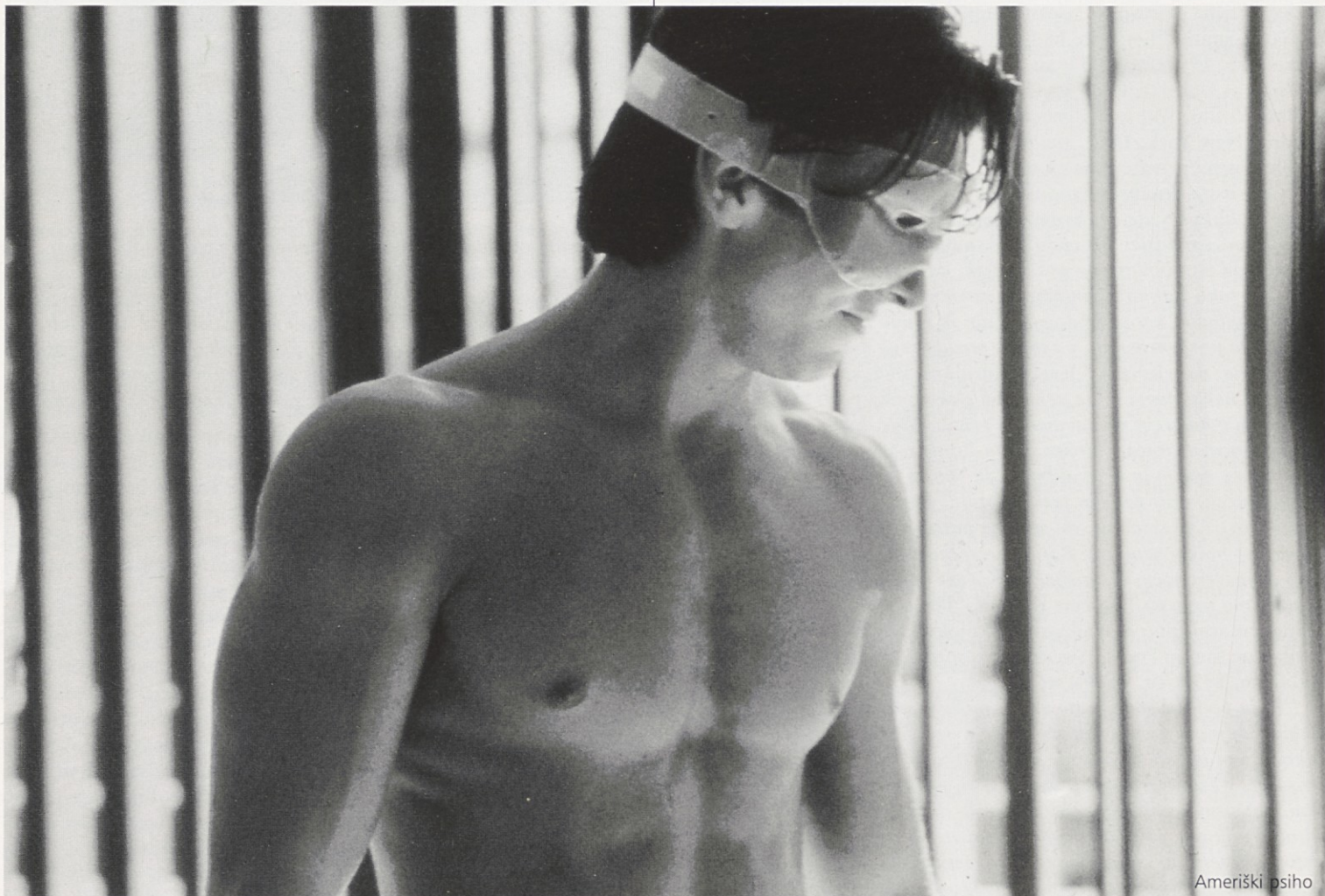


opazovalec, zalezovalec, obsedenec, psihopat ... toda na čigav račun?

nekaj misli o upodabljanju/zlorabljanju
ženske v sodobnem psihološkem trilerju



Ameriški psiho

polona petek

Psihološki triler ni nikakršna noviteta v filmski industriji, razmeroma nova je le intenzivnost, s katero se mu v zadnjih dveh ali treh desetletjih posvečajo filmski teoretiki. Na prvi pogled logično, saj žanr ne kaže eksplicitnih artističnih tendenc in tako verjetno ni bil posebno zanimiv predmet bolj tradicionalno naravnane teorije. Stališče poststrukturalističnih piscev je seveda drugačno in ti se seveda niso niti mogli niti hoteli izogniti žanru, ki

