

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Jasna Jernejšek

**LIK ŽENSKE IN ESTETIKA GRDEGA
Sodobno razumevanje koncepta femme fatale**

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasna Jernejšek

Mentorica: asist. dr. Ksenija Šabec

LIK ŽENSKE IN ESTETIKA GRDEGA
Sodobno razumevanje koncepta femme fatale

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

ZAHVALA

Zahvaljujem se vsem, ki so mi pri nastajanju te diplomske naloge na kakršen koli način pomagali. Mentorici dr. Kseniji Šabec za strokovno pomoč in nasvete. Modelom Saši, Mojci in moji mami za neizmerno potrpežljivost pri poziranju. Špeli in Kaji za plodne debate, med katerimi se mi je vedno znova utrnila kakšna ideja. Aljažu za...vse. Moji družini za vzpodbudo in finančno podporo tekom celotnega študija. Ter vsem ostalim, brez katerih naloga danes ne bi bila takšna, kot je.

Lik ženske in estetika grdega: Sodobno razumevanje koncepta femme fatale

Diplomsko delo obravnava povezanost estetike grdega in lika ženske. Na primeru interpretacije treh umetniških del poskuša prikazati, da je ambivalenco, ki je v temelju odnosa moških do žensk, pa tudi žensk do njih samih, mogoče razumeti preko dihotomije lépo – grdo v estetiki. Le-ta je v navezavi z družbeno moralo in/ali mitologijo pripeljala do enega najvznemirljivejših ženskih likov: lika po svojem izgledu lepe, po svojih lastnostih pa »zle« ženske - femme fatale. Ta usodna zapeljivka novega stila je, zahvaljujoč ekranizaciji v filmu noir, dosegla tudi širšo javnost in postala s strani množične kulture prepoznan (stereo)tip ali »vrsta« ženske. V postmoderni potrošni družbi, ki je privilegirala in estetizirala podobo, ženske veljajo za »estetski« spol. Tudi femme fatale danes predstavlja zgolj prečiščeno verzijo nekdanj (če sploh kdaj) kritične obravnave patriarhalnih vrednot zahodne kulture: seksualno zapeljivo in poželenja vredno žensko. Spremlja jo, s pomočjo digitalne fotografije in semiologije ilustrirana ideja, da se lahko vsaka ženska, opremljena z ustreznimi atributi, zase ali za »svojega« moškega začasno prelevi v femme fatale.

Ključne besede: *estetika grdega, femme fatale, estetizacija, fotografija, preobrazba.*

Female figure and aesthetics of ugliness: Modern approach to understanding femme fatale concept

This work deals with connection between aesthetics of ugliness and female figure. Based on interpretation of three works of art it has been shown that ambivalence which derives from relationship between a man and a woman and between women themselves can be understood through separation of aesthetics into beautiful and ugly. In conjunction with morals of society and/or mythology this separation has given birth to one of the most exciting female figures, which is beautiful on the outside but »evil« on the inside – femme fatale. Because of the appearance in noir movies this new style seductress has reached general public which quickly recognized her as a stereotype. In post-modern society, where image has been granted privilege and aesthetics, women are considered as the aesthetic sex. Nowadays also femme fatale stands for purged version of (perhaps) once critically treated patriarchal values of western culture: it stands for sexy and desirous woman. This concept is accompanied by digital photography and semiology driven imagination that any woman with right attributes can temporarily turn into femme fatale for her men or just for herself.

Keywords: *aesthetics of ugliness, femme fatale, aestheticization, photography, transformation.*

KAZALO

1. UVOD	6
2. LIK ŽENSKE IN ESTETIKA GRDEGA	9
2.1 Estetika	9
2.1.1 Velika teorija in njena kriza	10
2.2 Lépo in grdo	12
2.2.1 Dobro in zlo	13
2.3 Estetika grdega	15
2.3.1 Primeri iz umetnost	17
2.3.1.1 <i>Aubrey Beardsley: Saloma</i>	19
2.3.1.2 <i>Gustav Klimt: Judita s Holofernovo glavo</i>	20
2.3.1.3 <i>Romain de Tiroff – Erté: Samson in Delilah</i>	21
2.4 Femme fatale – usodna zapeljivka	22
2.4.1 Ženska je Zlo – ženska v antiki	24
2.4.2 Ženska je Skušnjava – ženska v rimskokatoliški cerkvi (RKC) ...	27
2.4.3 Ženska je ... vse – dekadenca in hedonizem novega stila	30
2.4.4 Ženska je simptom – ženska v filmu noir	33
3. SODOBNO RAZUMEVANJE KONCEPTA FEMME FATALE	36
3.1 »Homo politicus, homo ludens,... homo aestheticus«	37
3.2 Ženska kot estetski spol	40
3.3 En, dva, tri ...preobrazba!	43
4. ZAKLJUČEK	54
5. REFERENČNA LITERATURA IN VIRI	56

1. UVOD

Pričujoče delo je rezultat razmišljanja, ki se je pričelo z nestrinjanjem in se nadaljevalo z zbiranjem gradiva, branjem in raziskovanjem. Pred časom sem namreč slišala, da Slovenci, med drugimi raznimi tekmovanji in izbori, izbiramo tudi fatalko leta. To mi je vzbudilo zanimanje, saj si, po mojem razumevanju *femme fatale* – namreč tisto usodno žensko iz filmov noir, ki predstavlja moškemu tako veliko grožnjo, da mora biti zaradi tega kaznovana ali pa kar uničena – nisem mogla predstavljati, da bi kakšna ženska v realnem življenju to želela biti ali to postati. Da bi si kakšna želela biti tako zapeljiva ali da bi imela kakšno drugo lastnost »tradicionalno« pripisano fatalki, da se ji moški zaradi nje ne bi mogli upreti, to že. Da pa bi se želela obsoditi na življenje brez ljubezni, se mi ne zdi združljivo z današnjim idealom ljubezni (pa tudi poroke in materinstva), na katero še vedno prisega toliko žensk. Poleg tega predstavlja *femme fatale*, svoji stilski in estetski dovršenosti navkljub, vendarle »nemoralne« oziroma »grde« lastnosti. Pravzaprav je hudič v ženski preobleki, če uporabim katoliško terminologijo. Torej, zapeljivka pač še ni *femme fatale*. Oziroma *femme fatale* ni *samo* zapeljivka. Ali pač? Na to temo se je v našem prijateljskem krogu vnela burna debata. Govorili smo o tem, kdo in kaj je fatalka, kakšna je in podobno. Poleg mnenja, da je, kljub zgodovinskim transformacijam, fatalka ena in edina in to taka, kot smo je vajeni v filmu noir, so se začela vrstiti tudi naštevanja v stilu: »Beyonce ni slaba..., ... pa Pink v tistem videospotu je tudi dobra..., ja, pa Nina Osenar v Playboyu,... pa moja sosedka, če bi se malo boljše oblekla, bi bila tudi čist huda,...«. Sledilo je brskanje po internetnih straneh, kjer so bili tudi članki o prireditvi in izboru *Femme fatale*, ki ga letos četrto leto zapored organizira revija Eva. Opredelitev, kaj naj bi bila fatalka in kakšna naj bi bila ženska, ki bi si prislužila naziv *Femme fatale*, se je, oziroma se še, glasi/l takole:

»FATALKA = *Femme fatale* je drzna in lepa. Ne gre za fizično lepoto, za estetsko popolnost. Gre za tisto, kar izžareva in je vidno na njenem obrazu, v njenem gibanju, njeni drži ter načinu, kako živi svoje življenje. Uspešna je, a ne prek trupel, živi po svoje, a ne na račun drugih, neomajna je, a ne neusmiljena. Verjetno se fatalka skriva v vsaki ženski – kot pravi Madonna: "Ne moreš imeti *femme* brez *fatale*"« (Eva 2007).

Med različnimi kandidatkami vseh štirih let so se znašle političarke, glasbenice, umetnice, novinarke, športnice,..., med katerimi so mnoge tudi matere. Ali to pomeni, da bi, poleg raznoraznih »fatalnih« preobrazb slavnih igralk, pevk in drugih medijsko izpostavljenih žensk, lahko bila potencialna fatalka vsaka ženska, ki jo vsakodnevno srečujemo na cesti in bi se malce bolj potrudila za izzivalen videz?

Očitno se danes nič več ne more izogniti posploševanju in relativiziranju. Zakaj bi tako privlačen koncept, ki je kot nalašč za oglaševanje prestižnega življenjskega sloga in potrošnega blaga, bil izjema. Prevladujoče mnenje sodobnega razumevanja femme fatale bi lahko strnili v misel, ki jo je izrekla ena od lanskoletnih kandidatk za femme fatale, novinarka Alenka Vidic: »Mislim, da je toliko, kot je ljudi na svetu, tudi fatalnih žensk. Vsak ima najbrž svojo fatalno žensko in s tem tudi čisto svoj koncept...« (Eva 2006).

Femme fatale je tako le še eden od tistih (postmodernih) konceptov ali pojmov, ki nimajo več istega pomena ali definicije, kot so ga/jo imele nekoč. Prav razmišljanje o tej »brkljariji« okrog konceptov in pojmov je vplivalo na strukturo pričujočega dela. Poleg uvoda in zaključka, ga sestavljata dve poglavji, ki preverjata dve tezi. Pri tem je prvo pravzaprav daljši uvod v drugo poglavje. Posvečeno je »zasledovanju« pojmov skozi zgodovino, ki se začne s predpostavko, da lahko lik ženske kot femme fatale razumemo znotraj polja »estetike grdega«. Prvi del prvega poglavja je posvečen estetiki, njenemu razvoju in pojmom, ki so v različnih kontekstih z njo povezani: lepemu in grdemu, pa tudi dobremu in zlu. Znotraj estetike smo uvrstili precej specifično razumevanje estetike grdega in njen izrazni motiv v umetnosti – femme fatale. Povedano smo poskušali ilustrirati s prirejeno ikonološko-ikonografsko metodo in lastno interpretacijo treh umetniških del, ki (lahko) upodabljajo femme fatale. Razvoj in zgodovinsko-mitološko ozadje slednje, smo pokušali na kratko (in zelo posplošeno), s poudarkom na antiki, krščanstvu in novem stilu oziroma modernizmu, orisati v drugem delu prvega poglavja. Teza, ki jo skuša argumentirati prvo poglavje, se tako glasi:

1. *Ambivalenca, ki je v temelju odnosa moških do žensk, pa tudi žensk do njih samih, je rezultat pojmovanja ženske kot boginje in demonke (antika), svetnice in grešnice (krščanstvo), ki se v družbenih aplikacijah kaže kot nasprotje med materjo/ženo in prostitutko/zapeljivko, in jo lahko razumemo preko dihotomije lépo – grdo v estetiki. Le-ta je v povezavi z družbeno moralo in/ali mitologijo pripeljala do enega najvznemirljivejših motivov v umetnosti – lika po svojem izgledu lepe, po svojih lastnostih pa »zle« ženske, ki kot femme fatale – usodna zapeljivka novega stila, postane muza in bolezenski simptom moderne, kasneje, zahvaljujoč ekranizaciji v filmu noir, pa doseže tudi širšo javnost in postane utelešenje ženske emancipacije in hkrati njeno vzgojno sredstvo.*

Razlog, da smo lik ženske kot femme fatale uvrstili znotraj estetike grdega in ne (zgolj) umetnosti, je ta, da je v umetnosti pogosto upodabljan lik s porastom (postmoderne) potrošništva, prevlade podobe in z estetizacijo vsakdanjega življenja prešel (že tako zabrisane) meje umetnosti in postal sprejemljiv in s strani množične kulture prepoznan (stereo)tip ali »vrsta« ženske. Danes v zahodni kulturi, ki povečuje videz in ženska velja za »estetski spol«, femme fatale ni več sinonim za moškega usodno žensko v negativnem smislu, temveč označuje predvsem izrazito seksualno žensko. Na trgu, ki promovira prečiščene, morebitne družbene kritike sposobne vrednote, predstavlja femme fatale (le še) zapeljivo in poželenja vredno žensko. Spremlja jo ideja, v ozadju katere je (še vedno) prepričanje, da je želja vsake »prave« ženske poroka in materinstvo. Ideja, da je, bodisi s pravim parfumom, črno »oblekico«, rdečo šminko,..., čimerkoli, kar povečuje njeno zapeljivost, lahko vsaka ženska fatalka za »svojega« moškega oziroma je učinkovito orožje, ki ga lahko uporabi za to, da ga osvoji. Kako lahko deluje ta »magična formula«, smo poskušali demonstrirati s pomočjo digitalne fotografije na primeru »stilske preobrazbe« treh modelov. Fotoanalizo in semiologijo smo uporabili za oblikovanje čim učinkovitejše in atraktivnejše fotografije in poskušali prikazati, na kakšen način ta »fatalna« preobrazba poteka. Razumevanju transformacij sodobne femme fatale znotraj (postmoderne) zahodne družbe, ki ji potrošnja, videz in estetizacija predstavljata pomemben del vsakdanjega življenja, je posvečeno drugo poglavje, ki zagovarja drugo tezo:

- 2. Današnje razumevanje koncepta femme fatale, ki jo reducira zgolj na eno od vrst potrošnega blaga, lahko razumemo kot enega od dokazov ne le, da se pojma lepo in grdo (dobro in zlo) v času in prostoru spreminjata, temveč da lahko v procesu estetizacije en pojem stopi na mesto drugega, postane atribut drugega ali pride celo do njunega zlitja.*

2. LIK ŽENSKE IN ESTETIKA GRDEGA¹

Lépo, umetnost in estetika sodijo med tiste najsplošnejše kategorije,² ki jih je človek oblikoval za boljše razumevanje sveta (in sebe), vendar med seboj niso nujno povezane. Lépo naj bi predstavljalo eno od treh vrednot, umetnost enega od treh delov človeškega delovanja, estetika pa enega od treh delov filozofije. Posebnost izraza estetika (gr. *aisthesis* čutnost/zaznava) je, da v svojem korenu nima niti lepega niti umetnosti in poleg *lepega, umetnosti* in *estetskega doživljanja* obsega tudi pojme: *forma, ustvarjanje* in *prikazovanje*. Vsak od njih ima nekoliko drugačen obseg, ki se je sčasoma spreminjal in različno uporabljal, zato so postali mnogopomenski ali pa so dobili drug pomen (Tatarkiewicz 2000). Ker nas zanima predvsem pojem estetike, ki lahko vsebuje tako pojem lepega kot grdega, bomo najprej povzeli njen razvoj. Pomemben se nam zdi zato, ker je metafizično pojmovanje, zasnovano v antični Grčiji, v samem temelju evropskega razumevanja estetike (in umetnosti). Prelom z metafizično tradicijo v 18. stoletju, še radikalneje pa na prehodu iz 19. v 20. stoletje, je prinesel drugačno razumevanje estetike, znotraj katere bomo poskušali umestiti naše precej specifično razumevanje estetike grdega in njeno definicijo. Tvrstno razumevanje bomo poskušali prikazati s pomočjo primerov umetniških del, ki nam bodo služili kot primer estetskega izraznega sredstva. Njihova skupna značilnost je motiv ali koncept *femme fatale* ali usodne ženske, ki ji je posvečen drugi del tega poglavja.

2.1 Estetika

Pred nastankom estetike kot posamezne veje filozofije in umetnosti kot samostojnega področja govorimo o dveh velikih teorijah: teoriji lepega (kot oblike), ki je zaradi obstojnosti dobila ime velika teorija, in teoriji umetnosti (kot posnemanja). Obe sta se zamajali po skoraj dveh tisočletjih (5. stol. pr. n. št.-18. stol.), z modernega stališča pa skupaj z vrsto drugimi teorijami in definicijami obveljali kot napačni. Nasledila ju je teorija estetskega izkustva

¹ Pojem *estetika grdega* prihaja iz književnosti in umetnosti 2. polovice 19. stoletja, natančneje naturalizma. Nanaša se na literarna dela pisateljev in pesnikov, npr. Emila Zolaja in Charlesa Baudelaira, ki so začeli na realističen način do najmanjših podrobnosti opisovati svet in življenje ljudi, ki je zajemalo tudi področje »grdega« (npr. revščino, prostitucijo,...). V umetnosti je estetiko grdega prevzela tudi avantgarda 20. stoletja in začela upodabljati motive, ki so do tedaj veljali za nevredne umetniške upodobitve. Estetika grdega se je tako uveljavila kot nasprotje idealističnemu upodabljanju in olepševanju življenja ter se nanašala predvsem na njegovo *realnejšo* upodobitev.

² Tri vrste vrednot: *dobro (bonum)*, *lépo (pulchrum)* in *resnično (verum)* je skupaj omenjal že Platon. Ustrezajo jim tri vrste dejavnosti in načinov življenja: *teorija, delovanje* in *ustvarjanje*, iz katerih je v rimskih časih Kvintilijan oblikoval trihotomno delitev umetnosti, ki je za sholastike postala naravna delitev. V 19. stoletju so kantovci začeli deliti filozofijo na *logiko, etiko* in *estetiko*. Tako je obveljalo, da je estetika eden od treh delov filozofije, umetnost pa eden od treh delov človeškega delovanja, ki ga danes delimo na *znanost, moralo* in *umetnost* (Tatarkiewicz 2000).

oziroma doživljanja, ki ni bila več nujno povezana niti z lepoto niti z umetnostjo. Dvajseto stoletje je, skupaj z novimi, zopet oživilo stare teorije, danes pa estetska teorija v smislu izgradnje ene same teorije, ki bi bila veljavna za celotno področje, doživlja drugo krizo (Tatarkiewicz 2000).

2.1.1 Velika teorija (5. stoletje) in njena kriza (18. stoletje)

V antiki je bila znana splošna teorija lepega, ki je imela metafizično podlago, zasnovali pa so jo pitagorejci. Je objektivna lastnost stvari, ki je neodvisna od človeka, zato je lépo v svojih bistvenih potezah nespremenljivo in neminljivo. Lepota stvari je utemeljena v velikosti in številu delov ter njihovem (so)razmerju - popolni strukturi, ki jo lahko natančno izrazimo s števili. Teorija je bila oblikovana na podlagi harmonije zvokov v glasbi, od tam pa se je razširila na likovno umetnost (ali pa je tam vzniknila vzporedno) in povzročila iskanje popolnega razmerja v vsaki umetnosti. Umetnost je *technē*, obrt ali veščina, za katero veljajo vse človeške dejavnosti, ki se jih da naučiti in jih je treba izvajati po določenih pravilih. Teorijo je sprejel tudi Platon (5. stol. pr. n. št.) in za njim Aristotel (4. stol. pr. n. št.) ter stoiki (3. stol. pr. n. št.).

Veliko teorijo so že od njenega začetka kritizirali, spreminjali in dopolnjevali z drugimi teorijami. Njeno prvo resno krizo pa je prineslo šele obdobje razsvetljenstva (18. stoletje), ko velika teorija ni bila več združljiva z novo umetnostjo in izkustvom sveta (Kreft 2005). Vzporedno z Descartovo vzpostavitvijo moderne filozofije so se hkrati razvijali in prepletali tudi drugi miselni tokovi: nemška »predklasična« filozofija³ je (so)proizvedla estetiko, ki je pod eno streho združila čutno, lepo in umetniško, francoski okus⁴ umetnost,

³ Iz nemškega miselnega toka se je rodila estetika kot veda o nižji – čutni vrsti spoznanja. Descartes je najbolj učinkovito izpeljal že antiki znani orfiški nauk soma-sema, ločitev med telesom in duhom. Z njim sta postali tako različni substanci, da nista imeli več ničesar skupnega. Njuno očitno razmerje pa je bilo potrebno z nečim opravičiti, z nečim, kar ni bilo preprosto tretja substanca, ampak je moralo omogočati njuno korespondenco in komunikacijo. Estetika naj bi rešila razmerje med čutnim in nadčutnim, telesnim in duševnim, čustvi in razumom. Ustanovljena je bila zato, da bi obravnavala čutno spoznanje, ki je povsem drugačno od katerega koli drugega spoznanja. Posebno čutnost, ki jo je moč z razumom še vedno obvladati in nadzorovati, ne pa tudi popolnoma doumeti in razkriti, najdemo v umetniških izdelkih, ki so narejeni po izračunljivih pravilih. Baumgarten, ki je izhajal iz Leibniz-Wolffove racionalistične šole, je estetiko videl kot posebno, od racionalne konceptualnosti ločeno načelo in tako je estetika postala tretje ime ob logiki in etiki, ki so skupaj tvorile sistem filozofije (Kreft 2005).

