 14–76; Christian Metz, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1977 (prevedeno v angleščino kot *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Bloomington: Indiana University Press, 1982); Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* let. 16, št. 3, 1975, str. 6–18 (prevedeno v slovenščino kot »Vizualno ugodje in pripovedni film«, v: Ksenija H. Vidmar (ured.), *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: Zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, Ljubljana: ISH – Institutum Studiorum Humanitatis, 2001, str. 271–281).
- [3] Mary Ann Doane, *Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press, 1987; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- [4] Laura Mulvey, »Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' Inspired by *Duel in the Sun*«, v: E. Ann Kaplan (ured.), *Psychoanalysis and Cinema*, New York: AFI Film Readers & Routledge, 1990, str. 24–35.
- [5] Glej, med drugim, Jane Gaines, »White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory«, *Cultural Critique* let. 4, 1986, str. 59–79 (ponatisnjeno v: *Screen* let. 29, št. 4, 1988, str. 12–27); Richard Dyer, »White«, *Screen* let. 29, št. 4, 1988, str. 44–64 (esej je bil kasneje razširjen v monografijo *White*, London in New York: Routledge, 1997); Michele Wallace, »Race, Gender, and Psychoanalysis in Forties Film«, v: Manthia Diawara (ured.), *Black American Cinema*. New York in London: Routledge, 1993, str. 257–271.
- [6] bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press, 1992.
- [7] Manj radikalno varianto obrata k občinstvu najdemo recimo v delu Toma Gunninga, ki se je sredi osemdesetih let začel ukvarjati s študijem recepcije v prvem desetletju obstoja filmskega medija. Gunning občinstev, ki jih preučuje, seveda ni mogel anketirati, zato je njegovo empirično delo omejeno na raziskovanje različnih arhivov, ki vsebujejo podatke o reakcijah in odzivih prvih filmskih publik, retorično pa so njegove publikacije bližje tekstom tradicionalne filmske vede. Glej, na primer, Tom Gunning, »The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator [sic] and the Avant-Garde«, *Wide Angle* let. 8, št. 3–4, 1986, str. 63–70.