

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Vesna Lutar

Politika pogleda skozi feministično filmsko teorijo

Analiza pogleda v novem francoskem ekstremizmu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Vesna Lutar

Mentor: red. prof. dr. Peter Stanković

Somentorica: izr. prof. dr. Metka Mencin Čeplak

Politika pogleda skozi feministično filmsko teorijo

Analiza pogleda v novem francoskem ekstremizmu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

*Treba je odpreti vrata; treba jih je zapreti.
Treba si je zapomniti, da se za sabo zapre vrata. Treba si je zapomniti, da je potrebno dihati.*

...

*Skuhat si grem kavo.
Potem bom nekam šla. Nekam je treba iti.*

Pirkko Saisio, Rdeča knjiga ločitve

Politika pogleda skozi feministično filmsko teorijo. Analiza pogleda v novem francoskem ekstremizmu

Diplomsko delo predstavi vznik filmskega gledalca, ki ob strukturalističnih vplivih na filmski jezik in družbeno-političnem ozračju po letu 1968, predvsem pa s tem povezanim Althusserjevim konceptom interpelacije in Lacanove zrcalne faze postane ena ključnih tem v filmski teoriji od 70. let 20. stoletja. Z vzpostavitvijo subjektne pozicije filmskega gledalca kot nosilca pogleda in iz tega izhajajoče pozicije moči nato preverimo možnosti pogleda in konstituiranja gledalke skozi kritično prizmo feministične filmske teorije z zaslombo v političnem zavedanju feminizma drugega vala. Ob vpeljavi križne identifikacije, ki se zdi osrednjega pomena v t.i. žanrih (ženskega) telesnega ekscesa, posebej v *rape-revenge* filmskih tekstih, se diplomsko delo v zaključnem segmentu posveti filmom novega francoskega ekstremizma. Po orisu filmskih tekstov, ki so značilni predvsem za obdobje okrog 2000 in predstavljajo spremembo tako v premiku francoskih filmov k žanrskim izdelkom kot tudi v pozicijah užitka gledanja, se nato osredotočimo na analizo filma *Baise-moi*, kjer pokažemo, da je mogoč tudi drugačen pogled kot ga je doslej upoštevala teorija pogleda feministične filmske teorije, kar jasno korespondira s sodobno filmsko produkcijo in z njo povezano pasivnejšo žensko vlogo – pozicija, ki jo omenjeni film brezsravno razbija.

Ključne besede: filmski pogled, identifikacija, feministična filmska teorija, novi francoski ekstremizem.

Politics of gaze through feminist film theory. Gaze analysis in the new french extremism

The thesis introduces the conception of the film spectator, which becomes - together with structuralist influences on film language and social-political climate after 1968 and related Althusser concept interpelation and Lacan's mirror phase - one of the key themes in film theory from the 70's onwards. On the basis of subject position of the film spectator as the "gazer" and *his* consequent position of power we review the possibilities of the female gaze and formation of the female spectator through critical prism of feminist film theory supported by political awareness feminism's second wave. By introducing cross-identification, which seems central in the so-called female body excess genres, especially in rape-revenge film texts, the thesis in its final segment focuses on the new French extremism films. After a brief description of the film texts, which are typical for the beginning of the new millennium and present a significant change in the shift towards more typical genre products and thus also in the degree of pleasure, which spectators derive from them, we focus on analysing the film *Baise-moi*, where we try to demonstrate that there are also other ways of gazing, not only those presupposed by gaze theory of the feminist film theory, which clearly corresponds with modern film production and its prevalent (more) passive role of women – a view, which the above mentioned film smashes utterly and ruthlessly.

Key words: film gaze, identification, feminist film theory, the new French extremism.

KAZALO

1	UVOD	6
2	ROJSTVO GLEDALCA	8
2.1	Vpliv strukturalizma - film je strukturiran kot jezik.....	8
2.2	Interpelacija filmskega gledalca	9
2.3	Teorija filmskega aparata in filmska identifikacija	11
2.4	Pogled in pozicija moči – vpeljava kategorije spola	13
3	FEMINIZEM DRUGEGA VALA	17
4	FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA	22
4.1	Zgodnje obdobje feministične filmske teorije - amerška teorija refleksije	23
4.2	Britanska kritika in obrat k semiotiki	24
4.3	Moški pogled in 'politična raba psihoanalize'	25
4.4	Ženski pogled in melodrama	29
4.5	Kritika binarnih pozicij ugodja gledanja	32
4.6	Vpliv kulturnih študij in kritika diegetske gledalke	35
5	ŽENSKO TELO IN TELESNI ŽANRI EKSCESA	38
5.1	Poslednje dekle in identifikacija v rape-revenge filmih	41
6	NOVI FRANCOŠKI EKSTREMIZEM	45
6.1	Premik kriterija estetskega iz dobrega v subverzivno in ekscesno.....	47
6.2	Gledalci novega ekstremizma - pogled z vilico v očeh	48
6.3	Moralni pornografi in vznik novega telesnega žanra?.....	50
6.4	Analiza pogleda: Baise-moi (2000).....	52
7	ZAKLJUČEK	58
8	LITERATURA	60

1 UVOD

Film vse od svojega uradnega nastopa pod taktirko bratov Lumière v kletih pariškega Grand Cafėja 1895¹, ko je bilo družbeno življenje močno zaznamovano s pojmom individualnosti, nenehno prežema javne diskusije, tako akademskega kot poljudnega izvora. Film je zgoščen sistem pomenov, ki se poji skozi različne diskurze; politične, oglaševalske, modne. Sedma umetnost, kakor se mu vsečno reče, privede v kinodvorane po vsem svetu na milijarde gledalcev, z vedno večjo dostopnostjo preko televizije in DVDjev oz. *blu-rayev* in seveda spleta in *torrentov*, se je občinstvo znatno povečalo. Filmi vplivajo na to, kako se oblačimo, kako govorimo (amerikanizacija jezika mladostnikov in neuporabnost nekaterih prevodov v slovenski jezik) in kako se vedemo (npr. nikoli zaključena psihološko-komunikološka dilema dejanskega vpliva nasilnih filmskih tekstov na stopnjo agresivnosti pri posamezniku), v kaj verjamemo in v kaj ne (stereotipizacija v množičnih medijih se ne kaže umakniti z mesta komunikoloških vprašanj).

Film je v vseh pogledih družbena praksa in nemogoče je razpravljati o tem, ne da bi govorili o filmskem občinstvu: »filme morda ustvarijo igralci, direktorji in producenti, toda uspešne jih naredi šele občinstvo« (Turner 1993, 95) in to ne samo z dolgo vrsto v prostorih Cankarjevega doma novembra v času Liffa.

Težko zanikamo, da je film eden napomembnejših medijev (priznamo, ob spletu), ki vpliva na mnoge segmente življenja, nas kreira kot sodobnega gledalca *družbe spektakla* in nam obenem nudi močna estetska občutja in kulturne vpogleds v sodobno družbo. Tako morda ne čudi, da so v filmski teoriji prevladovali tri metafore: okvir, okno in zrcalo. Prvi dve predstavljata nasprotna pola klasične filmske teorije, tretja pa sintetično zlitje percepcije in izražanja, ekspresije, ki karakterizira sodobno filmsko teorijo. Film je, kot omenja Metz (1982, 92), »naš proizvod, proizvod družbe, ki ga konzumira«.

Toda kako film pritegne gledalca in kako ga pozicionira? Zakaj in kako sploh verjamemo filmu? Kako strukturira načine videnja in ugodje gledanja? Kako film omogoča razumevanje in užitek ob gledanju *gledalki*? Film je napredni sistem reprezentacij in, kot pravi A. Smelik,

¹ Zapisati je potrebno, da je T. Edison tedaj filme ustvarjal že več let, problem je tičal v robustnosti kinetografa (kamere) in kinetoscopa (ki ga sicer patentira 1883) s tem pa je bila onemogočena množična projekcija pred občinstvom.

tudi kulturna praksa, kjer se miti o ženskah in ženskosti in moških in moškosti, na kratko miti o spolni razliki, ustvarjajo, poustvarjajo in reprezentirajo. V diplomskem delu me bo torej predvsem zanimalo, *kako je konstituiran pogled v filmu in kdo – v relacijah spolne kategorije – je nosilec pogleda.*

V prvem delu se diplomsko delo osredotoči na zanimanje, ki ga filmska teorija pokaže za koncept gledalca. Predstavi vpliv dogodkov po letu 1968, opredeli teorijo filmskega aparata, »temelj sodobnih filmskih študij« kot mu pravi J. Mayne, da bi skozi koncepte institucije, interpelacije in konstituiranja subjekta pokazalo, kako je filmska teorija v središče svojih vprašanj s sinepsihoanalizo ob boku postavila *gledalca kot nosilca filmskega pogleda*. V drugem in tretjem delu nas zanimata predvsem feminizem drugega vala in iz njega izhajajoča feministična filmska teorija, ki je skozi koncepte patriarhalnega sadističnega in mazohizma, fetišizma in skopofilije obelodanila problematično pozicijo *gledalke in njene (ne)možnosti posedovanja filmskega pogleda*. V četrtem delu s koncepti identifikacije in telesa v t.i. telesnih žanrih ekscesa preverjamo vlogo ženskega telesa za dotične žanre, s poudarkom na *rape-revenge* podžanru, ki predpostavlja predvsem t.i. moški pogled. Sklepni del pa se osredotoča na predstavitev sklopa milenijski filmov evropske provenience, za katere se zdi, da z označbo 'negledljivosti' sprevračajo tradicionalno razumevanje užitka ob filmskem gledanju, s posebnim zanimanjem za *Baise-moi* (2000), ki je izzval mnogo kritike – žal še vedno večinoma 'moškega' filmsko-kritičnega pogleda.

Metodološko delo temelji na analizi primarnih in sekundarnih virov, ob analizi filma *Baise-moi* se opira na ugotovitve feminističnih avtoric in pozicijo pogleda, na naracijsko strukturno odnositnost med reprezentiranimi spoloma, pomagala si bom tudi z analizo relevantnih spletnih filmskih kritik, ki odsevajo del javnega mnenja in pogleda gledalk/gledalcev.

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal; the reader is without history, biography, psychology; he is simply that someone who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.

Roland Barthes – The Death of the Author

2 ROJSTVO GLEDALCA

2.1 Vpliv strukturalizma - film je strukturiran kot jezik

Izvor gledalca in zanimanje zanj v polju filmskih teorij je potrebno iskati v okviru dveh družbeno-kulturno pomembnih dogodkov: prvi je val pariških političnih protestov maja 1968 in popotresov v Franciji v sledečih mesecih; drugi, za filmsko teorijo pomembnejši dogodek, je vznik strukturalizma, teoretske šole in analitičnega pristopa, ki je postal pomemben za analize kulturnih procesov v 60. in 70. letih 20. stoletja. Študentski protesti, ki so se jim pridružili delavci in intelektualci, so pomenili ključen dražljaj za vzpostavitev radikalne teorije: »zatem je pisanje o filmu postalo preokupirano z njegovo politično naravo in efekti ter pomembnosti teorije pri razumevanju in vpregi njegovega potenciala« (Aaron 2007, 5) in večina omenjene radikalne teorije se je akumulirala prav znotraj strukturalizma. Kot sta povzela Jean-Louis Comolli in Jean Narboni v *Cahiers du Cinéma*, bistvenega prenašalca strukturalistične misli v svet filma, leta 1969: »vsak film je političen« in da je »kino eden od jezikov, skozi katerega svet komunicira s samim seboj« (Easthope 2000, 52).

Projekt strukturalizma je bilo razkriti, kako stvari – od sistema sorodstva (C. Levi-Strauss) do kulturnih mitov (R. Barthes) in človekovega psihičnega (J. Lacan), funkcionirajo kot jezik, kot sistem povezanih znakov, ki jih urejajo zakoni in kodi. »Strukturalizem tako bazira na

ugotovitvi, da mora za pomen v človekovem delovanju in produkciji obstajati nek sistem distinkcij in konvencij, ki pomen omogoča« (Culler v Aaron 2007, 7). Ključni teoretik strukturalizma je švicarski lingvist Ferdinand de Saussure, ki je s svojim delom v evropsko mišljenje, da je jezik povsem nevtralnno sredstvo reprezentacije sveta, naredil rez. »V okviru takšnega razumevanja jezika obstaja med besedo in konceptom ter konceptom in svetom odnos identitete« (Stanković 2002, 29). Po de Saussureu je jezik sistem znakov in kjer imamo znak, je tudi že sistem, saj imajo znaki pomen samo, če so del sistema znakov. Znak je po Saussurju enotnost oblike, ki označuje in ki jo Saussure imenuje označevalec (*signifiant*), ter ideje, ki jo poimenuje označeno (*signifié*). Ti dve enoti obstajata samo kot komponentni znaka in nista ločljivi, relacija med njima je arbitrarna (Hrženjak 2002, 36). Ob tem pa je pomembno, tudi to, da »znak dobi identiteto v odnosu do drugih znakov sistema, natančneje v tem, po čemer se razlikuje od drugih znakov sistema« (prav tam). »V binarni strukturi našega jezika koncept 'moškega' nima pomena, o katerem se vsi govorci strinjamo, zaradi nekkih njegovih notranjih značilnosti, temveč zaradi njegove razlike nasproti 'ženski'« (Stanković 2002, 29).

Strukturalizem je v polje filmskega prinesel predvsem razumevanje filma kot jezika: pomen, ki se vzpostavlja skozi odnosnost med naracijo in žanrom, kotom kamere, med prehodi iz enega v sledeči posnetek, je postal in ostaja reprezentativen fokus pozornosti. Strukturalistična filmska teorija, kot jo označi M. Aaron (2007), je prinesla v filmski svet poudarek na pre-strukturi filma in konvencionalnega, ali še raje dogovorjene, ideološko predeterminirane pozicije gledalca, ki ga ideologija proidvede. Film tako kot jezik ni več nek koncept *mimesis*, načelo odražanja, ampak funkcionira v odnosu neskončne verige diferenc, »noben termin nima pomena v izolaciji, ampak šele v kontekstu jezika [filma] kot celote« (Stanković 2002, 30)

2.2 Interpelacija filmskega gledalca

Pisano v kontekstu radikalne francoske misli po revolucionarnih dogajanjih 1968, se je Louis Althusser osredotočil na razumevanje in razlago, kako dominantna, kapitalistična družba ohranja lasten disharmoničen sistem. Izzval je tradicionalno marksistično razumevanje ideologije kot »napačne zavesti« ali izkrivljene ekonomske realnosti dane kulture s podano definicijo: »Ideologija je predstava imaginarnega razmerja med individuumi in njihovimi

realnimi eksistenčnimi razmerami« (Althusser 2000, 87), ki naj bi postala ena glavnih delovnih predpostavk filmske teorije 70. let.

Althusser se opira na Lacana, ki pod vplivom Saussurjevega modela strukturalne lingvistike trdi, da je naše nazavedno sistem označevalcev in da je strukturirano kot govorica, da bi preoblikoval (ali raje strukturalistično interpretiral) Marxove koncepte odtujitve in identitete v teorijo subjekta.

V filmski teoriji je Althusserjeva intervencija pomenila potrditev pogleda, da za razumevanje, kako kino deluje na ravni ideološkega, ni dovolj predložiti filme testom, ki bi določali politično vsebino, povzeto in izročeno skozi sredstvo filma. Bolj je šlo za to, da »sredstvo« samo – situacija gledanja filma, narava filmskega jezika – zahteva razlago. Še bolj pomembno za filmske študije je bilo Althusserjevo vztrajanje, da je »sleherna ideologije mogoča le prek subjekta in za subjekte« (Althusser 2000, 95–96). Ideologija sestoji torej iz samega konstituiranja konkretnih posameznikov v subjekte, **iz efekta prepoznavanja in identifikacije**, iz struktur naslavljanja (prav tam). »Preučevanje interpelacije, ali subjektivacije v filmu naj bi raziskalo, kako obiskovalci kina postanejo subjekti, kako različne metode in komponente kina funkcionirajo, da ustvarijo ideološki subjekt« (Mayne 1993, 14).

Kot povzame Robertson Wojcik (v Cook 2007, 538), so filmski teoretiki izhajajoč iz psihoanalitičnih in marksističnih konceptov analizirali, kako klasičen hollywoodski film »interpelira filmskega gledalca, povezuje njegove želje v vladajočimi ideološkimi pozicijami in predvsem, kako prikriva ideološke procese, s tem ko gledalcem daje občutek pomirjujoče gotovosti, da so poenoteni, transcendentni subjekti, ki ustvarjajo pomen«.

Vendar Althusser ni obširneje analiziral, kako ideološki sistemi interpelirajo subjekt (razen bežno krščanske religiozne ideologije), zato se je del filmskih teoretikov obrnil na literarni model, s katerim bi pojasnili subjektivacijo, in ki je postal izjemnega pomena za tekstualno analizo v filmskem polju – R. Barthesova analiza Balzacove krajše zgodbe Sarrasine. Za filmske študije sta pomembna dva postopka v Barthesovi analizi omenjenega dela: prvič distinkcija med berljivim (*le lisible*) in zapisljivim (*le scriptible*). Koncept diskurza – kot konvencije jezika – je ključen: medtem ko berljivost diskurza obdari bralca »s svetom, ki je koherenten, organiziran in že tudi pomensko smiseln«, zapisljivost »ne predpostavlja smiselnost in koherentnost diskurza, prej ga izziva, in s tem izziva tudi bralca, pretresa njegovo ali njeno domnevo in konvencije glede literature in glede posameznikove sodbe o

realnosti v vsakdanjem svetu« (Mayne 1993, 15). Drugič ponudi Barthes pet kod branja teksta, ki kljub svoji arbitrarnosti ponujajo edinstven način analiziranja, ki kombinira različne referenčne pozicije – od kulturnih in psihoanalitskih do narativnih. Po Barthesovem mnenju je potrebno brati kode vzajemno, zavrača postavljanje v ospredje poljubne med njimi kot končne determinante pomena. Trije med njimi (hermenevtični, semantični in proairetični) se navezujejo na narativne literarne prijeme, drugi (referenčni in simbolni) referirata bolj na kulturno vedenje in telo kot ga je teoretizirala psihoanaliza (prav tam). Tekstualnost je tako formirana v vzajemnosti različnih diskurzov – političnega, narativnega in psihoanalitskega. »Z aplikacijo Barthesovih idej v film je tekstualna analiza skozi pozornost do mnogih struktur označevanja (npr. naracije, žanra, zvoka, montaže, mise-en-scene) razkrila 'galaksijo označevalcev' v filmskem tekstu« (Aaron 2007, 16).

Barthesov poudarek na bralcu in Althusserjev na subjektu sta komplementarna v smislu, da izpostavita pomen diskurza, nagovarjanja in ideologije (da torej ideologija deluje kot reprezentacijski sistem, ki nagovarja bralca) za razvoj gledalstva v filmski teoriji.

Metodološko, tako Mayne, bi lahko nadaljni razvoj teorije razdelili med dvema osema: **teorije filmskega aparata**, ki predpostavljajo, da »kino akulturira posameznike skozi strukture fantazije, želje, sanj in užitka, ki so konsistentne z dominantno ideologijo«, in ki po njenem mnenju raziskujejo pomen širše kinematografske strukture, in **tekstualne analize**, ki se osredotoča na mikro-strukture individualnega filmskega teksta. A kot zaključuje, je obema skupen poudarek na psihoanalizi in instituciji (Mayne 1993, 17–20) in kot bo razvidno kasneje, je feministična filmska teorija uspešno križala med osema in sicer z uporabo Althusserjevega koncepta ideologije in Barthesovih post-strukturalističnih konceptualizacij označevalnih praks.