⁴ V istem času kot v Nemčiji se je francoskemu miselnemu toku posrečilo določiti, kaj je umetnost, in rodila se je estetika kot filozofija umetnosti. Ukvarjala se je s statusom neke povsem subjektivne zmožnosti, ki spremlja izbiro, cenitev in vrednotenje (ne)ugodja. Ko je Batteux leta 1747 uporabil lepoto kot specifično skupno lastnost vseh umetnosti, je lepota že veljala za tisti vezni člen, ki iz čutnosti omogoča ali celo vzpostavlja moralnost, ne da bi bila nad človekom predpostavljena kakršna koli zunanja avtoriteta. Lepota v čutnosti in zaznavi je bila nekaj, kar je usklajeno z resnico, še zlasti pri t.i. »civiliziranem« človeku, ki ima »razvit« okus za lepoto dejanja. Batteux je rešil Descartovo neprehodno ločnico med čustvi in razumom tako, da je dokazal, da so lahko tudi lepe umetnosti s stališča razuma imenitne veščine. Ločnica pa je bila presežena na račun vzpostavitve nove razmejitev, ki je bila po svoji naravi politična. Kar je bilo pomembno pri veččinah lepih

angleška morala⁵ pa nov tip kulture. Lépo kot temeljna estetska kategorija in lastnost, s katero se odlikuje umetnost, tako postane uporabno šele v 18. stoletju, ko se pojavita koncepciji estetike in umetnosti kot lepih umetnosti. Izraz estetika je v članku *Filozofske meditacije o nekaterih zadevah, ki se tičejo pesništva* (1935), objavljenem leta 1750 (*Aesthesis*), prvič uporabil Alexander Gottlieb Baumgarten. Nedolgo za/pred tem je Charles Batteux leta 1747 vse, kar nastopa na tem prizorišču (kiparstvo, slikarstvo, pesništvo, glasba in ples), poimenoval *lepe umetnosti*, ki jim je skupna lepota kot tiste vrste privlačnost, od katere pričakujemo le čisto ugodje, ne pa tudi kake otipljive koristi ali pridobitev novega znanja. Ta določitev je kmalu postala nepotrebna in lepe umetnosti so postale kar *umetnosti*. Zato lahko rečemo, »da so estetske razprave proizvedle umetnost, umetnost pa je proizvedla estetiko« (Kreft 2005: 6).

Konec stoletja pa je Immanuel Kant vzpostavil estetiko povsem na novo. Obveljalo je, da je Baumgarten dal estetiki ime, Kant pa jo je filozofsko utemeljil. Njegova estetika lepega (*das Schöne*) in estetika sublimnega (*das Erhabene*), med katerima je razlika ta, da vzvišeno, ki ga razume kot razcepljeno ugodje prežeto z neugodjem, »gane«, lepo pa »mika« (Kant v Sorčan 2005: 171), prineseta tudi soglasje med estetskim subjektivizmom in objektivizmom. Estetski doživljaj in ugodje izzove stvar, ki v nas vzbudi skupno delovanje vtisa in sodbe in zato mora biti zgrajena v skladu z našo naravo. Delovanje stvari na nas je nujno in splošno, saj ima vsak človeški um enake zmožnosti, zaradi česar lahko pričakujemo, da bo ta stvar delovala enako na več subjektov. Vendar pa subjektivno dožemanje stvari kot lepih ni povezano z nobeno substanco ali lepoto, ki bi bila tej stvari lastna. Gledalec zaznava le užitek ob nepristranskem ali nezainteresiranem opazovanju stvari. Po Kantu posedujejo estetske

umetnostih (*beaux arts, fine arts*), ni bila svoboda duha kot pri *artes liberales*, niti zadovoljevanje potreb kot pri *artes vulgares*, temveč prispevek k »civiliziranju« človeštva, oblikovanju skupnosti. In cement, ki je povezal človeško skupnost v dobro delujočo celoto, je bil okus. Lepe umetnosti, katerih glavni smoter je bilo ugodje, so se rodile tam, kjer so ljudje zadovoljili že vse svoje potrebe – v višjih slojih. Ne pripadajo ljudstvu, ampak so proizvod kulturne elite. Prav zato je bilo potrebno najti način razdelitve veščin, pri katerem bo vsaka družbena skupina imela svoje lastno načelo, saj mora biti vidna razlika med »civiliziranimi« in »neciviliziranimi« ljudmi. Elita okusa je razvila ugodje obvladane narave, ne pa vulgarnega nenadzorovanega užitka – ponujala je *plaisir* namesto *jouissance* (Kreft 2005).

⁵ Angleški miselni tok je z izoblikovanjem moralnega organa – »lepo dušo«, ki je povezala in skoraj združila dobro in lepo (gr. *kalokagathia*), proizvedel estetizacijo etike (da se o tem govori še danes, je s tezo o prevrednotenju vseh vrednot zaslužen Nietzsche). Razum sam po sebi človeku ne zagotavlja etične držbe in moralnega ravnanja, ki pa je za »civiliziranega« in omikanega modernega človeka kot subjekta nujno potreben. Tukaj je prišla na pomoč etiki zaznavna, čutna razsežnost lepote, ki na ravni umetniškega dela poveže lépo in dobro. Lepa duša sodi med tiste potenciale, ki jih ljudje lahko razvijemo ali pa ne – daje nam možnost, da se razvijemo v svojo lastno kreacijo, kajti najpopolnejše umetniško delo je človek sam. Nesebično dobro ravnanje je pogojeno z ugodjem, ker je dobrot videti lepa in se nam s tem videzom zdi prijetna in udobna. Koncept na las podoben sebičnosti se od nje razlikuje v tem, da se na kriterij lastnega interesa postavlja samopodoba oziroma identiteto sebstva: biti lep in dober zase in za druge je tisto, zaradi česar je lahko človek srečen. Iz teh konstrukcij je izhajala fiziognomija (Johann Kasper Lavater) in *Bildungsroman*, moralistično slikarstvo in izrezovanje senčnih profilov, predhodnikov fotografije (Kreft 2005).

sodbe *avtonomen karakter* in estetika je, skupaj z znanostjo in moralo, avtonomno področje (Tatarkiewicz 2000).

Zanimanje za lépo je v 19. stoletju, kljub nezmanjšanemu zanimanju za estetiko, upadlo. Lépo je obveljalo za precenjeni pojem, ki ga estetika in umetnost lahko vključujeta, ni pa to več *a priori* določeno. Da je slika vredna naziva umetnina, ni nujno da je njen motiv lepota. Temu so botrovala opažanja, da lepi predmeti nimajo skupnih značilnosti in so preveč raznovrstni, da bi lahko oblikovali splošno teorijo ali znanost o lepem. Zato pa lahko najdemo skupne značilnosti tega, kar doživljamo, ko se srečujemo z lepimi predmeti – skupne značilnosti estetskega doživljanja, spoznanja oziroma izkustva.⁶

Tako naj bi potekal razvoj estetike, ki je relativno mlada disciplina. Razvila se je iz nekega drugega pojma – lepega,⁷ ki pa za svoj obstoj potrebuje svoje nasprotje – grdo. V naslednjem podpoglavju bomo razložili, kako se pojma lépo in grdo navezujeta na druga dva pojma – dobro in zlo in tudi zakaj spadata med teme, ki jih obravnava estetika.

2.2 Lépo in grdo

V slovenščini je lépo dvopomenski izraz, ki izpolnjuje dve funkciji, ki ju v večini drugih jezikov predstavljata dva izraza z istim korenem – samostalnik in pridevnik oziroma dva samostalnika, ki označujeta:

- a) konkretno lépo stvar in
- b) abstraktno podobo lepega.

Hkrati se lahko pojem *lépo* izmenično uporablja v širšem in/ali ožjem pomenu (vidno in slišno lepo). V širšem pomenu je tako splošen pojem, da ga je nemogoče definirati, saj se

⁶ Izrazi, ki so se začeli uporabljati za označevanje psihičnih stanj, ki so jih ljudje doživljali pod vplivom lepega in umetnosti in do tedaj niso imela (skupnega) imena (začetnika psihološke estetike Wilhelm Wundt in Gustav Theodor Fechner). Ambicija piscev je tako, poleg drugih smeri (pluralistično stališče in razločevanje), delno obnovljene klasične teorije lepega (G. W. F. Hegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling), postala opredelitev splošne teorije estetskih doživljanjev z izvorom v spoznanju (A. G. Baumgarten), ugodju v grdoti (George Santayana), zavestni iluziji (Carl Lange, Karl Robert Eduard von Hartmann, Johann Chistopher Friedrich von Schiller), ekspresiji (Benedetto Croce), empatiji (Friedrich Theodor Vischer, Theodor Lipps), kontemplaciji (Arthur Schopenhauer, Oswald Külpe) ali sanjarjenju (Edward Abramowski) (Tatarkiewicz 2000).

⁷ Pred veliko teorijo so se teorije lepega ukvarjale s tremi pojmi lepega:

1. Lépo v najširšem pomenu, ki je zajemalo tudi moralno lépo – *kalokagathia*. Njegovi področji sta bili estetika in etika (takšen je bil prvotni grški pomen).
2. Lépo v estetskem pomenu, t. j. barva, zvok ali misel, ki vzbujajo estetska doživljanja. To lépo je sčasoma postalo temeljni pojem evropske kulture.
3. Lépo v estetskem pomenu, vendar omejeno na področje vida. Da sta lepi lahko le oblika ali barva, so trdili že stoiki, danes pa to lépo prevladuje v blagovni estetiki (Tatarkiewicz 2000).

»uporablja skoraj za vsako stvar, ki nam ugaja (...)« (Gerard v Tatarkiewicz 2000: 138). Poznamo več (z)vrst(i) (v umetnosti, glasbi, naravi,...), pa tudi *različic* ali *kvalitet* (*sublimis* - vzvišenost, očarljivost, uglajenost, komičnost, tragičnost...) lepega, ki niso rezultat delitve lepega in jih imenujemo tudi estetske kvalitete. Vsaka od njih tako ali drugače prispeva k lepemu, vendar ga ne zagotavlja, saj lahko, če jih je preveč, lepoto tudi odzamejo (npr. neka stvar je lahko lepa zaradi svoje očarljivosti, druge pa ne ocenjujemo kot lepe, četudi jo občutimo kot očarljivo) (Tatarkiewicz 2000).

Lépo se je vedno, tudi danes, vzpostavljalo na račun svojega domnevnega⁸ nasprotja – grdega. Že od antike naprej je bila grdota razumljena kot antiteza lepote. Platon je omenjal grdoto, ki je pomenila »pomanjkanje mere«, saj je »ohranjanje mere in razmerij vedno lépo« (*Fileb.* 64e v Tatarkiewicz 2000: 99). Pomeni »neskladje, ki krši pravila razmerja, na katerem temelji lepota, bodisi telesna bodisi moralna, ali prikrajšanost bitja (Vilijem Arvernijski, op. a.) za tisto, kar bi po naravi moralo imeti« (Eco 2006: 133). Če je lepota teza, grdota pa antiteza, skupaj tvorita sintezo. Grdota tako ne predstavlja končnega nasprotja lepoti. Ena drugo pogojujeta, kar pomeni, da ena brez druge ne obstajata. Grdo kot relativen pojem je mogoče razumeti samo v razmerju do pojma lepega in obratno. »Grdo obstaja le v tolikšni meri, kolikor obstaja lépo, ki je njegovo domnevno pozitivno nasprotje. Ko ne bi bilo lepega, grdega nikakor ne bi bilo, saj obstaja samo kot negacija prvega. Lépo je izvorna božja ideja in grdo, njegova negacija, ima kot tako samo sekundaren obstoj« (Rosenkranz v Eco 2006: 135).

2.2.1 Dobro in zlo

Lépo in grdo sta tudi moralni kategoriji, pri čemer se lépo navezuje na dobro, grdo pa na zlo, ki sta prav tako mnogopomenski kategoriji. Oba pa sta vedno povezana s človekom in njegovo specifično zmožnostjo čutenja (Švajncer, 2002). Kajti človek je v svojem bistvu razcepljeno bitje – *homo diaphoricus*, ki poskuša samega sebe trajno preseči. Zavest, ki ni več eno s svetom, je svobodna zavest, ki se zave svoje izvrženosti v svet, svoje ničnosti, ki jo straši. Preko kulture in simbolov poskuša odpraviti dualnost sveta, zopet želi postati eno s svetom, pri čemer pa ji vedno znova spodleti. Zlo, ki postane dejansko bivajoče v trenutku, ko ga poimenujemo (religije), tako pojasnjuje proces neuspele simbolizacije (Ošljaj 2005).

⁸ »Samo ene grdote ni mogoče predstaviti v skladu z naravo, ne da bi uničili sleherno umetniško lepoto, in sicer tisto, ki zbuja *gnus*« (Kant v Eco 2006: 135). O gnusu kot »pravem« nasprotju lepote govorijo tudi drugi misleci, npr. Sigmund Freud in Jean Paul Sartre.

Ker je zgodovina pokazala, da je zlo vedno prisotno, je bilo treba najti odgovor, zakaj je tako. Če je svet delo stvarnika, potem je svet dober. Vendar v svetu je prisotno zlo. Če ga stvarnik ni ustvaril, potem ni vsemočen. Če pa stvarnik zlo dopušča, potem ni nujno nekaj slabega, ampak ima v svetu poseben smoter. Od prvih filozofskih srečanj z zlom je filozofiji morala pomagati estetika. Plotinova ideja estetskega v pomenu čutne harmonije je zavrnila gnostično zaničevanje čutnega sveta kot sveta Zla, saj je prav skladnost sveta pot do Dobrega, ki je v krščanstvu pot do odrešitve. Kljub temu se je že v antični misli usidralo prepričanje, da zlu pripada čutna lepota, ki se ji ni moč upreti (Kreft 1994). Ker se zlo uveljavlja kot nerešljiva uganka, pomeni poraz racionalne misli (Fontaine v Švajncer 2002). Prav tu pa se odpira polje neskončnih možnosti, kako si zlo predstavljati in predvsem kako ga upodobiti. Za dožemanje neubesedljivih pojavov so ljudem najbližje otipljive podobe. Če le-te dobijo očitne lastnosti in obliko človeka, se je proti njim tudi lažje boriti.

Tako se je kmalu zastavilo drugo, bolj problematično vprašanje: če sprejmemo razlago, da je zlo vedno prisotno in da ima v svetu poseben namen, zakaj nam je zlo (npr. bolečina) pod določenimi pogoji in v posebnih okoliščinah (npr. v umetnosti) v užitek? Enega od odgovorov je ponudil Aristotel s katarzičnim učinkom tragedije, pri katerem naj bi bil človek, prav zaradi močne estetske funkcije predstavljanja dogodkov, zmožen pretvoriti bolečino v radost. Izpeljava, ki jo je izvedel David Hume, zavrača vsako možnost kakih zli motivov, ki bi jim, četudi samo deloma, lahko pripisali odgovornost za naše uživanje. Drugi odgovor je priskrbel Edmund Burke s preoblikovanjem Kantovega sublimnega, ki ga poveže s samoohranitvijo. Kadar sta nevarnost in bolečina, ki nas opozarjata na neizogibnost smrti, odmaknjeni ali na kak drug način preoblikovani (npr. v gledališču), postaneta vir vzvišene radosti. Skupnostno izzivanje tragične usodnosti človeškega bivanja tako »proizvaja najmočnejše čustvo, ki ga je naš duh sposoben čutiti« (Burke v Kreft 1994: 196). V obeh primerih je čutiti skrb za ohranjanje zmožnosti neskončnega moralnega napredka človeka in njegove dobrote. Vsekakor pa so tovrstne razprave prinesle soglasje o tem, da niti umetnost niti estetika nista zli, niti nista odgovorni za realni obstoj zla (ali dobrega). Kar bi pogojno lahko imenovali zlo v estetiki in/ali v umetnosti, bi bila nezmožnost estetskega čutenja (Kreft 1994).

V različnih kulturah in znotraj njih ima lepo/grdo različne, celo nasprotujoče si pomene, ki se zgodovinsko spreminjajo. Kar je lepo v naši kulturi, lahko v neki drugi kulturi velja za grdo, in kar je veljalo za lepo v določenem zgodovinskem obdobju, danes ne velja

več. Razlikovanje med lepim in grdim je za posameznika lastni subjektivni okus, na katerega vpliva obči ali splošni okus, ki ga je ustvarila družba. Lepo in grdo samo na sebi nimata nobenega pomena, saj moramo le-tega preko jezika na način binarnih opozicij šele zapolniti. To pa ne zato, ker bi bili pojavi ali stvari, ki jih opredeljujemo kot lepe ali grde, takšni sami po sebi. Tistih pojavov in stvari, ki jih v določenem obdobju presojava z idejo lepega, pa iz tega področja izpadejo, ne moremo opredeliti drugače kot grde, kljub temu da so nekoč veljali za lepe, saj »se iste danosti, ki vzpostavljajo potrebo po lepem, sprevržejo v svoje nasprotje« (Rosenkranz v Eco 2006:135).

Z mnogopomenskim izrazom grdo tako med drugim označujemo:

1. *v estetskem pogledu negativne lastnosti* (npr. ima grd obraz)
2. *negativne, nesprejemljive lastnosti, zlasti v moralnem pogledu* (npr. on je grd človek)
3. *ki vznbuja neprijeten, neugoden občutek* (npr. grdi spomini)
4. *v povedni rabi izraža neprimernost česa* (npr. grdo je, če ne pomagate) (SSKJ 1994).

Če se lepo v najširšem pomenu uporablja kot oznaka za vse stvari, ki nam ugajajo, je grdo vse tisto, kar ni lepo in ki nam (ali pa ne) zbuja neugodje. Zanj bi, prav tako kot za lépo, lahko rekli, da se uporablja kot oznaka za konkretno grdo stvar in/ali abstraktno podobo grdega. Tudi grdo ima več različic in »antikvalitet«, kot so neprijetno, zoprno, ostudno, umazano, nečisto, slabo, pregrešno, razuzdano,...

Ker lahko tudi v grdem in zlu uživamo, ta dva pojma obravnava tudi estetika. Kaj pa imamo v mislih s pojmom »estetika grdega«, bomo s pomočjo interpretacije treh umetniških del razložili v naslednjem podpoglavju.

2.3 Estetika grdega

O samem pojmu grdega znotraj estetike je sicer napisanega manj kot o pojmu lepega, vendar vse estetske teorije soglašajo, da četudi obstajajo grda bitja in stvari, ima umetnost moč, da jih lepo upodobi. Grdo naredi sprejemljivejše ali celo všečno, s čimer lahko služi prikritemu občudovanju zla (Švajncer 2002). Pričevanja o takšni vrsti grdega je zaslediti od antike do Kanta, ki prednost lepih stvari v umetnosti vidi »ravno v tem, da opisujejo stvari, ki bi bile v naravi grde ali pa bi zbujele odpor, na lep način (...)« (Kant v Eco 2006: 135). Srednji vek se je ubadal s problemom lepe upodobitve hudiča (Bonaventura iz Bagnoregia), in v času krščanstva je ta problematika postajala čedalje bolj kompleksna (Eco 2006). V 19. in

20. stoletju pa so se s pojmom grdega (ne vedno pod tem pojmom) in njegovega doživljanja, ki je blizu estetskemu, tako ali drugače veliko ukvarjali: Sigmund Freud z zloslutnim – *Das Unheimliche*, Walter Benjamin s spolno privlačnostjo anorganskega, Georges Bataille z negativno izkušnjo erotike, Jacques Lacan in Luce Iregaray s spolnim občutenjem in razliko, Jacques Derrida pa z dekonstrukcijo estetike: gnusom (Perniola 2000).