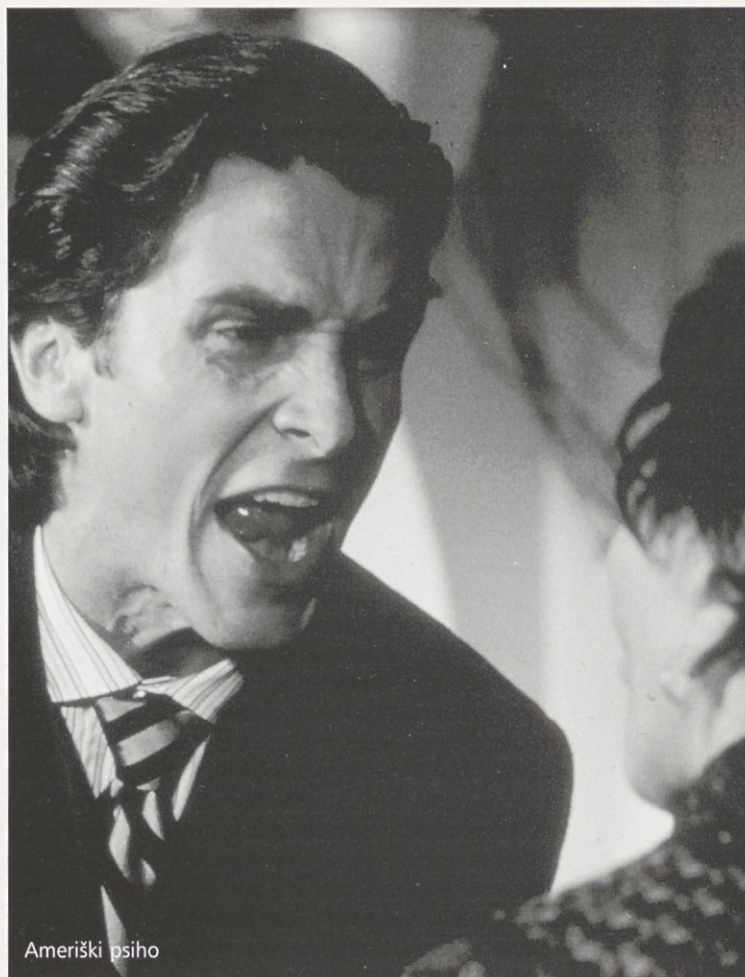
nedvomno sodi med najbolj priljubljene v sodobni filmski produkciji, tako pri publiki kot tudi pri filmskih ustvarjalcih in seveda investitorjih. To ni presenetljivo, saj žanr z vsemi svojimi karakteristikami nudi več kot hvaležno osnovo za razkazovanje režiserkinega ali režiserjevega mojstrstva: kako gledalca držati v šahu, da od začetka pa – če je le mogoče – vse do konca oscilira med tesnobo in užitkom, grozo pred razkritjem in slo po razkrinkanju, med neinformiranim, a radovednim opazovanjem in obveščeno ter grozečo vpletenostjo. Z drugimi besedami: med superiorno, vsevedno in hladno distanco ter sadomazohistično identifikacijo.

V pravkar zapisanem odstavku sem verjetno omenila skoraj vse pozicije, ki so jih gledalcu kdaj koli pripisali (in se nato o njih nadvse strastno prerekali) filmski teoretiki. To je verjetno eden pomembnejših razlogov za uspešnost psihološkega trilerja, ki mu je vrata v filmsko produkcijo na široko odprl že vsaj Hitchcockov *Psycho* (Psiho, 1960).¹ Kaj je torej tisto, kar pri tem predvidljivo priljubljenem in cvetočem žanru preseneča? Ali raje: prav grozljivo vznemirja? Za trenutek se mi je zahotelo tale stavek začeti z Zdi se ..., a ga bom raje oblikovala odločneje. V štirih desetletjih obstoja se kljub neštetim variacijam in stopnjevani tehnični izpopolnjenosti glavnina žanra vsaj v enem, po mojem najpomembnejšem in hkrati dobro zakamufliranem pogledu ni bistveno spremenila. Čeprav je Laura Mulvey (1975) že pred petindvajsetimi leti vehementno nastopila proti maskulinizaciji subjekta/protagonista/gledalca in neizogibni viktimizaciji objekta/ženskega lika ter s tem opozorila na problematičnost položaja ženskega občinstva v klasičnem hollywoodskem filmu tridesetih in štiridesetih let, in čeprav je njena hipoteza izzvala silovit odmev, mnogo napačnih interpretacij, še več očitkov, veliko podpore in številne popravke ter dopolnila (Mulvey 1981), sodobni primerki psihološkega trilerja njene trditve raje potrjujejo kot spodbijajo. Posebno alarmantno je seveda dejstvo, da je Mulveyjeva svojo hipotezo historično precej strogo omejila in nikakor ni imela namena izrekati marksistično-althusserjanskih napovedi o ideološki nespremenjenosti popularnih filmskih zvrsti v naslednjem tisočletju, vendar se njene nenameravane "prerokbe" – in to v zastrašujoči meri in v čedalje bolj sofisticirano zakrinkani obliki – še vedno uresničujejo.