2.3 Teorija filmskega aparata in filmska identifikacija

Pomemben francoski teoretik, znova lingvist, ki prenese pomen strukturalizma in psihoanalize v polje filmskega, predvsem pa začrta dolgo razpravo o vprašanju filmskega gledalca, je Christian Metz. V svojem delu *Imaginarni označevalca* (*The Imaginary Signifier* izdanem v britanski filmski reviji *Screen* 1975) tako »poudarja, da o filmskem gledalcu ne moremo razpravljati, ne da bi upoštevali procese nezavednega in da psihoanaliza k študiju filma prispeva nekaj, kar druge vrste analize izpuščajo: psihoanalitičen pristop h kinu namreč premika poudarek stran od filma samega – te diskretne, fomalne entitete na zaslonu – h

gledalcu, ali natančneje k razmerjem gledalec-tekst, ki se osredotoča na proces produkcije pomena v filmu« (Flitterman-Lewis 2001, 154–5).

V teorijah filmskega aparata se tako križata dve psihoanalitski artikulaciji in ju je nemalokrat težko ločiti: prvič gre za vplive Freudovega nezavednega na teorije Jeana-Louisa Baudryja ter koncepta »kinematskega aparata« in *le dispositive* kot modelu človeškega psihičnega; drugič za dela Christiana Metza, ki črpajo iz Lacanovega nezavednega, strukturiranega kot jezik, in s tem koncipirajo imaginarni označevalec. Medtem ko Baudry vidi relacijo med filmsko tehnologijo in človeškim psihičnim, Metz poudarja, da filmska podoba preoblikuje odsotnost v prisotnost in tako označuje skozi dinamičen proces substitutov (Elsaesser 2015, 72).

Za Metza je kino umetniška forma imaginarnega *par excellence* prav zaradi omenjene distinkcije odsotnosti/prisotnosti. Zaradi kinematografske manipulacije petih materialnih komponent (analogne in grafične podobe, zvoka, govora in dialoga) je kino bolj senzorično prisoten kot kateri koli drugi medij. V istem hipu pa je tisto, kar prikazuje, tudi najbolj odsotno. Za razliko od gledališča, kjer igralci fizično delijo čas in prostor z gledalci, filmski igralci svoje delo opravijo mnogo prej in tako niso vpeti v prostor z občinstvom. Prav ta kombinacija prisotnosti in odsotnosti je karakteristika Imaginarnega, kot jo v zrcalni fazi opiše Lacan (Penley 1989, 63).

V tem, kar Lacan imenuje 'Imaginarno', se začne dogajati otrokov razvoj jaza – strnjene samopodobe, ki se oblikuje skozi otrokovo identifikacijo s podobo lastnega telesa. /.../ V starosti med šest in osemnajst mesecev je otrok telesno neusklajen; sebe zaznava kot gmoto nepovezanih, fragmentiranih gibov. /.../ Ko otrok zagleda svojo podobo (na primer v ogledalu – toda to je lahko tudi materin obraz ali kdorkoli, ki ga zaznava kot celoto), pomotoma zamenja to poenoteno, koherentno obliko za superiorno sestvo. Otrok se identificira s to podobo (kot svoj odsev in obenem nekaj drugega) in najde v njej neke vrste zadovoljujočo enotnost, ki je ne more izkusiti v lastnem telesu. Otrok ponotranji to podobo kot »idealni jaz« in ta proces je temelj za vse kasnejše identifikacije, ki so načeloma imaginarne.

(Flitterman-Lewis 2001, 152)

Metz definira primarno filmsko identifikacijo kot gledalčevo identifikacijo z dejanjem gledanja samega, gledalec je »vseznavni subjekt« (Metz 1987, 256). »Gledalec se navsezadnje identificira s samim seboj, s samim seboj kot čistim zaznavnim dejanjem (kot

prebujanje, kot pozornost): kot s pogojem možnosti za zaznavo in potemtakem kot z nekakšnim transcendentnim subjektom, ki je pred vsem obstoječim« (Metz 1987, 260). In še: »Identifikacija z osebami, z njihovimi različnimi ravnmi vred (osebe zunaj polja itn.) pa so sekundarne, terciarne itn. kinematografske identifikacije« (Metz 1987, 268).

Kot opozori Bainbridge, je kinematografska institucija tehnika imaginarnega po Metzu karakteristična za kapitalizem in industrijsko civilizacijo. Navezujoč se na Lacanov zrcalni stadij Metz izpostavi, da je imaginarno znova aktivirano. Vendar kinematska institucija ni samo kinematska industrija, ampak tudi »mentalna mašinerija«, ki usposobi gledalce, da se privadijo na kino in ga historično internalizirajo – proces, ki vodi v povečano željo po konzumaciji filmov (Bainbridge 2008, 34).

2.4 Pogled in pozicija moči – vpeljava kategorije spola

Ideja kina in zrcala je postala centralna paradigma filmske teorije od sredine 60. do poznih 80. let 20. stoletja. Premik v filmski teoriji iz semiotskega modela k psihoanalitskemu je bil rezultat povečanega prepoznavanja subjekta kot centralnega vprašanja. Sam termin 'subjekt' nam pomaga razumeti človeško realnost kot konstruirano, kot produkt označevalskih praks, ki so kulturno specifične in na splošno nezavedne (Silverman v Mayne 1993, 32).

V teorijah vizualnih umetnosti kot sta filmska teorija in umetnostna zgodovina, je pogled postal termin za opisovanje akta gledanja, vpletenega v dinamiko želje – pogled je lahko motiviran s strani želje po nadzorovanju objekta. Teorije pogleda so raziskovale kompleksne pozicije moči, ki so del tandema *gledati* in *biti gledan*.

Dvajseto stoletje je v tem kontekstu ponudilo obsežen korpus teorij pogleda, *u-videti* dobi posebno mesto v filozofiji in širšem humanizmu: Sartrov fenomenološki pogled, lacanovski² predelani Sartre, Merleau-Pontyjeva fenomenologija percepcije in Foucaultov politični pogled, Levinasovo obličje³.

² Seveda ima polje vidnega tudi že pri Freudu posebno mesto, dekličino »zavidanje penisa« in posledice tega je kontinuirana razprava tako v polju feministične (filmske) teorije kot izven, a kot bo jasno kasneje z intervencijo T. de Lauretis, se zdi Freudov prispevek bolj naracijski kot vizualen.

³ V novejših analizah najdemo Levinasa ponovno kot apologeta »etičnega gledalstva« (Aaron 2007; glej tudi J. Butler v *Precarious life: The powers of mourning and violence*, 2004).

Tako U. Vollmer v primerjavi filozofskih/psiholoških teorij gledanja opozarja na štiri ponavljajoče se elemente:

1. Vse filozofske teorije gledanja formirajo subjekt-objekt relacijo – nobena ne predpostavlja možnosti odnosa dveh subjektov. Videti pomeni zasedati pozicijo dominantnega subjekta v središču sveta (pogleda), medtem ko biti viden pomeni zasedati pozicijo objekta, ki obstaja znotraj sveta – in v korist – subjekta.
2. Pozicija subjekta je teoretizirana kot nevidna, prav ta nevidnost pa vzpostavlja in ohranja subjektovo moč nad videnim objektom. Do koncepta nevidnega subjekta pripelje vse teorije abstrakcija pogleda - razpol samega akta gledanja od materialnega telesa.
3. Pogled gledalca subjekta definira skozi svojo istovetnost/identificiranje tudi objekt, ki je viden. Objekt potrebuje subjekt, saj šele skozi njega obstaja, četudi ga v istem hipu opredeljuje kot objekt. Biti viden je – četudi pomeni objektivizacijo – nujen pogoj obstoja.
4. Dejstvo, da se o poziciji videti in biti viden razmišlja v negativnih terminih, rezultira v preferenci drugih oblik družbenega kontakta in odnosov – govora.

(Vollmer 2007, 11–12)

Voajerji, kot subjekte skozi fenomenološko in interpretativno prizmo nagovarja Denzin, vzniknejo v različnih formah: Sartrov mož ob ključavnici; Merleau-Pontyjev posameznik, ki sedi kot gledalec v kinu in gleda na platno, ali pa njegov slikar, kot Cezanne, ki zre v pejzaž; Lacanova oseba zasačena v lesku kamere; Foucaultovo zdravstveno ali psihološko zretje ali zretje osebe z močjo, ki gleda skozi prostore panoptikona. Vsak teoretizira splošno zretje, ki je družbeno-spolno določeno, nato pa filtrirano skozi aparate moči, ki operirajo v družbi (Denzin 1995, 44).

Z rojstvom filmskega gledalca kot ideološko interpeliranega subjekta in njegovim razvojem skozi filmsko teorijo kot tudi širšo humanistično vedo ni mogoče spregledati specifičnosti enotnega modela subjektivnosti, ki ga favorizira zahodna misel, in razmerija moči, ki sledi objektu-subjektu poziciji. Ni čudno torej, da je ženska v tem kontekstu »generičen objekt naše kulture« (Kappeler v Jackson in Scott 1996, 301). Kappeler objektivizacijo ženske vidi kot rezultat subjektivizacije moškega, pri čemer se nanaša na de Beauvoir: »On je Subjekt, on

je Absolut – ona je Druga« (prav tam). Ali kot pravi McCabe: »ženska verificira moško transcendenco; ženska je objekt, od katerega se mora moški razlikovati, da doseže subjektivnost« (McCabe 2004, 4).

Psihoanalitska filmska teorija ali sinepsihoanaliza, za katero Stam (2000, 161) trdi, da je bližje »s psihoanalizo inficirani semiotiki«, ki se je ukvarjala predvsem z virom filmske fascinacije za gledalstvo, posebej z medsebojnim odnosom psihičnega in sinematskih mehanizmov identifikacije, je od 70. do 90. let evalvirala v vsaj štirih različnih, a povezanih smereh, ki jih ni mogoče razumeti kot linearne, saj se pogosto prekrivajo:

1. Faza, ki se je kalila znotraj teorije aparata, katere glavna predstavnika sta Christian Metz in Jean-Louis Baudry; s prizadevanjem zamejitve »totalizirajočega« imperativa strukturalističnega pristopa sta v navezavi na psihoanalizo iskala način širjenja teoretične baze;
2. Razvoj, osnovan s strani feministične filmske teoretikarke Laure Mulvey, ki je kritizirala in izpodbijala naturalizacijo filmskega protagonista kot ojdipskega junaka in enosmerni proces vzpostavljanja odnosnosti med gledalcem in platnom.
3. Kritični odzivi feministk na delo L. Mulvey – nekateri za, spet drugi proti – predvsem s poudarkom na ženski razrešitvi ojdipske drame, reprezentaciji moškosti in mazohizmu, ženski kot aktivni in sadistični pošasti (z zaslombo v abjektni materinski figuri, ki jo je konceptualizirala Julija Kristeva, in Freudovi teoriji kastracije) in teoriji fantazije in gledalstva, ki je sledila Freudovi teoriji primarne scene oz. Pontalisovi in Laplanchevi aplikaciji le-te, da bi s tem opozorila na fluidno, biseksualno identifikacijo.
4. Faza, v kateri teoretiki uporabljajo psihoanalitsko teorijo skupaj z drugimi kritičnimi pristopi h kinu, kot so post-kolonialna teorija, queer teorija in teorija telesa.

(Creed 2000, 77–84)

Ali kot nas opozori A. Kuhn: »Pritegnitev freudovske in postfreudovske psihoanalize v projekt filmske teorije je povzročila, da se je vprašanje povezave med tekstom in gledalcem

trdno zasidrilo na dnevni red raziskav. Glede na to, koliko se psihoanaliza ukvarja s seksualnostjo in spolom, se zdi, gledano nazaj, da je bil premik do konceptualizacije gledalca kot homogenega in androginega učinka tekstualnih prijemov k obravnavaju nje ali njega kot spolno določenega subjekta, ki ga konstituira reprezentacija, neizogiben« (Kuhn 2001, 45). Od ideoloških teorij filmskega aparata, tako Butler (2002), je feminizem prevzel idejo, da gledalstvo funkcionira analogno s subjektno formacijo in da nagovarjanje gledalstva v mainstreamovskem kinu deluje, da bi obvarovalo iluzijo enotne subjektivitete, od katere je odvisna buržoazna ideologija. Da je feminizem predstavil predpostavljeni enotni subjektiviteti drugo dimenzijo, je bilo seveda za pričakovati.

*While our work is no longer invisible, and not yet unspeakable,
it still goes dangerously unnamed.*

B. Ruby Rich

3 FEMINIZEM DRUGEGA VALA

Feminizem drugega vala je, kot ga definira A. Kuhn, »niz političnih praks osnovanih v analizah socialne-zgodovinske pozicije ženske kot podrejene, podvržene ali izkoriščane s strani dominantnih oblik produkcije (kapitalizma) in/ali socialnih relacij patriarhata in moške dominance« (Kuhn v McCabe 2004, 2).

Vzniknil je predvsem iz reakcije na ponovno domestifikacijo žensk po koncu vojne in za razliko od feminizma prvega vala, ki je v ospredje svojega zanimanja postavljala volilno pravico, zapopadel mnoga področja družbene neenakosti v relaciji do spolne kategorije.

A. Švab feminizem drugega vala na podlagi ontološke in epistemološke dileme 'enakosti in razlik' v razmerju do drugega spola razdeli na tri obdobja:

1. »Obdobje feminističnega esencializma – univerzalna podrejenost žensk« v 70. letih; primarno delovanje družbenega gibanja s ciljem v dejanskih družbenih spremembah, pod sloganom »zasebno je politično« (ženska sfera je tradicionalno zasedala dom, zasebno, a bila kljub temu pod kontinuiranim pritiskom moči) so se vprašanja privatnega premaknila v polje javnega, političnega. V prvem obdobju drugega vala lahko govorimo o politični predimenzioniranosti, teorija je bila podrejena ciljem in praksam feminizma kot družbenega gibanja. Ontološko osnovo je označeval moderni subjekt; nastavke takratnih razprav lahko zasledimo v obliki dileme enakosti (liberalni feminizem, ki je svojo pozicijo zagovarjal na podlagi družbene konstrukcije razlik med spoloma) ali različnosti (radikalni feminizem, ki je argumente črpal iz biološke različnosti in tako skozi način tematizacije »sex« oz. biologije, tvegala sestop v biološki determinizem) do moškega spola;

2. »Obdobje obrata analitične pozornosti k spolni razliki oz. 'obrata h kulturi'« – druga polovica 70., predvsem pa v 80. letih; v poznih 70. letih se enotnost pogleda na zatiranost v patriarhalnem sistemu, ki je bil ključen za politično gibanje, razdrobi v multiple izkušnje podrejenosti, s tem pa začne slabeti tudi politična moč feminizma. Elementi etničnosti, spolne usmerjenosti, starosti, itd. privedejo do zloma univerzalnega enotnega ženskega subjekta, do premika od enotnosti žensk do razlik med njimi, dekonstrukcija monolitnega koncepta ženske (Ženske) se v feministični teoriji razvije predvsem z vstopom psihoanalize. Sklop omenjenih sprememb se sicer v feministični teoriji razbere tudi kot t.i. 'obrat h kulturi' s premikom zanimanja v polje simbolnega in reprezentacije, identitete ter subjektivitete – aktivni vstop v teorijo diskurza skozi psihoanalitske, poststrukturalistične, postmodernistične polemike;
3. »Obdobje tematizacije novejših družbenih sprememb ter razprave o postmodernizmu in postmodernosti v 90. letih«; po omenjenem 'obratu h kulturi' v 80. Letih, je feminizem 90. let reflektiral družbene spremembe v postmodernosti – gre za zanimanje za t.i. »postmoderne spole«: vloga družbene kategorije spola v kategorijah družinskega življenja, spolnosti, sferi dela in razmerjih moči, moških in ženskih značilnostih, tabujih, normah.

(Švab 2002, 199–202)

Čeprav omenjena deljenost otežuje razumevanje feministične teorije kot konsistentnega in homogenega polja, velja izpostaviti skupne koncepte, ki očrtajo distinkcijo med feminizmom in drugimi perspektivami humanistike in družbenih ved. Sledeč van Zoonen (1994) se feminizem za razliko od drugih disciplin brezpogojno osredotoča na analizo (družbenega) spola kot mehanizma za vzpostavljanje tako materialnih kot simbolnih svetov in našega izkustva le-teh.

Mnoge politične kampanje drugega vala so bile osredotočene na ženska telesa in družbeno obremenjenost z (ženskim) izgledom, agenda je vsebovala zahteve v relacijah reprodukcije (predvsem v povezavi s pravico do splava) in materinstva in kritizirala eksploatacijo žensk v

oglaševanju in lepotnih spektaklih⁴. Utelesenost predstavlja osnovo za razredne in spolne neenakosti, feminizem je v svojem teoretskem bistvu vseskozi opozarjal na vprašanja dominacije in lastništva družbenih proizvodov, ki prepletajo zgodbo zahodne družbe. Ali kot zaključuje Frank (1991, 42): »Feminizem nas je naučil, da se ta zgodba začne in konča s telesi.« In kar je še pomembno, je dejstvo, da je feminizem predpostavljal, da so mediji pomemben faktor v vzpostavljalnju (in ohranjanju) stereotipnih predstav in podob o ženskah in njihove telesnosti.

V tem kontekstu je bila v 80. letih posebej izpostavljena problematika pornografije in reprezentacij, pogosto v korelaciji s kampanjami proti nasilju nad ženskami. Vendar tudi tukaj ni prišlo do konsenzualnega zagovarjanja stališč; po eni strani so kritike anti-porn feminizma, katerim lahko gotovo pritrdimo v delu, ki pritiče objektivizaciji in eksploataciji ženskega telesa, izpostavljale pereč problem ženske in njene telesne integritete, po drugi strani je protitabor izpostavljal problematiko same kritike: »Če feministe definirajo pornografijo *per se* kot sovražnika, bo rezultat v tem, da se bodo mnoge ženske začele sramovati svojih seksualnih občutkov in biti odkrite do njih. Zadnje, kar ženske potrebujejo, je več seksualnega sramu, krivde in hipokrizije – tokrat serviran od feminizma« (Willis v Hester 2014, 24). De Lauretis trdi, da so t.i. feministične »seks vojne« dvignile konflikt glede reprezentacij med 'pro-seks' feministkami in protipornografskemu gibanju v višine, ki so preoblikovale distinkcijo biološkega/družbenega spola v obliko paradoksalne opozicije. Po eni strani sta se biološki in družbeni spol zrušila vase in postala analitsko in politično nerazločna med sabo kot npr. v delih Catherine MacKinnon⁵ in Nancy Hartsock. Po drugi strani sta družbeni in

⁴ Laura Mulvey o ranljivosti takega spektakla, ki predpostavlja pasivno bralstvo – L. Mulvey, *The Spectacle is Vulnerable: Miss World, 1970 (Visual and Other Pleasures, 1989)*. Mulvey se udeleži protesta Miss sveta v londonskem Royal Albert Hall 1970; akcija je lep oris njenega dela, v katerem se neprestano prepletata teoretsko razpravljanje in aktivna participacija.