Kljub prevladujočemu mnenju, da ni potrebe po uvedbi grdega kot posebne estetske kategorije, saj sta lépo in grdo »ena in ista kategorija« (Tatarkiewicz 2000: 126), imamo z estetiko grdega v mislih specifično pojmovanje grdega, ki se najbolj neposredno nanaša na *negativne, nesprejemljive lastnosti, zlasti v moralnem pogledu* (SSKJ 1994). V skladu s Tatarkiewiczovo drugo definicijo izraza⁹ bomo tako *estetiko grdega* definirali kot *antropomorfno upodabljanje neubesedljivih, abstraktnih, po svojem značaju grdih oziroma zlih motivov na lep in očesu prijeten način, ki v gledalcu stimulirajo ugodje in užitek*. Na primer: če v umetniško reprezentacijo vključimo lik ženske kot zle po svojih lastnostih in lepe po svojem izgledu – koncept *femme fatale*, le-ta lahko postane personifikacija, utelešenje ali celo simbol (gr. *symbolon*, znamenje, znak) zla, z bolj ali manj močno erotično-seksualno konotacijo tako za moške kot za ženske in deluje kot manifestacija zla prisotnega v svetu. Paleta pomenov, ki se skrivajo za upodobitvijo tovrstnih motivov, na svojevrsten način odraža duh časa, ki ga hkrati sooblikuje.

⁹ **Definicija** je stavek, ki daje pomen nekemu izrazu, oziroma je definicija izraza, ki podaja temu izrazu ustrezen pojem. Je razlaga izraza in ima vedno obliko stavka: njegov subjekt je izraz, predikat pa ustrezní pojem (Tatarkiewicz 2000: 14). Tabela prikazuje razlike med prvo in drugo definicijo. Z drugo definicijo prikažemo, v kakšnem pomenu razumemo prvo definicijo. Aktualnejša je zato, ker operira z že ustvarjenimi definicijami izrazov.

Prva definicija	Druga definicija
• Vpeljava novega izraza v jezik.	• Kako izraz razumemo.
• Daje, določa in načrtuje različne pomene.	• Najdeva različne pomene.
• Ustvarja.	• Prikazuje.
	• Danes pomembnejša in aktualnejša.

2.3.1 Primeri iz umetnosti

Naj povedano ilustriramo s tremi primeri iz likovne umetnosti. Pomagali si bomo s prirejeno ikonografsko-ikonološko analizo likovnega dela.¹⁰ Umetnostnozgodovinska metoda združuje ikonografijo, ki nam pomaga opredeliti in razložiti vsebino likovnega dela kot takega, in ikonologijo, ki poskuša razložiti celostno vsebino neke umetnine v kontekstu njenega nastajanja. Likovno delo poskuša postaviti v širši sociokulturni prostor in sočasno družbeno klimo. Poleg tega skuša razkriti tudi s strani umetnika (ne)namerno izražene vsebine, skrite pomene in prikrito simboliko (Germ 2001). Tovrstno analizo smo izbrali zato, ker predpostavlja, da ima vsako umetniško delo tudi simbolni pomen oziroma več pomenov.

Znotraj estetike grdega, kot smo jo definirali, se tako na ravni umetniškega dela združita estetika in mitologija. Z umetniškimi upodobitvami treh ženskih likov, Salome, Judite in Dalile, so povezane biblične zgodbe (ki bi jih lahko poimenovali tudi miti), ki so v poznejših literarnih reinterpetacijah dobile zanimive konotacije (npr. Oscar Wilde *Saloma*, 1893; Camill Saint-Saëns opera *Samson in Dalila*, 1877; Miro Gavran *Judita*, 2001). Njihovi liki lepih, ampak po svojih lastnostih zlih žensk, so se, neodvisno od »originalnih« vsein, začeli samostojno razvijati in burili domišljijo mnogih umetnikov. Postali so podlaga in sinonim za uničujočo žensko privlačnost ali usodno žensko, ki moškega, ki ji podleže, zagotovo pogubi. Rdeča nit, ki povezuje predstavljene ženske, je podoben konec njihovih zgodb, to je obglavljenje moškega: pri Salomi in Juditi neposredno, pri Dalili pa posredno. Tako v simbolnem smislu utelešajo (sodobne in pretekle) moške strahove, ki so povezani z

¹⁰ **Ikonografsko-ikonološka analiza** je združitev dveh vodilnih modelov ikonografske analize spomenikov likovne umetnosti Erwina Panofskyja in Roelofa van Stratena.

1. **Predikonografski opis:** natančen opis vsega, kar je na sliki, vendar brez vzpostavljanja medsebojnih vsebinskih relacij in brez ikonografske interpretacije posameznih segmentov ali celote.
 - **Predikonografski opis omogoča in preverja:** poznavanje vsebinskih elementov oziroma osnovne pomenske ravni upodobljenega, to je prepoznavanje objektov in dogajanj, ki so predstavljeni.
2. **Ikonografska analiza:** ugotavljanje pomena upodobljenega, vzpostavitev vsebinskih relacij, opredelitev vsebine likovnega dela kot celote, določitev teme oziroma motiva - ikonografska klasifikacija.
 - **Ikonografska analiza omogoča in preverja:** poznavanje tem in motivov likovne umetnosti, načinov njihovega upodabljanja v različnih zgodovinskih obdobjih in kulturnih krogih, poznavanje umetnikovih neposrednih in posrednih virov.
3. **Ikonološka analiza:** celovita interdisciplinarno zasnovana interpretacija vseh eksplicitnih in implicitnih vsebin ter pomenov.
 - **Ikonološka analiza omogoča in preverja:** poznavanje možnih drugotnih pomenov in interpretacij umetnikovih virov, poznavanje simbolnih pomenov in prikrite simbolike vsebinskih elementov, poznavanje vseh kulturnozgodovinskih dejavnikov, ki vplivajo na nastanek likovnega dela, celovito umevanje duha časa in poznavanje vplivov, zaradi katerih se izbrane vsebine in ideje v nekem zgodovinskem trenutku in prostoru izražajo na določen način, itd. (Germ 2001: 14, 15).

žensko, med katerimi je verjetno najmočnejši strah pred kastracijo,¹¹ mišljen dobesedno ali kot prispevka za uničenje ali smrt moškega.

Upodobitve, ki smo jih pospremili s citati iz tematsko ustreznih literarnih predlog in lastno interpretacijo motivov, so nastale na prehodu iz 19. v 20. stoletje. V 19. stoletju se je v umetnosti kot nasprotje naturalizma uveljavil *simbolizem*. Umetniška smer, ki je skušala s stiliziranimi oblikami, simboli in barvami prikazovati sanje, skrivnostno mistiko in duhovno občutenje sveta, je konec 19. stoletja posredno ali neposredno vplivala na *novi slog* ali *art nouveao*, kar se kaže predvsem v uporabi simbolov in barv. Stil je, poleg izrazite erotičnosti, razvil bogat dekoracijski slog, ki je močno zaznamoval *art deco* ali dekorativne umetnosti 20. stoletja v arhitekturi, notranji opremi in modi (Umetnost, svetovna zgodovina 2000).

¹¹ **Kastracijski kompleks** se pri dečkih razvije iz **Ojdipovega kompleksa**, pri deklicah pa iz **Elektrinega kompleksa**, ko se otrok v avtoerotičnem stanju bolj ali manj naveže na nek objekt. Deček se naveže na mater in se poskuša identificirati z očetom. Boji se, da bo oče odkril njegovo željo po materi in ga za kazen pohabil – kastriral. Zato do očeta razvije agresivnost, obenem pa ponotranji njegovo avtoriteto. Izoblikuje se nadjaz, ki cenzurira incestuozna nagnjenja, tako da jih potlači, – očeta v obliki moralnih pravil umesti vase in kompleks je odpravljen. Ženska oblika infantilnega kompleksa je po opisu podobna Ojdipovemu kompleksu, vendar vsebuje pomembno razliko: ko deklica preide navezanost na mater, se poskuša identificirati z očetom, hkrati pa jo oče seksualno privlači (medtem ko dečka ne). Okoli petega leta pa deklica ugotovi, da se od očeta anatomsko razlikuje. Zaradi odsotnosti penisa se počuti kastrirano - misli, da so ji ga nasilno vzeli, in zato za njim žaluje. Željo po tem, da bi bila podobna očetu, ki ga ljubi, zato kompenzira tako, da si poskuša pridobiti očetovo ljubezen. Identificira se z materjo, z njo tekmuje in skuša zapeljati očeta. Kasneje se tudi pri njej izoblikuje nadjaz, ki potlači incestuozna razmerja, vendar je šibkejši od dečkovega. Če proces potlačitve spodleti, lahko ženska na kastracijski kompleks reagira z zavračanjem lastne ženskosti, lahko postane frigidna ali se usmeri v homoseksualnost (Freud 1995). Najmočnejši ugovor Elektrinemu kompleksu je, da posnema moški model in žensko opredeli kot pohabljenega moškega. Freud operira z nerazloženimi dejstvi, ki že vnaprej predpostavljajo, da se deklica, ko pride do ugotovitve, da nima penisa, počuti manjvredno v primerjavi z moškimi – to pa ni nujno res, kajti potem bi bili priča popolni maskulinizaciji žensk, ker bi le-te naredile vse, da bi bile čim bolj podobne moškim. Manjvrednost žensk v primerjavi z moškimi je namreč že poprej določena v kulturi, ki je ne moremo razložiti zgolj kot vsoto psihičnih stanj. Kajti obstaja tudi svet, dogodki in situacije, ki so neodvisni od našega subjektivnega vrednotenja, zato je kastracijski kompleks mogoče razložiti samo znotraj nekega družbenega konteksta (Adler v Beauvoir 1999: 75).

2.3.1.1 **Aubrey Beardsley**¹² (1872 – 1898): *Saloma*,¹³ 1894; ilustracija za knjigo Oscarja Wilda¹⁴



»...Ah nisi maral, da bi te poljubila na usta, Johanaan. Prav! Torej te bom poljubila zdaj. S svojimi zobmi bom ugriznila vanje kakor v zrel sadež. Da Johanaan, na usta te bom poljubila. Ti nistem rekla, da te bom? (...)« (Wilde 1999:61).

Enostavna likovna izraznost, ki uporablja predvsem prefinjeno tanko črto in črno-belo kombinacijo barv, ima zelo močno simbolno in predstavno moč. Črna in bela v simboliki barv predstavljata: črna končnost, ki ne vsebuje več nobenih možnosti, bela pa ravno obratno – začetek, v katerem so zajete še vse možnosti. Skupno jima je to, da pri obeh nikoli ne dosežemo absolutne ničelne točke (Kovačev 1997). Črna barva je v zahodni kulturi barva žalovanja, v japonski kulturi pa je to bela. Morda je Beardsley to vedel, saj se je strastno zanimal za japonsko

Vir: http://www.geocities.com/thewaronart/salome_.jpg

kulturo in to nasprotje tudi zavestno uporabil (Saloma naj bi bila odeta v kimono) (Umetnost, svetovna zgodovina 2000). V nasprotju z njihovo relativno preprosto izraznostjo so motivi nabiti s pomeni in izražajo tudi nasprotne si pomene. Saloma tako istočasno izžareva lepoto in gnus, prefinjenost in surovost, zadržanost in divjost, nežnost in odkrito erotičnost, ki se mestoma meša z morbidnostjo, perverzijo in grotesko.

¹² **Aubrey Beardsley** je bil kontroverzni umetnik, ki je ustvarjal na prehodu stoletja, ko je simbolistična umetnost začela prehajati v art nouveau. Znan je bil predvsem po svojih grafikah in ilustracijah, med katerimi so bile najslavnejše ilustracije za knjigo *Saloma* Oscarja Wilda. Oba sta se družila s skupino londonskih dandijev in s svojim ekstravagantnim oblačenjem in ekscentričnim obnašanjem vznemirjala svet malomeščanske morale.

¹³ V bibliji nastopa **Saloma** v Novi zavezi v 6. poglavju Markovega evangelija o obglavljenju Janeza Krstnika. Bila je pastorka Heroda Antipasa in hči Herodiade, ki je bila prej žena Herodovega brata Filipa. Tega je dal Herod umoriti, potem pa se je sam oženil s Herodiado. **Janez Krstnik** je tej zvezi nasprotoval, zato si je Herodiada želela njegove smrti. Ker pa so ga ljudje imeli za preroka, se ga Herod ni upal usmrtiti in ga je dal zapreti. Potem pa se je Herodiadi ob praznovanju Herodovega rojstnega dne ponudila priložnost: Herod je namreč zelo rad gledal njeno hči Salomo pri plesu. Tako je poprosil Salomo, naj mu zapleše, in ji v zameno obljubil, da si lahko zaželi karkoli, do polovice njegovega kraljestva. Ona si je, po nasvetu matere, zaželela glavo Janeza Krstnika na srebrnem pladnju. Ker kralj ni smel prelomiti svoje obljube, je čeravno s težkim srcem ukazal njegovo obglavitev. Glavo so prinesli Salomi, ta pa jo je dala svoji materi (Kos 1997).

¹⁴ Wildova različica, katere uprizorjanje je bilo dolgo časa prepovedano, Salomo postavi v središče dogajanja, vlogo Herodiade pa zelo omeji. Saloma postane samosvoje in samovšečno dekle, ki si zaželi glavo Janeza Krstnika iz čiste objestnosti, ker le-ta zavrne njeno ljubezen. Na koncu tudi Salomo doleti ista usoda (kazen) – vojaki jo na Herodov ukaz potepajo do smrti. V literaturi je Saloma postala prototip ženske fatalke, priljubljenost njenega lika pa gre iskati v združitvi plesa, poželenja, smrti, poganstva, krščanstva in orientalizma.

2.3.1.2 Gustav Klimt¹⁵ (1862 – 1918): *Judita*¹⁶ s

Holofernovo glavo (Judita I¹⁷), 1901

»6 Stopila je k posteljnemu stebričku ob Holofernovem zglavju, snela z njega ukrivljen meč, 7 se še bolj približala ležišču, zgrabila lase na njegovi glavi in rekla: Daj mi moč, Gospod, Izraelov Bog, današnji dan! 8 Dvakrat je z vso silo udarila po njegovem tilniku in mu odsekala glavo« (Jdt 13, 6 – 8).

Pričujoča upodobitev Judite spada med ene najbolj čutnih, erotičnih in impresivnih umetniških del moderne dobe. Je utelešena muza, ideal lepote in hkrati usodna ženska, demonska zapeljivka, ki svojo spolno privlačnost in moč izrablja za uničevanje moških. Senzualna čutnost preveva celotno sliko. Poudarjajo jo zabrisane linije, mehka svetloba, zlato ozadje ter zlato rjavi ten Juditine kože, njen rahlo povzdignjen obraz, rdeče obarvana lica, razprte oči in usta, odkrit del dojke in popka. Prsti se čutno dotikajo las



Vir: <http://sea.blox.pl/resource/klimt.jpg>

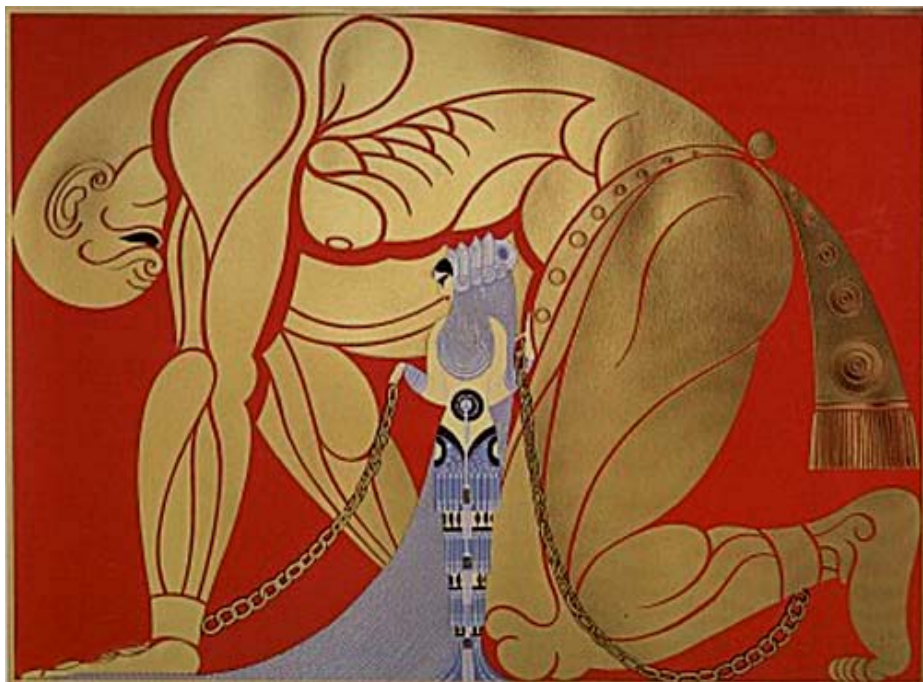
Holoferнове glave, kot da je ta še vedno eno z njegovim telesom. Lahko samo ugibamo, kaj je povzročilo ta trenutek užitka in naslade. Misel, da je to stanje povzročila Holofernova smrt oziroma njegovo obglavljenje, prikaže Judito v popolnoma drugačni, bolj zastrašujoči luči. Postane veličastna z zlatom obsijana boginja smrti, katere čutnost in lepota se mešata s krutostjo in močjo.

¹⁵ **Gustav Klimt** je živel in ustvarjal v času dunajske secesije, obdobju, ki ga je zaznamoval art nouveau. »Največji pesnik dunajske erotičnosti« je bil odkrito predan na novo prebudeni čutnosti in hedonizmu, kar vidno zaznamuje vsa njegova dela. V širši javnosti je postal prepoznaven zaradi svojevrstnega sloga in bogate bleščeče dekoracije, ki so krasile njegove portrete in akte, manj pa je bil poznan po svojih krajinah (Harris 1995).

¹⁶ Juditina knjiga ni vključena v hebrejsko biblijo, dodana je bila v katoliški in pravoslavni kanon Svetega pisma. **Judita** je bila judovska junakinja, ki je rešila svoje ljudstvo pred babilonskim kraljem Nabuhodonozorjem. Mlada in lepa vdova se je, odločena, da bo z zvijačo premagala sovražnikovo vojsko, odpravila v nasprotnikov tabor, da bi se tam srečala s poveljnikom asirske vojske **Holofernom**. Predstavila se je kot Hebrejka, ki je odšla od svojega ljudstva, ker je žalilo Boga, in jim je pripravljena zaupati skrivnost, kako premagati Izraelce. Očaran nad njeno lepoto je Holofern brezskrbno pil in omamljen od pijače zaspal, Judita pa mu je odsekala glavo in jo kot trofejo odnesla svojemu ljudstvu (Kos 1997).

¹⁷ Obstajajo tri različice Judite. Dve, obe z naslovom *Judita s Holofernovo glavo*, sta bili ustvarjeni istočasno (1901) in sta si zelo podobni. Tretja, z naslovom *Judita II*, za katero ni jasno, ali predstavlja Judito ali Salomo, pa je bila ustvarjena nekaj let kasneje (1909) (Harris 1995).

2.3.1.3 Romain de Tiroff - Erté¹⁸ (1892 –1990): *Samson in Dalila*,¹⁹ 1980



Vir: <http://www.art-discount.com/Erte/Samson%20and%20Delilah.jpg>

»19 In ona ga uspi na krilu svojem in pokliče moža, ki odstriže sedem kit na glavi njegovi. In ona ga je prva obvladala, in moč njegova ga je zapustila« (Sod 16: 19).

Slika lahko simbolno predstavlja, da je Dalila tista, ki je Samsonu nadela okove, ne Filistejci. Ona ga je izdala in se izneverila njuni ljubezni, zaradi katere ji je on zaupal svojo skrivnost. Samson nima več las in četudi je krepko večji in telesno močnejši od nje, ponižno kleči pred njo, ki vsa ljubka in elegantna graciozno stoji ob njegovem boku. Oblečena je v modro, ki je v starem Egiptu veljala za barvo faraonov. Sliko odlikujejo preprostost, stilska dovršenost in kontrastne barve. Rdeče ozadje, ki prehaja v stilizirano oblikovane Samsonove žile, sugerira strast, seksualno privlačnost in ljubezen, pa tudi kri, nasilje, sovraštvo in ubijanje.