Tole teoretiziranje bi bilo seveda povsem nesmiselno, če ga ne bi podprla z očitnimi in konkretnimi primeri, ki vrhu tega žanjejo precejšen finančni uspeh in hvalo tako kritikov kot publike. A s tem nisem imela ravno pretiranih težav. Dejansko filmov v podporo moji trditvi mrgoli, tako da se je bilo težje odločiti, o katerih naj pišem in katere naj izpustim, kot pa kje najti ustrezne primerke. In tako sem se odločila, da kot kriterij izbora vzamem precej nenavadno oziroma povsem neakademsko merilo: izbrala sem preprosto zadnje tri psihološke trilerje, ki sem si jih ogledala v tem mesecu. Kaj torej opravičuje in upravičuje njihovo primerjavo? Razen za moje namene ne pretirano pomembnega podatka, da vse tri zgodbe temeljijo na literarnih predlogah, enostavno dejstvo, da kljub različnim ustvarjalcem (in proračunih), različni ciljni publiki in različnemu geografskemu poreklu vsi trije filmi grozljivo podobno obravnavajo, prikazujejo in nagovarjajo žensko tako v filmski zgodbi kot v kinodvorani.

The Stalker's Apprentice: (Zalezovalčev vajenec); Velika Britanija, 1997. 90 minut. Igrajo: James Bolam, Peter Davison, Vanessa Hadaway, Guy Leverton, Michael McKenzie, Gideon Turner, Natalie Walter, Paula Wilcox. Scenarij: Gordon Hann. Režija: Marcus D. F. White. Psihološki triler po istoimenskem romanu M. S. Powerja.

Marcus Walwyn, privlačen mladenič nekoliko infantilnega videza in z vsemi atributi britanskega višjega sloja, živi z zelo vitalno materjo v razkošni predmestni četrti, občasno zadovoljuje seksualne potrebe pri "stanovsko primerni" hčerki družinskih prijateljev in se vsak dan (malce presenetljivo, a za zgodbo nadvse priročno) s podzemno železnico vozi na delo v eno od londonskih založniških hiš. Neko jutro tako opazi dekle, ki ga popolnoma obsede. Ko ji sledi in se z njo seznani, ugotovi, da je natakarka Karen žal že oddana. A to ga ne odvrne, kajti v službi mu pride v roke tekst o serijskem morilcu in Marcusu se kmalu porodi ideja, kako razgibati pusti vsakdan in



Ameriški psiho

predvsem pridobiti Karen. Tako se začne njegova druga "kariera": najprej ubije dekletovo najboljšo prijateljico, nato pa še njenega fanta in na obeh truplih – kot vzoren učenec, vestno sledeč navodilom svojega učitelja – pusti "podpis", v žrtvin obraz z nožem vrezano zvezdico.

Vendar stvari ne potekajo popolnoma po načrtu, saj Karen ne more takoj preboleti nekdanjega razmerja in Marcusu za zdaj izkazuje le prijateljsko naklonjenost, še bolj pa slednjega vrže iz tira srečanje z avtorjem usodnega rokopisa, serijskim morilcem Helmutom Kranzejem, ki je bil pred kratkim pogojno izpuščen iz zapora. Seveda je Kranzeja za rešetke spravil prav inšpektor Burt, ki je zdaj na sledi Marcusu. Ta po izjalovljenem poskusu dvorjenja Karen in pogovoru s Kranzejem, ki mu da vedeti, da umori človeka zasvojijo, preživi noč v halucinatornem stanju ob steklenici džina, medtem ko Kranze ubije Karen. Naslednje jutro Burt aretira Marcusa, ki prizna prva dva umora in neizmerno uživa v središču pozornosti na sodišču, dokler njegove "sreče" ne skali Kranze, čigar navzočnost Marcusu signalizira, da je bil v tej predstavi le vajenec, glavna vloga (in z njo zadoščenje) pa je pripadla Kranzeju.

American Psycho (Ameriški psiho); ZDA, 1999. 100 minut. Igrajo: Christian Bale, William Dafoe, Jared Leto, Josh Lucas, Samantha Mathis, Matt Ross, Chloe Sevigny, Justin Theroux, Reese Witherspoon. Scenarij: Mary Harron in Guinevere Turner. Režija: Mary Harron. Psihološki triler po istoimenskem romanu Breta Eastona Ellisa.