⁵ C. MacKinnon in A. Dworkin sta bili v bučnih polemikah proti pornografiji v stilu slogana Robin Morgan »pornografija je teorija, posilstvo je praksa« deležni mnogih kritik (tudi feminističnega, glej npr. E. Wilson - *Pornography and Feminism: The Case Against Censorship, 1992*) liberalnega pola, ki je deloval proti cenzuri; za diplomsko delo pisano v času kontinuiranega vrtenja pornografskega materiala na večih TV programih je takšna polemika brezpredmetna, tehtanje o dejanski *rape* kulturi in povezavi med reprezentacijo in deliktom prepuščam posamezniku. V mislih imamo jasno diferenco med realnim in simbolnim nasiljem, a za vprašanje med realnim in reprezentiranim posilstvom vsekakor ostaja zanimiv škandal iz 1993, ko Carlin Romano za *The Nation* v precej nepremišljeni kritiki (ki je mimogrede *ad hominem*, žal pa teorija argumentacije ne deluje v polju spolne distinkcije) opisuje, kako od fantazije posiliti MacKinnon v empirične namene, da bi ugotovil razliko med reprezentiranim in realnim, na koncu vseeno odstopi, za razliko od drugih dveh kritikov, ki sledita

biološki spol 'odrezana eden od drugega' in znova spojena v seriji 'mejnih' križanj kot so transseksualnost, transvestizem, biseksualnost, drag and impersonacije (Butler), kiborgov (Haraway) (de Lauretis v Brooks 1997, 18). Osišče omenjenih področij je vprašanje identitete, subjektivitete in razlike v feministični teoretski polemiki, ki se je prevešala v samo feministično kritiko reprezentacij ženskosti in ženskega telesa.

Čeprav je postfeminizem kasneje kritiziral feminizem – med drugim – zaradi rabe (sine)psihoanalize, npr. L. Kipnis tako ocenjuje, da se je feminizem skrnil v akademsko psihoanalitsko teorijo, ko je kot politično gibanje začel razpadati, kar je, kot omenja C. Penley (Penley 1989), samo druga plat iste kritike, da je psihoanalitska teorija simptom ali celo povod fragmentacije ženskega gibanja, je pomembno poudariti, zakaj se je feminizem obrnil k psihoanalizi. »Eden ključnih razlogov je potreba po razvoju kritike pogleda, da je patriarhat sila, ki zatira vse ženske vseskozi na isti način. Ta kritika se je opirala predvsem na psihoanalitsko razumevanje razcepljenega subjekta in komplicirane forme subjektovega odpora do in kompliciranosti bremen simbolnih zakonov« (Penley 1989, xvii). Psihoanaliza ima gotovo pomembno vlogo pri teoretski razlagi razcepljenega pogleda na subjekt. »V nasprotju z esencialističnimi in biološko ali psihološko determinističnimi razlagami ženskosti psihoanaliza meni, da se nekdo konstituira kot ženska na osnovi skupka povečini nezavednih identifikacij s pozicijami ženskega subjekta (v psihoanalitičnem feminizmu)« (Braidotti 1998, 66). Prav tako pomemben razdor z idejo monolitnega (patriarhalnega) zatiralskega sistema je bila psihoanalitska trditev, da moški ne posedujejo falusa nič več kot ga ženske. »Četudi se zdi, da je zgodovina favorizirala tiste s penisom pri podelitvi faličnih moči, morajo biti te dejansko osvobojene in izpogajane; niso neproblematično dobljene ali posedovane.« (Penley 1989, xviii). Ne glede na to, ali feministke kritično ocenjujejo Freudovo delo, kot denimo Teresa de Lauretis, Kaja Silverman, Jane Gallop in Luce Irigaray, ali pa ga z vsem velikodušno sprejemajo, denimo Juliet Mitchell, Ellie Ragland Sullivan in druge, opazimo, da se vse strinjajo, da je Freudovo tolmačenje spolne razlike – s sklicevanjem na falično mater, kastracije ter Ojdipov kompleks – točen opis postopkov, ki oblikujejo moške in ženske subjekte v okviru Zahodne, patriarhalne, kapitalistične kulture (Grosz 2008, 90).

empiričnim vzgibom. Kot omenja Horeck, se zdi, da Romano odstopi od ideje zato, ker zamegli distinkcijo, ki jo skuša vseskozi izpostaviti (Horeck 2004).

Svojo kritiko popularne kulture je feminizem uperil predvsem v popularno kulturne reprezentacije, ki marginalizirajo ali stereotipizirajo ženske, relativno odsotnost žensk vpletenih v kulturno produkcijo, in relativno zanemarjanje žensk kot članic občinstva popularne kulture (Strinati 1995, 179). Kar je pri tem združevalo feministične teoretičarke, je skupno razumevanje družbenega spola kot konstruirane entitete skozi vizualno in da tako reprezentacije nezavedno in zavestno artikulirajo konstrukcijo spola (Humm 1997, 197).

I always believe in following the advice of the playwright Sardou. He said, 'Torture the women!' The trouble today is that we don't torture women enough.

Hitchcock (The Dark Side of Genius, The Life of Alfred Hitchcock)

4 FEMINISTIČNA FILMSKA TEORIJA

Feministična filmska teorija se je začela razvijati v 70. letih prejšnjega stoletja in predstavlja vzporednico razvoja filmske teorije same kot akademske discipline. Vzpodbudilo jo je žensko gibanje 60. let, vpliv nanjo pa so imela začetna feministična dela kot *Drugi spol* Simone de Beauvoir, *The Feminine Mystique* Betty Friedan in *Sexual Politics* Kate Millett, ki so osnovala feministične filmske raziskave s konceptom ženske kot »drugega«, diskusijo o socialni mitologiji, ki veže ženske v »naravno« materinsko vlogo pasivnosti in skrbništva podrejeno dominantnemu patriarhu ter predvsem analizo mehanizmov in procesov podrejanja ideologiji feminitete skozi mnoge forme kulturnih tekstov od znanstvenih teorij do literarnih del (McCabe 2004, 3–5).

Povezavo med filmom in žensko ter feministično filmsko teorijo, ki v osrčju povezuje prav omenjena dva, lepo opiše Showalter, ko zapiše: »nastanek filma sovpada z obdobjem, v katerem so postale histeričarke prevladujoča kulturna ikona ženske telesnosti, medtem ko filmi o ženski norosti ustvarjajo spektakel razcepljenosti in dajejo vtis, da je na ženski histeriji nekaj inherentno filmskega oziroma 'kinematičnega' (Showalter v Bahovec, 2002).

4.1 Zgodnje obdobje feministične filmske teorije - ameriška teorija refleksije

Začetek feministične filmske teorije je potrebno iskati v anglo-saksonskem jezikovnem okvirju⁶, a v različnih geografskih in ideoloških kontekstih. Po kritičnem mnenju B. Ruby Rich (1994) gre za distinkcijo med izjavljanjem lastnega glasu in glasu zgodovine. **Ameriški oz. t.i sociološki pogled**, ki ga Rich označuje kot subjektiven in fundamentalno fenomenološki, je ponazorjen v zgodnjih člankih *Women & Film* in festivalskih katalogih tistega obdobja (filmska festivala New York in Edinburgh⁷, 1972), poudarja legitimizacijo ženskih ('avtentičnih') reakcij in osvetljuje ženske prispevke. Primera ameriškega pogleda sta deli Marjorie Rosen *Popcorn Venus* (1973) in Molly Haskell *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974), v katerem avtorica kritizira »domači« hollywoodski nabor filmov, za katere je značilen anti-feminističen odpor in falocentrične evropske art filme (Stam 2000, 171). Sociološki pogled je preučeval odnosnost filmskih podob in družbenega konteksta, pri tem pa izhajal iz teorije refleksije, po kateri je filmski svet izkrivljeno zrcalo realnosti – film reflektira družbeno realnost, družbeno obravnavanje ženske, sami prikazi pa so popačene podobe resničnih žensk in resničnih ženskih želja (Petro 1994).

V omenjenih socioloških prispevkih je tako še vedno moč razbrati koncept ideologije kot napačne zavesti, teorije refleksije pa so večinoma kritizirale klasično tipologijo ženskih podob kot device, vampa, žrtve, trpeče matere ali seks simbola – stereotipnih modelov mainstreamovske provenience in kolektivne moške fantazije. Problem sociološkega pristopa je v omejevanju pomena socialne funkcije stereotipov in se načeloma konča med kategorijama »dobrih-slabih« branjih individualnega filma. Ali kot povzame White: »Identifikacija tipov in generičnih konvencij je pomemben korak, toda preprosta zamenjava stereotipov s pozitivnimi podobami ne spremeni sistema, ki jih ustvarja« (White 2000, 116).

⁶ Kljub temu moramo opozoriti na pomembne teoretske vplive francoskih avtoric Helene Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig in nemškega okolja; Zahodno nemška revija *Frauen und Film*, ki jo je 1974 ustanovila kritičarka in režiserka iz vrst feminističnega kanona, Helke Sander, je bila ena prvih revij, ki je tematizirala izključno feministično filmsko kritiko.

⁷ Prvi Mednarodni filmski festival ženskih filmov v New Yorku in *The Women's Event* na Filmskem festivalu Edinburgh. V istem letu izide prva izdaja *Women & Film* magazina; posebna izdaja ženske in film v *Take One, Film Library Quarterly* in *The Velvet Light Trap*; ženska filmografija v *Film Comment* (Rich 1994).

4.2 Britanska kritika in obrat k semiotiki

Pomemben teoretski premik v feministični filmski teoriji, ki sovpada z omenjenim 'obratom h kulturi', je predstavljal odmik od razumevanja filma kot refleksije realnosti k teoretski poziciji, da film konstruira specifičen ideološki pogled na realnost. Britanska filmska teorija je razvijala jezik freudovske psihoanalize in ga združevala z novimi teoretskimi valovi iz Francije: semiotika, althusserianski marksizem in kritiki *Cahiers du Cinéma* po letu 1968 (Chaudhuri 2006). »Prisvojitve poststrukturalizma in semiotike je pomenila, da je bil primarni fokus feministične analize v prvi instanci analiziranje filmskega teksta. Vsak metodološki pristop je temeljil na predpostavki, da se pomen – daleč od tega, da bi bil vsiljen od zunaj – ustvarja v njem in skozi notranje delovanje teksta samega« (McCabe 2004, 16). Semiotika je feministični filmski teoriji omogočila kritično analizo ključnih vlog kinematskih tehnik v reprezentacijah spolne razlike, psihoanaliza pa analizo struktur želje in subjektivitete. »Uporaba psihoanalize za dekonstrukcijo hollywoodskih filmov nam omogoča jasnejši uvid patriarhalnih mitov, skozi katere smo pozicionirane kot Drugi (enigma, skrivnost) ter neskončne in nesprijemljive« (Kaplan 1983, 38). Z vplivom poststrukturalizma (v tem kontekstu predvsem Barthesovi vplivi) se je fokus zanimanja feministk obrnil v »preučevanje načinov, kako reprezentacije delujejo v kontekstu razmerij moči ter kakšne so posledice za spolna razmerja« (Švab 2002, 207). Bistvo reprezentacijskih analiz, tako Švab, ni v preiskovanju resničnosti, ampak v tem, katere skupine skuša tekst konstruirati in s kakšnim namenom (prav tam). Teorija refleksije kasneje pridobi nov zagon v analizah gejevskih/lezbičnih reprezentacij in iskanju »pozitivne« podobe (McCabe 2004).

Prvo delo britanskih feministk, ki je odkrito kritiziralo ameriški sociološki pristop, je 1973 izdan esej *Women's Cinema as Counter-Cinema* avtorice Claire Johnston. »Z zavrnitvijo sociološke analize žensk v kinu zavrnemo kakršen koli pogled v smislu realnosti, saj bi to pomenilo odobritev navidezne naravnosti denotacije znaka in bi utajilo resničnost mita na delu. Znotraj ideologije seksizma in moške dominacije v kinu je ženska prezentirana kot to kar reprezentira za moškega« (Johnston 1999, 33). Za omenjeno avtorico ženske podobe v filmu sploh ne reflektirajo ženske realnosti, so miti, ki jih konstruira patriarhalna ideologija in manipulira z njimi za zadovoljitev moških želja. Johnston se opre na koncept mita Rolanda Barthesa: »Mit kot oblika govora ali diskurza reprezentira način, kako so ženske uporabljene v kinu: mit prenaša in spreminja ideologijo seksizma in jo napravi nevidno« (Johnston 1999, 32). Čeprav Johnston v analizah preferira mainstreamovski klasični film, predvsem Fordova in Hawksova dela, opozori tudi na evropsko alternativo: »Ideologija seksizma ni v evropskih

filmih nič manj prisotna, četudi se zdijo stereotipne predstave manj očitne; v naravi mita je, da izčrpa znak ženske (žensko podobo/funkcijo ženske v zgodbi) pomena in mu naloži drugega, ki deluje naravno: dejansko bi lahko trdili, da art film veliko bolj posega v mit« (Johnston 1999, 33). Johnston z zavračanjem sociološkega pristopa opozori na kino kot konstrukcijo, ki mediira »resničnost« s sebi lastno označevalsko prakso, kino niti ne predstavlja transparentnega okna sveta, ampak metodo komunikacije, v kateri so pomeni ustvarjeni v filmih samih. Film je potrebno gledati kot jezik in žensko kot simbol, ob tem pa dodaja, da »ženska ne reprezentira sebe, ampak skozi proces premestitve moški falus. Verjetno drži, da je ne glede na enormi poudarek, ki ga ima ženska kot spektakel v kinu, ženska kot ženska večinoma odsotna« (Johnston 1999). Ženska torej funkcionira v filmskih tekstih kot *ne-moški*. Kot opozarja White (2000), je delo C. Johnston ustvarilo vzorec za poznejše feministične študije hollywoodskih žanrov kot film *noir*, *musical* in *western*, ki so pokazale, kako ženska kot označevalec jasno opravlja ikonografsko ali ideološko funkcijo: ali v vlogi konstituiranja žanrske strukturne dimenzije (ženska kot ekvivalent doma v *westernu*) ali da bi izpostavila ideološko kontradikcijo (*femme fatale* v filmu *noir*).

Johnston in ostale teoretičarke feministične filmske kritike so prepoznale, da je možno teorije semiotike, Althusserjevega marksizma in psihoanalize uporabiti kot orodje analize, ki ne omogoča samo odgovora na *kaj* film pomeni, ampak tudi *kako* in *zakaj*. Izpeljale so idejo, da je gledalec del v procesu ustvarjanja filmskega smisla – in da je v procesu pravtako konstruiran/konstruirana s strani samega filma (Chaudhuri 2006).

4.3 Moški pogled in 'politična raba psihoanalize'

Feministična filmska teorija se je odtlej ukvarjala predvsem s tem, na kar je opozoril že J. Berger v *Ways of Seeing* (1972), ki je za potrebe analize združil precej teorij, od W. Benjaminovega koncepta mehanične reprodukcije do marksizma.

Moški delujejo in ženske se prikazujejo. Moški gledajo ženske. Ženske opazujejo, kako se jih gleda. To ne determinira samo večine odnosov med moškimi in ženskami, ampak tudi relacije žensk do samih sebe. Nadzornik v sami ženski je

moški: nadzorovana ženska. Tako se sama obrne v objekt – in še bolj podrobno v objekt videnja: prizor.

(Berger 1972, 46)

Podobno pozicijo ženske oz. žensko družbeno konstituiranost omenja Coward: »Biti ženska pomeni biti nenehno nagovorjena, nenehno skrbno preiskana; našim željam nenehno dvorijo – v kuhinji, na ulici, v svetu mode, v filmih in knjigah ... Naša želja je nenehno definirana in stimulirana« (Coward 1989, 1). Kot opozarja Bahovec: »Moški in njegova navzočnost – tako v realnosti kot v podobi – sta zaznamovana z zagotovilom oblasti ali nadvlade (moralne, fizične, značajske, ekonomske, socialne, spolne dominacije), ki jo uteleša, in ta oblast je nekaj zunanjega, ekstrinzičnega, 'oblast, ki jo izvaja nad drugimi'« (Bahovec 1996, 223).

Pogled je tako postal osišče zanimanja feministične filmske teorije, ki je razumela jedro zahodne patriarhalne kulture v prikazu ženske kot spektakla »biti-gledana«, zmeraj podvržena pogledu moškega občinstva. Pornografija, tako mnoge feministke, je najbolj očiten žanr, ki temelji na razkazovanju ženskih teles kot objektov želje, fantazije in nasilja, a objektivizacija žensk ni pornografsko ekskluzivna. Inkorporacija ženskih teles kot dekorativnih sestavin v oglaševanju je stalnica in mainstreamovski film ima, tako van Zoonen (1994, 87), dolgo tradicijo v konstrukciji ženske kot spektakla za voajeristične želje.

Delo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* avtorice Laure Mulvey, izdano v *Screen* 1975, je prepletlo takratna prevladujoča zanimanja za strukturalizem, psihoanalizo, feminizem in marksizem, da bi prikazalo, kako v klasičnem naracijskem kinu dominira **patriarhalni moški pogled**, ki nudi ugodje samo moškemu gledalcu – pogled, za katerega Hansen (Hansen v Lebeau 2001, 97) pravi, da je »klasična koreografija pogleda« v feministični filmski teoriji. Kot ocenjuje Humm (1997, 17), je pomenil omenjeni tekst »skok od brezspolne in formalistične semiotske analize k razumevanju, da gledanje filma vedno vsebuje spolne identitete«.

Mulvey ob analiziranju filmov *noir* razvije teoretski model, ki prikaže, kako kinematografski aparat reproducira spolno razliko skozi serijo binarnih opozicij, v katerih je moški gledalec pozicioniran s pogledom, z naracijskim razvijanjem in ugodjem voajerizma, ženska pa ostaja vpeta v vlogo »nosilke krvaveče rane«. Ob identifikaciji z aktivno močjo junakovega pogleda

oz. pogleda ženskega lika v filmu, gledalec pridobi tudi iluzijo zmožnosti ukazovanja in kontroliranja naracije. Toda pogled ženske, psihoanalitsko gledano, predstavlja problem za gledalca; zaradi njenega manka namreč ustvari nelagodni strah pred kastracijo. Film se spoprime z omenjeno težavo pogleda na dva načina: prvič s povezovanjem kastracijske travme skozi voajerizem, preiskovanjem ženske in razkrinkanjem njene krivde (njene 'kastiranosti'), čemur sledi kazen ali rešitev; drugič z zanikanjem kastracije skozi fetišizacijo, torej z obdaritvijo ženske z ekstremno estetsko perfekcijo, ki odmanke pozornost od njenega manka in jo poustvari kot pomirjujočo in brez nevarnosti za gledalca (Chaudhuri 2006). Paradoks falocentrizma v vsej njegovi manifestaciji je po mnenju L. Mulvey v tem, da je odvisen od podobe kastrirane ženske, ki vzpostavi red in pomen (njegovemu) svetu, vendar brez lažnih utvar – dinamika je vseskozi v moškem subjektu. Podobno kot je vlogo ženske v filmu opisala že C. Johnston, je po L. Mulvey »ideja ženske vezni element sistema: njen manko je tisti, ki ustvari falus kot simbolno prisotnost, njena želja je popraviti manko, ki ga falus simbolizira« (Mulvey 1989, 14).

Kot je nadalje kritična Mulvey v poziciji do erotiziranega filmskega pogleda, ki je konstruiran tekstualno, zapišan v platno skozi filmsko organizacijo, pozicije pogleda in privilegiranega prostora na platnu: »Ženska zaseda v patriarhalni kulturi vlogo drugega za moškega, omejeno s simbolnim redom, v katerem lahko moški izživi svoje fantazije in obsesije, ki jih - skozi lingvistični ukaz - vsiljuje tihi podobi ženske, obvezani na mesto prenašalke, ne ustvarjalke, pomena« (prav tam).

Konvencionalni film ima za Mulvey dva nasprotujoča si aspekta struktur ugodja gledanja: »Prvi, skopofiličen⁸, vznikne iz ugodja, ki ga pogojuje raba druge osebe kot objekta spolne stimulacije skozi pogled. Drugi, ki se razvije skozi narcisizem in konstitucijo ega, prihaja iz identifikacije z videno podobo. V filmskih terminih torej prvi nakazuje ločitev erotične identitete subjekta od objekta na platnu (aktivna skopofilija), drugi zahteva identifikacijo ega z objektom na platnu skozi gledalčevo fascinacijo in prepoznavanjem sebi enakega. Prvi je funkcija spolnih instinktov, drugi ego libida« (Mulvey 1989, 18).