¹⁸ **Romain de Tiroff**, znan pod psevdonimom **Erté**, je bil francoski umetnik ruskega rodu. Bil je eden najvidnejših umetnikov art decoja, saj je skoraj 80 let zaznamoval smernice visoke mode in odrske kostumografije. Z barvnimi litografijami in kiparstvom se je začel ukvarjati relativno pozno, v njegovih stvaritvah pa so vidni tako vplivi simbolizma kot art nouvea.

¹⁹ Zgodba o Samsonu in Dalili je v bibliji umeščena v Staro zavezo Knjigo sodnikov, poglavje 16. **Samson** je bil ljudski junak in vojaški vodja Izraelcev. Njegova posebnost je bila, da je imel neznansko telesno moč, za katero razen njega nihče ni vedel, od kod izvira..., dokler se v dolini Soreku ni zaljubil v **Dalilo**. Ta je na prigovarjanje Filistejcev, sovražnikov Izraelcev, v zameno za denar iz njega izvabila njegovo skrivnost: trikrat ga je vprašala, v čem je njegova skrivnostna moč, in trikrat ji je Samson povedal napačen odgovor. Potem pa ji je le izdal skrivnost, da se njegova moč skriva v lasih, ki si jih ni še nikoli ostrigel. Kasneje je Dalila uspavala Samsona in poslala po Filistejce, ki so s seboj prinesli tudi srebro. V spanju so mu odstrigli lase in skupaj z njimi je izginila tudi Samsonova moč. Ko se je Samson zbudil, se ni mogel več braniti. Filistejci so ga zgrabili, mu iztaknili oči ter ga odpeljali v Gazo, kjer je moral, vklenjen v bronaste verige, mleti v jetnišnici (Kos 1997).

Razložili smo, kam in zakaj bi uvrstili *femme fatale*, ilustrirali smo tudi, kako naj bi izgledala, kaj pa vsebuje koncept *femme fatale* in kako se je koncept razvijal, bomo na kratko poskušali orisati v nadaljevanju.

2.4 *Femme fatale* – usodna zapeljivka

Femme fatale je francoska beseda za fatalno, t.j. usodno, za moškega pogubno, demonsko zapeljivko, ki v pripovedništvu predstavlja spremenljiv in v veliki meri stereotipen ženski karakter. Nanaša se na podlo žensko, ki za izpolnitev svojih sebičnih ciljev zavestno zavaja in zapeljuje nesrečnega junaka in/ali druge moške, pri čemer uporablja vse »ženske« trike in zvijače: lepoto, šarm, seksualne veščine..., ki jih poseduje. Danes je ta karakter razumljen kot arhetip, ki vseskozi prestopa mejo med dobrim in zlom, znotraj družbenih vrednot pa deluje brezobzirno. V socialnem življenju je fatalka z moškim v asimetričnem odnosu: zanika potrditev svoje naklonjenosti do njega (če jo sploh čuti), moški pa prav zato postaja čedalje bolj obseden z njo. Odvisnost od nje ga čedalje bolj izčrpava, včasih celo do te mere, da postane nesposoben upravljati svoje življenje. Zato je včasih predstavljena kot seksualna vampirka, katere nenasitni apetit moškemu pusti le še senco njegovega jaza. Odtod ameriški izraz »vamp«, ki je krajša različica izraza vampir (Slapšak 2005).

Kljub temu, da naj bi *femme fatale* utelešala zlo žensko, njen lik zaznamuje ambivalenca, značilna za odnos moških do žensk (in žensk do njih samih) in je vidna vsaj v dveh razumevanjih tega koncepta. Po eni strani naj bi ta ikona v sebi nosila močan emancipacijski potencial. Predstavljala naj bi žensko, ki se je osvobodila moške nadvlade in svobodna zaživela samostojno. Vendar se je, kot že mnogokrat, kmalu izkazalo, da so si lahko ženske največje nasprotnice. V realnem življenju jo je utelešala »moderna« ženska, ki je hodila ven, kadila, pila, si strigla lase ter se oblačila po moško ali po najnovejši modi in ki je kmalu postala trn v peti tako emancipirankam kot tradicionalistkam. Bila je sinonim za slabo mati, ženo in gospodinjo ali pa jalovo žensko, zato je ni bilo mogoče povezati z nobenimi vzvišenimi cilji, pripisanimi ženskosti. Kot sterilno telo, brez (z)možnosti produkcije, je predstavljala antitezo materinskemu telesu – kot telo, ki je zapeljivost na sebi (Vendramin 2003). Po drugi strani naj bi *femme fatale* kot antijunakinja od nekdanj služila kot vzgojno sredstvo za discipliniranje žensk, ki bi si drznile kršiti konvencionalna družbena pravila. Kazen, ki je nikoli izpolnjena ljubezen, predpostavlja, da je želja vsake ženske (še vedno) poroka s »pravim« moškim in materinstvo, v katerem bi se potrdila kot »prava« ženska.

Femme fatale je po razcvetu filma noir v 20. stoletju postala del popularne kulture, v kateri so ji nekateri poskušali nasproti postaviti njeno »moško« različico – fatalnega moškega (npr. James Bond, grof Drakula). V sodobni popularni kulturi je njen lik, v omiljeni, marketingu prirejeni obliki, ki se osredotoča predvsem na njeno poudarjeno seksualnost, pogosto zaslediti v oglasih, reklamah, filmih, nadaljevanjih, računalniških igrinah in stripih, kjer glavne akterke nenehno manipulirajo, da dosežejo, kar hočejo. Pod tem imenom je (bila) rezultat simbioze umetnosti in literature konec 19. stoletja, vendar ni bila zgolj produkt simbolizma in novega stila. Zgodovinsko gledano se je ženski, tako v mitologiji kot v religiji, od nekdanj pripisovalo sposobnosti uničenja moškega. Femme fatale je (bila) v različnih oblikah poznana malodane v vseh kulturah. V evropskem prostoru je temelje za takšno pojmovanje zasnovala že antika, radikaliziralo krščanstvo, prevrednotila pa moderna, za kar je zaslužen predvsem feminizem. Zgodovinskemu razvoju koncepta femme fatale oziroma temeljem za njegov nastanek je v kratkem izseku iz »zgodovine žensk«²⁰ posvečeno naslednje poglavje. In kar nam ta zgodovina pripoveduje, je zgodba o ambivalenci, ki je imela mnogo pojavnih oblik in se kaže v odnosu do ženske, ki je kulturno kodirana kot objekt poželenja in strahu, kot manko in presežek. Odmerja ji temeljni »unheimlich«²¹ položaj, ki ponazarja stanje groze in tesnobe, ki se človeka dotakne, ko mu nekaj, kar naj bi ostalo na varni razdalji, stopi preblizu (Bronfen v Vendramin 2003).

²⁰ Ko govorimo o »zgodovini žensk«, seveda vedno govorimo tudi o »zgodovini moških« in obratno. Kar se strinja večina zgodovinarjev in antropologov, je, da je dualizem moško – žensko in binarna razmerja, ki iz njega izhajajo, prisoten v vseh kulturah. Asimetrija med spoloma je značilnost človeške družbe. Najbolj razširjena je predstava o komplementarnosti spolov: moški in ženski princip sta si različna, vendar se dopolnjujeta in tvorita celoto (Kristan 2005). Danes se za nazaj išče vzroke podrejenosti žensk. Vendar pa na vprašanja, kdaj, zakaj in kako je prišlo do podreditve žensk, ne more zadovoljivo odgovoriti nobena zgodovinska rekonstrukcija. Prvič zato, ker ženske nikoli niso bile enotna kategorija in znotraj družbe nikoli niso nastopale kot samostojen in avtonomen razred. Tudi feminizem, kot gibanje za enakopravnost spolov, ni bilo množično gibanje, ampak je bilo omejeno na žensko aristokratsko ali meščansko elito. Kakršni koli zaključki na podlagi posameznih, pogosto privilegiranih primerov pomenijo posploševanje, ki pa se mu mestoma ni mogoče izogniti. Drugič zato, ker večino zgodovinskih »dejev« poznamo iz ohranjenih pisnih in slikanih virov. Ti viri, ki so jih v različnih zgodovinskih obdobjih po večini ustvarili moški, pa nam bolj kot o realnem položaju žensk govorijo o njihovi zaželeni podobi. Odsevajo pogled moških znotraj moškega sistema (patriarhat, falocentrizem) na žensko, kakršna naj bi bila po njihovih predstavah, ne kakršna je bila v resnici.

²¹ Freud je leta 1919 v članku z naslovom *Das Unheimliche* – zloslutno le-to definiral kot nekaj, kar nas straši in nam je hkrati domače. Je vse prikrito, kar bi moralo ostati skrito, a je prišlo na dan. Njegovo bistvo je v posebni vrsti nehotenega ponavljanja: je isto, ki se večno vrača, a je v tem vračanju vsakokrat drugačno od izvornika (Perniola 2000). Njegova teza se je navezovala na kastracijski kompleks. Ob prvem srečanju z ženskimi genitalijami moškega prevzame neustavljiv strah pred izgubo penisa. Spominja ga na strah, ki ga je kot otrok občutil pred domačnostjo materine notranjosti – maternice, iz katere se je rodil, zdaj pa ga hoče posrkati nazaj vase (*vagina dentata*). Pomeni strah pred smrtjo oziroma izničenjem. V ozadju je Freudova interpretacije pomena Meduze: Meduzini lasje-kače, razumljeni kot nadomestki penisa, služijo lažšanju groze pred kastracijo, ko deček prvič uzre ženski kastriran ženski penis, obdan z dlakami. Odsotnost penisa pri ženskah naj bi v moškem zbujala grozo, saj se boji, da ga bo njena vagina - groteskna luknja posrkala vase. Tako naj bi ženske upodobljene z dolgimi lasmi ali obdane z oblikami vijug (motiva pogosta v viktorijanski umetnosti), ki naj bi prav tako predstavljale nadomestke penisa, ponujale kompenzacijo moške groze (Lee 1997). Predstava o ženski kot kastratorki je našla svojo vzporednico tako v medicini (»orjaško« jajčece, ki »obrepi« drugače številčnejše semenčice) kot v naravi (živalske vrste, pri katerih samica po parjenju ali kako drugače ubije samca, npr. pri bogomolki,...) (Beauvoir 1999).

2.4.1 Ženska je Zlo²² – ženska v antiki

»Obstaja dobri princip, ki je ustvaril red, svetlobo in moškega; in obstaja zli princip, ki je ustvaril kaos, temine in žensko« (Pitagora v Beauvoir 1999: 111).

Eden od naukov starogrške filozofije je, da je drugost isto kot negacija, torej Zlo, utelešenje katerega postane ženska. Maniheizem, ki duh kot počelo dobrega pripiše moškemu, snov kot počelo zla pa ženski, najde pot tudi v filozofsko tradicijo klasičnega obdobja (Platon in Aristotel). Jasno začrta dualizem telesnega in duhovnega in med njima vzpostavi hierarhijo, po kateri je duhovni svet nad fizičnim in telesnostjo. Sočasno z dualizmom sveta se v človekovi notranjosti ločita racionalna in iracionalna plat. In človekova naloga postane razumsko obvladovanje iracionalne plati v sebi (Kristan 2005). Ne le, da je ženska po svoji »naravi« zapisana zlu, zaznamujeta jo tudi »nečista« telesnost oziroma mesenost in iracionalnost. Poleg tega je s tem, ko je Božansko Mater²³ nadomestil Stvaritelj,²⁴ prevladalo prepričanje, da je oče, in ne več mati, tisti, ki je pomemben za nastanek novega življenja.

Grški mistični imaginarij si pogosto zastavlja vprašanje, zakaj so ženske sploh na svetu. Hesiod v svojem mitu o Pandori odgovori, da so »prekletstvo, zlo in kazen, ki so jo bogovi poslali človeštvu zaradi prevare« (v Kristan, 2005: 40), Simonid z Amorgosa, da so »največje zlo, kar jih je Bog ustvaril: čeprav se včasih zdijo koristne, za gospodarja kaj kmalu postanejo nadloga«, Menander pa, da je »na zemlji in v morju mnogo pošasti, a največja

²² Nekatere pojme, ki jih bo zaslediti v nadaljevanju, pišemo z veliko začetnico, in sicer tam, kjer imamo z njimi v mislih tudi samo idejo nekega pojma, ki poleg vseh njegovih pomenov vključuje tudi vse njegove poosebitve in oblike predstavnosti.

²³ V nekaterih družbah so verjeli, da oče pri spočetju otroka ne igra nobene vloge – v materin trebuh naj bi v obliki živih klic prodrla duše prednikov. Za razliko od moškega je mati nujna za rojstvo otroka, zato otroci mnogokrat pripadejo materinemu klanu, nosijo njegovo ime in obdelujejo zemljo, ki mu pripada. V matrilinarnih družbah se lastnina in ustroj kulture prenaša po materini strani, z matere na hčere. Vez med materjo in zemljo je v mističnem pomenu zelo tesna: zemlja z vidika religije in zakonov pripada ženskam. Mati je zemlja: obe dajeta ali vzameta življenje, obe naseljujejo neznane sile, zato materinstvo postane sveta funkcija. V obdobju neolitika (4.500–1.800 p. n. št.) se častijo ženska božanstva. Velika Boginja, ki jo kot kraljico neba simbolizira golobica, kot vladarico pekla pa kača, vlada vsej zahodni Aziji. V Babilonu se imenuje Ištar, semitska ljudstva jo imenujejo Astarta, Grki Gaja, Rea ali Kibela, v Egiptu pa ima podobo Izide (Beauvoir 1999). Danes o Bachofnovi tezi o matriarhatu, ki je prehod iz matriarhata v patriarhat označil za »svetovnozgodovinski poraz ženskega spola«, med zgodovinarji in antropologi obstaja soglasje o tem, da so javno sfero od nekdaj obvladovali moški. Lévi-Strauss je bil mnenja, da je, ne glede na to, ali je šlo za patrilinearno ali matrilinarno ureditev, ženska vedno bila pod varuštvom moških. Resda v matrilinarni ureditvi oblast ni bila nujno v moških rokah. Ženski je lahko pripadel zelo visok položaj (poglavarke, vladarice ali kraljice), vendar v tem položaju ni bila suverena. Teza je renesanso doživela v 20. stoletju, ko so se v zvezi z emancipacijo žensk začeli pojavljati moški strahovi o vladavini žensk (Kristan 2005).

²⁴ V dobi kovin nastane podlaga za racionalno mišljenje, saj je svet orodij mogoče zaobjeti v jasne koncepte, ki delujejo po istem vzročnem principu. Uveljavi se moški ustvarjalni princip – razum, poleg božanske matere pa se pojavi bog. Izoblikuje se par, ki ga je moč zaslediti na vseh obalah Sredozemlja: v Babilonu Ištar in Marduk, v Egiptu Izida in Horus, v Feniciji Astarta in Adonis, v Mali Aziji Kibela in Atis, v helenistični Grčiji pa Rea in Zevs. Sčasoma moško božanstvo spodrine žensko in postane edini stvaritelj. S tem, ko je prevladal moški ustvarjalni princip, se je moški izpostavil kot eksistirajoči subjekt. Definiral se je v odnosu do drugega, najvidneje različnega od sebe – po spolu in ženski dodelil mesto »drugosti« (Beauvoir 1999).

izmed vseh je še vedno ženska« (v Beauvoir, 1999: 128). Ženska je v grški mitologiji in znotraj grške mestne države prevzemala različne vloge, med katerimi si nekatere nasprotujejo, druge pa se razcepijo in zopet predstavljajo dva nasprotna si pola. Devici ali Amazonki, ki sta, vsaka na svoj način, sinonima za neukročeno spolnost, nasproti stoji poročena ženska. Zakonita žena in mati je lahko podoba ideala (Penelopa), varuhinja religijskih vrednot (Antigona) ali sprevrženje ideala (Medeja). Zakoniti ženi in materi na eni strani nasproti stoji podoba prostitutke, na drugi strani pa ženske pošasti v podobi Harpij, Erinij, Gorgone, Sfinge, Skile in Karibde. Ne glede na to, ali so nasprotnice ideala žene-matere neustavljivo privlačne (device, prostitutke, sirene) ali imajo grozljivo moč (Gorgona, Meduza, Kirka), so za moškega skušnjava, ki ga hkrati privlači in odbija in ki jo mora premagati. Boj junaka z ženskimi pošastmi, ki jih na koncu premaga, so pogost motiv grške mitologije.

Ker je ženska »divje bitje, jo je treba ukrotiti in udomaćiti« (Kristan 2005: 44). To se zgodi z institucijo poroke, ki poskrbi, da ženska postane sprejemljivi del kulture, podredi se njenemu redu in se »očisti« svoje izvirne omadeževanosti. Divjost ženske narave se povezuje z njeno vlogo v spolnosti – je metafora za njeno neukročeno spolnost. Devica je na strani animaličnega, kaosa, še neodkrita sveta, zato moški v odnosu do nje igra vlogo lovca, ki mora ujeti in ukrotiti divjo žival, ki šele s poroko postane del človeškega sveta. Ena od pogostih tem iz grške mitologije je zajetje, ugrabitev in posilstvo device s strani moškega ali božanstva (ugrabitev Perzefone s strani Hada, ugrabitev Levkipovih hčera, Evrope s strani Zeusa,...), kar naj bi bil ostanek prastarega običaja, ko so se poročali tako, da so nevesto ugrabili.

Grožnjo idealu udomaćene ženske je najti tudi v mitu o divjih in neukročenih ženskah oziroma njihovi aktivni in svobodni seksualnosti - mitu o Amazonkah. Grkom je služil kot model »narobe sveta«, ki naj bi predstavljal nasprotje grške mestne države in svaril, kakšna bi bila država, če bi jo vodile ženske. Družba, v kateri vladajo ženske in ne moški, je necivilizirana in negrška – je barbarska. Imaginarna država Amazonk je nekakšno naravno, divje stanje, v katerem vladajo ženske. Amazonke odklanjajo poroko, ne dojijo svojih otrok (odstranile naj bi si desno dojko, ker naj bi jih ovirala pri boju) ter odklanjajo vlogo matere in negovalke. Opravljajo dejavnosti, ki so domena moških (vojskovanje), ne sprejemajo podreditve moškim in zagovarjajo svobodno seksualnost. Predstavljajo tip družbe, ki zanika tisto, kar je bilo za Grke osrednja značilnost civilizacije – urejeno spolno razmerje s ciljem zagotoviti moškemu legitimne naslednike (Kristan 2005).

Za svobodno žensko znotraj grške mestne države bi lahko rekli, da ima vlogo posrednice med Naravo in Kulturo, vendar na način, da je zaradi svoje »zaznamovanosti z naravo« ob enem prikrajšana za pravico in možnost aktivne udeležbe v javnih zadevah. Ženske so bile integralni del religioznega življenja države, ki jih je drugače izključevala iz svojega javnega življenja in jih potisnila na njeno obrobje, izven meja civilizacije (Kristan 2005). Njihova pravica in dolžnost je bilo sodelovanje v državnih ritualih (Elevzinski misteriji),²⁵ kultih (med ženskami priljubljen je bil kult Dioniza)²⁶ in pri žalnih slovesnostih. V pogrebnih sprevodih jim je bila dodeljena vloga žalovalk in objokovalk (Kristan 2005; Pomeroy 1993).