Ameriški psiho je slovenskemu občinstvu verjetno bolj znan, saj je Ellisov roman že pred nekaj leti izšel v zbirki XX. stoletje, čeprav pri nas ni doživel tako silovitega odmeva kot na primer v Avstraliji, kjer je knjiga sicer na prodaj, vendar v plastičnem ovoju, ki onemogoča prelistavanje v knjigarnah, ob nakupu pa mora kupec dokazati, da je polnoleten. Zgodba sledi Patricku Batemanu, prototipskemu newyorškemu yuppieju poznih osemdesetih let, ki si po tem, ko dokončno uvidi zamenljivost in nezanimivost svoje narcisistično malikovane osebnosti v očeh znancev in sodelavcev, omisli ekstravaganten hobi: serijske umore. Ellisova domišljija pri opisih slednjih ne pozna meja, zato je film Mary Harron, režiserke



Skozi oko zasledovalca

kanadskega porekla in z oxfordsko diplomom (kot – po batemansko? – poudarjajo vsi avtorji člankov o filmu vključno z Ellisom), gledalcu, ki je prebral knjigo, nemajhno presenečenje: vsi prizori nasilja so prikazani tako posredno, da zadnje sekvence filma popolnoma omogočajo interpretacijo, da smo bili priča zgolj Patrickovim perverzним fantazijam, njihovi akterji pa ali sploh ne obstajajo ali pa mirno živijo naprej.

The Eye of the Beholder (Skozi oko zasledovalca); Kanada in Velika Britanija, 2000. 109 minut. Igrajo: Ewan McGregor, Patrick Bergin, Genevieve Bujold, Ashley Judd, k. d. lang, Jason Priestley. Scenarij in režija: Stephan Elliott.

Skozi oko zasledovalca se vsaj v enem pogledu bistveno razlikuje od pravkar omenjenih filmov: morilec, ki ga opazujemo, je ženska. Njen morilski pohod se zdi s psihološkega stališča filmsko precej neraziskan; avstralski režiser Elliott je neprimerljivo več pozornosti posvetil lasuljam in garderobi gospodične Judd, kot pa njenim morebitnim psihopatskim deviacijam. Gledalci tako brez posebnega vpogleda v morebitne povzročitelje njene psihoze sledimo skrivnostni krvoločni lepotici Joanne od New Yorka do Aljaske, kjer jo končno dohiti roka pravice – sicer ne v podobi policistov, ampak prometne nesreče, ki jo povzroči ravno njen oboževalec/zasledovalec/zalezovalec Eye.

Vsi trije filmi imajo torej poleg enake žanrske klasifikacije in literarne predloge skupno tudi tematiko: serijskega morilca. Ali pravzaprav bolje, skupen jim je motiv serijskega morilca, kajti tematski interes vseh treh filmov je očitno precej oddaljen od preprostega poročila o psihopatu na pohodu. *Zalezovalčev vajenec* in *Ameriški psiho* eksplicitno pripovedujeta o mladem moškem, ki si prek bolj ali manj naključnih trupel skuša utreti pot do lastne identitete, *Skozi oko zasledovalca* pa opazuje žensko, ki z nožem obračunava s travmo iz otroštva. Že tako skopi tematski povzetki po mojem zadoščajo za ugotovitev, da se pri interpretaciji teh filmov naravnost ponuja takšna ali drugačna inačica psihoanalitiške metode, s tem pa seveda dregnemo v znano problematičnost slednje oziroma slednjih pri obravnavi seksualne identitete in politike v umetnosti ter v družbi nasploh.²

Protagonista *Zalezovalčevega vajenca* in *Ameriškega psiha* sta na prvi pogled paradigmatična primerka patriarhalnega subjekta – mlada belopolta prestavnika višjega srednjega sloja – in v tem pogledu njuna potreba po samopotrditvi, dokazu, da dejansko sta subjekta, oziroma po dejanju, ki ju bo kot takšna konstituiralo, nedvomno deluje subverzivno. Zanimivo (a ne presenetljivo) je, da ne v Marcusovem ne v Patrickovem življenju ni očeta. Marcus ima sicer na voljo materinega ljubimca, ki pa so mu odvzeti vsi atributi očeta kot lakanovske figure, ki otroku moškega spola odpre vrata v Simbolno in torej v družbo. Poleg njega je tu Helmut Kranze, ki ga Marcus sicer vidi v natanko tej luči: sprejel bo identiteto, ki mu jo določa Oče/Kranze, in se kot za vedno razcepljeni in odtujeni subjekt podal v brezkončno iskanje vedno že izgubljenega izvornega stanja popolnosti, torej v iskanje Ženske, ki bi ga v tem pogledu dopolnila.