⁸ Skopofilija je v psihoanalitskem kontekstu gon gledanja in glavni užitek ob gledanju. Freud je videl voajerizem (užitek gledanja brez da si pri tem sam viden) in ekhhibitionizem (užitek biti gledan) kot aktivno in pasivno obliko skopofilije (Sturken in Cartwright 2001, 365).

Mulvey v filmih klasičnega Hollywooda razbere tri tipe pogledov: **pogled kamere** profesionalnega filmskega sveta, ki vključuje pogled kamer(e)amana, režiserja in montažerja, ki ustvarijo sklop posnetkov, izrezov, kotov itd.; **pogled občinstva** ob predvajanju končnega filmskega izdelka; **pogledi karakterjev** znotraj same iluzije filmskega platna. Konvencije klasičnega naracijskega filma stremijo k zabrisu prvih dveh, občinstvo naj bi pozabilo delo in prezenco kamere (torej materialne eksistence procesa snemanja) in dejstva dejanskega akta spremljanja filma (onemogočanje distancirane zavesti občinstva, ki bi nemara rezultirala v kritičnem branju filmskega teksta); prva dva pogleda sta zmeraj podrejena tretjemu – interes le-tega je v kreiranju prepričljive iluzije sveta v katerem je moški protagonist gledalčev surogat. (Mulvey 1989, 25–26)

Teorija voajerja in voajerskega ugodja Laure Mulvey je bila deležna mnogih kritik. »Temelji na omejenem razumevanju pogleda in voajerizma. Ignorira alternativne modele gledalstva in gledanja. Ne uspe artikulirati interakcije in vzajemnosti med željo in identifikacijo, ki pogosto vsebuje multiple identitete za moško in ženska vlogo. Ne konceptualizira nikakršne pozitivne verzije ženskega pogleda ali ženskega karakterja, niti ne prezentira moškega pogleda v ugodni luči. S tem, ko se oprijema enotne meta-naracije moške in ženske seksualnosti, zatira žensko željo. Ne dopušča aktivnega medsebojnega odnosa med gledalcem, pogledom, naracijo, spektaklom in zaslonom« (Denzin 1995, 43). Čeprav je kritike potrebno razumeti v kontekstu polemičnih – torej k napredku naravnanih – debat, ki jih je delo Mulvey spodbudilo, in jih bomo v nadaljevanju tudi razdelali, pri nekaterih zgoraj omenjenih kritikah težko razberemo razumevanje konteksta feministične teorije. Če sta, kot razume Denzin, fenomenologija in eksistencializem primernejša za razumevanje moškega pogleda v 'ugodni' luči, je razumljivo, zakaj se jima feministična teorija, obremenjena z vprašanjem spolne razlike, težko pridruži.

Bergstrom in Doane postavita delo Mulvey na mesto osnovalnega momenta feminističnih in psihoanalitskih teorij gledalstva in momenta pritiska na feministično filmsko teorijo, po katerem je postalo mišljenje o filmskem pogledu izven konceptov voajerizma, fetišizma in kastracije – torej zunaj spolne razlike – skoraj nemogoče (Bergstrom in Doane v Lebeau 2001, 35). »Kar je bilo tako silno spoznavno v Visual Pleasure, je bila naša lastna odsotnost. Tako je postalo eno od neizogibno zastavljenih vprašanj glede psihoanalitskega sestava L. Mulvey: Kaj je z gledalko?« (prav tam). Ali kot prispevek omenjenega dela v širši feministični kontekst postavi Modleski (1988): problem dela Mulvey s pozicije feminizma je bil v tem, da

je bila njega podoba moškega filma tako monolitna, da je deloval neomajen, kar je predstavljalo precejšnjo oviro s politične pozicije feminizma.

4.4 Ženski pogled in melodrama

Del feminističnih avtoric je tako polje zanimanja premestil v t.i. 'ženske filme'⁹ – melodrame oborožene s protagonistkami, ki so gonilna sila same naracije, posebej filmske izdelke tega kova 30. in 40. let 20. stoletja, da bi pokazal na obstoj tekstov, ki naslavljajo žensko občinstvo. Opozoriti je treba, da je zanimanje za dotične tekste med feministkami vseskozi prisotno; kljub metodološkim kritikam, ki jih je bilo deležno, je pionirsko delo analize melodram *From Reverence to Rape* črpalo prav iz tega hollywoodskega žanrskega korpusa. Haskell izpostavlja, da je večina filmov omenjenega obdobja ponudila gledalkam mazohistične scenarije ženske viktimizacije. Označi jih kot filme, ki občinstvo nagovarjajo kot žrtve skozi obče mite zavrnitve, žrtvovanja in mučeništva, s katerimi jih zalagajo množini mediji, in ustvarjajo svet ženskega mazohističnega samopomilovanja, s katerim se ženske prej sprijaznijo, kot da bi se mu uprle (Hollinger 2012, 38).

»Zakaj torej melodrama pritegne ženske? Zakaj nam prinašata objektivizacija in predaja ugodje? To je problematika, ki jo lahko psihoanaliza pomaga rešiti: kajti takšno ugodje ni presenetljivo, če premislimo obliko dekličine ojdipske krize« (Kaplan 1983, 26). Kaplan se po odgovore obrne k Lacanu in zaključuje: »Dodeljeno ji je mesto objekta (manko), je prejemnica moške želje, prej pasivno prikazana kot delujoča. Njen seksualni užitek se v tej poziciji lahko konstruira samo okrog lastne objektivizacije. Nadalje zaradi moškega strukturiranja okrog sadizma prevzame skladen mazohizem« (prav tam).

⁹ Termina ne smemo zamenjati z 'žensko kinematografijo', je pa kljub temu - podobno kot 'ženska literatura', (nenazadnje je žanr v kinematografe prispel iz literarne teorije) - sam po sebi indikativen. R. Altman ga recimo ovrednoti kot »fantomski žanr«, ki ga filmska industrija ne pripozna in je samo konstrukt kritikov (Altman 1999, 72). Tudi Haskell (1974, 153) komentira: »Kaj je lahko bolj obremenilnega za relacije med moškimi in ženskami v Ameriki, kot je ideja o nečem, čemur se reče 'ženski film'?«. Deskripcija gre sicer takole: »Osrednji tok melodrame predstavlja t.i. 'ženski film', ki postavlja v ospredje družbeno zatrto, vendar močno žensko, ki ne hrepeni toliko po osvoboditvi kot po pravem, zaupanju vrednem in zanesljivem, celo očetovskem moškem. Na splošno so moški v teh filmih slabiči, površneži, sleparji, alkoholiki ipd., zelo redke 'prave' moške morajo ženske – če jih že najdejo – najprej osvojiti, rešiti ali vsaj prebuditi iz otopelosti« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 371). Ni čudno torej, da so ti filmi tudi znotraj feministične filmske kritike prejeli oznako 'pepelka filmi'.

V svoji analizi hollywoodskega ženskega filma 40. let M. A. Doane zaključuje, da sta ženska identifikacija in subjektiviteta negativno označeni skozi emocionalne procese mazohizma, histerije, paranoje in narcisizma. Ženski filmi reproducirajo stereotipne predstave o ženskem psihičnem (Doane 1987). In kot vpliv takšnih reprezentacij komentira Chaudhuri: »Potreba po ustvarjanju masovnega razvedrila za žensko občinstvo je vzpodbudila vzpon protislovne vrzeli med patriarhalno ideologijo, ki je bila že na delu v omenjenih filmih in žensko željo prikazano v njih.« (Chaudhuri 2006, 40). Podobno na problematiko melodrame opozori tudi Mulvey v svoji analizi Sirkovih del, izdani v *Screen 1977*: »Hollywoodski filmi ustvarjeni z ženskim občinstvom v mislih pripovedujejo zgodbo o kontradikciji, ne o spravi. Četudi se junakinja upre očitnim družbenim pritiskom, jo nezavedni zakoni le-te naposled dohitijo« (Mulvey 1989, 43).

Mulvey v kasnejšem delu *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's¹⁰ Duel in the Sun* ponovno pretehta vlogo gledalke in njenega pogleda. Kot omenja v retrospektivi izvornega besedila, je bil njen interes usmerjen v odnos med podobo ženske na platnu in maskulinizacijo pozicije gledalca neodvisno od spola obiskovalca kina, klasičen naracijski film govori iz pozicije in za pozicijo moškega nezavednega. »Vedno je mogoče, da se gledalka znajde v popolnoma neuglašeni situaciji s ponujenim užitkom, z njegovo 'maskulinizacijo', da je urok fascinacije prelomljen. Na drugi strani se morda ne znajde tam. Morda se znajde v skrivnem, skoraj nezavednem, uživanju svobode akcije in nadzora nad diegetskim svetom, ki ga prinese identifikacija z junakom« (Mulvey 1989, 29). V *Afterthoughts* pripozna obstoj gledalke, a zanjo sta mogoči le dve opciji: lahko se identificira s pasivnim in mazohističnim ženskim karakterjem, lahko pa si izposodi moški pogled in se identificira z moškim karakterjem. V analizi filma *Duel in the Sun* Mulvey opozori na filme, v katerih se glavna ženska protagonistka bori, da bi dosegla stabilno žensko identiteto, vendar ji na koncu pri tem spodleti. Ta boj po avtoričinem mnenju zrcali poskus gledalke, da bi ob gledanju našla stabilno žensko identiteto, kar izhaja iz tega, da je njena seksualnost nenehno

¹⁰ King Vidor je tako kot Hitchcock (predvsem zaradi močne note voajerizma in pogleda v filmih), Sirk, Hawk, Ford, Sternberg pogosto pod povečevalnim steklom feministične filmske analize, precej pozornosti glede vprašanja gledalke je dobil njegov starejši film *Stella Dallas* (1937). *Duel in the Sun* (1946) dobi intertekstualno noto v Almodovarjevem *Matadorju* (1986), ki je, mimogrede, s falično/fatalno Mario, melanholičnim/kastriranim Diegom, nevrotičnim Ángelom in mazohistično Evo pravi peskovnik za sinepsihoanalizo.

tudi možnost regresije v falično fazo. Oscilacija privede do zaključka, da deluje ženska gledalka kot transvestit (Penley 1989, 191).

M. A. Doane v *Film and the Masquerade* premosti koncept nihanja, ki ga omenja Mulvey, in opozori na prekomerno identifikacijo. Mainstream film ponuja pozicijo ženske gledalke, ki dovoljuje samo eno alternativo – narcisistično prekomerno identifikacijo s podobo s platna. »Za žensko gledalko nosi podoba prekomerno prezenco – gledalka je podoba« (Doane 1999, 45). Emocionalna investicija gledalko pripelje v prekomerno identifikacijo, ki uniči distanco do objekta želje in spremeni aktivno željo tako ženskega karakterja kot gledalke v pasivno željo biti objekt želje. Zdi se, da je edina opcija za žensko 'želja želeži'. Voajerizem namreč predpostavlja distanco, ki ženski umanjka. Po mnenju Doane je v domnevni gledalkini nezmožnosti doseči distanco do tekstualnega telesa mogoče razbrati paralelno shemo ženskega pred-ojdipskega odnosa do matere, torej ženske nezmožnosti dokončne distance od materinega telesa.

Doane se za rešitev omenjene dileme teoretsko nasloni na delo psihoanalitičarke Joan Riviere »Ženskost kot maškarada«, ki ponuja nefiksiran, neesencialističen koncept ženskosti in vpelje idejo družbenega spola kot performativne strategije¹¹. Esenca dela J. Riviere je v vprašanju »normalnosti« ali patološkosti maškarade, »v negotovi meji in ambivalentnosti med pravo ženskostjo in golim videzom« (Bahovec 1995, 34);

Ženskost je bilo torej mogoče privzeti in nositi kot masko, tako za prikrivanje posedovanja moškosti kot za odvrčanja pričakovane kazni, če bi odkrili, da jo poseduje – prav tako kot tat obrne žepe in hoče, naj ga preiščejo, da bi pokazal, da nima ukradenih dobrin. Bralec lahko zdaj vpraša, kako opredeljujem ženskost ali kje zarisujem mejo med pravo ženskostjo in »maškarado«. Vendar mislim, da takšna razlika sploh ne obstaja; naj bo radikalna ali površinska, oboje je isto.

(Riviere 1995, 11)

Bahovec (1995, 34) o pomenu maškarade zapiše: »Zakaj je pojem maškarade, pojem maske, performans, mimesis, pomemben? Ker tašna ne-esencialistična opredelitev ženskosti pomeni,

¹¹ Za razdelano teorije performativnosti spola v diskurzivnih relacijah J. Butler bo sicer potrebno počakati še vsaj dve desetletji; glej Butler, *Performance acts and gender constitution*, Theatre Journal, št. 4, 1988.

da ni enoznačne spolne identitete, temveč je ta razvpita entiteta, ki se ji reče »ženska identiteta«, nekaj fluidnega, mnogoterega, zamenjlivega in predvsem: konstituirana za pogled.« Moškost in ženskost nimata ne ločenega ne pravega referenta in »čeprav sta oba zapisana manku, kastraciji, zgubi, je bistvenega pomena razlika v razmerju do samega manka: funkcija zastiranja, mimikrije, travestije, funkcija videza in dozdevka, funkcija 'biti falos' je pozicija ženske 'identitete'« (Bahovec 1995, 35).

Doane si izposodi koncept maškarade¹², da bi prikazala možnost vzpostavljanja simbolne razdalje med gledalko in žensko kot podobo. »Maškarada z bahanjem ženstvenosti le-to drži v distanci. Ženskost je maska, ki se lahko nosi ali odstrani. Odpor maškarade proti patriarhalnemu pozicioniranju tako leži v zanikanju produciranja ženskosti kot bližine, kot prezence-sami-sebi, kot, natanko, podobičnosti« (Doane 1999, 138). »Maškarada podvoji reprezentacije; osnuje jo hiperbolizacija opreme ženskosti.« Doane domneva, da »ženska morda razkazuje svojo ženskost, producira samo sebe kot presežek ženskosti, z drugimi besedami poudarja maškarado« zato, » da bi izvotlila vrzel v obliki distance med sabo in podobo o sebo« (Doane v Cook 2007, 539). A Doane opozarja, da ima maškarada, ki naj bi vzpostavljala možnost distance med gledalko in podobo, s tem pa kritično pozicijo do podobe, neredko klavrn konec; predvsem znotraj filmov *noir* so ženski karakterji, nosilke maškarade, pogosto kaznovani – *femmes fatales*, ki si prisvajajo moško aktivnost gledanja ali pa junakinje v horror filmu, katerih prestrašenega pogleda se polasti pogled pošasti (Chaudhuri 2006, 42).

4.5 Kritika binarnih pozicij ugodja gledanja

Kot Jackie Stacey povzame problem, je teorija ponudila ženski gledalki tri frustrirajoče opcije: maskulinizacija, mazohizem ali marginaliteta. Lahko prevzame pogled moškega; lahko uživa ob in se identificira s svojo objektivizacijo in alienacijo v podobi; ali pa prevzame - z

¹² Idejo maškarade sicer v feministično filmsko teorijo pred tem vpelje C. Johnston v leta 1975 predstavljeni analizi filma *Anne of the Indies* (1951) Jacquesa Tourneurja, vendar omenjena avtorica z maškarado referira na taktiko transvestizma protagonistke, ki se posluži 'moških' oblek in se s pomočjo *draga* pomeša med piratsko združbo. Johnston izpostavi razliko med tem in preostalimi filmi J. Tourneurja, v katerih naj bi bil dominantni moški mit klasičnega Hollywooda še kako prisoten; *Anne of the Indies* »si lasti opcijo odkritega biseksualnega nagnjenja, čeprav ostaja moški mit« (glej E. Ann Kaplan, *Psychoanalysis and Cinema – Femininity and the Masquerade*).

anksioznostjo ali ugodjem ali kar obojim – pozicijo izven patriarhalne fantazije. (Stacey v Lebeau 2001, 98)¹³.

Teresa de Lauretis zatrjuje, da je ženska identifikacija veliko bolj kompleksna, kot jo razume feministična filmska teorija: daleč od tega, da bi bila preprosto mazohistična, se gledalka vedno zaplete v dvojno željo, ko se hkrati identificira s pasivnim (ženskim) objektom in z aktivnim (običajno moškim) subjektom. »Kinematografska identifikacija se vpisuje preko dveh registrov, ki ju izraža sistem pogleda - naracija in vizualno (zvok postane neizogiben tretji register v tistih filmih, ki namenoma uporabljajo zvok kot anti-naracijski element)« (de Lauretis 1984, 141). Avtorica se nasloni na Freudovo razlago falične faze pri ženskah: »dekličino prizadevanje biti moški, je posledica aktivne namere libida, ki se kasneje vda pomembnemu momentu potlačitve, ko nastopi ženskost. Vendar doda, da moška faza s svojo libidinalno aktivnostjo nikoli popolnoma ne popusti in se pogosto občuti skozi življenje ženske, čemur Freud sam reče 'regresija k fiksaciji pred-ojdipske faze'« (de Lauretis 1984, 142). Jasno je, kot meni de Lauretis, »da nista ženskost in moškost nikoli zares dosežena in nikoli zares opuščena, kot opominja na Freudove zapise: »v življenju nekaterih žensk se ponavljajo alternacije med obdobji, v katerih ženskost ali moškost prevladata« (prav tam). Ali je torej mogoče, da ženska identifikacija v filmih alternira med dvema pozicijama, ki ju vzpostavi filmski aparat: pogled kamere in podoba na platnu, subjekt in objekt filmskega pogleda? Problem je, kot pravi de Lauretis, v alternaciji, ki pomeni izključujočo situacijo 'ali-ali'; podoba in pogled nista izključujoča se pojma. »Analogija, ki povezuje identifikacijo-s-pogledom z moškostjo in identifikacijo-s-podobo z ženskostjo se zlomi natanko takrat, ko si predstavljamo gledalko, ki med njima alternira. Nobenega ne moremo opustiti zaradi drugega, niti za trenutek: nobene podobe ne moremo identificirati ali se identificirati z njo mimo pogleda, ki zapiše podobo in *vice versa*. Če bi bil ženski subjekt res na tak način povezan s filmom, bi bila ločitev nepopravljiva, bila bi brez-šivna; identifikacija ali pomen ne bi bila možna« (de Lauretis 1984, 143). Tako de Lauretis ponudi drugačno rešitev: ženskost in moškost sta poziciji, ki ju zavzame subjekt v relaciji do želje, v korespondenci z aktivno ali pasivno namero libida. Gre za poziciji v gibanju, ki pelje tako dečka kot deklico do istega cilja: ojdipa. Gibanje je, kot pravi de Lauretis, gibanje narativnega diskurza, ki specificira in producira moško pozicijo kot tisto mitskega subjekta in žensko pozicijo kot mitsko oviro ali

¹³ V svojem ciničnem slogu dilemo podobno komentira B.R. Rich: »identificirati se z Marilyn Monroe ali moškim, ki zadaj s koleno brca v moj sedež« (Rich v Modleski 1988, 6).

preprosteje prostor, v katerem se gibanje zgodi. »Če prenesemo idejo po analogiji v kino, lahko rečemo, da se gledalka identificira s subjektom in prostorom naracijskega gibanja, z likom gibanja in z likom njegovega zapiranja, naracijske podobe. Obe identifikaciji sta mogoči hkrati in vzajemno vpeti v proces naracije in »takšen način identifikacije bi vzdržal obe poziciji do želje, aktivno in pasivno namero: *želja do drugega in biti želja drugega*« (prav tam). De Lauretis opozori na posledice takšnega delovanja: »Mislim, da je to delovanje, skozi katerega naracija in kino pridobita gledalkino privolitev in zapeljeta ženske v ženskost: z dvojno identifikacijo, s presežkom ugodja, ki ga ustvarijo gledalke same za kinematografski in družbeni profit« (prav tam).