Marginalizacija žensk znotraj »moškega kluba« (Vidal-Naquet v Kristan 2005) je potekala na različne načine: z *naturalizacijo* (ženska naj bi bila zaradi svoje reprodukcijske sposobnosti bolj vezana na naravo kot moški, ki naj bi bil bolj vezan na kulturo), *infantilizacijo* (ženska, zaradi prirojenih duševnih lastnosti, naj ne bi mogla biti državljanka in odločati o pomembnih zadevah, ampak potrebuje stalno varuštvo in nadzor moškega: očeta, moža, brata ali države, ki jo zastopajo javni uradniki) in *domestifikacijo* (omejitev na zasebno sfero). Izpolnitev ženskega »naravnega« poslanstva je tako bila poroka, rojstvo zakonitih naslednikov in skrb za *oikos* (gr. gospodinjstvo, hišo, dom in/ali družino). Prešuštvo poročene žene je veljalo za javno žalitev. Kazen za prešuštvo, ki je pomenila tveganje, da bi pravico do dedovanja dobil tuji potomec, je bila izguba njene socialne identitete, lahko pa tudi usmrtitev. Če se je morala začeti sama preživljati, je postala »svobodnjakinja«, t.j. prostitutka. Drugače pa je predajanje užitkom zunaj doma za moške veljalo za družbeno sprejemljivo in četudi je bilo v družabnem življenju atenskih moških v ospredju druženje z moškimi (prevladovala so istospolna partnerstva in homoseksualna erotika), to ni nadomestilo heteroseksualnih odnosov. In ker je bilo spolno življenje zakoncev v veliki meri omejeno na zagotavljanje potomcev, so moški užitke iskali zunaj doma, tako pri moških (mentorstvo in neplačane usluge) kot pri sužnjah (ki so živele v genosu in so bile nesporna lastnina gospodarja) in

²⁵ **Elevzinski misteriji** (ime so dobili po mestu Elevzina) so najstarejši (15. stol. pr. n. št. – 4. stol. n. št.) in najznamenitejši grški misteriji, katerih nauk je bil, da sta smrt in porajanje novega življenja nezdružljivo povezana. Sloveli so po posebnih videnjih (*epopteia*), ki naj bi udeležence navdala z gotovostjo o naklonjeni usodi na drugem svetu. Osrednji boginji teh misterijev sta bili Demetra in njena hči Kore ali Perzefona, ki jo je ugrabil bog podzemlja Pluton.

²⁶ **Dioniz** ali Bakh, bog vina, plodnosti, veselja in razposajene objestnosti, ki je ljudem prinesel vinsko trto in jih naučil pridelovati vino. Bil je zavetnik komedije in tragedije, ki sta se razvili iz njegovega kulta – *bakhanalij* ali obredov. Ti so potekali s pitjem vina, kriki, glasbo in petjem, da bi udeleženci/ke dosegli *ekstazo* (izstop iz sebe), *entuziazem* (obsedenost od boga) ter *manijo* (blaznost, norost), ki je bila najvišji dokaz božjega posedovanja (Škulj 2006). Grška umetnost ga upodablja kot dečka ali mladeniča, obdanega s *satiri* (človek s kozjimi nogami, brado in repom), *sileni* (debel, pijan, vesel stavec s kozjimi nogami) in *bakhtkami* ali *menadami* (ženske spremljevalke, obdane s tančičami in razgaljenimi prsmi).

prostitutkah.²⁷ Med njimi so imele najvišji položaj hetere, med katerimi so bile številne deležne slave svojih ljubimcev (Aspazija, Frina, Laida). Imele so privilegij, da so smele imeti lastno ime, ki so ga drugače imeli le svobodni moški, in so lahko svobodno razpolagale s svojim imetjem. Čeprav niso imele takšnega socialnega statusa kot poročene ženske, ker so sodile v skupino žensk, s katerimi se atenski državljani niso poročali, so se lahko svobodno gibale v javni sferi (Just v Kristan 2005).

2.4.2 Ženska je Skušnjava – ženska v rimskokatoliški cerkvi (RKC)

»Vse ve bodisi ste, boste postale ali ste bile kurbe, najsibo v dejanju ali v goli volji« (de Maun v Bock 2004: 16).

Podobno stališče, kot ga je na vprašanje, zakaj so ženske na svetu, dala antika, je povzelo tudi krščanstvo, še posebno RKC. Sprožila je proces »diabolizacije ženske« (Delumeau v Kristan 2005), ki je antični strah in sovraštvo do žensk nadgradila s teološko utemeljitvijo. Razloge zanjo je našla tako v Stari kot v Novi zavezi. Navedimo le dve znani legendi, na kateri so se stoletja sklicevali katoliški mizogini. Po hebrejskem izročilu je Bog, še pred Evo, ki je bila ustvarjena iz Adamovega rebra, ustvaril Lilit kot družico prvemu človeku. Oba sta bila ustvarjena iz pepela in sta si bila enakovredna. Med spolnim občevanjem pa je Lilit odklonila, da bi v misijonarskem položaju ležala pod Adamom. Zapustila ga je, odšla iz rajskega paradiža ter se ustalila ob Rdečem morju, kjer je s samim Satanom in drugimi demoni zaplodila brezštevilne *lilije* (Godwin 1990). Padec ženske je še zaostriła Geneza, ki uči, da sta bila prva človeka zaradi Evinega greha, v katerega je zapeljala tudi Adama, izgnana iz raja. In bog ju je kaznoval: moškega s težkim delom v potu lastnega obraza, žensko pa z bolečimi porodi. Edino »naravno« je torej, da ženske rojevajo in so poslušne možu, možje pa delajo in prenašajo žene.

²⁷ Nekatera ljudstva so poznala prostitucijo iz gostoljubja (prepustitev ženske gostu, za kar so obstajali mistični razlogi) in sakralno prostitucijo, katere namen je bil sprožiti misteriozne oplajajoče sile v dobro skupnosti. Ti običaji so ostali tudi v klasičnem starem veku. V obmorskih krajih, na otokih in v mestnih državah, kamor je prihajalo veliko tujcev, se je spremenila v zakonito in plačljivo prostitucijo. V Atenah je prostitucijo institucionaliziral Solon, ki je kupil azijske sužnje in jih zaprl v *dikterione* (gr. izraz za bordel, ki je v državni lasti) poleg Venerinega templja, ki so veljali za tako nujno potrebne, da so imeli status nedotakljivega pribežališča. Njihovo vodstvo je bilo zaupano *pornografom*, ki so skrbeli za finančno upravljanje ustanove, dekleta so dobivala plačo, ves dobiček pa je šel državi. Kasneje so se odprle privatne ustanove *kapelia*, kjer so se sužnjam kot oskrbovanke pridružile tudi ženske nizkega stanu. Ženske v teh ustanovah so bile zaznamovane kot nečastne in niso imele nobenih družbenih pravic. Poleg njih so obstajale še svobodne kurtizane: *dikteriade* (svobodne sužnje ali grška dekleta nizkega stanu, ki so jih nadzorovali zvodniki), *auletride* (plesalke in flavtistke na gostijah) in *hetere* (intelektualke in priležnice najuglednejših grških mož) (Beauvoir 1999).

Ženska, spolnost in grešnost so v tesni povezavi. Ker je ženska po naravi zapisana zlu in izvirnemu grehu, česar zaradi svoje mesenosti in nečistosti ne more prikriti, nad njo visi prekletstvo. Že antika je uveljavila prepričanje, da so ženske bolj nagnjene k obsedenosti z duhovi, ker naj bi bilo žensko telo, katerega drobovje, v nasprotju z moškim, naseljuje *aer* (zrak), bolj dovzetno za vdor tujega. Temu je sledilo prepričanje, da so ženske bolj dojemljive za demonične obsedenosti (Kristan 2005). Ker je hudičeva pomočnica, v prekletstvo poskuša zapeljati tudi moške/ga. Ta »zapeljivka Adama« (Sveti Ambrozij), »vrata k hudiču« (Tertulijan), »nevarna divja žival« (Janez Hrizostom), »naključno in nepopolno bitje« (Tomaž Akvinski) (v Beauvoir 1999) je zanj nenehna skušnjava, ki se ji mora upreti, če želi obvarovati svojo dušo. Grešna Eva pa se je na paradoksalno toleranten način utelešala v prostitutki. Skušnjave so v primeru »padlih žensk« pojmovane kot del poklica in zato ne predstavljajo grožnje moški duši, ampak potešitev njenih nagonov. Kajti kljub temu, da so odrinjene na rob družbe in jih krščanstvo zasipa z žaljivkami, te »ljudske žrtve na oltarju monogamije« (Schopenhauer v Beauvoir 1999: 139) vsi sprejemajo kot nujno zlo, kajti »odpravite prostitutke, pa boste družbo z razuzdanostjo spravili s tira« (Avguštin v Beauvoir 1999: 146).

Če kaj, je bila ženska nekaj vredna kot krepostna soproga in mati, ki ponižno sprejema gospostvo svojega moža. Vse druge oblike materinstva so bile zaničevane. Fetišizacija lika ženske kot matere je imela religiozni okvir v podobi Device Marije, ki jo je grešni Evi, utelešenju Padca in Zla, nasproti uveljavila Cerkev. Lik Device Marije in katoliško pojmovanje »deviškega materinstva« je v temeljih povezano s potrebo po očiščenju od izvirnega greha, ki se prenaša preko žensk. Spočetje in rojstvo sta zaznamovana z izvirnim grehom, zato je trpljenje permanentno in ženski imanentno. Kot dokaz je dolgo časa veljala menstruacija, imenovana tudi »Evino prekletstvo«. Ženska se ga lahko odreši le tako, da sprejme vlogo mučenice ali/in device, torej se vzdrži spolnosti (ženske v samostanih so uživale poseben status, mnoge med njimi, npr. Heloiso, Klaro Asiško, Ivano Orleansko, so po smrti razglasili za svetnice). Devica Marija združuje oboje in tako predstavlja dve nasprotujoči si paradigmi ženskosti. Predstavlja nedosegljivi ideal Cele ženske, Življenje, ki se zoperstavlja Smrti (Kristan 2005).

Sočasno z mariologijo kot Marijinim kultom, ki se močno razširi in na ravni religije zbudi zanimanje za žensko mistiko (prerokinje, mučenice), začnejo trubadurji med ljudstvom

širiti zanimanje za posvetno ljubezen in erotiko.²⁸ Tako trubadurji kot cerkveni očetje so takšna in drugačna mnenja podrobneje izražali v t.i. »sporu o ženskah«,²⁹ v katerem je višek vsesplošno nastrojenega mnenja proti ženskam predstavljala inkvizicija. Izjave, kot npr. da je ženska »umazana, strupena, nezvesta, pregrešna, pokvarjena, zahrbtna, lažniva, vlačugarska, brezsramna, (...)«, primerljiva z živalmi: »kačo, sovo, veščo, volkuljo« (de Morlais v Kristan 2005) in podobne, so se kar vrstile. V boju proti heretikom in ostalim hudičevim pomagačem so se najbolj izkazali frančiškani in dominikanci. Iz slednjih sta izhajala nemška pisca Heinrich Institoris in Jakob Splenger, ki sta leta 1487 izdala znamenito čarovniško Biblijo *Malleus Maleficarum* (Čarovniško kladivo), ki je bila namenjena prepoznavanju čarovnic ter hudičevih znamenj in je navajala že iz poganstva znane »resnice« o ženski naravi. Spisek reči, ki so jih pripisovali čarovnicam, je med drugim vseboval: čaščenje hudiča, udeležbo na sabatu, izrekanje urokov, povzročanje suše, revščine, bolezni ali celo smrti (Sallmann 1994), nekatere pa so bile enostavno preveč lepe in so kot take vzbujale zavist drugih žensk in neustavljivo privlačile moške. »Če so bile v *querelle des femmes* ženske avtorice v manjšini, pa so bile med žrtvami boja proti čarovništvu v večini.« Za okoli 10. 000 ljudi, med katerimi je bilo več kot dve tretjini žensk, se je ta spopad končal s smrtjo, ki so jo paradoksalno pomagale zakriviti prav ženske, saj jih je bilo veliko tudi med tožniki (Bock 2004: 27).

²⁸ Viteška in dvorska ljubezen sta se razvili v trubadurski liriki, ki se v 12. stoletju pojavi na jugu Francije. Besedi ljubezen sta dali nov smisel in dolgoročno vplivali na nove oblike obnašanja. Medtem ko je viteška ljubezen, poleg zvestobe izvoljeni, vsebovala tudi možnost realne spolne združitve, iz katere ni bilo izključeno niti posilstvo, je dvorska ljubezen pomenila nezmožnost njene družbene realizacije. Aristokratinja je bila trubadurju nedosegljiva, zato se je zadovoljil z njenim opevanjem. Trubadurji naj bi bili prvi, ki so v vrednostni sistem srednjeveške patriarhalne družbe vnesli »ženski način čutenja«, ki se je uspel uveljaviti v splošni zavesti in je imel tudi kasneje določen vpliv na človeške navade vidne tudi danes. Njihovo sporočilo je bila samoutemeljitev ljubezni: ljubezen kot vrednota sama na sebi, ki ne potrebuje nobene druge utemeljitve (Grašič 2006).

²⁹ V t.i. »sporu o ženskah« (*querelle des femmes*) ali »sporu med spoloma« (*querelle des sexes*) se je prelilo mnogo črnila. Njegovi začetki segajo v srednji vek (12. stoletje), razplamtel se je v času renesanse v Italiji ter postopoma zajel vso Evropo, trajal pa je vse do razsvetljenstva (18. stoletje). V njem so sodelovali moški, ki so pisali tako ženskam naklonjena (npr. Erazem Rotterdamski, Pule de la Bar,...) kot sovražna (npr. Jean de Maun, Giovanni Boccaccio, Molière,...) besedila, in ženske, ki so sicer predstavljale manjšino, vendar so že zgodaj glasno in odločno spregovorile (npr. Christine de Pizan, Arcangela Tarabotti, Mary Astell, Mary Wollstonecraft,...). V sporu, ki naj bi bil spor o ženskah, je vedno oziroma prav posebej šlo za moške. Govorilo se je o zakonu in prešuštvu, spolnosti in čistosti, lepoti in sramu, kreposti in grehu, nebesih in peklu, bogu in svetu,... Četudi so mnogi spor videli zgolj kot literarni fenomen (po Baldassarreju Castiglioneju dialoška oblika teh besedil), so se v spor vključili znani (npr. John Locke, Rousseau) in neznani pisci in pisateljice, duhovniki, laiki, filozofi, učenjaki,... skorajda vsi, ki so v posameznem obdobju kaj veljali (Bock 2004).

2.4.3 Ženska je ... vse – dekadenca in hedonizem novega stila³⁰

Doba, za katero Ghislaine Wood v svoji knjigi *Art Nouveau And The Erotic* (2000) pravi, da sta se ji v hedonizmu približala le zadnja leta rimskega imperija (3.-5. stoletje) in konec francoskega *ancien régime* (18. stoletje), je slavila seksualno svobodo in dekadentno ekstravaganco. Zaznamoval jo je stil, ki je odseval fascinacijo z erotiko, žensko, občutkom *spleena*³¹ in svojim neizogibnim propadom (Wood 2001). Za izražanje modernosti je uporabljal različne simbole, od očitnih erotičnih form do prispodobne uporabe mitov in religije, ki so se v 20. stoletju povezali s koristnostjo, tehnologijo in vedno bolj razširjenimi oblikami vizualnih medijev (fotografija, film). Vse to je v obdobju, ko je estetika kot filozofska disciplina najbolj izgubila živi stik z umetniškim dogajanjem, vodilo v ostro zanikanje vse dotedanje umetnosti in zahtevo po sestopu umetnosti in estetike iz območja elitnosti nazaj v življenje, na območje vsakdanjega (zgodovinska avantgarda z začetka 20. stoletja). »Kulturni preobrat estetike«³² je vsaki od znanih smeri estetike spremenil značaj, naredil estetiko neodvisno od filozofije in ji odvzel evropocentričnost (Perniola 2000).

Tradicionalna spolna konstrukcija je bila v 19. stoletju, času revolucij in Napoleonovih vojn, spreminjajoče se morale, vrednot in pravil obnašanja, ostro napadena s strani feministk,³³ homoseksualcev in dekadentov – skupin, ki so v tem času pridobile nove identitete. V okolju socialne, ekonomske in kulturne osvoboditve žensk in na novo odkritem polju psihologije - psihoanalizi³⁴ je mesto osrednje pozornosti postala ženska (njena

³⁰ Slog *modern style* se je leta 1890 izoblikoval v Angliji, se do leta 1905 razširil tudi po Evropi in ponekod trajal vse do prve svetovne vojne. V Nemčiji se je imenoval *Jugendstil*, v Avstriji *Sezessionstil*, v Italiji *liberty*, v Španiji *modernismo*, pri nas pa secesija ali novi stil (Umetnost, svetovna zgodovina 2000).

³¹ Spleen: duševno stanje dolgočasja, naveličanosti, melanholije (SSKJ 1994).

³² Kantova estetika življenja dobi *političen* predznak (npr. Herbert Marcuse), estetika forme *medijskega* (npr. Marshall McLuhan), Heglova estetika spoznanja in resnice *skeptičnega* (npr. Theodor W. Adorno, Maurice Merleau-Ponty), estetika dejanja *komunikacijskega* (npr. Jürgen Habermas, Karl-Otto Apel), estetika kot filozofija telesnosti, čutnosti in zaznave pa *fiziološkega* (npr. Jacques Derrida, Julija Kristeva, Jacques Lacan, Georges Bataille, Gilles Deleuze) (Kreft 2005).

³³ Industrijska revolucija sproži socialistično emancipacijo delavskega razreda, obenem pa tudi emancipacijo ženske. Pojavijo se ženska gibanja, ki jih danes imenujemo klasično žensko gibanje (Bock 2004) ali feminizem prvega vala (Švab 2002), ki je nasledil publicistični in literarni feminizem (npr. Jane Austen, George Sand). Besedo feminizem je v zgodnjem 19. stoletju uvedel francoski socialist Charles Fourier (Švab 2002). Za mnoge feministke tega obdobja je angažma za lastni spol predstavljalo zavzemanje za revne in zatirane – *caritas*. Vlogo ženske, ki je pogosto imela religiozni okvir, so videle v posebnem poslanstvu, ki naj bi z materialno in kulturno reformo presegal razredna nasprotja. Njihov cilj je bila osvoboditev izpod spolno določene podrejenosti in izpostavitve žensk kot subjektov, njihove politične enakopravnosti in avtonomije. Zato je bilo žensko gibanje tudi socialno (npr. Louise Otto, Gertrud Bäumer, Lily Braun) in socialistično gibanje (npr. Klara Zetkin, Rosa Luxemburg). V Veliki Britaniji, ZDA in po vsej Evropi je gibanje sufražetek čedalje glasneje zahtevalo volilno pravico za ženske (Bock 2004).

³⁴ Psihoanaliza je prinesla drugačno razumevanja telesa in izpostavila subjektivne dejavnike v razumevanju sveta. Ne obstaja neko telo-objekt, ampak telo, kakršno doživlja subjekt. Freud je osvetlil do tedaj le malo znano dejstvo, da je moška erotika lokalizirana v penis, pri ženski pa obstajata dva različna erotična sistema: klitorisni, ki se razvije v infantilnem stanju, in vaginalni, ki se razvije v puberteti. Tako pri moškem obstaja ena genitalna faza, v kateri bo moški ugodje navezal na objekt, običajno žensko, pri ženski pa sta fazi dve. Ženska mora svoj libido investirati v moškega, tako da bo preko klitorisnega

seksualnost in telo), preko katere se je poskušalo izraziti mnoge vidike modernosti. Od roparskih vampirk in degeneriranih Madon Edvarda Muncha do nešteti metamorfoz nimf Alphonsa Muche so ženske postale statusni simbol modernega dekorativnega sveta in prizorišče izraza mnogih tisočletnih strahov in bojazni (Wood 2001).

Odkrita erotika, ki je predstavljala upor proti konvencionalnim oblikam vedenja, morale, politike in religije, je v *mainstream* novega sloga prišla iz različnih virov. Nanjo so vplivali simbolistični in dekadentni pisatelji (npr. Oscar Wilde, Charles Baudelaire) ter romani groze poznega viktorijanskega obdobja (npr. *Dr. Jekyll, Mr. Hyde* (1886) Roberta Louisa Stevensona in *Drakula* (1897) Brama Stokerja), umetniška dela predrafelitov,³⁵ japonsko erotično slikarstvo imenovano *shunga*,³⁶ vazno slikarstvo grškega klasičnega in kasneje rokokojskega obdobja (1720-1760) ter vedno večja dostopnost fotografske in literarne pornografije (npr. John Cleland, Marquiz de Sade). Največji vir navdiha umetnikov novega stila pa je bilo samo 19. stoletje – stoletje »ljubke nesposobnosti«. Del privlačnosti je tičal v njegovi identiteti – pretiranosti in prenasičenosti kulture pred njenim dokončnim padcem (Wood 2001).