Kje se torej Kranze kot Oče izkaže za utvaro? Kje Marcusova iniciacija v družbo skrene z običajne poti? Pravzaprav kar dvakrat: Marcus sam si s fiksacijo na Karen prizadeva ostati v Imaginarnem, edinem redu, kjer je po Lacanovem mnenju ljubezen mogoča, a ga Karen s svojo zavrnitvijo pahne v spoznanje, da ona ni Ženska, temveč le ženska, nepopolno bitje, ki Marcusu seveda ne more povrniti izvorne popolnosti. Še hujša je posledica dejstva, da Kranze kot Oče Marcusu ne ponudi socialno sprejemljive identitete, temveč takšno, ki je definirana kot psihopatska in kriminalna deviacija, česar se Kranze več kot zaveda. Marcusu navsezadnje torej ne preostane drugega kot to, da prizna, da je edina identiteta, ki jo je dosegel, identiteta nesuverenega in iz družbe izobčenega vajenca.

Podobno kot Marcus tudi Patrick na vsakem koraku opazuje svoj odsev v ogledalih in tudi njemu je narcisistično všeč, kar vidi. Moti pa ga seveda, da tega odseva ne vidi nihče drug; še več, ljudje, s katerimi ima opravka vsak dan, ga kot po tekočem traku nagovarjajo z imeni drugih wallstreetskih mladeničev. In Patrick nima očeta (tudi matere ni nikjer, kar pa se v lakanovski paradigmatiki tako ne bi zdelo bistveno), ki bi mu odmeril prepoznavno mesto v družbi, zato si mora pot do tega izbrati in oblikovati sam. Kot

čistokrven yuppie se tako odloči, da bo Manhattan "očistil golazni", torej beračev, prostitutk, žensk na splošno in vsega, kar kaže kakršne koli poteze freudovsko razumljene feminilnosti, odstrani pa bo tudi potencialne moške tekmece. Ko sprva prikrito "čiščenje" lepo napreduje, Patrick seveda začuti, da bo misijo – ne glede na posledice – treba razkriti javnosti, kajti le tako bo njegovo ime postalo zares ime, označevalec in ne le skupek konsonantov in vokalov. In tu film v primerjavi z Ellisovim romanom zares šokira: Patrickovim samobremenilnim besedam nihče ne verjame, začuda pa so izginila tudi vsa trupla, tako kot se kaplje krvi v briljantnih, zares nepozabnih prvih sekvencah filma navsezadnje izkažejo za dekoracijo jedi v prestižni manhattanski restavraciji.

Skozi oko zasledovalca je na prvi pogled precej drugačen film. Morilka očitno ima "utemeljen razlog" za svoje početje: precej megleno prikazan dogodek iz otroštva, povezan z očetom in božičnim večerom, ter (manj utemeljeno) še bolj neraziskane posledice bivanja v popravni dom, kjer jo je vzgojiteljica naučila "nekaj trikov" maskiranja in se z njo najverjetneje zapletla v razmerje, ki nekako niha med položajem gurujke in malikovalke. Toda film te plati zgodbe ne raziše. Joanne je pravzaprav le izgovor za pripoved o posebnem agentu, ki ga je njegov deloholizem oropal žene in šestletne hčerke Lucy. Slednja se mu čedalje pogosteje prikazuje in mu prigovarja, naj ne zapusti Joanne, tako kot je zapustil/izgubil njo. Film je estetsko všečen niz drsečih identifikacijskih položajev, ponujenih gledalcu: metamorfoze fetišizirane Joanne-morilke, Joanne kot kastrirajoča mati, kot hči, Joanne kot Ženska, agent Eye kot voyeur, kot oče, ljubimec in končno "orodje pravice" ali z Joanninimi besedami angel varuh, ki postane angel usode. A identifikacijske verige s tem še ni konec: najprej in predvsem je Eye prototipski lakanovski subjekt, iščeč izgubljeno popolnost, manjkajoči imaginarni objekt, ki ga Eye sprva enači z družino, nato s hčerko in končno z Joanne. McGregorjev lik je torej tudi tipičen freudovski melanholik, ki izgubljeni objekt ljubezni (v lakanovski dikciji objekt Želje) najprej zmotno locira, se z njim identificira in ga nato internalizira ter tako njegovo izgubo/nezadovoljivost občuti kot manko v lastnem egu.³ Ko Eye končno vzpostavi stik s tako prepoznanim in seveda nezadovoljujočim objektom, Joanno, njegova melanholičnost izvede predvideno freudovsko transformacijo v (deloma zavesten deloma filmsko priročen, a naključen) sadizem.