Del avtoric se je teoretsko distanciral od sadističnega (moškega) pogleda in moške potrebe po posedovanju ženske v kontekstu narativne smeri filmskega teksta. Kaja Silverman tako v »*Masochism and Subjectivity*« in kasneje Gaylyn Studlar v analizi filmov Josefa von Sterna v »*Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema*« (1985), opozorita na gledalčev (torej moški) mazohistični užitek v filmih. Z odmikom od dominantne premise feministične filmske teorije, da namreč narativna struktura sledi moški ojdipski zasnovi, in s prenosom zanimanja na aspekte moške subjektivite, obe avtorici izpostavita pomen predoidipske faze moškega subjektivnega razvoja (Modleski 1988, 10). »Z osredotočanjem na predoidipsko in ne ojdipsko fazo lahko prelomimo brezizhodnost, podedovano z deli Laure Mulvey (in drugih) v relaciji z ugodjem gledanja, s tem pa dosežemo točko, v kateri je film morda zmožen ustvariti gledalsko ugodje, ločeno od problema kastracije, spolne razlike in ženskega manka« (Studlar 1985, 5).

G. Studlar svojo kritiko dominantne psihoanalitske premise v feministični teoriji nasloni na Deleuzov koncept mazohizma. Kino vzbudi željo gledalca k vrnitvi v predoidipsko enotnost z materjo in v biseksualnost. Gledalka se tako lahko identificira z in tudi črpa ugodje iz mogočne *femme fatale* v kinu. Na nek način je to ponovno uprizarjanje simbioze, skozi katero se gledalec/gledalka želi podrediti mogočni podobi matere; v kinu naj bi tako vsi nazadovali v infantilno predoidipsko fazo in se uklonili in identificirali (se spojili) z vsemogočno prezenco na platnu in žensko na njem. Kastracijski strahovi in percepcija spolne razlike, tako Studlar, sta brez pomena.

Kot je kritična Tania Modleski, »je ženska biseksualnost s poreklom v predoidipski fazi, ki da naj bi vodila v prekomerno identifikacijo z drugimi ženskami in teksti, manjši problem za

ženske, kakor Doane namiguje, kot je za patriarhijo.« Spominjala naj bi namreč moškega na lastno biseksualnost, ki grozi z razdrtjem njegove 'prave' identitete, ki je odvisna od njegova sposobnosti distanciranja od ženske in obenem njenega prilaščanja (Modleski 1988, 8). »Čeprav verjamem, da je moški mazohizem zares pomembno polje analize za feminizem – in je dejansko slepa pega ali potlačen aspekt moško-centričnega pogleda – je bistvo gotovo to, da je ta mazohizem in predojdipski odnos z materjo, iz katerega izvira, pri odraslem moškem potlačen, kot omenja Studlar. Zame je ključno vprašanje v relaciji s feministično teorijo: 'kakšni so vzroki in posledice te potlačitve za ženske'?« (Modleski 1988, 10).

»Dejstvo, da so moški gnani k potlačitvi predojdipske navezanosti do svoje matere zaradi prevzetja patriarhalnega reda, bi ovrglo poskus »menjave« politične kritike, ki se osredotoča na falično, sadistično, ojdipalno naravo narativnega kina z estetiko, ki privilegira oralno, mazohistično in pred-ojdipsko vsebino« Modleski se tukaj obrne na Metza: »čeprav je kino situiran v polju Imaginarnega – torej v predojdipsko – je moški gledalec že prehodil Simbolno in torej že internaliziral 'normano preziranje' ženskega, ga potlačil v sebi in izpolnil – bolj ali manj – 'zahteve ojdipskega kompleksa'« (Modleski 1988, 11). Kot je prepričana Modleski, se je tako potrebno z vprašanji lotiti medsebojne povezanosti sadističnega in mazohističnega, ojdipskega in predojdipskega, simbolnega in nesimbolnega aspekta moškega gledalca.

Če Studlar samo poudarja žensko kot možen lik za moško identifikacijo – in omenja samo bežno dejstvo, da je ta identifikacija »izvor najgloblje groze«, analiza Kaje Silverman pomaga pri obrazložitvi, kako delujeta tako identifikacija kot groza: sanjski mehanizem premestitve omogoča moškemu subjektu simultano izkusiti in zanikati identifikacijo s pasivnimi, viktimiziranimi ženskimi karakterji. S priznanjem pomembnosti zanikanja v odzivu moškega gledalca upoštevamo dejstvo, da se moškemu zdi nujno potlačiti določene 'ženske' aspekte njega samega in jih projicirati ekskluzivno v žensko, ki trpi za oba (Modleski 1988, 12).

4.6 Vpliv kulturnih študij in kritika diegetske gledalke

Feministična filmska teorija je z navezavo na psihoanalizo pokazala na izključitev žensk iz dominantnih diskurzov in institucij družbeno-kulturnega življenja kot funkcij moških potreb in gonov po moči. Bila je primerna za prikaz mnogih mehanizmov faličnega zatiranja (vključujoč samo psihoanalizo) in odpiranje novih pogledov na branje filma, a kot vsaka teorija naletela na svoje meje. V 90. letih je tako prišlo do mnogih kritik predvsem s strani

kulturnih študij, ki so se vedno bolj obračale k analizam televizije in dejanskih gledalcev iz mesa in krvi.

Kritikam je seveda sledil legitimen zagovor teoretičark iz vrst feministične filmske teorije, tako npr. Doane izpostavi: »Nikoli nisem razmišljala o gledalki kot sinonimu za žensko, ki sedi nasproti platna in žveči svojo pokovko. Gre za koncept, ki je popolnoma tuj epistemološkemu okvirju novih etnografskih analiz občinstva. Gledalka je koncept, ne oseba« (Doane v Hollinger 2012, 14).

Perspektiva kulturnih študij je pripeljala feministično teorijo v dve smeri. »Dihotomija med tekstualnim versus empiričnim gledalcem ali diegetskim versus sinematskim gledalcem pogosto služi kot bližnjica za karakterizacijo razlike med psihoanalitskim modelom v filmskih študijah in etnografskimi pristopi k ženskemu gledalstvu, ki so značilne za delo kulturnih študij« (Stacey 1994, 56). Kljub k občinstvu naravnanim raziskavam kulturnih študij je prva smer še vedno esencialno tekstualno orientirana in raziskuje filmsko polisemičnost, različne tipe pomenskosti, ki ga film ponudi občinstvu. Drugi pristop je analiza občinstva in recepcijska teorija, ki se odmakne od tekstov k študijam občinstva in ekstra-tekstualnemu materialu, ki daje okvir recepcijam teksta (Hollinger 2012, 29).

»Za razliko od modelov množičnega občinstva, ki jih ponujajo empirični sociološki pristopi h kinu ('resnični' ljudje, ki hodijo v kino), in predstave o zavedajočem se gledalcu, ki jo ponujajo formalistični pristopi (ljudje imajo zavestne umetniške ideje o tem, kar vidijo), psihoanalitična filmska teorija obravnava gledalca in gledanje filma v perspektivi cirkulacije želje« (Flitterman-Lewis 2001, 156). Če pojasnimo problem, ki se odpira z modeli analize občinstva še drugače, z besedami J. Rose, »ideološki aparat sloni na mehanizmu identifikacije in seksualne fantazije, za katere se zdi, da smo v njih vsi udeleženi, a so – izven kinematografa – večinoma priznane samo na kavču« (Rose v Mayne 1993, 22). Kot je kritična T. Modleski, se je ob obratu k etnografiji kot revitalizirajoči strategiji za analizo množične kulture vpostavila čudna predpostavka, da kritiki in analitiki niso tehtni bralci ali gledalci množične kulture, temveč bolj oddaljeni opazovalci (Modleski v Mayne 1993, 84).

»Kljub nespornemu pomenu empiričnih raziskav, ni teorija nikdar preživela svoje uporabe. En razlog za to je v tem, da raziskave gledalstva – npr. v obliki intervjujev z realnimi gledalci – ne morejo same po sebi pomagati razumeti pogosto nezavednih želja, ki motivirajo ljudi pri gledanju filmov. Drugi razlog je v tem, da je ideja »realnega občinstva« v empiričnih

raziskavah, kjer parametre definirajo raziskovalci, prav tako konstrukt kot je tekstualni gledalec« (Brundson v Chaudhuri 2006, 42).

Navkljub omejenosti samega koncepta moškega pogleda le-ta še zmeraj postavlja pomembna vprašanja glede trka med filmi in njegovimi gledalci in kako spolna razlika ureja trk, kot nas opominja A. Kuhn (Kuhn v Hollinger 2012, 12). »Kar se zdi odločilno je tekstualna produkcija spolne razlike, torej načina, kako film konstruira spolno razliko za svojo naracijo in karakterje ter skozi naracijo za gledalca« (Cowie v Stacey 1994, 55).

Women in peril work better in the suspense genre. It all goes back to the Perils of Pauline ... If you have a haunted house and you have a woman walking around with a candelabrum, you fear more for her than you would for a husky man.

Brian de Palma

5 ŽENSKO TELO IN TELESNI ŽANRI EKSCESA

Kot opozori Bahovec, se v feministični teoriji razprave o ženskem telesu in oblasti vrtijo okrog dveh večjih tematskih sklopov. Po eni strani izpostavlja raven neposredno danega: na ravni vsakdanjega življenja in demokratizacije gre predvsem za problematiko oblasti nad lastnim telesom, ki naslavlja vprašanja glede splava, naravnega in nadomestnega materinstva, nasilja v družini, vse do spolnega nasilja, nadlegovanja na delovnem mestu in posilstva kot »skrajne oblike moškega triumfa nad žensko seksualnostjo« (1996, 218). »Na ravni fantazije, na ravni fantazmatskega scenarija in njegovega uprizarjanja pa je to vprašanje oblasti, ki izhaja iz postavitve ženskega telesa na mesto objekta, natančneje, na mesto objekta (moškega) pogleda, kar ni brez zveze z oblikovanjem same ženske identitete« (prav tam). In v tem kontekstu verjetno tudi moške ne.

»Telo je tista singularna točka, kjer se stikata družbeno in individualno. Je v središču družbenega življenja, socialnih interakcij, samozavedanja. Je lokacija, s katere se začne vse človeško družbeno življenje. Telo je nenehno postavljeno na ogled. Postalo je *projekt jaza*« (Kuhar 2004, 11). Kot opozarja avtorica, se »ne glede na zmanjševanje socialnih razlik med spoloma s telesnim videzom še naprej zarisujejo relacije med spoloma, predvsem še vedno obstoječa, toda bolj prikrita moška dominacija nad ženskami« in še: »žensko telo je seksualni objekt, ki hrani moške fantazije in stimulira njihove spolne želje« (prav tam).

Ko govorimo o ženskem telesu in njegovemu prikazu, ne moremo mimo njegove ambivalentnosti: »Na eni strani je telo nekaj, o čemer je treba spregovoriti in ga po tisoč in večletni odsotnosti narediti vidno, ga izpostaviti pogledu. Na drugi strani pa je treba žensko

telo zakriti, izmakniti ga je treba pogledu, ki ga podjarmlja, naj gre pri tem za pornografijo, reklame ali široko polje umetnosti« (Bahovec 1996, 217) .

Reprezentacije nasilja oz. ženskega telesa znotraj reprezentacij nasilja so bile že od zgodnjih socioloških analiz M. Haskell, predvsem pa pod okriljem proti-pornografskega gibanja pomembno vprašanje feminizma 80. let. Če povzamemo Zillmanna, ni nujno nasilje tisto, ki naredi nasilno razvedrilo privlačno, običajno gre bolj za to, kaj nasilje pomeni občinstvu in to determinira ali bo zadeva razvedrilna ali ne (Zillmann v Goldstein 1998). »Prepoznavanje družbeno-spolno definirane narave nasilja je superioren feministični prispevek k našemu razumevanju nasilja« (Price v Boyle, 2004). Vsekakor ne gre posploševati razmerja med spoloma, vedno se najdejo izjeme, toda kot pravi Boyle: »Kar zares pomeni, preprosto in odločilno, je to, da je naše razumevanje nasilja in (družbenega) spola absolutno medsebojno povezano« (Boyle 2004, 127). Kot pravi, »za diskusijo o filmskem nasilju ni pomembno samo, kar vidimo, ampak kako smo pozicionirani« (prav tam).

Linda Williams (1999) v analizi žanrov, ki jih opredeli kot telesne žanre ekscesa – pornografija, melodrama in *horror*, ki bo v tem delu podrobneje opisan, ugotavlja, da jih združuje in razlikuje od drugih filmskih tekstov navidezno pomanjkanje primerne estetske distance, prekomerna vpletenost v občutke in emocije, predvsem pa da so vsi trije telesni žanri odvisni od spektakla spolno prežetega ženskega telesa, in da vsak od njih ponuja »spektakel ženske viktimizacije«, ki sicer variira med omenjenimi tremi. »Vizualno bi za ekstatične ekscese v omenjenih žanrih lahko rekli, da si delijo neko vrednost nekontrolirane trzavice ali spazma telesa, ki je preč od seksualnega užitka, strahu in terorja ali nepremagljive žalosti. Po posluhu pa eksces ni izražen skozi artikulacijske kode jezika, temveč skozi neartikulirane stoke od užitka v pornu, krike od strahu v horrorju in ihtenje od bolečine v melodrami« (Williams 1999, 269–270). Ob gledanju – in poslušanju – teh telesnih ekstaz, lahko opazimo še eno podobnost, ki jo omenjeni žanri delijo. Ti žanri so resda precej različno družbeno-spolno naravnani v relaciji do predvidene ciljne publike: pornografija je namenjena, predpostavljeno, aktivnim moškim in melodramski sentimentalčki predpostavljeno, pasivnim ženskam, ter sodobni *horror*, ki cilja predvsem na mladostniško občinstvo z nagibanjem med ženskim in moškim tečajem. Vendar so v vseh teh žanrih ženske upodobjene na platnu tradicionalno funkcionirale kot primarno utelešenje užitka, strahu in bolečine. »Ne glede na to, ali je užitek gledanja tradicionalno konstruiran za moško občinstvo, kot npr. večina

heteroseksualnega pornografskega filmskega materiala, je žensko telo tisto, ki v krču nenadzorovane ekstaze ponuja najbolj razburljivi (občutkovni) prizor. Telesa žensk so, vse od izvorov teh žanrov v 18. stoletju z Marquisom de Sadeom, gotsko fikcijo in Richardsonovimi¹⁴ romani, težila k funkcioniranju kot dotaknjene in tista, ki se nas dotikajo¹⁵« (Williams 1999, 270).

Filmski žanri seveda niso fiksni, monolitni popularnokulturni produkti. Nastali so s komercializacijo filma in s tem povezanim večjim zaslužkom, ali povedano drugače: s hibridizacijo žanrskih filmov produkcije se pritegne heterogeno gledalstvo. V kontekstu evolucije žanrskih filmov in povpraševanju konzumerskega občinstva zanimivo transformacijo t.i. ženskega filma opazi D. Greven (2011): čeprav naj bi ženski film z anksioznostjo v polju družbenega spola, spolnosti in družine ter fokusom na ženski želji utonil v pozabo v 60. letih, skrito zaživi v modernem *horrorju*. Tipičen primer modernega *horrorja*, ki nadaljuje tam, kjer je ženski film končal, je po njegovem Carrie Briana De Palme, saj »je klasičen ženski film obarvan z nasiljem, ki zahteva empatijo do junakinje in postavi gledalca v pozicijo ženskega subjekta«. Avtor deli moderni *horror* v ojdipalno (zapleti med očeti in otroki) in persefonalno (zapleti med materjo in hčerko včasih tudi sinom, v tej relaciji pa pogosto s *queer* tematiko) kategorijo (Greven 2011, 83). »Moderni horror podeduje dolgoletne anksioznosti glede in konfliktno želje vrnitve k materi. V persefonalni formi specifično deduje anksioznosti, ki jih lahko vidimo v ženskem filmu« (prav tam). Greven opazi tri trende v persefonalnem *horroju*: že prej omenjeni odnos med matero in hčerko; transformacijo; in falično, maščevalno, kaznovalno žensko, furijo, ki premaga moško izprijenost, lik, ki je rezultat fuzije ženskega filma z drugimi žanri, predvsem filma *noir* in včasih tudi versterna (Greven 2011, 84).

¹⁴ Williams ima v mislih dela Samuela Richardsona.

¹⁵ Williams tukaj referira in opominja na Foucaultovo oznako ženskega telesa kot »seksualno prežetega«; kot Foucault ocenjuje, deluje seks kot točka pretoka moči oz. relacij moči. Prepozna štiri pomembne strateške enote, ki z začetkom v 18. stoletju formirajo specifične mehanizme vedenja in moči o seksu: 1. Histerizacija ženskih teles, 2. Pedagogizacija otroške spolnosti, 3. Socializacija prokreacijskega obnašanja in 4. Psihiatrizacija perverznih užitkov (glej Foucault, *The History of Sexuality*, Vol.1).

5.1 Poslednje dekle in identifikacija v rape-revenge filmih

Carol Clover se v analizi osredotoči na dela ameriškega *horrorja* med 70. in sredino 80. let, natančneje filmske izdelke z močno žensko ali družbenospolno noto: *slasher* filmi, okultni oz. posesivni in *rape-revenge*¹⁶ filmi, ki so v kontekstu analize posebej zanimivi. Kar je *horror* zmeraj pojilo in ohranjalo, v tem kontekstu pa žanr tudi neprestano ponujalo psihoanalitičnim filmskim analizam, je njegova povezanost s potlačenimi strahovi in željami ter ponovno umeščanje le-teh v konfliktni preostanek, ki ostane za potlačitvijo. »Ti filmi ponujajo različice predstav, kako je oziroma kako morda je, biti ženska: imeti menstruacijo, zanositi, biti izpostavljena in prenašati moško nasilje, biti spolno napadena. Kar nam je nov režim *horrorja* pokazal, je to, da si je vsaj del moškega občinstva pripravljen domišljati te občutke. Ali je to dobra ali slaba stvar za ženske, upoštevši neizogibnost tem in drugim delom naše identitete, je daleč od jasnega« (Clover 1993, xiii).

»Ko De Palma trdi, da je ženska šibkost predikat žanra suspenza, v efektu predlaga, da je manko falusa, za Lacana privilegirane označevalca simbolnega reda, sam po sebi zastrašujoč, vsaj kar se tiče moškega opazovalca. Medtem ko pornografija (tako se argument nadaljuje) razreši manko skozi fetišizacijo, ki omogoča, da prsi, noge ali celotno telo vskočijo za manjkajoči ud, *slasher* film to razreši skozi eliminacijo ženske (zgodnejše žrtve) ali njenim rekonstituiranjem kot maskuline (poslednje dekle)« (Clover 1993, 50).