Pariz, mesto erotične tolerance in zgodovinsko gledano center seksualne industrije, je postal center konzumacije spolnosti, kar je v mesto pripeljalo mnogo mladih umetnikov. Mnogi med njimi, kot npr. Edvard Manet *Olympia* (1863), Gustav Courbet *L'Origine du monde* (1866) in Auguste Rodin *Iris, messagère des Dieux* (1890), so zavračali klasično konvencionalnost in počasi širili meje erotične sprejemljivosti. Dobo ženske senzibilnosti in frivolnosti je na dvoru posebljala ljubica Louisa XV. Madame Pompadour. Tudi drugače so kurtizane in ljubice igrale pomembno vlogo v sistemu moške družbe, umetnosti in literature. Njihova vloga je bila kompleksna: kot muze so bile vir navdiha mnogih umetnikov, kot razdiralke »srečnih«³⁷ družin pa so bile s strani družbe, posebno žensk, osovražene. Na njih so bile osredotočene moške spolne fantazije, zato so bile na eni strani pojmovane kot grožnja, na

ugodja prešla k vaginalnemu. Zato obstaja pri ženski večja nevarnost, da se njen spolni razvoj ne izpelje do konca, da ostane v infantilnem stadiju in zato razvije nevroze (npr. histerijo) (Beauvoir 1999).

³⁵ Ime angleške slikarske skupine oziroma bratovščine, ustanovljene leta 1848, ki ji je bilo vzor italijansko slikarstvo pred Rafaelom. Mednje med drugimi sodijo: Dante Gabriel Rossetti *Lady Lilith* (1864-68), William Holman Hunt *The Lady of Shalott* (1886-1905), John William Waterhouse *Hylas and the Nymphs* (1896), ki so v času viktorijanske morale, zakrite z mitičnimi naslovi, uprizarjali predvsem gola ženska telesa (Lee 1997).

³⁶ Kombinacija dekoracije in erotičnih poz, pa tudi uporaba nekaterih simbolov (npr. hobotnica), na slikah imenovanih *shunga* ali *netsuke* je postala ena od prepoznavnih značilnosti novega stila. Uporaba oblačil in tančic, ki so zakrivala in/ali hkrati odkrivala dele telesa, je dodatno stopnjevala erotičnost. Poleg teh slik, ki so jih v Evropi na veliko preprodajali (kupovali so jih mnogi umetniki, med drugimi tudi Aubrey Beardsley in Gustav Klimt), je novi stil vznemirjala celotna konstrukcija japonskega seksualnega sveta, ki so ga simbolizirale *gejše*, umetniško obdarjene in omikane ženske, ki so z erotičnim, močno izpopolnjenim in zapletenim estetskim obnašanjem kratkočasile moške (Wood 2001).

drugi strani pa so jim bile prav zaradi tega pokorne. Finančno so bile odvisne od svojega moškega »dobrotnika« in položaj ljubice se je gibal od zelo revnih, obupanih prostitutk do visoko usposobljenih in bogato nagrajenih kurtizan. Najbolj zaželene ljubice so bile igralke ali plesalke (npr. Cleo de Merode, Liane de Pougy), ki so zaradi svoje očitne erotičnosti veljale za ikone ženskosti. Nekatero od njih, npr. igralka Sarah Bernhard ali plesalka can-cana Jane Avril, so s pomočjo umetnikov novega stila (v prvem primeru Alphonsa Muche, v drugem pa Henria de Toulouse-Lautreca) svoje podobe preoblikovale v glamurozne in prepoznavne javne osebnosti (Wood 2001).

Porast množičnega oglaševanja so hitro izkoristili tudi drugi ponudniki najraznovrstnejših stvari, ki so najemali umetnike, da bi jim oblikovali atraktivne oglasne plakate. Za eno od najučinkovitejših metod množičnega reklamiranja se je izkazalo oglaševanje določenega življenjskega stila ali ideje, ne pa neposredno oglaševanje samega produkta. In seksualnost je prodajala karkoli in to bolje kot katera koli druga stvar. Samo namig na seksualnost je bil dovolj, da so se v Parizu napolnili teatri. Tako se je prodajalo vse, od cigaret do avtomobilov. Pri tem pa se ni prodajala le izpolnitev seksualne objube za moški del občinstva, temveč tudi ideja sofisticirane, dekorativne in glamurozne ženske identitete za ženske nastajajočega srednjega sloja, ki so razpolagale z dohodkom in so postajale vedno bolj dominantni potrošniki. Kljub osredotočenosti na žensko telo pa je v oglaševanju, predvsem za stvari, ki so zahtevale »resnejši« pristop (promoviranje industrije in tehnologije), zaslediti tudi popolno izklesano moško telo. Izkazalo se je, da tradicionalne vloge spolov, preko simbolizma, še vedno ohranjajo svojo moč. Žensko telo je bilo namenjeno užitku in potešitvi nagonov, moško telo pa akciji in razumu (Wood 2001).

Spolnost je pomenila izkušnjo, ki je vplivala na dušo in telo, in surrealist Georges Bataille³⁷ je tudi petdeset let po novem stilu trdil, da sta erotika in duhovnost v temelju povezani. Za mnoge je erotika postala nova religija, ki ni izključevala mazohističnega in sadističnega seksualnega nasilja. Čas je bil naklonjen razcvetu mysticizma, prostozidarstvu, teozofiji, hermenevtiki in najrazličnejšim kultom, med katerimi so mnogi vključevali spolnost. Erotika je zahtevala eliten, predvsem moški krog konzumentov, model, ki ga je predstavljal de Sadev krog moške elite, ki se je predajala »zlim« praksam. De Sade je

³⁷ Erotizem je človeku lastno notranje izkustvo, ki je po svojem bistvu religiozno in mistično, hkrati pa je tudi izrazito živalska dejavnost. Tesno je povezano z občutkom tesnobe, trpljenjem, žrtvovanjem, telesnim nasiljem (penetracija) in smrtjo (fascinacija z njo in hkrati gnus, ki nas od nje odvrča). V erotičnem krču, trenutku naslade »osebnost za trenutek umre«, zato je erotizem potrjevanje življenja celo v smrti (Bataille 2001).

pornografijo pripeljal do njene logične razsežnosti – degradacije telesa, ki je svojo utemeljitev našla v ortodoksnem krščanstvu, ki je povečevalo mučenje telesa. Močno se je razširila motivika podreditve, mučenja in celo križanja žensk (npr. Fernand Khnopff, František Drtikol) z močnim erotičnim podtonom. V času razširjenega sifilisa in drugih spolnih bolezni se je takšno negativno pojmovanje žensk še stopnjevalo in jim pripisovalo, da so vir infekcije in bolezni (npr. Edvard Munch *Madonna*, 1895). Na svoj način so takšne podobe vendarle naznanjale prihajajočo vojno.

2.4.4. Ženska je simptom - ženska v filmu noir

In ta je prišla (1914–1918) ... za njo pa še druga (1939–1945), nenehne državljanske vojne in holokavst. Posledica je bilo več kot šestdeset milijonov mrtvih in milijoni beguncev. Življenja in usode žensk in moških so bili razpeti med zlata dvajseta in krvava štirideseta (Bock 2004). Možje so odhajali na bojišča, ženske, med katerimi je bilo vse več vdov, pa so ostajale doma, skrbele za otroke in ranjence. Tistim, ki se jim je posrečilo preživeti, so se domov vračali telesno in čustveno pohabljeni. Gibanje zaposlovanja po celem svetu je pospešila kriza delovne sile. Meščanstvo se je odločilo, da bo sledilo delavskemu razredu, in ženske so, poleg dela v industriji, preplavile tudi svobodne poklice. Z množičnim vstopom žensk v ekonomsko sfero se je popolnoma spremenil način in vrednotenje dela, ki je do takrat veljalo za moško področje. V tako neugodnih okoliščinah so si ženske počasi priborile volilno pravico.³⁸ Poleg takšnih svetlih izjem je ta doba ljudem zapustila občutek praznine in krize smisla, s katero so se poskušali spopadati na različne načine. Enega od teh načinov lahko vidimo v filmu noir,³⁹ ki je s svojevrstnim stilom podal svoj pogled na svet ter mesto moškega in predvsem ženske v njem.

³⁸ Med prvimi so ženske dobile volilno pravico v Novi Zelandiji (1893), na Finskem (1906), Norveškem (1907) in Avstraliji (1908). V skupaj enaindvajsetih evropskih državah so jo dobile po prvi svetovni vojni, leta 1920 tudi v ZDA. Angležinjam je bila leta 1918 priznana omejena volilna pravica, ki jim je bila v celoti priznana leta 1928. Med zadnjimi so jo dobile Francozinje (1944), Italijanke (1945), Grkinje (1952) in Švicarke (1971), vse iz dežel antičnih ali modernih »zibelk« demokracije (Bock 2004). Slovenke s(m)o volilno pravico dobile leta 1942. Vsekakor pa s pridobitvijo volilne pravice ženskam v družbi še zdaleč ni pripadel takšen položaj, kot so ga imeli moški.

³⁹ Film noir je izraz, s katerim so francoski kritiki v 40. letih označili nekatere ameriške filme iz medvojnega obdobja. Pomeni »črn«, pa tudi »mračen film, ki se nanaša na mračno vsebino ter klavstrofobično atmosfero filma in njegove slogovne značilnosti: črno-belo snemalno tehniko, osvetlitev v nizkem ključu (*low-key*) s poudarjenim kontrastom in sencami – *chiaroscuro* (*chiaro* – svetlo, *oscuro* – temno), močno globino polja ter poudarjenimi gornjimi ali spodnjimi koti. Film noir je hkrati žanr ter stilna in pripovedna smer. Izhaja iz trde detektivske zgodbe (*hard-boiled*) 20. letih avtorjev, kot so npr. Dashiell Hammett, Raymond Chandler in Cornell Woolrich, ter nadaljuje cinične in nasilne pripovedi gangsterskih filmov. Če je film noir zgodbo črpal iz urbanega ameriškega življenja, pa sta v slogovnem pogledu nanj vplivala nemški ekspresionizem in francoski poetični realizem. Navezava na nemški film 20. let je posledica dejstva, da so bili med njegovimi najpomembnejšimi ustvarjalci štirje v Ameriko priseljeni nemški režiserji: Fritz Lange, Robert Siodmak, Otto Preminger in Billy Wilder. Obdobje filma noir naj bi se začelo z *Malteškim sokolom* Johna Hustona (1941), končalo pa s *Touch of Evil* (1958) Orsona Wellesa, vendar se je preko različnih režiserjev nadaljevalo oziroma s svojimi filmskimi konvencijami nanje

Glavni karakterji filma, katerega prizorišče je običajno veliko mesto ponoči, z deževnimi pločniki, mračnimi ulicami in zakajenimi bari, so junak, femme fatale in »dobra« ženska. Za moškega protagonista, detektiva ali kriminalca, ki je v bistvu antijunak, je značilen pesimizem, dvom vase in hladen, distanciran pogled na svet. Je razočaran samotar, brez iluzij, ki ponoči skrivoma tava po mestu. V svoje mreže ga ujame femme fatale, lepa, privlačna, strastna, neodvisna, a častihlepna amoralna in hinavska ženska, z izdajalskim namenom, da njegovo šibkost izkoristi v svojo korist in ga zapelje v nevarnost ali celo umor. V primerjavi s to »zlo« žensko njeno nasprotje predstavlja »dobra« ženska. Dobrosrčna, poštena, potrpežljiva spodobna ženska, ki je včasih predstavljana kot pusta, dolgočasna in neizrazita, vendar junaku ponuja možnost poroke in očetovstva. Znotraj odnosov med alternativnimi partnerstvi ti karakterji tvorijo nekakšen trikotnik, v katerem femme fatale in »dobra« ženska junaku predstavljata moralno dilemo: fatalka je zanj prenevarna, zato mora biti uničena, »dobra« ženska pa se zdi »predobra« zanj in predaleč stran od njegovega noir sveta. Prva ga obseda, ker si jo želi telesno polastiti, druga pa mu predstavlja ideal vsakdanjega življenja, ki si ga prav tako želi (Thomas 1992).

V duhu povojnega strahu in cinizma so film noir nekateri razumeli kot neposreden napad na tedanjo ameriško družbo, njeno povečevanje poguma in hollywoodsko tovarno sanj. Povečevanje poroke in družine se je pred vojno izkazalo za najbolj profitno formulo filmske industrije. Večina filmov je prikazovala družino kot varno zavetje pred ostalim svetom, ki junaka ali junakinjo ozdravi vseh težav, če le spoznata njen pomen in se jo naučita spoštovati. Med in po vojni pa je postalo jasno, da je realnost precej drugačna. Korupcija in nasilje sta v filmu noir stalna spremljevalca, policija je nesposobna, uradniki dolgočasni, vlada pa zatiralska in nečloveška. Film noir je eden od tipov hollywoodskega filma, ki je smel imeti nesrečni konec. Vključeval je kazen ali smrt ženske (in moškega), ki je prečkala meje dovoljenega. Včasih so mu bili dodani neprepričljivi srečni konci »normalnega« družinskega razmerja, pri katerem se junak poroči z »dobro« žensko ali celo s spreobrnjeno fatalko, ki je končno sprejela svojo »pravo« vlogo. Tako tudi film noir svoj pogled na družbene vrednote izraža preko družine in vlogo ženske v njej, ki pa jo je mogoče razumeti vsaj na dva načina: na subverziven način, ki družbene vrednote postavlja pod vprašaj, ali na način, ki te vrednote, četudi jih kritizira, v bistvu podpira.

vplivalo (npr. Alfreda Hitchcocka). Žanr se je v obliki post- ali neonoir filma v ZDA (npr. Robert Altman, Roman Polanski) in drugod po svetu ohranil vse do danes (Bergan 2006).

Femme fatale v filmu noir po eni strani lahko razumemo kot napad na družinske vrednote in tradicionalno pojmovanje ženskosti. Odklanja vlogo vdane žene in ljubeče matere. Poroka se ji zdi dolgočasna, omejujoča, brez ljubezni in spolnosti, zato vse svoje čare uporabi za to, da ohranja svojo neodvisnost. Če je poročena, je njen mož veliko starejši moški, ki zanjo, razen občasnih pijanih in nasilnih izpadov, ne kaže posebnega zanimanja – zanj je objekt, kos njegove »standardne opreme«. Zato ji poroka prinaša občutek ujetosti, nesrečo, dolgočasje, odsotnost romantične ljubezni in seksualnega poželenja ter namiguje, da je sčasoma impotenca moškega in hladnost ženske normalna posledica poroke. Razdalja med njima se z leti tako povečuje, ne zmanjšuje (spita v ločenih spalnicah in nasploh živita ločeno, drug mimo drugega). Takšna podoba doma nasprotuje predstavam o domu kot varnem, toplem in ljubezni polnem zavetju (Blaser 2002). Temu nasprotuje tudi podoba same femme fatale. Ima blede polt in zapeljivo telo, ki več skriva kot odkriva, nosi obilen nakit in šminko. Njen glas in gibi skladnega telesa z dolgimi nogami so počasni in zapeljivi, njeni prsti z rdeče pobarvani nohti držijo nepogrešljivo cigareto, katere dim se vije preko njenih napol zaprtih, poželjivih oči. Vamp zapeljuje vedno in povsod, tako moške kot ženske. Prav spogledovanje z biseksualnostjo namiguje na nesposobnost moških, da so (v nekaterih primerih) nezmožni zadovoljiti žensko spolno slo: »Vamp je ženska fantazma o supermoškem, ki ne obstaja« (Slapšak 2005: 293), kar je verjetno druga najmočnejša moška frustracija. Prva je strah pred kastracijo, s katero se film noir prav tako poigrava: junak naj bi bil v ozračju nabitem s seksualnostjo (obdan z barskimi pevkami, plesalkami, prostitutkami,...) v bistvu »kastirana« figura, saj v večini primerov pravzaprav nikoli ne zvemo, ali je imel spolne odnose s fatalko ali si jih je samo želel (Thomas 1992). Femme fatale je poosebljena seksualnost: uporablja jo za izražanje svoje identitete in za manipulacijo moških, da bi ji pomagali pri osamosvojitvi izpod zatiralskega družinskega življenja ali razmerja. »Prava« femme fatale ostaja zvesta svoji naravi in zavrača možnost, da bi se spreobrnila tudi, ko je soočena s svojim lastnim propadom in/ali je njena edina alternativa smrt. Neizbežni usodi navkljub nam ostane v spominu kot močna, senzualna in vznemirljiva ženska, ki se je uprla moški nadvladi in odklonila institucijo družine.

Po drugi strani pa prav njena kazen in/ali smrt potrjujeta konvencionalne družbene in družinske vrednote. Kajti ženska, ki jih zavrača, je na koncu neizogibno kaznovana ali pa kar uničena. V ozadju te neodvisne in samozavestne ženske se skriva sugestija, da se ta ženska ni rodila kot vamp, temveč je to šele postala, in sicer zaradi zavrnitve moškega: »Vamp ustreza podobi sveta, kjer sta spola sprta in nespravljiva in kjer nenehni spor vedno znova zagotavlja

moč moškega« (Slapšak 2005: 292). Šele potem se je odločila moške izrabljati. Ravno zato se moški njenega vpliva lahko reši: ko spozna, kakšna je v resnici, da je njena notranjost mrtvo hladna, da ni sposobna ljubezni ali kakšnega drugega čustva, jo kratko malo zapusti ali pa jo preda roki pravice. Ko spozna njeno resnično vrednost, se včasih celo poroči z »dobro« žensko, »angelom domačega ognjišča« (Kristan 2005), ki mu oprosti zmoto in mu ponudi možnost, da postane vzoren mož in oče. Dom in ženska, ki se tam odloči živeti, sta predstavljena kot ideala ali modela pravilnega vedenja.

Zaključujemo poglavje, v katerem smo obravnavali razvoj, razumevanje in povezanost konceptov estetike, lepega in grdega, dobrega in zlega, znotraj katerih smo razvili definicijo estetike grdega. Za osrednji lik tovrstne estetike nam je služil motiv femme fatale. Sledili smo njenemu pojmovanju in zgodovinskemu razvoju, sedaj pa nas zanima, ali se je v sodobni zahodni družbi razumevanje tega koncepta spremenilo ter zakaj in kako.

3. SODOBNO RAZUMEVANJE KONCEPTA FEMME FATALE

S pojmom postmoderna (Debeljak 1999), pozna modernost (Giddens 2000), tekoča moderna (Bauman 2002) in še kako drugače bomo označili obdobje od druge svetovne vojne do danes. Enotne definicije, ki zadeva dobo, v kateri živimo, (še) ni, različni avtorji pa, poleg njenih najvidnejših značilnosti (npr. industrializacija, kapitalistični sistem, globalizacija, racionalizem, individualizacija,...), poudarjajo različne probleme. Eden od njih je zagotovo ta, da je hitrim spremembam, ne glede na katerem področju, v konceptualnem in pojmovnem smislu težko slediti. Kljub temu so se v zvezi z opisi naše zahodne družbe uveljavili nekateri koncepti, kot na primer estetizacija (vsakdanjega življenja), potrošna družba in vizualna kultura. V pričujočem poglavju nas bo zanimalo, kako ti medsebojno povezani koncepti, katerih skupni imenovalec je (fotografska) podoba, vplivajo na preobrazbo spolnih in družbenih identitet. Spremembe so vplivale tako na dojemanje ženskih identitet na splošno kot tudi na spremembo razumevanja koncepta femme fatale. S parafraziranjem nekaterih esejev Rosalind Coward smo poskušali ugotoviti, v kolikšni meri bi lahko njene ideje uporabili za sodobno razumevanje reprezentacij femme fatale (npr. v filmih, oglasih,...). Sodobna femme fatale, izpraznjena nekdanj (če sploh kdaj) kakršnega koli kritičnega potenciala, pravzaprav ustreza vsem lepotnim standardom današnje zahodne družbe. Kaj vsebuje njen koncept, si lahko vsak posameznik interpretira po svoje. Ta »relativizem« se

kaže predvsem v prepričanju, da je vsaka posameznica potencialna femme fatale. To bomo skušali demonstrirati na primeru »fatalne preobrazbe«. S pomočjo digitalne fotografije in obdelave/retuširanja posnetih fotografij treh različnih modelov bomo poskušali dokazati trditev, da se lahko vsaka ženska, četudi samo začasno, preobrazi v femme fatale. Za oblikovanje čimbolj učinkovite celostne podobe, sporočilo katere bi, v skladu z našim pojmovanjem motiva, prepoznalo čim večje število ljudi, smo si pomagali z medijsko in semiotično analizo fotografije.