Kaj je torej tisto, kar pri teh treh filmih vznemirja? Odgovoru na to vprašanje se lahko približam iz več smeri in tukaj omenjene nikakor ne bodo izčrpale problematike. Vsekakor je zanimivo dejstvo, da v sedanjem trenutku – kakor koli ga že etiketiramo, recimo v postindustrijski družbi ali pa v postmodernejši dobi oziroma ob vstopu vanjo –, torej v trenutku, ko se končno prvič (vsaj teoretsko) skušamo tolerantno ozreti okoli sebe, brez nestrpnosti in fobij zaznati in priznati heterogenost človeške družbe, da skratka v tem trenutku subjekt, ki je doslej veljal ne le za dominantno normo, temveč za edino obstoječo obliko subjekta, išče tla pod nogami na tako poudarjeno destruktiven, skoz in skoz agresiven način – pa naj bo to v materialni realnosti, kot bi Freud imenoval prizorišče Marcusovih umorov, ali pa v morda zgolj psihični realnosti Patrickovih fantazij, kot Ellisovega protagonista zanimivo interpretira Mary Harron.

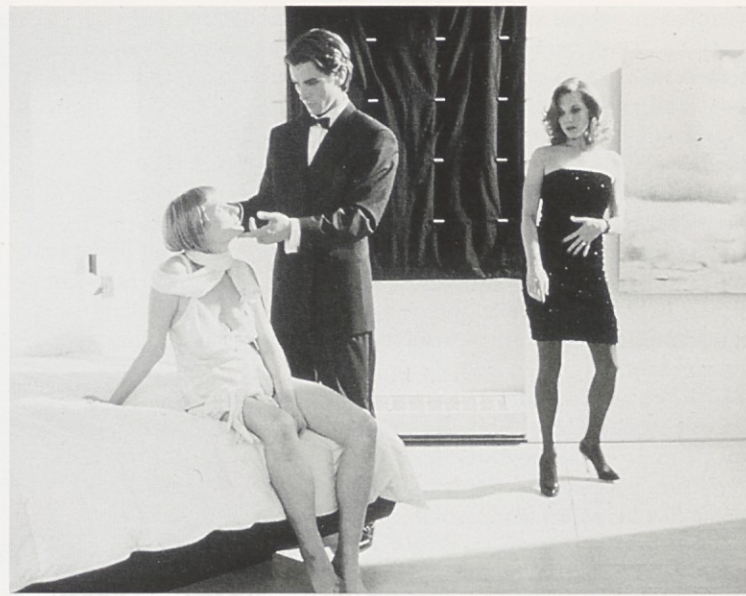
Druga alarmantna opazka zadeva položaj ženske. Seveda obstajajo in nastajajo filmi, povsem drugačni od tu omenjenih (če se omejimo zgolj na to sfero sedanje družbe in njene produkcije), ki ženski gotovo nudijo širše zastavljene oblike identifikacije in užitka, toda nekako ne morem mimo dejstva, da ti filmi ne podirajo finančnih rekordov v kinodvoranah po svetu, temveč zvečine obveljajo za alternativno ali avantgardno filmsko produkcijo. V proizvodih hollywoodske in tej podobnih komercialno naravnanih kinematografij ženske ostajamo nezadovoljivi približki Lacanove neobstoječe *La femme*. Kot je že zdavnaj ugotavljala Laura Mulvey, so nam kot gledalkam sicer ponujene narcisistične oblike trenutne identifikacije z žensko na platnu, ki pa je še vedno pretežno objekt in v končni fazi žrtev. Identificiramo se torej lahko bodisi mazohistično z žrtvijo bodisi transvestitsko z moško perspektivo (Mulvey, 1975).

Tudi če se po stvarih ozremo s kasnejših teoretskih stališč, denimo v luči hipoteze o drsečih identifikacijskih položajih mimo togih kategorij spola in spolne identitete (Cowie 1984), zadeva ni mnogo obetavnejša. Kljub morebitni privlačnosti igralcev Gideona Turnerja, Christiana Balea ali pa Ashley Judd za gejevsko in lezbično publiko in, denimo, Marcusovemu homoseksualnemu sodelavcu, ki niti za trenutek ni ogrožen (ga pa seveda tudi nihče ne jemlje resno, temveč, nasprotno, gej funkcionira kot klišejska komična figura tega sicer mračnega žanra), zlasti *Zalezovalčev vajenec* in *Ameriški psiho* eksplicitno obnavljata mulveyjansko binarno opozicionalno strukturo heteroseksističnega patriarhalnega filma: moški/subjekt/aktivnost – ženska/objekt/pasivnost. Kategorije spola in spolne identitete ostajajo freudovsko izenačene, druge možnosti pa marginalizirane in označene kot deviacije (Freud 1984).