Clover kot pomemben fragment *slasher* in *rape-revenge* filmih predpostavi koncept poslednjega dekleta, »mučene preživele« ali »žrtvene junakinje« s poudarkom na žrtvi, kot Clover opisuje lik, ki je posebljen abjektni *terror*. Avtorica je prepričana, da nas film skozi trpljenje poslednjega dekleta pelje v identifikacijo z njo in to ne samo naracijsko, ampak tudi kinematografsko. Ugotavlja, da nagli umori moških žrtev ali celo taki izven kadra niso naključja, prav tako to niso dolge borbe ženskih žrtev, v katerih ima ta čas, da pričakuje svoje neizbežno uničenje¹⁷. Abjekt¹⁸ *terror* je ženskega spola, več kot ga dotični film vsebuje (in v

¹⁶ Read kontinuirano kritizira kategorizacijo *rape-revenge* filmov kot *sub-horror* izdelkov kot jih razume Clover. Read namesto avtonomnega žanra oz. podžanra predlaga razumevanje *rape-revenge* filmov kot narativno strukturo (Read 2000), distinkcija je primerljiva s Schatzovo med poglobljeno strukturo oz. *film genre* in površinsko strukturo *genre film*.

¹⁷ Podobno statistiko poda J.Weaver – povprečna dolžina scen, v katerih je umorjena ženska žrtev v *slasherjih* je še enkrat tako dolgo kot tista z moškimi, pravtako so scene z ženskami mnogo bolj prikazne v relaciji do strahu in bolečine (Weaver v Bacon 2015, 126).

modernem horrorju je to bistvo), toliko večja je verjetnost ženske žrtve. »Agresivni prikazi sile morda pripadajo moškemu, toda jokanje, trepetanje, kričanje, omedlevica, drget in prošnja za milost pripadajo ženski« (Clover 1993, 51).

Peter Lehman povzame *rape-revenge* (pod)žanr s naslednjimi karakteristikami: »posilstvo je le naracijski pred-tekst« za spektakel nasilnega ženskega maščevanja; posilstva so skoraj vedno zagrešena s strani tropa ali skupine prijateljev; posiljevalci so »značilno karakterizirani kot ekstremno odbijajoči« in prikazani na podlagi stereotipov sloja in etnične pripadnosti; ženske so skoraj vedno lepe; ni pozitivne moške podobe; filmi vsebujejo strukture erotičnih pričakovanj; in so »divje 'nerealistični' glede trenutnih standardov, kaj naj bi predstavljalo verodostojni narativni razvoj« (Lehman 1993, 107–9).

Kako torej vpeti spolno zaznamovami, predvideni moški pogled v ta podžanr? Edini način, ki omogoča funkcioniranje *rape-revenge* filmov je skozi maščevalni gon, ki gledalca povezuje z žrtvijo, ki je realizatorka maščevanja. Za Clover (1993, 46–7) je družbeni spol prepustna membrana. »Fluidnost zasedene perspektive je v skladu z univerzalno trditvijo psihoanalitskega modela: funkcija grožnje in funkcija žrtve koeksistirata v istem nezavednem, neodvisno od anatomskega spola.« Podobno zaključuje Lehman, ki kritizira opis dogajanj ob projekciji *I Spit on Your Grave*, kot jih povzame kritik Roger Ebert na podlagi spolno specifičnih komentarjev (gledalci naj bi namreč navijali ob scenah posilstev, gledalke ob kasnejši retribuciji). Ebert zaključuje, da je užitek preprosto sadistične vrste za oba spola, toda Lehman meni drugače: »Heteroseksualni moški gledalci ženskih *rape-revenge* filmov si delijo isto željo po erotični ženski s posiljevalci, toda razume se, da ne morejo prepoznati kakršnekoli podobnosti med posiljevalci in njimi samimi« (Lehman 1993, 112). Razlika je po Lehmanu v prikazu kriminalcev, ki onemogoča identifikacijo moškega gledalca z njimi: posiljevalci so vedno nepriljubljeni, gledalci zatorej raje sovražijo kot se identificirajo z moškimi, ki utelešajo podobno željo kot je njihova (prav tam).

¹⁸ *L'abjet* – pri Juliji Kristeva je povezan s telesnimi mejami: s hrano, ki jo sprejmemo v telo, in z izločki kot tistim, kar je izvrženo iz telesa in "že po definiciji postavlja pod vrpašaj meje telesa" in s tem povezano ločnico med subjektivnim in objektivnim, mano in nemanom, notranjostjo in zunanostjo. V teh okvirih je mogoče monstroznost povezati z »negativnim« členom opozicije, ki se ji je poskušala Kristeva približati na osnovi razlikovanja med čistim, simbolnim, urejenim telesom in abjektom, izvrženim, hibridnim, umazanem telesom, Barbara Creed pa na osnovi številnih filmskih vizualizacij abjektnelesa (Bahovec 2002, 179).

Vendar med avtorji ni konsenza glede identifikacije gledalca in protagonistke na platnu. Andi Zeisler kritično ocenjuje idejo, da naj bi filma *I Spit on your grave* in *Last House on the Left* protagonitski dodelila moč skozi maščevalne akte – problem je, kakor omenja, predvsem v minutaži, ki jo filmi dodelijo samim aktom. »Skrajna količina seksualiziranega spektakla v scenah posilstev obeh filmov – tista v *I Spit* se vrti več kot mučne štiri minute – in dejstvo, da se te scene odvijajo dlje kot scene maščevanja, nakazujejo drugače« (Zeisler, 2008: 83). Podobno o tem meni Creed: »*I Spit on Your Grave* je še vedno mizogin v svoji reprezentaciji ženske. Pomembo je opaziti, da so scene, v katerih Jennifer realizira maščevanje, namenoma erotizirane. Ženska je monstrozna, ker kastrira ali ubije moškega med koitusom« (Creed 1993, 129). In še: »Čeprav so to scene maščevanja, se zdi jasno, da služijo tudi drugim funkcijam. Gledalcu ponudijo obljubo erotičnega ugodja povezanega z željo po smrti in nerazlikovanja. Vzbuja strah pred kastracijo in smrtjo, medtem ko simultano igra na mazohistično željo po smrti, užitku in opustošenju« (Creed 1993, 130).

Na problem erotizacije opozori tudi Read: ali je za vlogo glavnega ženskega lika izbrana konvencionalna lepotica (Raquel Welch v *Hannie Caulder*, Margaux Hemingway v *Lipstict*, Sondra Locke v *Sudden Impact*, Farah Fawcett v *Extremities*) ali pa je v zgodbo vdelana transformacija ženskega lika iz preproste žrtve v smrtonosno in neustavljivo *femme fatale* (Thana v *Ms. 45*, Bella v *Dirty Weekend*) (Read 2000, 36).

»Značilno je, da so tri scene posilstev v prvi polovici *I Spit on Your Grave* snemane popolnoma drugače kot scene maščevanja v drugi polovici. Medtem ko je ženska-kot-žrtev reprezentirana kot abjektna stvar, moški-kot-žrtve niso podobno degradirani in ponižani. Če kaj, potem scene ubojev moških žrtev ponujajo gledalcu obliko mazohističnega ugodja preko načina, kako združujejo smrt z užitkom« (Creed 1993, 130). Scene posilstev so, kot pravi Creed, snemane tako, da ženska postane popolna žrtev. »Preganjana je, degradirana, ponižana in mučena. Jasno je, da je ženska kaznovana, ker reprezentira kastracijski strah¹⁹« (prav tam). Četudi deluje delo monstrozno ženskega in v kontekstu tega koncept ženske kastratorke (*femme castratrice*) in *vagine dentate* na trenutke tekst, ki zaostaja za sodobno filmsko

¹⁹ Creed se tukaj navezuje na delo S. Lurie – *The construction of the 'castrated woman' in psychoanalysis and cinema*; Lurie oporeka tradicionalni freudovski poziciji s tem, ko trdi, da moški ne čutijo strahu do žensk, ker so kastrirane, ampak ker *niso* – avtorica zatrjuje, da se moški bojijo žensk, ker te niso tako pohabljene, kot bi bili v nasprotnem primeru sami, ženska je fizično cela, intaktna in v posesti vseh svojih seksualnih moči (Creed 1993).

produkcijo *horrorja*, ga filmi kot je Lichtensteinov *Teeth* (2007) znova postavijo v center zanimanja.

Zanimivo je, da so originali iz 70. let tudi v 21. stoletju še vedno zanimivi filmski teksti za gledalce: *I Spit on Your Grave* in *Last House on the Left* sta bila deležna modernejše adaptacije v 2010 in 2009. Originali so po mnenju C. Henry locirani v okolje t.i. filmov izkoriščanja (*exploitation cinema*) in »video umazančkov« (*video nasties*), medtem ko so rimejki močno povezani z žanrom *torture porn*, ki se je pojavil v zgodnjih letih 21. stoletja (Henry 2014, 30). Povezava je razvidna tudi v značilni serijskosti, ki smo jo videli pri neskončnih nadaljevanjih *Saw* in *Hostel*; *I Spit on Your Grave* ima v tem kontekstu dve nadaljevanji v 2013 in 2015. Originali in rimejki konfrontirajo in izzivajo gledalca na različne načine, a v slednjih »se gledalsko pričakovanje ne vrtilo toliko okrog vprašanja, kako daleč bo žrtev-maščevalka šla v svojem maščevanju, ampak bolj okrog žanrsko-domačega in spektakla željnega vprašanja, kako daleč bodo šli filmski ustvarjalci v prikazovanju maščevanja« (Henry 2014, 31).

Let the atrocious images haunt us.

Susan Sontag, Regarding the pain of others

6 NOVI FRANCOSKI EKSTREMIZEM

Z vstopom v novo tisočletje so filmsko produkcijo preplavili filmski teksti, ki so kazali na nove trende v sklopu nacionalnih filmskih ustvarjanj, v tem kontekstu je izstopala predvsem francoska produkcija, a ji je sledila tudi avstrijska in danska, s kakšnim primerkom celo srbska.

Izraz novi francoski ekstremizem, ki ga je leta 2004 skoval J. Quandt, opisuje usmeritev v francoskih filmih, zaznamovano s temačnimi pripovedmi, ki združujejo nasilje z eksplicitno spolnostjo (C. Breillat, *Anatomy of Hell* - Anatomija pekla, 2004) in pornografijo (V. Despentès in C. Trinh Thi, *Baise Moi*, Posili me, 2000) pa tudi s posilstvom (pravkar omenjeni Posili me; C. Breillat, *À Ma Soeur!* Moji sestri, 2001; G. Noe, *Irreversible*, Nepovratno, 2002; B. Dumondt, *Twenty-nine Palms*, Devetindvajset palm, 2003), incest, sadomazohizem in nekrofilija (C. Honoré, *Ma mère*, Moja mati, 2004), kanibalizem (C. Denis, *Trouble Every Day*, Vsak dan težave, 2001) in samopohabljanje (M. de Van, *Dans ma peau*, V moji koži, 2002). Take skrajnosti poznajo tudi v drugih nacionalnih kinematografijah, toda kulturna specifika tiči v razmerju filmov do intelektualno ugledne erotične literature (od de Sada do Georges-a Batailla in Catherine Millet, Michela Houllébecq-a in Virginieje Despentès), nadrealizma in mekhorotičnih filmov, kot je *Emmanuelle* (1974).

Francoska kinematografija je imela v preteklosti do mainstreamovskih žanrskih filmov precej indiferenten odnos. Ognjanović (2012, 66), ki filme novega francoskega ekstremizma razume v sorodnosti s »kakovostnim frankofonskim horrorjem«, ocenjuje, da je za obrat v zanimanju za žanr v Franciji pripomoglo nekaj dejavnikov:

1. razvoj francoskega komercialnega, žanrskega filma in njegove rastoče priljubljenosti na mednarodni sceni;
2. izoblikovanje nove generacije režiserjev, ki so odraščali prav ob ameriškem žanrskem filmu;
3. kriza ameriške produkcije, ki se je na prelomu tisočletja dušila v nadaljevankah, rimejkih, *prequelih*, reciklažah in kvazi-grozljivkah označenih s PG-13 kodo in pomanjkanju izvirnosti;
4. družbena klima v Franciji – vzpon desnice, rasni nemiri, gospodarska kriza – ki so vplivali na občutek kaosa in paranoje, vse to pa na artikulacijo režiserjev in iskanje ventila znotraj filmskega ustvarjanja;
5. kriza identitete in preizpraševanje človeškega življenja, s poudarkom na erotiki, atavizmu, animaličnem.

Palmer ocenjuje (2006), da je ta kino nove francoske brutalne intimnosti nedvomno del filmskega ustvarjanja, ki ga je težko objektivno ceniti, ker ga je namreč tako težko gledati in ga imeti rad. Daleč od mainstreama in celo proč od večine današnjih art filmov, dosežejo dela novega ekstremizma toliko sile in poudarka, da nas onemijo, užalijo in pustijo negotove.

Kot temeljne odlike teh filmskih tekstov Ognjanović (2012, 56) navaja:

- v enaki meri izhajajo iz umetniškega (*arthouse*) filma in *horror* žanra;
- zavezani so rušenju meja in tabujev;
- nagibajo se k implicitnemu ukvarjanju z družbenimi in političnimi temami;
- eksplicitni prikaz nasilja, seksa, seksualnega nasilja in seksa v vlogi nasilja;
- njihova estetika šoka je usmerjena k prebujanju politične zavesti v gledalcih;
- tematsko so povezani z nacionalno identiteto;
- teme, ki jih obravnavajo, so povezane s krhko, nestabilno, spreminjajočo se telesnostjo, razpeto med svojevoljne (notranje) transformacije, ki so večkrat vsiljene (pogosto

skozi dobesedno ali metaforično posilstvo kot stalni lajtmotiv) in katere del so pogosto sadistične ali mazohistične prakse;

- teme odtujenosti, nezmožnost komunikacije, sebičnosti, eksploatacije, pri čemer uničevanje drugih pogosto vodi tudi v samouničenje;
- skepticizem glede človeških vrednot, pesimizem glede možnosti radikalnega izboljšanja stanja, avra brezupa, temačnost, nihilizem

6.1 Premik kriterija estetskega iz dobrega v subverzivno in eksczesno

»Subverzivno v kinu se začne«, tako nas opominja Vogel, »ko se dvorana zatemni in se osvetli platno. Kajti kino je magičen prostor, v katerem se združujejo psihološki in okoljski faktorji, da bi odprli prostor odprtosti za zanimanje in sugestije ter razkrivanje nezavednega. Svetišče je, v katerem se moderni rituali s koreninami v atavističnih spominih in podzavestnih željah odvijajo v temi in osamo pred zunanjim svetom« (Vogel 1974, 10). Francoski novi ekstremizem, ki sicer izhaja predvsem iz tradicionalne filmske kulture estetike *art-house* filmov, v tem kontekstu na platno prinese povsem nove poglede na filmsko svetišče, kot se strinjajo mnogi kritiki.

T. Palmer (2006) tovrstne filmske kreacije prepozna kot »*cinema du corps*«, Beugnet (2007) razmišlja o njih kot o »senzacijski kinematografiji«, Williams (2008) o »ekstremnem realizmu«, Grønstadt (2012) pa o »novem valu ekscesa«. Ne glede na različne termine, ki jih omenjeni avtorji uporabljajo v deskriptivne namene tega filmskega korpusa, se strinjajo, »da premik proti 'eksplicitnim in grafičnim fizikalnostim' konstituira pomembno tendenco francoskega kina od 90. let naprej« (Williams v Horeck in Kendall 2011, 3). In v tem kontekstu tudi to, da ekstremni film deluje na ravni občutkov in telesa in s tem zaplete reprezentacijsko razumevanje kina kot mašine semiotskega ustvarjanja pomena.

Novi ekstremizem je od začetka dvignil mnogo prahu, kritiki, ki so sicer z zanimanjem motrili francoski film, so se odzvali z mešanimi čustvi. Posebej kritičen je Quandt (2004): »Podobe in teme, ki so bile nekoč vir *splatter* filmov, eksploatacijskih *flickov* in porna – skupinska posilstva, mlatenje in rezanje in oslepitve, erekcije in vulve, kanibalizem, sadomazohizem in incest, jeba in fisting, potoki sperme in gora – razmnožene v okolici visoke umetnoste nacionalnega kina, katerega provokacije so zgodovinsko bile formalne, politične in

filozofske.« Quandt nadaljuje ogorčeno: »Ali neke vrste nestanoviten duh podžiganja in konfrontacije, ki oživlja posvečene galske tradicije *film maudit*, *epater les bourgeois* in *amor fou*, pojasni taktike šoka, uporabljene v sodobnem francoskem kinu? Ali nakazujejo kulturno krizo, ki sili francoske filmske ustvarjalce, da se odzovejo neizbežni smrti (francoska identita, jezik, ideologija, oblike estetike) z obupanimi ukrepi?« (Quandt v Horeck in Kendall 2011, 19).

Vendar ostaja francoska kinematografija daleč od komercialne produkcije mainstreama: britanski filmski kritik J. Romney postavi te filme v kontekst širše estetske in filozofske tradicije ekstremizma in transgresije v Franciji: »Ne smemo pozabiti, da so mnogi filmi tudi precej stilistično ekstremni in inovativni, bodisi v sencah skromne nepristranskosti (Breillat, De Van, Honore), Noéjeva kinetičnost, ki nas vleče za ovratik ali brezizrazen eksperimentalizem Philippa Grandrieuxa v *La Vie nouvelle*, ki se zateka k disorientacijskimi taktikami kot sta fotografija negativa in dolga tišina« (Romney v Horeck in Kendall 2011, 19).

6.2 Gledalci novega ekstremizma - pogled z vilico v očeh

V filmih novega ekstremizma gre za občinstvo, za katero T. Kendall trdi, da je pripravljeno plačati za posredno vznemirjenje šokantnih vsebin, dokler je zapakirano v pomirjevalen kontekst *auteur*-nabitega evropskega kina s svojimi referencami za visoko kulturo (Kendall v Horeck in Kendall, 2011). Podobno na pomen filmskega trga in globalizacijskih trendov opozarja H. Hagman, ko opozori, da – 'vsak Cannes potrebuje svoj škandal'²⁰. Filmi novega ekstremizma so namreč močno odvisni od tržnosti kontroverzij, ki jih taki filmi generirajo na parketih mednarodnih filmskih festivalov. Poročanja o žvižgih in masovnih izhodih iz dvorane, omedlevice in bljuvanje v prehodih pomagajo utrditi in tržiti izkušnje ob gledanju teh filmov kot inherentno transgresivne in visceralne (Hagman v Kendall, 2011). Seveda tudi Cannes nosi konotacijsko vrednost kulturnega spoštovanja in intelektualne uglajenosti, kar nič manj kot omenjena poročanja o škandalih pomaga pri konstruiranju in trženju filmov globalni kinematografski publiki. Skupaj pomagajo definirati novi ekstremizem kot **posebno izkušnjo gledanja**, ki se pogaja med intelektualnim in visceralnim (prav tam). Pri tem imajo mediji s precejšnjim posluhom za spektakel seveda tudi svojo jasno vlogo. Ko je na primer Noéjev

²⁰ S filmi Ulricha Seidla (in pogojno Michalea Hanekeja) velja to tudi že za Viennale, kot že zapisano namreč novi ekstremizem ni ekskluzivno francoski filmski fenomen.

film *Nepovratno* doživel projekcijo v Cannesu 2002, je David Ansen, filmski kritik za *Newsweek*, napovedal, da bo postal film najbolj »izhoden²¹« film v 2003. Medtem ko je Ansova kritika romala v medije, je film že dobil bronastega konja na filmskem festivalu v Štokholmu 2003 (*Stockholm Film Festival*), kasneje pa še nagrado Društva filmskih kritikov San Diega (*San Diego Film Critics Society*) za najboljši tuji film v letu 2003. Prvenec Marine de Van - V moji koži (2002), je prejel nagrado na festivalu Fant-azija 2003 (*Fant-Asia Film Festival*), kjer so se, kot omenja Guardianov filmski kritik Peter Bradshaw, »ljudje opotekali do prehodov, z dlanmi čez usta in napihnjenih lic« (Bradshaw v Wilson 2015). Kot pravi Wilson, ti filmi niso posebni zato, ker so prejeli nagrade, zrušili rekorde v polnjenju kinematografskih blagajn ali vzpodbudili masovno zapuščanju projekcije, ampak ker so vsi bili deležni visokih nagrad in hkrati ostrih kritik (prav tam).