3.1 »Homo politicus, homo ludens,... homo aestheticus«

Najprej pogledjmo, kaj pomenijo koncepti potrošna družba, vizualna kultura in estetizacija vsakdanjega življenja in kako so ti koncepti med seboj povezani.

Potrošnja oziroma potrošna kultura je pravzaprav način »učlovečenja« v določenem zgodovinskem trenutku, v ozadju katerega stoji moralni koncept o tem, kaj naj bi bili ljudje in njihova družba in kako naj bi v njej živeli. Ime »potrošna družba«⁴⁰ tako nakazuje, da je potrošnja v sodobni zahodni kulturi, kot kulturna praksa in komunikacijska dejavnost, ena od pomembnih sooblikovalcev identitete, hkrati pa predstavlja učinkovito sredstvo institucionalnega nadzora in moči. Posamezniku preko različnih praks in tehnik omogoča izbiro med različnimi življenjskimi vzorci in stili. Dobrine postanejo bistvene tako za vzpostavljanje podobnosti in razlik do drugih kot za oblikovanje lastne biografije, ki postane projekt samouresničevanja. Prav zato je predpogoj za konstitucijo moderne sociabilnosti sposobnost nadzorovanja lastnih emocij. Premik od zunanjega nadzora in prisile k prostovoljnemu podrejanju, samonadzorovanju, samodiscipliniranju in samocenzuri pa po Michaelu Foucaultu pomeni najučinkovitejšo obliko moči in nadzorovanja (v Luthar 2002).

Ker je glavni motiv potrošnje želeti (ne imeti), nas posedovanje nekega prej zelenega objekta navda z razočaranjem in našo željo usmeri k drugemu objektu, kar tvori začaran krog

⁴⁰ Nastanek potrošne družbe so mnogi izpeljevali kot logično posledico industrijske revolucije (prva polovica 19. stoletja, z nastavki v razsvetljenstvu), vendar je razvoj potrošnje posledica mnogih ekonomskih, kulturnih in demografskih sprememb. Njen nastanek je zato težje določljiv: nekateri ga postavljajo v elizabetinsko Anglijo 16. stoletja, drugi v 18. stoletje, ko se razširi manufakturno delo, tretji pa v petdeseta (v ZDA) in šestdeseta leta 20. stoletja (v Evropi), ko prvič pride do res množične produkcije dobrin, uveljavitve nakupovanja kot dejavnosti v prostem času,... Pomembne so tudi spremembe v subjektiviteti posameznika (potrošnika). Temeljno vlogo pri razvoju potrošniškega habitusa je odigrala romantika zgodnje moderne, ki je ustvarila kult svobodnega individualnega posameznika, utelešenega v evropskem metropolitanskem »pohajkovalcu« (fr. *flâneur*)/opazovalcu, katerega cilj je bil brezciljnost in uživanje v družabnosti brez interakcije (Luthar 2002).

nenehne produkcije in konzumacija želja. Potrošnja prodaja uživanje v fikciji in fikcijo samo. Usmerjena je k iskanju lastne idealne podobe in izraža romantično hrepenenje postati drugi, kar naj bi bila ena od najpogostejših tem ženskega sanjarjenja. V oglasih podoba prodaja/ilustrira imidž ali življenjski stil, oglas pa proizvod in porabniške navade, ki nam ga pomagajo doseči. Vizualne podobe kot nosilci imaginacije tako postajajo vse bolj pomembne za moderne oblike užitka (Luthar 2002).

Naš svet se tako vse bolj spreminja v posredovano podobo, ki je podvržena interpretaciji, rekonstrukciji in spreminjanju. Prevlada pogleda in privilegiranost očesa v zahodni kulturi je povzročila, da je videnje postalo več kot verovanje, videz več kot resnica. Zaradi dominacije podobe v različnih praksah vsakdanjega življenja o sodobni kulturi zahodne družbe govorimo tudi kot o »vizualni kulturi«.⁴¹ Vizualnost se prelevi v kulturo, ko s pomočjo lastne zmožnosti produciranja (in konzumiranja) podob razumevamo in »vidimo« sami sebe in svet okoli nas (kot podobo). Sposobnost branja podob tako postaja eksistencialna potreba sodobnega človeka (Hardt 2002).

Kot take so podobe zvrst kulturnih reprezentacij, ki jih je moč »brati«, analizirati in interpretirati kot tekste. Pri potrošnji po večini kupujemo znake, ne stvari. Stvari imajo simbolni pomen, ki je onstran njihove uporabne funkcije. Ker se je v postmoderni ustvarjanje pomena stvari profesionaliziralo in industrializiralo (npr. oblikovanje), govorimo o »semiotizaciji« potrošnje (Luthar 2002).

Če je »semiotizacija« usmerjena v ustvarjanje pomenov stvari, pa je estetizacija⁴² usmerjena v povečevanje zunanje privlačnosti proizvoda. Estetizacija je posledica spodletelega poskusa zgodovinske avantgarde z začetka dvajsetega stoletja. Le-ta je namesto osvobajajočih učinkov družbene spremembe in radikalne estetske preнове sprožil propad estetike in »razgradnjo umetnosti v skrajno komercializirano estetsko dejavnost« (npr. pop

⁴¹ Vizualna kultura združuje dva med seboj povezana koncepta, vizualnost in kulturo. **Vizualnost** se nanaša na nastanek podobe v razvoju in razširjanju modernih medijskih praks (fotografije, filma, televizije, osebnega računalnika,...), njihovo uporabo ter širjenje občinstva te nove vizualne kulture (lastna uporaba fotoaparata, računalnikov,...). Vse to vpliva na množično produkcijo podob, ustvarjanje vizualnega okolja ter oblikovanje in določanje novega načina videnja sveta. Spreminja izkušnjo gledanja, ki je v kontekstu družbe postalo glavni način participacije v sodobnem življenju. **Kultura** pa se nanaša na prakse oziroma na »način življenja« (izraz Raymonda Williama) in predstavlja simbolno torišče vsakdanjega življenja. Podoba je (kot jezik) del umeščanja posameznika v svet in sredstvo vzpostavljanja njegove identitete ter pripadnosti (Hardt 2002: 316).

⁴² Estetizacija je prenos estetskega, lastnega umetnosti, na zunajumetniško resničnost in dejavnost, s katero se nekaj neestetskega naredi estetsko. Gre za proces, ki je pogosto manipulativen, saj se določene segmente dejanskosti estetizira ali »preobleče« zato, da bi jim lepa forma priskrbela višjo materialno vrednost (npr. estetizacija blaga, estetska podoba znanosti ali estetizacija telesa) (Strehovec 1995).

art), ki ji je podvržena tudi »postmoderna« umetnost⁴³ (Debeljak 1999: 142). Z mehansko reprodukcijo so umetnine izgubile svojo »avro« (Walter Benjamin), ki jo je nadomestila »auratizacija umetnika« (Debeljak 1999). Postmoderna ga je preimenovala v oblikovalca in mu namenila vlogo kulturnega posrednika (izraz Pierra Bourdieua) med naročnikom in uporabniki. Kot posrednik oblikovalec večinoma, posebno v oglaševanju, ni avtor vsebine, njegova naloga je, da jo učinkovito posreduje naprej (Oven 2005). Kljub temu mora oblikovalec skupaj z vlogo nase prevzeti tudi odgovornost do končnega izdelka. Vsak oblikovalski izdelek namreč komunicira z družbo, katere del je, in se, bodisi na negativen bodisi na pozitiven način, vpleta v procese družbene konstrukcije realnosti (izraz Luckmanna in Bergerja) (Predan 2005).

Prav zaradi odlaganja te odgovornosti je za sodobno medijsko kulturo značilno lahkotno, manipulativno oblikovanje, ki z estetizacijo blaga nakupovanje spreminja iz rutine v estetski fetišizem. Prevara in iluzija niso moteči in lahko predstavljajo prav tako »resnično« realnost, kot je realnost sama. Danes je estetsko vse tisto, »kar (ne)prijetno učinkuje na čute, jih stimulira, nagovarja, zaposluje in zadovoljuje«, hkrati pa tudi vse, s čimer se da manipulirati in (o)lepšati (npr. kozmetika) (Strehovec 1995: 162). Je očaranje nad impresivnimi pojavi ne glede na dejanske posledice – je demonsko estetsko, ki lepoto uporablja kot alibi, masko ali vabo, ki je pojavom dodana zato, da bi zapeljala/prepričala potencialnega porabnika. Estetsko uživanje v neumetniških in neestetskih predmetih je danes celo pogostejše kot estetsko uživanje v umetnosti in /ali lepem. Estetizaciji se ne more izogniti niti bolečina kot tisto »skrajno individualizirano izkustvo, neugodje, ki se pojavi ob nečem, kar se posamezniku fizično in/ali psihično upira in ga pri tem rani« (Strehovec 1995: 23), kajti množična produkcija prepletanje erotike, ljubezni in/ali bolečine prikazuje kot ideal neumrljive in strasti polne ljubezni.

»Homo aestheticus« je tako postmoderni potrošnik, ki ga opredeljuje ponotranjenje estetskega načela v osnovno stavbo družbenega življenja, in pride po homo politicusu, homo fabru in homo ludensu (Welsch v Stehovec 1995: 163). Estetska razsežnost vsakdanjega življenja mu predstavlja pomemben del kvalitete življenja, zato vsakodnevno rabi vrsto estetskih dražljajev različnih izvorov, ki temeljijo predvsem na vizualnih podobah.

⁴³ Po Debeljaku med postmoderne značilnosti umetnosti sodijo: odklanjanje subjektivnosti in individualnosti del (neskončna možnost tehnične reprodukcije), sprejemanje blagovnega fetišizma (popolna integracija v krogotok tržišča) in politična ravnodušnost (umetnost ne predstavlja alternativne resničnosti) (Debeljak 1999: 193).

Nakupovanje najrazličnejšega blaga je lahko v funkciji estetskega doživljanja in izkušanja. Implicira zvezo s hedonizmom, ki je pravzaprav zapoved zabavati se vedno in povsod, in rabi kot gibalno posameznikovega »*performanca*« (javnega nastopanja) in njegovega videza ali »imidža« (ang. *imago* podoba) (Strehovec 1995).

3.2 Ženska kot estetski spol

Poudarjanje videza pa ima posledice predvsem za ženske. Velja namreč splošno prepričanje, tudi najbolj heteroseksualno usmerjenih žensk, da so ženska telesa estetsko privlačnejša od moških. Tudi moški branijo svoje ogledovanje žensk z izgovorom, da so estetsko privlačne. Gledanje oziroma ogledovanje pa ni nekaj nevtralnega, ampak predstavlja obliko moči.⁴⁴ V naši kulturi pogled nadzorujejo moški in poudarjanje videza žensk predstavlja način, kako družba nadzira seksualnost žensk. Razlog, da moška telesa veljajo za manj estetska, je v tem, da so se moški izmaknili množičnemu definiranju seksualnega. Kar žensko opredeljuje kot estetski spol, je njena skrb za svoj videz in videz drugih. Definirano telo pa je nadzorovano in podrejeno telo (Coward 1989).

Fotografija je pravzaprav dovoljeno gledanje in pri uporabi ženskih ikon v oglaševanju se predvideva, da se ženske, prej kot moški, s temi podobami (narcistično) identificirajo. Profesionalne in visoko seksualizirane podobe žensk naj bi delovale kot ogledalo, ki ženskam vrača fascinacijo nad njihovo lastno podobo. Ženski se dvori z obljubo, da ji bo določen izdelek v prihodnosti prinesel ideal popolnega izgleda, ki pa ne le da v resnici ne obstaja, ampak je praktično nedosegljiv. Sodobna ženska je obsojena na dejstvo, da ji bo pri doseganju idealov na enem področju zagotovo spodletelo. Tako je bolj verjetno, da v odnosu do medijskih podob prevladuje predvsem žensko nezadovoljstvo, vendar pa že samo sanjarjenje o tem, »kako bi bilo, če bi...shujšala, si spremenila pričesko, kupila tisto mini oblekico,...«, prinaša določen užitek. Poleg tega ženske niso pasivne žrtve medijskih vsebin – v njih se lahko, ali pa ne, prepoznajo (Luthar 1998; Coward 1989).

⁴⁴ Opazovanje se v zahodni kulturi razume kot oblika moči in vlogi opazovalca in opazovanega sta vedno spolno razdeljeni. Ženska je objekt, moški pa subjekt. Tisti, ki gleda, ima privilegiran položaj, posledica institucionalizacije moškega pogleda pa je ta, da je tisto, kar je opazovano, feminizirano in objektivizirano. Tej objektivizaciji ženska nikoli, niti potencialno, ne more ubežati. Tako ženske ne le dojemajo svoje telo preko moškega pogleda, temveč ta ponotranjeni moški pogled, ki ga dojemajo kot svojega lastnega, *povratno* vpliva na njihovo dojetje in ocenjevanje drugih žensk (Ballaster 2004). Indoktrinacija žensk (in moških) v »moški« dominantni sistem, ki je kot tak spoznan in legitimiran tudi s strani širše družbe (torej tudi žensk), se začne že v otroštvu, preko socializacije. Nadaljuje se preko vzgojnih in izobraževalnih zavodov, ki žensko konstruirajo in določajo različne oblike ženstvenosti. Preko aktivnega diskurza, ki predpostavlja »naravno« ločenost spolov kot dveh nezdržljivih kategorij, se dominantna ideologija, ki odslikava realno stanje v družbi, reproducira in ohranja (Luthar 2004).

Preokupacija žensk z videzom je v veliki meri rezultat oblikovanja modelov potrošništva (gospodinjskega, pro-ženskega in postfeminističnega).⁴⁵ Ti predstavljajo dominantne kulturne konstrukte zahodne družbe, ki poudarjajo določene reprezentacije⁴⁶ ženske in ženskosti, za katere ni nujno, da ustrezajo realnemu stanju. Izbor teh reprezentacij je že vselej produkt spopadov za družbeno vidnost, ki pa ne prinaša nujno tudi priznanja družbene moči. Teza o postfeminizmu govori o tem, da se zaradi povečevanja javne vidnosti žensk in z njihovim vstopom v sfero visoko plačanih delovnih mest približujemo koncu feminizma in vstopamo v dobo postfeminizma. S tem naj bi bile izpolnjene vse zahteve feminizma drugega vala,⁴⁷ in ker s(m)o ženske na vseh področjih postale popolnoma enakovredne moškim, o tem »problemu« ni več potrebno razpravljati. Resnica pa je, da to (še vedno) drži samo za določen privilegiran segment žensk: belih pripadnic meščanskega sloja. Ekonomsko neodvisna, samozavestna, lepa, mlada in seksualno zapeljiva ženska, ki ji niti materinstvo niti poslovna uspešnost ne predstavljata prevelikih naporov, je prototip superženske, ki ženskam delavskega razreda predstavlja »prisilo ideala«, pripadnicam meščanskega sloja pa »prisilo prakse« (Vidmar 2003).

⁴⁵ **Gospodinjski model** sovпада z ekonomsko preobrazbo doma in družine v začetku 20. stoletja. To je bilo obdobje povojne baby-boom generacije, ko je ženski (zopet) pripadla vloga matere in gospodinje, moškemu pa skrb za delo in denar. Družbena osama in racionalizacija doma in gospodinjstva sta gospodinjstvo preobrazili v potrošnico, ki je postala tarča oglaševalske industrije. Gospodinja belega srednjega razreda, v nasprotju z zaposleno (črnsko) žensko, je predstavljala lik, katerega moč je bila v tem, da je sprožil željo po identifikaciji in razredno mimikrijo (npr. Afroameričanke so si kupovale pripomočke za beljenje kože). Kulturni model gospodinje je v drugi polovici 20. stoletja nadomestil **pro-ženski model** potrošništva. Izoblikoval se je, zopet v nasprotju - tokrat z gospodinjjo, okoli lika ženske, ki svoje življenje posveča skrbi zase in za svoj videz. Za njegovo razumevanje je ključnega pomena aksiom Johna Bergerja: »Moški deluje, ženska se kaže«. Gospodinja nakupuje za dobro doma in družine, »pro-ženska« potrošnica, katere reprezentacija temelji na domnevno pozitivni »progresivni stereotipizaciji« ženske v delovnem okolju, pa kupuje zase in za svoje telo. Nov model ženske ne predstavlja kot uspešne in enakopravne delavke, temveč kot okras zaposlenemu moškemu kolektivu. Oglašila v ženskih revijah, ki so namenjeni temu novemu »razredu« visoko plačanih zaposlenih žensk, tako pogosto hkrati s kvazifeminističnimi vsebinami prikazujejo ženske kot spolne objekte. Ta model pa konec 70. let stoletja nasledi **post-feminističen model**, ki ga uteleša lik samozavestne, seksualno privlačne, poklicno uspešne in ekonomsko neodvisne ženske, ki pa je prav zaradi svoje neodvisnosti pogosto nesrečna (npr. Ally McBeal). Njegova ideološka predpostavka temelji na prepričanju, da je bila ženska enakost z moškimi končno dosežena in da je zdaj žensko kazanje že oblika politične drže (preoblikovan Bergerjev aksiom). Ženska lahko kakršne koli krivice in izkoriščanja, ki jih doživlja v družbi, nadomesti preko individualnega trošenja, s poudarjanjem svoje ženstvenosti in njene predstavnosti moči (Vidmar 2003).

⁴⁶ Reprezentacija naj bi bila »neposreden izraz družbene realnosti«, pri čemer je realnost že reprezentacija. (Ne)resničnost reprezentirane podobe ne igra nobene vloge. Pomembno je, na katere skupine ljudi skušajo reprezentacije vplivati in s kakšnim namenom. Reprezentacija žensk bolj odraža moški odnos do žensk kot pa žensk do njih samih in pogosto ustvarja popačeno sliko o tem, kaj ženske dejansko s(m)o. Reprezentacija ženske, predvsem njenega telesa, je namreč vpeta v družbene prakse moči in nadzora (Švab 2004).

⁴⁷ V nasprotju s klasičnim ženskim gibanjem je bilo novo žensko gibanje (Bock 2004) ali feminizem drugega vala (Švab 2002) konec šestdesetih veliko bolj provokativno. Do leta 1975 je postalo množično in bilo že od začetka mednarodno povezano (Bock 2004). Med drugim se je borilo proti objektivizaciji žensk kot spolnih objektov moškega potrošništva, proti pornografiji, posilstvu in drugim oblikam nasilja nad ženskami v in izven družine, dostopnosti in kvaliteti izobraževanja žensk,... V ospredje svojega interesa je postavilo vprašanje družbenih razmerij moči in družbenih hierarhij. Ta vsesplošna dilema »enakosti in razlik« je krojila spremembe znotraj feminizma 20. stoletja, ki je postal kompleks raznolikih teorij (Evans v Švab 2002): *feminističnega esencializma* v sedemdesetih, *spolne razlike* v osemdesetih in *novejših družbenih sprememb, postmodernizma in postmoderne* v devetdesetih. Nove raziskave o položaju žensk v družbi so prinesle ugotovitve o tem, da ne moremo govoriti o vsesplošnem enotnem ženskem subjektu ter da obstajajo podobnosti in razlike tako med ženskami samimi (*ženske študije*) kot razlike v odnosu žensk do moških, njihovih subjektivitet in raznolikosti moškosti (*študije spolov*) (Švab 2002).