Skozi oko zasledovalca ponovno tudi s tega stališča nudi kompleksnejšo gledalsko izkušnjo, kar je bilo od režiserja *Priscille, kraljice puščave* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994), eminentnega primerka queerovske kinematografije, tudi pričakovati, in ravno zato je tokratni rezultat najbrž še posebno presenetljiv. Fluidnost identifikacijskih položajev je stopnjevana; glavna junakinja ni le fetišizirana, temveč dejansko vsaj začasno poseduje moč, prestopi mejo zgolj grozeče figure in postane morilka; po drugi plati je moški protagonist očitno impotenten, kar ironično podčrta prizorček, v katerem McGregor v grenki šali zasnuje k. d. lang, pevko in igralko z izrazito lezbičnimi kontekstualnimi konotacijami. Poleg tega je tu še že omenjena erotična napetost med likoma Ashley Judd in Genevieve Bujold, ki dodatno kastrira McGregorjevega junaka. Vse to je tu, na platnu, v zgodbi, vendar znova, kot že tolikokrat doslej, konec filma prinese "vsakomur svoje": ženska, edina od tu obravnavanih morilcev, ki morda ima travmatičen povod za svoja dejanja in ni le podlegla postmodernejši obliki *l'ennuija*, ta ženska umre – Patrick in Marcus pa seveda ne.

Morebitni protiargumenti – da Marcusa čaka ječa (in Kranzeja morebiti tudi, saj ITV TV že snema nadaljevanje, v katerem ga družno preganjata inšpektor Burt in Marcus po vrnitvi iz zapora) in da Patrick morda sploh ni moril – me ne bodo potolažili. Patrickova bohotna domišljija v tem primeru deluje še bolj grozljivo – spomnimo se samo, da je Patrick Bateman navsezadnje "tipičen" manhattanski yuppie in da je *Ameriški psiho* potemtakem film o skrivnih fantazijah določenega socialnega profila, ne pa več film o nagnusnih zločinih skrajne izrojenega individua –, prav tako pa tudi Ellisova izjava v članku o ekranizaciji njegovega romana, da je Mary Harron v tej "komediji nravi o moški narcisoidnosti" pokazala veliko več "sočutja z ženskimi liki" in da bodo čistokrtni ljubitelji njegove knjige iz kinodvorane verjetno prišli nezadovoljeni (Ellis, 2000). Najzgovornejši primer neosnovanosti tovrstnih protiargumentov pa spet najdemo v *Skozi oko zasledovalca*. Joanne je v diegetskem pogledu dislocirana s položaja centralne junakinje, v seksualno-političnem pogledu pa očitno nevredna kakršne koli podrobnejše psihološke karakterizacije; še več: na mesto, ki ji pripada v tej družbi (torej na mesto izven družbe, v grob), jo končno postavi moški, čigar psihična uravnovešenost je vsaj toliko (če ne še bolj) vprašljiva kot njena. Kot ironično poudarjajo reklamni letaki za Elliottov film, "obsedenost je v očesu opazovalca".

Doslej sem se očitno ukvarjala s problematičnostjo teh filmov na ravni Metzove sekundarne identifikacije (Metz, 1975), torej s stališča možnosti poistovetenja z Andrewjevo Željo v tekstu (Andrew, 1984). Skušala sem pokazati, da so filmi, kakršne dobesedno požira sodobno filmsko občinstvo, že v tem pogledu vsej prej kot nedolžni, vendar ta plast ideološke sugestije niti ni zelo zakamuflirana in verjetno (upam!) mnogi posamezniki vzpostavijo kritično distanco do filmskih junakov. Zapletenejša postane zadeva na nivoju primarne identifikacije, torej identifikacije s projekcijo filma, z aktom gledanja kot takim. V zvezi s slednjim lahko Andrewjevo Željo teksta razumemo kot svojo Željo, Željo gledalca (*sic*), in tu obravnavani filmi več kot podpirajo natančno to trditev. Kljub spodbijanju Metzove teorije aparata in očitkom njenemu maskuliniziranemu modelu gledalca⁴ v preteklih dveh desetletjih in pol se zdi, da je ta model precej precizna podoba intendiranega