Četudi kritiki, kot smo videli, povezujejo filmske produkte novega ekstremizma s *horrorjem*, torej klasičnim komercialnim žanrskim tekstom (in glede na *gore* in nasilje, ki ga vsebujejo, to ne preseneča) občutkovnih izkušenj gledalcev enega in drugega ne gre enačiti. Za žanrske tekste namreč Grønstadt omenja, da se »gledalka morda klečeplazi pred surovimi scenami mučenja, morda se ji gabijo, toda dejstvo ostaja, da se neugodje-sprožajoče podobe, ki jih taki filmi prikazujejo, nevtralizirajo v kontekstu. Redni obiskovalci ne gledajo teh filmov zaradi težavnosti gledanja, ampak ker ponujajo jedilnik cenenega razburjenja, katerih fundamentalna struktura in modalnost sta primerljivi s tistimi iz skoraj vsakega popularnega žanra« (Grønstadt 2012, 15). Mainstream horror »skuša izzvati momenta ogorčenja kot del širše strategije zabave« (Frey v Grønstadt, 2012). Po drugi strani pa, kot ugotavlja Palmer, išče gledalstvo novega ekstremizma drugačen model nagovarjanja: »V dobi nasičenega gledalca, ciničnega sinefila, je ta model brutalne intimnosti testni primer za filmski nenehen potencial vdihniti šok in osuplost – surovo neposredno reakcijo« (Palmer 2006, 22).

Zanimivo je, da so ti filmi pridobili oznako negledljivega:

'negledljivo' ne referira samo na grafično nasilje (dejansko nasilja morda niti ne vsebuje), ampak na karkoli virtualnega v podobi, kar morda žali našo občutljivost, zaradi česar želimo zakriti oči, ali kar nas sili v ponovni premislek glede našega vložka v vizualno/estetsko ali politično/moralno. Negledljivo je forma, ki jo zavzame

²¹ V mislih imamo tak film, katerega projekcijo občinstvo zapušča še pred koncem prikaza.

negacija ugodja, cilj tega pa ni emocionalna ali kognitivna neprijetnost sama po sebi; neugodje se proizvede z namenom epistemološko-etičnega konca.

(Grønstadt 2012, 15)

Art-house filmi, ki prevzamejo radikalizirane tehnike nasilja, naj bi vzpodbujali gledalce k razumevanju potencialnosti takšne de-humanizacije vsakogar. V filmih novega ekstremizma gre po mnenju nekaterih avtorjev predvsem za kritičen odnos do vidnega. »Filmi, ki jih zajame sklop ekstremizma, ponujajo alternativen pogled, ki vpliva na in provocira način, kako razumemo naš status opazovalca in 'konzumerja' filmske realnosti« (Beugnet 2007, 16). Filmsko gledanje je, kot pravi Aaron, inherentno »obsedeno z realnim« ali imaginarnim trpljenjem drugih: »Kar mislim s tem, je to, da je gledanje odvisno od naše intersubjektivne uravnave s predvidenim trpljenjem drugih. Trpljenje drugega je oboje, je banalen vsakdanjik kina in tudi nekaj, s čemer smo vedno povezani, ne samo kot porabniki, ampak tudi kot konsenzualen del v proizvajanju karakterjev, ki trpijo za našo zabavo« (Aaron 2007, 112).

6.3 Moralni pornografi in vznik novega telesnega žanra?

Grønstadt predstavi režiserje novega ekstremizma kot 'moralne pornografe', termin si izposodi in ga interpretira po A. Carter, ki moralne pornografe razume kot posameznike, ki »uporabljajo pornografski material kot del priznanja logike sveta absolutnega seksualnega dovoljenja za vse (družbene) spole in projecirajo model, ki bi tak svet omogočal.« Glavna naloga takega moralnega pornografa je po Carter »totalna demistifikacija mesa« (Carter v Grønstadt 2000, 65). '*Hard core* celovečerne art-filme', kot filmske tekste povzame Williams (2008), moralni pornografi kreirajo na obsežni zgodovinski filmski platformi, s kopico kontroverzij, ki so predhodile sodobne filme: z začetkom Edisonove scene poljuba 1896, prvim porno filmom argentinskega porekla 1907²², rojstvom ameriškega *stag* filma poznega prvega desetletja 20. stoletja, psevdo-dokumentarnih nudističnih filmov 50. let, Premingerjevimi prikazom *The Moon is Blue* brez odobritve leta 1953, Meyerjev komercialno uspešen *The Immoral Mr. Teas* 1959 z vsemi možnimi imitacijami, Smithov in Warholov

²² Grønstadt ima očitno v mislih *El sartorio*, kratek nemi črno-beli film treh žensk in Satira, ki eno med njimi ugrabi.

Lonesome Cowboys (1967) in *Blue Movie* (1968), vzpostavitev novih sistemov ocenjevanja 1968²³, ki so mu sledili *Myra Breckinridge* in *Carnal Knowledge* (1971), *Deep Throat* (1972). Zapuščina vsebuje tudi Hitchcocka, Bertoluccija, Oshimo, Reicha, Kinseya, *Human Sexual Response* (1966) Mastersa in Johnson, vojno okrog obscenosti in pornografije, razširitev pravic ameriškega prvega amandmaja k ustavi, tako za literaturo (v 50-ih letih) in film (v 70-ih letih), spolno revolucijo poznih 60-ih let, prvo mednarodno razstavo erotične umetnosti na Švedskem 1968, legalizacija splava, seks vojne in kulturne vojne sledečih desetletij; in končno, vplivi Bataillea in ideje erotičnega kot posledice medsebojnega vpliva prepovedi in transgresije, in Foucaultove zgodovinskosti in konstruiranosti seksualnosti – vse to je, po Grønstadtovega mnenju, subtekst, ki ga je potrebno upoštevati (Grønstadt 2012, 58–9).

Grønstadt (2012, 65) opozori na tri značilnosti, ki filme novega evropskega ekstremizma ločijo od klasičnih telesnih žanrov kot sta jih omenjali Williams in Clover:

1. Kinematografska konstrukcija korporealnosti reartikulira seksualno alienacijo;
2. Art filmski telesni žanr je jasno in pogosto eksplicitno feminističen v svoji orientaciji, raziskovanje ženske seksualnosti dobi najvišje zanimanje;
3. Razvidno je otipljivo zavedanje predhodnega pogleda na estetiko in kritičen pogled na seksualnost, pornografijo, družbeni spol, reprezentacije in performans; gre za konceptualno samozavedanje, kar doživi višek v metapornografski imaginaciji.

Kakor koli silovito novi telesni žanr poudarja občutkovno in korporealno življenje, kar v njegovem bistvu ostaja, je razmišljanje o različnih psihičnih stanjih, človeških interakcijah in eksistencialnih zaprekah. »Novi ekstremizem uporablja telo za mediacijo socialnih odnosov in kompleksnih psiholoških stanj, medtem ko pornografija uporablja težke scenarije socialnih situacij za mediacijo golega, ekstatičnega telesa« (prav tam).

²³ V mislih imamo konec Haysove filmsko-produkcijske kode cenzuriranja, ki je veljala od 1930 do 68 in velja za precej restriktivno glede tega, kaj je primerno in kaj ne za ameriško filmsko gledalstvo. Kot omenja Bacon, je konec kode na velika platna prineslo posilstva in ultranasilje s Peckinpahovimi Slamnatimi psi (1971) na čelu (Bacon 2015, 129).

6.4 Analiza pogleda: Baise-moi (2000)

Režija: Virginia Despentes in Coralie Trinh Thi
Francija, 77min

Baise-me, ki bi ga sicer bilo smiselno prevajati kot *Fuck me*, a se ga je najverjetneje zaradi težav z distribucijo (zaradi besede 'fuck') prijelo nekoliko nenavadno in nelogično ime *Rape me* – torej Posili me, kot je bil preveden tudi za slovensko filmsko občinstvo – je poseben v naboru filmov francoskega novega ekstremizma. Njegova posebnost ni v ženskem avtorstvu, režiserkama, protagonistkama ali eksplicitni spolnosti in nasilju, to najdemo tudi drugje, zanimiv je predvsem zaradi močnih nasprotujočih si odzivov: javnega odpora in množice slabih kritik, ki jih je bil deležen na eni strani, močne podpore filmskih ustvarjalcev na drugi. Najbolj presenetljivo pa je nemara to, da je ob vsem hrupu ostal nezanimiv teren za širšo feministično filmsko teorijo.

Filmu, ki je prostor na filmskem platnu našel po leta 1993 izdani knjižni predlogi polovice režiserskega dua, Virginie Despentes, in za katerega Wimmer trdi, da je »kultna neo-noir kriminalka« (Wimmer 2011, 132), je sledil škandal v relaciji svobode govora in cenzure sicer javnosti prikazane liberalne, demokratične Francije, ki jo sam filmski tekst neprestano postavlja pod vprašanje. Kar je dobilo ime »l'affaire Baise-moi«, je evalviralo v polemike in mobilizacijo v zagovor ostalih francoskih filmskih ustvarjalk/ustvarjalcev (med njimi predvsem Catherine Breillat²⁴, znano po odkritem prikazu teles in seksualnosti), vse do javne demonstracije v Parizu. V tem kontekstu lahko razumemo kulturni vložek *Baise-moi*

²⁴ Na pobudo francoske desničarske religiozne skupine *Promouvoir* je bil *Baise-moi* v Franciji prepovedan. Breillat je v ta namen pozvala k peticiji, ki so jo ob njej podpisali tudi režiserji Romain Goupil, Tony Marshall, Jeanne Labrune, Claire Denis in celo mojster 'rdečega, ne krvi' - Jean-Luc Godar (Wimmer 2011). Francosko kulturno ministrstvo je nato umaknilo prepoved projiciranja.

predvsem v razpravah o primernosti ali neprimernosti institucionalizirane (državne) cenzure znotraj demokracije, ki so jih filmi kot *Natural Born Killers* (ZDA, 1993), *Crash* (Kanada, 1996), *Bubbles Galore* (Kanada, 1996), *The Idiots* (Danska, 1999) in *Romance* (Francija, 1999) načenjali s trendom »pritiskanja meja filma glede vprašanja, kaj se sme prikazati na platnu, in izpodbijanjem pogosto diktatorske interpretacije cenzorskih okvirjev« (MacKenzie 2002, 316).

Po mnenju N. Burcha ni bil film prepovedan »zaradi povezave med seksom in agresijo, ki je nekoliko bolj 'surova' kot v drugih filmih, ampak zato, ker je to spolno nasilje ohranjano s strani žensk nad moškimi, kar neti neizrekljive fantazije in strahove« (Burch v Wimmer 2011, 137). Poglejmo torej, zakaj.

Med filmskimi teoretiki upoštevani Roger Ebert v svoji kritiki zapiše, da je:

prepričan, da bi bil 'Baise Moi' popolnoma sprejemljiv, če bi ženski preprosto ubijali moške in pri tem ne bi bil vpleten seks. Na nek način se zdi tako ... kruto ... ustreliti moškega v trenutku njegovega uspeha. Lahko bi rekli, da skuša 'Baise Moi' napasti seksizem v filmih in ga v istem trenutku povečuje. Ne zanima me ta argument. Manu in Nadine sovražita moške in sta klinično blazni, in ne moremo vsakega moškega okriviti za njuno nesrečo – ne, niti če spi z njima.

(Ebert 2001)

Toda Manu in Nadine ne ustrelita nobenega moškega »v trenutku njegovega uspeha«; prva namerna žrtev (če torej odmislimo, da Manu v afektu ustrelji brata, Nadine pa zadavi svojo naporno cimro) je ženska z očitno precej težkim bančnim računom, nato zbijeta vinjenega moškega (»usrane v obleki«, kakor Manu skozi smeh pojasni Nadine in gledalcem) pred garažo z njegovim avtom, ki sta ga nameravali ukrasti, kasneje ustrelita prodajalca z orožjem. Do sem preprosto sledimo duhu »v Franciji ni dela«, ki ga nekje na začetku filma z izjavo zbudi Manu in se nas drži vse od njenega preštevanja redkih kovancev pred prodajalno s sadjem. Do scene, kjer Manu in Nadine ubijeta moškega v povezavi s seksualnim aktom, je potrebno počakati in tudi tokrat ga ne ustrelita, ampak ga zbrcata v fetišiziranih lakastih škornjih z visoko peto. Za tem ustrelita moškega, ki ju verbalno nadleguje na cesti, dva policista, ki ju ustavita, bogatega moškega višjega sloja, ki ga spet oropata in končno gručo posameznikov, ki se zabavajo v seks klubu in do katerih prideta preko vizitke, ki jo najdeta pri prejšnji žrtvi. No, na koncu ustrelji Nadine še zaposlenega na avtomobilski črpalki, kamor

zavijeta po kavo in sendviče, strelnim ranam pa podleže tudi Manu. Zakaj torej znani kritik kot je R. Ebert tako negativno (in zavajajoče) opiše film?

Z intertekstualnim vložkom Noéjevega *Seul contre tous*/Sam proti vsem (1998), katerega fragmente opazuje Nadine na vseh štirih med delom s klientom, smo umeščeni v mesarjev abjektni svet »*de merde*«, »usrana klobasa, usrano vino, usrana družina v usrani luknji«, kot se spomnimo iz tega filma, katerega protagonist je alienirani brezposelni mesar, ki svoje eksistencialne misli, polne mizoginije, homofobije in incestuozne želje, deli z gledalstvom preko besede pripovedovalca. In Nadine in Manu skozi film postaneta stiliziran proizvod prav te mizogine družbe, za katero se zdi, da kritika ni našla posluha.

Protagonistki *Baise-moi* se podobno kot karakterji v filmih Catherine Breillat, ogibata racionalnim vzorcem. Njuno delovanje ne deluje kot premišljeno naravnano k socialni, moralni ali kulturni pridobitvi. Predvsem pa Manu in Nadine razbijata zasvojljivi mit o romantični ljubezni, po kateri hrepeni večina ženskih likov mainstreamovske produkcije in posebej mazohistično obarvanih melodramskih tekstov, kamor so bili ženski liki kot nosilci naracije v preteklosti največkrat postavljeni. Lika pa se skozi naracijo odmikata tudi od specifične forme *rape-revenge* filmov, ki so, kot smo videli, pomemben del pogleda, ki skozi mazohističen vložek omogočajo filmsko identifikacijo. Manu in Nadine ne izbirata žrtev kot substitutov njunih krvnikov, dejansko jih sploh ne izbirata. »Film si skozi zmedenost vzorcev maščevanja, ki jih sicer zahteva premisa *rape-revenge* filmov, eksplozijo brutalnosti in prisotnost grafičnega seksa, pridelal kritiko brezsmiselnega senzacionalizma« (Beugnet 2007, 49). Toda kritičen ostrina filma, tako Beugnet, leži točno v pozdravljanju ne-utilitaristične vrednosti danega toka, ki v vsem nebrzdanem ekscesu nasilja in odsotnosti seksualnega sramu korespondira z Bataillovo deskripcijo suverenosti: uživanje v 'sedanjosti brez česar koli drugega v mislih, kot je sedanjost' (prav tam).

Kar v *Baise-moi* kot *rape-revenge* filmu jasno manjka, je viktimizacija ženske – odsotna je klasična ženska žrtev, ki bi verificirala nadaljne dogodke naracije kot v žanrih, ki so namenjeni moškemu pogledu. Ne zdi se, da je eksplicitno krvavo posilstvo, ki ga Manu in prijateljica prestaneta, dejanski sprožilec prihajajoče agresije. Zato morda ne preseneča (tako feministično kot etično) sporna ocena (moškega) gledalca/kritika:

Manu in prijateljica sta brutalno posiljeni na začetku filma. Da bi ustrezalo BBFCjevemu stališču do seksualnega nasilja, je bila scena rezana za 10 sekund,

da bi tako odstranila erotično/pornografsko vsebino. To je šokantna scena, saj Manu dovoli napadalcem, da jo posilijo, medtem ko se jim njena prijateljica nenehno upira. Manuina reakcija deluje, kakor da je to obnašanje, ki ga pričakuje od moških, in se zato ni pripravljena spopasti in biti ponižana. Iz konverzacije žrtev posilstva po njuni težki izkušnji je očitno, da tudi Manu, kljub pasivni reakciji, ni uživala v izkušnji.

(Santosh Sandhu 2009)

Lahko samo ugibamo, ali je ideja potencialnega užitka ob izkušnji posilstva povezana z erotizacijskimi praksami preteklih (za gledalca) mazohistično obarvanih *rape-revenge* filmov ali je posledica uporabe eksplicitnega prikaza (resda nasilnega) spolnega akta, ki sicer velja za orodje pornografije – torej *de facto* filmskega medija spolnega užitka.

Kar deluje sporno z vidika zgoraj omenjenega moškega pogleda je dejstvo, da Manu v celoti zavrne kakršno koli simbolno moč posilstva in označevalske vrednosti penisa – ženskost preprosto ni konstituirana skozi spolno nasilje. V sceni posilstva je namreč jasen pomen, ki ga po eni strani prijateljica daje akterju in podaljšku, kar rezultira v njenem skrajnem odzivu skozi kričanje in upor ter posiljevalčevemu izrazu ugodja na obrazu; zdi se, da oboje deluje v premem sorazmerju: bolj kot se prijateljica upira in kriči, večje ugodje predstavlja posiljevalcu. Po drugi strani je Manu povsem mentalno odsotna pri samem dejanju: potem ko ji moški ukaže obrat na vse štiri, klasično pozicijo podreditve, ga ziritira njena indiferentnost. Tako na: »Sranje, kot da bi fukal zombija! Premakni malo svojo rit!«, Manu odgovori: »Kaj pa misliš, da imaš med nogami, kreten?« Zombija? Živega mrtveca brez racionalne vrednosti, ki se prehranjuje s človeškim – to je ženskim – telesom? Manu s svojo pozicijo in odzivom preprosto ne podleže strahu, agresorji nanjo nimajo realnega učinka in posledično tudi ne iztržijo užitka, ker Manu zavrača prepoznanje penisa kot maskirane moči falusa. »Jebe se mi za njihove umazane kurce. Imela sem druge. Jebeš vse,« razloži Manu prijateljici po posilstvu.

Kar Manu zares privede do tega, da ustrelji brata, je njegova posesivna, patriarhalna, objektivizirajoča reakcija brez zanimanja za njena občutja ali stanje. S prevzemom »moškega prerogativa (pištola=falus)« (Ognjanović, 2012), torej moške pravice, ki jo spremljamo vse od uvodnega inserta moškega verbalnega nasilja nad partnerico, preprosto ni več poti nazaj.

To je bistvo, za kar gre v tem filmu, moč. Koliko filmov je bilo že narejenih o moških, ki tečejo naokoli in streljajo vse povprek? Ko to delajo ženske, naenkrat

postane žalitev. Se spomnite prerekanj glede Thelmae in Louise? Da ne omenjam, ob svojih pištolah uporabljata ženski svoje najmočnejše orožje – njuno telo. Tako je, kot da bi imeli oboje, penise (beri: pištrole) in vagine hkrati.

(Jeffrey M. Anderson 2001)

Strinjamo se lahko, da ima telo pomembno vlogo v *Baise-moi* in deluje med osema imam-telo in sem-telo, vendar v filmu penis, kot že omenjeno, ne funkcioniira kot označevalec moči. Žensko telo je dekomodificirano, pogosto deerotizirano (v mislih imamo sceno velikega plana krvavega bideja, kjer nam Manu razloži, kako je njeno mamó iritiralo, da je vse umazala z menstrualno krvjo), moško telo je predstavljeno kot ranljivo, je telo ekscesa – stoki, ječanje, kriki se dogajajo v polju moškosti; edini moški, ki ga umorita (zbrcata) v kontekstu seksualnega akta, ima težave z erekcijo, kasneje ga Manu še pobruha. V končni sceni, kjer Manu in Nadine postrelita vse člane elitnega seks kluba, Manu sadistično ponižuje moškega, ki jo pred tem opomni, da niso v mošeji, zato mora moški sleči hlače in na vseh štirih vreščati kot prašič, ponižujoči torturi sledi strel skozi anus.

Pogled med Manu in Nadine ima v filmu pomembno vlogo. Kamera nas opozori, da Nadine masturbira ob gledanju pornografskega materiala; Manu je že nastopala v filmih takega kova in Nadine jih je očitno videla, kar izvemo med uvodno vožnjo proti morju, kamor želi Manu. Dejansko nas film vseskozi opozarja na pogled med protagonistkama in s tem povezanim ugodjem gledanja – to je razvidno v zgoraj omenjeni sceni, kjer Manu najprej počaka, da Nadine, ki bo vse skupaj samo opazovala, zaključi z vdihovanjem kokaina, nato šele začne z zapeljevanjem. *Manuin performans je za Nadine*. In kamera se ves čas vrača k Nadine, ki dogajanje opazuje – stilizirana, erotizirana (jasna razlika od Manu, ki je v obleki z živalskim vzorcem prej cenena, gotovo pa ne elegantna) *femme fatale* (ali kot pravita Greven in Wimmer – furija), uokvirjena v srednjem in bližnjem planu in v tem kontekstu si tudi prisvoji moški pogled na dogajanje pred njenimi očmi.

Najbolj je to očitno v sceni, kjer si Nadine in Manu izbereta mlada moška, s katerima občujeta v dvoposteljni hotelski sobi (scena spominja na tisto iz *Fargo*, 1996). Kamera se nenehno giblje med prvim parom in Nadine, nato spet med Manu in Nadine, nato Manu opazuje drugi par. Pogledov med moškima ni, delujeta kot objekta, in slednje postane še bolj očitno, ko eden izmed njiju vzpodbudi ženski k lezbični akciji. Pobuda namreč rezultira v njegovem izgonu iz

sobe in 'posojjo' drugega moškega v sosednjo posteljo – očiten *'boy-toy'* maneuver moškega popolnoma objektivizira med ženskima subjektoma, ki ves čas posedujeta pogled in moč, ki iz tega izhaja. Kamera je postavljena v relacijo plan-proti plan med Nadine in Manu in to tako, da Manu ponudi moškega nam, gledalkam (gledalcem?). Jasen razlog, ki Manu znejevolji ob pobudi je namreč ta, da bi s tem protagonistki postali objekta moškega (erotiziranega) pogleda, čemur se film nenehno upira.

7 ZAKLJUČEK

Mnogo avtorjev/avtoric akademskih zaključnih del uspešno analizira takšne in drugačne reprezentacije v filmih in pogosto se zdi, da dela reprezentacije analizirajo kulturološko nekoliko prestatično, odtujeno od pomena do posameznika in družbe, v katere so reprezenacije vpete, torej neodvisno od užitka, ki ga gledalec ob obisku kina ali gledanju filma doma pričakuje. Seveda pri svojih analizah pokažejo na politično problematično stereotipno noto analiziranih reprezentacij, ne prepletajo pa jih s konceptom užitka v gledanju, ki je za ohranjanje *statusa qou* ključnega pomena. Zakaj sicer vsakič znova analizirati reprezentacije? Problem je seveda v tem, da je analiza užitka ob gledanju filmskih proizvodov precej trnasta in vijugasta pot in da ne daje jasnih, enoznačnih zaključkov.

Da filmska zgodba funkcioniira, da se gledalec/gledalka v njej prepozna in se prepusti običajni eno in pol urni iluziji realnosti, je pomembna identifikacija, ki ni nikdar fiksna in končna, ampak je večeren proces; sodobni procesi globalizacije, katere pomemben del in medij je seveda tudi film, so pri tem ključnega pomena.

Feministična filmska teorija je pretekla precejšnjo analitsko kilometrino od začetnih refleksijskih teorij, ki naslavljajo stereotipne ženske podobe v melodramah, mitskega vloge ženskega lika kot ne-moškega, erotizirano *femme fatale*, katere moč je potrebno zapreči v filmih *noir*, da bi s tem ohranili užitek gledalcu in ga posledično onemogočili gledalki, ki ji tako umanjka tudi možnost maškarade in učinkovitega distanciranja od podobe, do iskanja mazohističnega užitka tako v polju ženskega kot moškega pogleda – slednjega predvsem v polju *horror* in *rape-revenge* filmov. Kar je skozi analizo razvoja feministične filmske teorije v iskanju pogleda in užitku gledanja za gledalko postalo jasno, je problem same filmske produkcije, ki skozi koncept žanrov omejuje razvoj fluidnih identifikacij.

Filmi francoskega novega ekstremizma s svojo transgresivno noto ponujajo drugačno vizualno pogojeno izkušnjo gledalcem/gledalkam z namerno provokacijo in 'negledljivostjo' večine filmov iz tega sklopa. Toda večina pozitivno ocenjenih in uspešnejših filmov francoskih režiserjev še naprej postavlja ženske like v pozicijo pasivnih gledalk, naracija se odvija mimo njih, ženski liki večinoma niso nosilci zgodbe skozi svoje aktivno delovanje (boleča pasivnost Alex v *Nepovratno*, Elena in Anais v *Moji sestri*, Katia v *Devetindvajsetih palmah* – kjer, mimogrede, Davidovo izkušnjo posilstva podoživimo skozi njeno, v ta namen

razgaljeno telo, njen boleč pogled in krike), tako da lahko o feministični noti do ženske seksualnosti kot jo predpostavlja Grønstadt, samo ugibamo. Ali pa zaključimo, da gre predvsem za *moški pogled* na emancipatorno noto ženske seksualnost.

Baise-moi tako izstopa s svojo atipično strukturo *rape-revenge* filma brez žrtve, ki bi zadovoljila moški mazohizem, ampak z moško žrtvijo, ki zadovolji ženski sadizem, s popolno odsotnostjo emocionalnega razvoja protagonistk sicer moških *road* filmov, kot smo to lahko videli v *Thelma & Louise*, ki naj bi tako ohranjali svojo 'ženstvenost' (znanega argumenta postfeministične filmske misli). V svoji surovi filmski formi, ki na trenutke spominja na *manga* stripe, odpira v kontekstu spolno determiniranega filmskega pogleda, in s tem povezanim vprašanjem užitka in neugodja, možnosti identifikacije in s tem povezanim verjetjem filmski iluziji.

Zaključimo torej z oceno enega izjemno redkih ženskih pogledov, ki jih je moč najti na spletu, kar samo po sebi opozarja na še vedno perečo odsotnost ženskih pogledov v svetu filma, tako diegetskih kot historično-empiričnih:

Nobena družba še ni dosegla trenutka, ko se lahko sooči s pogledom na seksualno neodvisne, naveličane, nemoralne ženske, ki ubijajo moške brez kančka kesanja. Lahko gledamo ženske, ki jih brutalno posilijo, pretepajo in zlorabljajo soprogi, signifikantni drugi in tujci, kar lahko potem opraviči kakršne koli posledične akte nasilja. Ampak ko ženske kot Nadine in Manu ubijajo za zabavo poleg poprave krivic, ki jima jih je storila zavožena družba ... naš svet zavrača priznanje žensk kot karkoli drugega kot žrtve ali žrtve čakanja. In to je nesprejemljivo.

(Linnie 2009)

Tako kot je postfeminizem naznanil, da ni več potrebe po feminizmu, se tudi v feministični filmski teoriji najde podobna drža. B. Ruby Rich je še pred koncem 20. stoletja ocenila, da je feministična filmska teorija umrla v 90. letih, ko je izgubila stik s političnim aktivizmom ženskega gibanja in bila preplavljena s *queer* študijami, multikulturalizmom in kulturnimi študijami (McCabe 2004, 110–11). Po drugi strani se je zdelo, da so prav 90. leta v polje feministične filmske teorije želela prinesiti nove, heterogene, interdisciplinarne koncepte analiziranja politike pogleda. V sklopu novega francoskega ekstremizma, ki se je zadnja leta – podobno kot nekoč že filmski teksti surrealistov – povsem umiril, žal zamujena priložnost iskanja alternativnih, morda emancipatornih politik pogleda skozi feministično filmsko teorijo.

8 LITERATURA

1. Aaron, Michele. 2007. *Spectatorship. The Power of Looking On*. London, New York: Wallflower Press.
2. Anderson, Jeffrey. 2001. *Sex As a Weapon*. Dostopno prek: <http://www.combustiblecelluloid.com/2001/baisemoi.shtml> (14. avgust 2016).
3. Althusser, Louis. 2000. *Izbrani spisi*. Ljubljana: *cf.
4. Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: British Film Institute
5. Bacon, Henry. 2015. *The Fascination of Film Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
6. Bahovec, Eva D. 1995. Žensko telo in oblast v mediju vizualnega. *Delta*. 1 (3–4): 19–42.
7. --- 1996. Žensko telo – moška oblast? V *Spol: Ž*, ur. Alenka Bogovič in Zoja Skušek, 217–234. Ljubljana: ISH.
8. --- 2002. With your brain and my looks. Telo v kulturnih študijah. V *Cooltura. Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 175–193. Ljubljana: Študentska založba.
9. Bainbridge, Caroline. 2008. *A Feminine Cinematics. Luce Irigaray, Women and Film*. New York: Palgrave Macmillan.
10. Braidotti, Rosi. 1998. Koncept spolne razlike. *Delta*. (3–4): 59–71.
11. Berger, John. 1972. *Ways of seeing. Based on the BBC television series*. London: Penguin Books.
12. Beugnet, Martine. 2007. *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
13. Boyle, Karen. 2005. *Media and Violence. Gendering the Debates*. London: Sage Publications.

14. Brooks, Ann. 1997. *Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms*. London, New York: Routledge.
15. Butler, Alison. 2002. *Women's Cinema*. London, New York: Wallflower.
16. Carson, Diane in Dittmar, Linda; Welsch, Janice R. 1994. *Multiple voices in feminist film criticism*. London: University of Minnesota Press.
17. Chaudhuri, Shonini. 2006. *Feminist film theorist*. London, New York: Routledge.
18. Clover, Carol J. 1993. *Men, Women, And Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
19. Cohan, Stevan in Hark, Ina Rae. 1993. *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. London, New York: Routledge.
20. Cook, Pam. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Umco.
21. Coward, Rosalind. 1989. *Ženska želja*. Ljubljana: ZSMS.
22. Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. London, New York: Routledge.
23. --- 2000. Film and Psychoanalysis. V *Film Studies. Critical Approaches*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, 75–88. Oxford, New York: Oxford University Press.
24. De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillian Press.
25. Denzin, Norman K. 1995. *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London: Sage.
26. Doane, Mary Ann. 1987. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
27. --- 1999. Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator. V *Feminist Film Theory*, ur. Sue Thornham, 131–145. Edinburgh: Edinburgh University Press.
28. Easthope, Anthony. 2000. Classic film theory and semiotics. V *Film Studies. Critical Approaches*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, 49–55. Oxford, New York: Oxford University Press.
29. Ebert, Roger. 2001. *Baise-moi*.
Dostopno prek: <http://www.rogerebert.com/reviews/baise-moi-2001> (14. avgust 2016).

30. Elsaesser, Thomas in Malte Hagener. 2010. *Film theory. An introduction through the senses*. London, New York: Routledge.
31. Flitterman-Lewis, Sandy. 2001. Psihoanaliza, film in televizija. V *Ženski žanri*, ur. Ksenija H. Vidmar, 145–194. Ljubljana: ISH.
32. Frank, Arthur W. 1991. For a sociology of the body. An analytical review. V *The Body. Social Process and Cultural Theory*, ur. Mike Featherstone, Teesside Polytechnic, 36–102. London: Sage.
33. Gledhill, Christine. 1991. *Stardom. Industry of Desire*. London, New York. Routledge.
34. Goldstein, Jeffrey. 1998. *Why we watch. The Attraction of Violent Entertainment*. New York, Oxford: Oxford University Press.
35. Greven, David. 2011. *Representations of Femininity in American Genre Cinema. The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan.
36. Grosz, Elizabeth. 2008. *Neulovljiva telesa. H korporealnemu feminizmu*. Ljubljana: Zavod Emanat.
37. Grønstad, Asbjørn. 2012. *Screening the Unwatchable. Spaces of Negation in Post-Millennial Art Cinema*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
38. Haskell, Molly. 1974/1987. *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*. Chicago: University of Chicago Press.
39. Heller-Nicholas, Alexandra. 2011. *Rape-Revenge Films. A Critical Study*. North Carolina: McFarlan & Company, Inc.
40. Henry, Claire. 2014. *Revisionist Rape-Revenge. Redefining a Film Genre*. New York: Palgrave Macmillan.
41. Hester, Hellen. 2014. *Beyond explicit. Pornography and the Displacement of Sex*. New York: Suny Press.
42. Hollinger, Karen. 2012. *Feminist film studies*. London, New York: Routledge.
43. Horeck, Tanya. 2004. *Public rape. Representing violation in fiction and film*. London, New York: Routledge.

44. --- in Kendall, Tina. 2012. *The New Extremism In Cinema. From France To Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
45. Hrženjak, Majda. 2002. *Simbolno. Izbrana poglavja iz francoskega strukturalizma*. Ljubljana: Študentska založba.
46. Humm, Maggie. 1997. *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
47. Jackson, Stevi in Scott, Sue. 1996. *Feminism and Sexuality*. Edinburgh. Edinburgh University Press.
48. Johnston, Claire. 1999. Women's Cinema as Counter-Cinema. V *Feminist Film Theory*, ur. Sue Thornham, 31–40. New York: New York University Press.
49. Jones, Amelia. 2010. *The feminism and visual culture reader*. London, New York: Routledge.
50. Kaplan, E. Ann. 1983. *Women and film. Both sides of the camera*. London, New York: Routledge.
51. Kaplan, E. Ann. 1990. *Psychoanalysis and Cinema*. London, New York: Routledge.
52. Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
53. Kuhar, Metka. 2004. *V imenu lepote*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
54. Kuhn, Annette. 2001. Ženski žanri. Melodrama, soap opera in teorija. V *Ženski žanri*, ur. Ksenija H. Vidmar, 43–59. Ljubljana: ISH.
55. Lebeau, Vicky. 2001. *Psychoanalysis and Cinema. The Play of Shadows*. London. New York: Wallflower Press.
56. Lehman, Peter. 1993. Don't blame this on a girl. Female rape-revenge films. V *Screening the male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, ur. Steven Cohen in Ina Rae Hark, 103–117, London, New York: Routledge.
57. Linnie. 2015. *Baise-moi*.
Dostopno prek: <http://www.thehorrorhoneys.com/2015/02/women-behaving-badly-true-gender.html> (14. Avgust. 2016).
58. MacKenzie, Scott. 2002. Baise-moi, feminist cinemas and the censorship controversy. *Screen*. 49. (3): 315–324.

59. McCabe, Janet. 2004. *Feminist film studies. Writing the woman into cinema*. London, New York: Wallflower Press.
60. Metz, Christian. 1982. *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. London: Macmillan Press.
61. --- 1987. Imaginarni označevalec. V *Lekcije Teme. Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec. 252–293. Ljubljana: DZS.
62. Mayne, Judith. 1993. *Cinema and spectatorship*. London. New York: Routledge.
63. Modleski, Tania. 1988. *The Woman Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*. Third Edition. London, New York: Routledge.
64. Mulvey, Laura. 1989. *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave Macmillan.
65. Ognjanović, Goran. 2012. Novi frankofonski horror. Del 2. Francoski ekstremizem. *Ekran*. 49: 56–61.
66. Palmer, Tim. 2006. Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body. *Journal of Film and Video*. 22–32. Dostopno prek: <http://uncw.edu/filmstudies/about/documents/PalmerJFVarticle.pdf> (17. maj. 2015)
67. --- 2011. *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
68. Penley, Constance. 1989. *The Future of an Illusion. Film, Feminism and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
69. Petro, Patrice. 1994. Feminism and Film History. V *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, ur. Diana Carson, Linda Dittmar in Janice R. Welsch, 65-8. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
70. Read, Jacinda. 2000. *The new avengers. feminism, femininity, and the rape-revenge cycle*. Manchester, New York: Manchester University Press.
71. Rich, Ruby B. 1994. In the Name of Feminist Film Criticism. V *Multiple voices in feminist film criticism*, ur. Diane Carson, Linda Dittmar in Janice R. Welsch, 27–47. London: University of Minnesota Press.
72. Riviere, Joan. Ženskost kot maškarada. 1995. *Delta*. 1 (3–4): 6–17.
73. Rosen, Marjorie. 1973. *Popcorn Venus. Women, Movies & The American Dream*. New York: Avon.

74. Sandhu, Santosh. 2009. *Extreme cinema. Baise-moi*. Dostopno prek: <http://www.flickeringmyth.com/2009/04/extreme-cinema-baise-moi-2000/> (14. avgust 2016).
75. Stacey, Jackie. 1994. *Star gazing. Hollywood cinema and female spectatorship*. London. New York: Routledge.
76. Stanković, Peter. 2002. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorije in metod. V *Cooltura. Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11–70. Ljubljana: Študentska založba.
77. Stam, Robert. 2000. *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
78. Strinati, Dominic. 1995. *An Introduction To Theories Of Popular Culture*. London. New York: Routledge.
79. Studlar, Gaylyn. 1985. Visual Pleasure and the Masochistic Aesthetic. *Journal of Film and Video*. 4. (1-2): 5-26.
80. Sturken, Marita in Cartwright, Lisa. 2001. *Practices of looking*. Oxford: Oxford University Press.
81. Švab, Alenka. 2002. »Divided We Stand«. Teme in dileme študij spolov. V *Cooltura. Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja. 195–210. Ljubljana: Študentska založba.
82. Turner, Graeme. 1993. *Film as social practice*. London: Routledge.
83. Van Zoonen, Liesbet. 1994. *Feminist Media Studie*. London: Sage.
84. Vidmar, Ksenija H. 2001. *Ženski žanri. Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*. Ljubljana: ISH.
85. Vogel, Amos. 1974. *Film as subversive art*. New York: Randon House.
86. Vollmer, Ulrike. 2007. *Seeing Film and Reading Feminist Theology. A Dialogue*. New York: Palgrave Macmillian.
87. White, Patricia. 2000. Feminism and Film. V *Film Studies. Critical Approaches*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, 115–132. Oxford, New York: Oxford University Press.

88. Williams, Linda. 1999. Film Bodies. Gender, Genre and Excess. V *Feminist Film Theory*, ur. Sue Thornham, 267–281. New York: New York University Press.
89. --- 2008. *Screening sex*. Durham, London: Duke University Press.
90. Wilson, Laura. 2015. *Spectatorship, Embodiment and Physicality in the Contemporary Mutilation Film*. New York: Palgrave Macmillan.
91. Wimmer, Leila. 2011. 'Sex and Violence from a Pair of Furies. The Scandal of Baise-moi. V *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*, ur. Tanya Horeck, Tina Kendall, 130–141. Edinburgh: Edinburgh University Press.
92. Zeisler, Andi. 2008. *Feminism and Pop Culture*. Berkeley: Seal Press.