občinstva sodobnega komercialnega psihološkega trilerja. Posebno če sprejememo predpostavko, da je psihološki triler žanrsko običajno uvrščen v kategorijo razvedrila, postane jasno, da sodobna komercialna filmska produkcija ponuja slednje zelo ozkemu profilu gledalstva: natanko tistemu subjektu, ki v tu pregledanih treh filmih išče lastno identiteto. Reprezentacija tega subjekta v tovrstnih filmih seveda ni idilična in neproblematizirana – tudi moško občinstvo torej zaniha med položaji distancirane onipotentnosti, sadizma, mazohizma, fragmentiranosti in ranljivosti –, vendar se mi kljub temu zdi, da je vsaj iskanje izhoda (če že ne izhod kot tak) ponujeno samo temu subjektu. Vse druge oblike človekove eksistence so še vedno in vedno znova pozicionirane zgolj v odnosu do tega subjekta, zaradi njega in zanj (kar seveda podčrta tudi moja sintaksa, ki pa je vendarle menda edina sintaksa, ki mi je v tem trenutku na voljo). Če torej predstavnik ali predstavnica teh “drugih oblik” človekove eksistence ob ogledu teh filmov pričakuje, da bo njen ali njegov diegetski surogat ali celo film kot tekst pripovedoval njeno ali njegovo zgodbo, če ta gledalka ali gledalec torej pričakuje možnost primarne identifikacije, se mora v večini primerov še vedno in spet sprijazniti (in poistovetiti) s krinko heteroseksualne, patriarhalne moškosti. Užitek, ki ga je – pristnemu ali vanj preoblečenemu – moškemu gledalcu ponujala kinematografija, s katero se je ukvarjala Laura Mulvey, je bil verjetno bolj neposreden, kar je seveda razumljivo, če upoštevamo “duhovno klimo” tistega časa. Četudi je užitek torej postal moškemu gledalcu težje dostopen, pa to ne bi smelo zamegliti dejstva, da je neposrednih “alternativ” v glavnini filmske produkcije še vedno bolj malo in – predvsem! – da le-te še vedno ostajajo zgolj in natanko to: alternative. •

Opombe

- 1 Glede pomena Hitchcockovega filma za žanr grozljivke oziroma psihološkega trilerja, zlasti z ozirom na žensko publiko in karakterje, glej Williams (1984).
- 2 Strnjen, a zelo pregleden vpogled v skupne poteze psihoanalitskih pristopov v filmski teoriji in razlike med njimi ponujajo članki Lapsleyja in Westlakea (1988), Susan Hayward (1996), Barbare Creed (1998) in Roberta Stama (2000).
- 3 Za aplikacijo Freudovega koncepta melanholije v interpretaciji Hitchcockovih filmov glej Modleski (1988: 95).
- 4 Glej na primer Penley (1985).

Bibliografija

- Andrew, Dudley: *Desire in the text/Desire of the text*; v: Dudley Andrew: *Concepts in Film Theory* (Oxford University Press, Oxford & New York, 1984).
- Cowie, Elizabeth: *Fantasia* (m/f: *A Feminist Journal*, št. 9, str. 71–105, 1984)
- Creed, Barbara: *Film and Psychoanalysis*; v: John Hill & Pamela Church Gibson (ured.): *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford University Press, Oxford, str. 77–90, 1998)

Ellis, Bret Easton: *View to a Killer* (2000). (<http://www.americanpsycho.com/>)

Freud, Sigmund: *Femininity*; v: Angela Richards (glav. ured.), *Penguin Freud Library*, 2. zvezek (Penguin Books Ltd, Velika Britanija, str. 145–69, 1984)

Hayward, Susan: *Key Concepts in Cinema Studies* (Routledge, London, str. 273–95, 1996)

Lapsley, Robert & Westlake, Michael: *Film Theory: An Introduction* (Manchester University Press, Manchester, str. 67–104, 1988)

Metz, Christian: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Indiana University Press, Bloomington, 1982)

Modleski, Tania: *Femininity by Design: Vertigo*; v: Tania Modleski: *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (Methuen, New York, str. 87–100, 1988)

Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Screen, let. 16, št. 3, str. 6–18, 1975)

Mulvey, Laura: *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun** (Framework, št. 15–17, str. 12–15, 1981)

Penley, Constance: *Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines* (m/f: *A Feminist Journal*, št. 10, str. 39–59, 1985)

Stam, Robert: *From Linguistics to Psychoanalysis in The Feminist Intervention*; v: Robert Stam: *Film Theory: An Introduction* (Blackwell Publishers, Oxford, str. 158–69, 169–79, 2000)

Williams, Linda: *When the Woman Looks*; v: Marry Ann Doane, Patricia Mellencamp & Linda Williams (ured.): *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism* (University Publications of America, Frederick, MD, str. 83–99, 1984)