Stopitev pro-ženskega modela tako z gospodinjskim kot s post-feminističnim je povzročil, da se je zapeljivka vtihotapila tako v dom kot na delovno mesto. Gospodinja mora biti spolno privlačna za svojega moža tudi po poroki, karieristka pa mora biti zapeljiva zato, da ga dobi. Skratka, obe morata skrbno vzdrževati svoj videz. Femme fatale kot zapeljivost (in moč) sama na sebi tako danes ostaja le še zapeljivost *za*, ponavadi moškega. Fatalno danes, poleg poplave filmov in računalniških iger, med drugim srečamo v oglasih za parfume (npr. Dior) in drugo kozmetiko prestižnih oblikovalcev (npr. Camel), na straneh s »tršo« pornovsebinsko (npr. s&m erotika),... celo v reklamih za sladoled (npr. Magnum). Pravzaprav jo srečamo povsod, saj naj bi bila vsaka ženska, vsaj enkrat v življenju, fatalna za »svojega« moškega. Fatalna pa danes pomeni predvsem: biti mlada, biti vitka, biti »in« in biti »seksi«.

Biti »in« ali biti »moderna« pomeni iti v korak s časom. Ponavadi je to tista čarobna formula, kombinacija oblačil, ki lahko (ali pa tudi ne) polepšajo telo. Sodobno fatalno zaznamuje »buržoazni stil«, ki ga označuje enkraten, intuitiven in nezmotljiv čut za estetiko in prefinjen, pa tudi provokativen (npr. ženska v »moških« oblačilih) okus. Gre predvsem za modo, ki stane ogromno denarja (zaradi dragih materialov ali znanih oblikovalskih imen) in je nekaj kar pritiče omenjenemu razredu. Je nesporni pokazatelj statusa, ki ga posameznica uživa v družbi. Status je tudi tisto, kar, poleg karizme, opredeljuje tudi njenega »fatalnega« moškega. In temu je vseč ženska, ki si upa (vse). Za erotičnega velja domala vsak del ženskega telesa, v kolikor je »pravilno« oblikovan: vitki vrat, hrbet, ozki gležnji, majhna stopala, čvrsta zadnjica in prsi, dolge noge... In ker lahko v naši družbi samo »pravilno« izoblikovano telo komunicira zaželene lastnosti (samodisciplino, zmernost, uravnoteženost,...), je (pre)oblikovanje in zadovoljstvo s svojim telesom ključnega pomena za posameznično samozavest. Te pa sodobni fatalki nikakor ne primanjkuje in posledično je vse, kar fatalka je in kar naredi, »seksi« (občasno trmasto uporen izraz na obrazu, namazane ustnice, zapeljivi gibi, uporaba ljubkovalnic za moške v pogovoru z njimi,...). In ker je »seksi«, zraven pa še svobodomiseln in liberalna, je večkrat pobudnica seksualnega odnosa, ne da bi se moški potem moral bati, da jo bo moral poročiti. Skratka izraža seksualno pripravljenost, ki fatalko označuje kot privlačno, pa če si za to prizadeva ali ne, če išče seksualni izziv ali ne.

Razčlenili smo, zakaj in kako se je spremenilo dožemanje koncepta *femme fatale* in kaj vsebuje. Sedaj pa bomo s pomočjo fotografije in računalniške obdelave fotografij poskušali demonstrirati našo trditev, da se z njuno pomočjo lahko vsaka ženska, četudi samo začasno (na fotografiji), prelevi v *femme fatale*.

3.3 En, dva, tri ... preobrazba!

Za »fatalno« preobrazbo smo izbrali tri ženske različnih starosti in poklicev. Model 1 je študentka, stara 25 let. Model 2 je tovarniška delavka z enim otrokom, stara 32 let. Model 3 je medicinska sestra z dvema otrokoma, stara 49 let. Poprosili smo jih, da nam pozirajo in od njih dobili dovoljenje, da fotografije tudi računalniško (pre)oblikujemo. Na zagotovilo, da bodo fotografije tudi retuširane (brisanje gub, podočnjakov in drugi »kozmetični« popravki), so se vse portretiranke odzvale s smehom olajšanja.

Celoten »projekt«, t. j.: dogovor z modeli, priprave na fotografiranje in samo fotografiranje, »fotostyling« in na koncu še retuširanje in obdelava fotografij, je s presledki trajal dober mesec. Kljub vsemu smo tekom obdelave fotografij še vedno naleteli na nepopolnosti. Nekatere od njih, zaradi določenih pogojev pri samem fotografiranju (kot premočna luč, ki na obrazu pusti grobe sence), ni bilo mogoče odstraniti niti z retuširanjem. Trudili smo se modele posneti v podobnih svetlobnih pogojih. Fotografirali smo jih iz podobnih snemalnih oddaljenosti in kotov, tudi modeli so bili postavljeni v podobne poze zato, da bi bile fotografije med seboj primerljive oziroma da bi tvorile smiseln sklop. Pri tem smo si pomagali delno z medijsko analizo, delno pa s semiologijo, katere del je vizualna semiologija, kamor spada tudi fotografija. Njena analiza je pomembna predvsem zato, ker je fotografija medij, posnetek brez koda - nikoli ne vidimo nje same, ampak tisto, kar je na njej. Vselej nosi s seboj svoj referent, ki je nujno realna stvar (Barthes 1992). Fotografija se od ostalih vizualnih znakov (npr. slik, grafik, stripov, risb...) razlikuje predvsem po moči svoje predstavnosti. Vzrok, da ima fotografija med podobami največjo predstavno moč, gre iskati v samem značaju fotografije. Po eni strani jo opredeljujeta njena (od tehnologije odvisna) sposobnost natančnega beleženja stvarnosti, po drugi strani pa njena težnja po olepševanju.⁴⁸

⁴⁸ Sklicevanje fotografije na dosledno posnemanje realnosti pravzaprav izraža željo po njenem razkrivanju. Predpostavlja namreč, da je realnost našim očem prikrita. S pomočjo fotografij (ki so vse del iste stvarnosti) naj bi na stvarnost postala dostopnejša in lažje razumljiva. Prav zaradi svojega vserazkrivajočega »fotografskega« videnja naj bi nam fotografija omogočala pogled v preteklost (kar je na fotografiji, se je res zgodilo) ter (nov) način obravnavanja sedanosti in delno tudi prihodnosti (sprememba konteksta pojavljanja fotografij, npr. v muzejih). Težnja fotografije po olepševanju je vidna v tem, da mnogo ljudi, kot resnične in dosledne označi fotografije, na katerih so videti lepši, kot so v resnici. Ljudje si namreč želijo

Tudi zato je strukturalna analiza fotografskega sporočila paradokсна, saj predstavlja koeksistenco dveh sporočil: dobesednega (splošno prepoznavanje vsebinskih in formalnih kodov) in simboličnega. Začetek razumevanja fotografije se začne z opisovanjem vsega, kar vidimo na njej. Pri tem gre za proces identifikacije, analizo na ravni denotacije (označitev).⁴⁹ Ko analiziramo obliko in vsebino, pravzaprav analiziramo kanal, po katerem gre sporočilo od pošiljatelja do prejemnika. Kodi so lahko kakršni koli simboli ali znaki,⁵⁰ ki imajo obče dogovorjeni pomen. Pričakujemo lahko, da bodo na denotativni ravni opisi različnih ljudi

idealizirano podobo. Tovrstno »fotografsko laganje« tako dopušča najrazličnejše narcistične rabe (Sontag 2001). Na fotografijah lahko postanemo kdorkoli (podobno kot v sanjah) in se v drugi vlogi na fotografijah tudi občudujemo. Vidimo se podobno kot v zrcalu. V tem pa je vedno nekaj nepristnega, kajti človek, ne glede na to ali se ogleduje v ogledalu ali na fotografijah, pri tem vedno pozira (razen, če se ne zaveda, da je fotografiran). Roland Barthes tako pravi, da sem pred objektivom hkrati: »tisti, za katerega se imam, tisti, za katerega bi hotel, da me imajo, tisti, za katerega me ima fotograf, in tisti, katerega uporablja, da razkazuje svojo umetnost« (Barthes 1992: 18).

⁴⁹ Pri fotografski analizi je v medijskih študijah običajno razlikovanje med obliko ali formo (ki se nanaša na to, kako je bila podoba ustvarjena) in vsebino (kaj je na sliki), ki se vedno nanašata na pomen celotne fotografije, zato ju ni mogoče obravnavati ločeno.

- a. **Forma:** Fotografije so vedno zaključene z okvirjem (so končne). *Okvir* definira pozicijo, s katere je bila fotografija posneta in označuje mejo med fotografijo in okoljem, v katerem si jo ogledujemo. Je meja med tistim, kar vidimo oziroma nam je dovoljeno videti in kar ne. Dimenzija in oblika okvirja sta zanimivi v kolikor gre za nekonvencionalne oblike in dimenzije (npr. krog ali kvadrat). Od *kotov kamere* je najpogostejša direktna pozicija (*straight on*), sledita ji visok (*high angle*) in nizek kot snemanja (*low angle*). Nizek kot poudarja položaj ali moč osebe. Visok položaj pa sugerira, da je subjekt/objekt v podrejenem položaju, vendar je to odvisno od konteksta. *Višina*, na kateri je bil posnet posnetek, je običajno v višina očesa (*eye level*), nekaj pod dvema metroma. Raven se nanaša na kamerin horizontalni kot, običajno naravnost ali 0 stopinj ali pa nagnjen v levo ali desno. *Oddaljenost* predmeta od kamere: ekstremno oddaljeni posnetki (npr. pokrajine), dolgi posnetki (skupina ljudi), srednji bližnji posnetek (eden ali dva človeka), bližji posnetek (*close-up*) in ekstremni ali makro posnetek. *Globina polja* ali globinska ostrina je razdalja med najbližjim in najbolj oddaljenim področjem na sliki in definira, kaj je na sliki ostro. V grobem ločimo tri *tipe leč*: širokokotne (18-50mm), tele (55-300mm) ali normalne (50-55mm). *Tip filma* določa hitrost, s katero se odzove na svetlobo.
- b. **Vseбина** (*mise-en-scène*): se uporablja za demonstracijo vsega, kar se pojavlja v okviru in je delo avtorja. Domnevamo, da ima vse, kar je prisotno na fotografiji, tja postavljeno z razlogom. Vse, kar je na sliki, predstavlja serijo kodov, ki jih moramo interpretirati. Komponente vsebinske analize so: subjekt, osvetlitev in montaža slike. *Subjekt* na fotografiji je vedno že objekt slike in kako ga bomo razumeli, je odvisno od našega predznanja, socialnih vlog,... Položaj, ki ga objekt zavzema na fotografiji, tvori slikovno *kompozicijo*. Sredinska kompozicija deli objekt na pol, pravilo tretjin pa razdeli fotografijo na eno ali dve tretjini. *Osvetlitev* se nanaša na to, kako je podoba osvetljena (z naravno svetlobo, flešom, z uporabo filtrov, senc ali kontrastom) in od kod svetloba prihaja (od spodaj, od zgoraj, od strani, direktno). *Montaža*, popravki slike so odvisne od tega, kakšen dodaten efekt želimo dodatno na fotografiji (Lacey 1998: 14-27).

⁵⁰ Ker je odnos med označevalcem in označencem, ki **po Ferdinandu de Saussuru**, tvorita znak, arbitraren, znak nima fiksnega pomena, ampak je spremenljiv in polisemičen. Pomen znakov se nikoli ne nahaja v znakih samih, ampak se oblikuje v odnosu do tistega, kar niso (razlikovanje na način binarnih opozicij). Kot je nadalje pokazal Barthes, ima tako vse v družbi označevalni potencial.

Jezik

1. označevalec	2. označenec
3. znak	
1. OZNAČEVALEC	2. OZNAČENEC
3. ZNAK	

Mit

Model (v Lacey 1998: 67)

Na denotativni ravni lahko vsak znak postane označevalec v drugem redu označevanja, ki ustvarja konotacijo. De Saussurejev znak tako ni le označevalec konotativne ravni, ampak tudi mita. Miti so konotacije, ki se zdijo kot denotacije. Občinstvo pozicionirajo v določen odnos z znakom, hkrati pa to vez prikrijejo. Tako najdejo pot v dominanten vrednostni sistem ali ideologijo posamezne družbe in dajejo videz, kot da so določene vrednote naravne in univerzalne (npr. družbeno konstruirane razlike med spoloma) (Lacey 1998).

podobni. Na konotativni ravni pa ni več nujno tako, saj lahko različni ljudje isti stvari pripišejo različne pomene. Da bo čim večje število ljudi razumelo sporočilo v skladu z našimi pričakovanji, je sporočilo na konotativni ravni⁵¹ potrebno ustrezno predstaviti, ilustrirati oziroma ojačati. Način, kako bo določena podoba ali fotografija razumljena, je odvisno predvsem od občinstva. Le-to interpretira, torej sprejme ali zavrne, pomen odvisno od konteksta pojavljanja podobe ter skladnosti sporočila z lastnimi prepričanji in vrednotami, kot tudi prepričanji okolja, v katerem živi. Nekateri objekti ali posamezniki nosijo določene konotacije. Delujejo kot ikone⁵² ali znaki, ki jih lahko razumemo samo v povezavi z razumevanjem določenih (stereo)tipov. Stereotipi so karakterji, ki se nanašajo na realne ljudi (npr. Ave Gardner kot femme fatale) (Lacey 1998). Prav zato podoba mora operirati z določenimi (stereo)tipi, hkrati pa nam mora, kot pravi Lutharjeva za uspešen oglas »vrniti del nas samih« ali del naše fantazije (Luthar 2002).

Ob vsaki fotografiji v naši analizi se tako nahajajo tehnični podatki, med katerimi smo izpustili kategorije: okvir (ker je pri vseh fotografijah pravokoten), tip leč (ker je pri vseh fotografijah 18-70 mm), tip filma (ker gre za digitalno fotografijo) in subjekt/objekt (ker je subjekt na vseh fotografijah pravzaprav že objekt). Oštevilčene in naslovljene fotografije (npr. 3.3.1: Fotografija A) smo, skupaj s komentarji, razdelili v pet sklopov.

⁵¹ Pri konotativni ravni, predvsem kadar želimo analizirati oglase in druge fotografije v tisku, nas zanima:

1. *Sidrišče* ali *opora*: bolj smo dojemljivi za podobe, ki stojijo same, v tisku pa so ponavadi ilustracija teksta. Po Barthesu imajo podobe pomen, svojo »sidro« v naslovu, saj so pogosto bolj ambivalentne od besed.
2. *Izbira in izrez fotografij*: odločilnega pomena je izbira in/ali rezi fotografij in je odvisna od največje predstavnosti moči. Kako najučinkoviteje in najbolj efektivno predstaviti nek dogodek, produkt, ... izpostaviti glavnega akterja ali samo zmanjšati velikost fotografije zaradi pomanjkanja prostora.
3. Njihova *mejitev/postavitev* poleg (*juxtaposition*): kakršna koli druga podoba ali tekst poleg druge/ga, bo vplivala na naše razumevanje (npr. oglaševanje »prej in potem« tablet za hujšanje) ali tvorila neko pripoved (npr. fotografija nove hiše in iste hiše čez dvajset let).
4. *Žanr*: opremlja naslovnike ali pošiljatelje z določeno zbirko pričakovanj, ki se uporabljajo za interpretacijo teksta. Žanr revije vpliva na način, kako se bo ta revija brala (npr. ženske ali moške revije), četudi bodo uporabljene iste podobe, bodo lahko v različnih revijah dobile drugačne pomene. Vsak od žanrov ima svojo ikonografijo, ki operira s pomeni povezanimi z žanrom (npr. femme fatale in film noir) in je v veliki meri stereotipizirana in modna (npr. oglaševanje parfumov). Ne glede na to, da so nekatere oblike stereotipov preživete, to ne igra nobene vloge, saj jih ljudje še vedno razumejo. Veliko stereotipov ima namreč malo skupnega z realnostjo. Obojega se naučimo tekom socializacije in tako osvojimo tudi kode, ki ju predstavljajo. Kodi lahko obstajajo samo, če o pomenu sporočila obstaja dogovor med pošiljateljem in naslovnikom.
5. *Barve*: imajo povezavo s pomenom, ki je pripoznan v javnosti. Rdeča pomeni strast in nasilje, modra hlad in melanholijo, ... Potrebno je paziti, da barve ne trčijo z okvirjem. Na fotografiji svetlobo zaznavamo kot barvo, zato je barva povezana z osvetlitvijo. Mise-en-scène je zato pogosto pastelnih barv, ki jih je oko bolj navajeno, medtem ko so glavni akterji v izrazitejših barvah (npr. črna in bela v zahodni kulturi simbolizirata boj med temo in svetlobo, zlim in dobrim) (Lacey 1998: 27-39).

⁵² **Charles Sanders Peirce** je razvil tridelno kategorizacijo znakov, ki jih je razlikoval glede na odnos znaka do objektov:

1. *Ikona* je znak, ki nosi (ne nujno telesno) podobnost s tistim, kar predstavlja. Fotografija je ikona realnosti, ki jo predstavlja.
2. *Indeks* je objektova realna uporaba znaka. Znak se neposredno navezuje na tisto, kar predstavlja oziroma na predstavljeno resnično vpliva. Indeks predstavlja več kot le samega sebe (npr. Eifflov stolp je indeks Pariza).
3. *Simbol* je znak, ki je v arbitrarnem odnosu s tistim, kar predstavlja (npr. jezik) in je lahko ideja ali abstraktna asociacija, ki povzroči, da simbol interpretiramo nanašajoč se na ta objekt (v Lacey 1998).

Prvi sklop fotografij nam bo služil predvsem za primerjavo s četrtem in petim sklopom. Modele smo najprej posneli v njihovem »naravnem stanju« in domačem okolju. Oblečeni so v oblačila, ki jih nosijo ponavadi in v katerih se počutijo sproščeno. Tudi njihove poze so sproščene, obrazi so brez ličila. Fotografije A, B in C prikazujejo oddaljene posnetke modelov, ki bi jih lahko opredelili kot priložnostne, doma posnete fotografije. Iz njih je razvidno, da so modeli približno iste višine in teže, drugih podobnosti pa ni zaznati. Nič na njihovem videzu nam ne daje vtisa, da bi ti modeli bili ali predstavljali femme fatale.

Drugi sklop fotografij je posnet pod istimi pogoji kot prvi. Razlika je samo v oddaljenosti motiva, ki je zdaj bližji. Fotografije D, E in F prikazujejo portrete modelov. Tudi vtis je podoben kot pri prvem sklopu. Na fotografijah E in F sta pogleda portretirank uprta v kamero, vendar ne izražata nobenega določljivega občutka. Model fotografije D gleda vstran, kar bi lahko izražalo rahel sram. Nenaličeni obrazi portretirank bi težko predstavljali obraze fatalk.

Z obilo ličila (rdeča šminka, črtalo in trepalnice za oči in zlato senčilo za veke), močno umetno svetlobo ter naknadnim retuširanjem in poživitvijo barv fotografij pa se nam portreti modelov na fotografijah G, H in I prikažejo v drugačni luči. Rdeča nit v tretjem sklopu predstavljenih portretov je rdeč detajl: rdeče ustnice na vseh treh fotografijah, rdeč cvet na fotografijah G in I ter rdeča obleka na fotografiji H. Direktnen pogled v kamero, poudarjena barva njihovih oči, odstranitev nekaterih obraznih »nepravilnost« (podočnjakov, znamenj, kožnih madežev in gub) in poudarek drugih (oblika ustnic in oči ter lepotnih pik) dajejo obrazom izraz, ki bi ga lahko poimenovali *drznost*. Pogled na fotografiji G deluje malce zaspano (obraz je napol »skrit« v rokah), na fotografiji H naključno vprašljivo (glava je na pol obrata), na fotografiji I pa zamišljeno (izraz podkrepi tudi navzgor obrnjen kazalec in nagubano čelo), vendar kljub temu drzno. V primerjavi z drugim sklopom fotografij je vidna precejšnja razlika. Predvsem z močnim kontrastom in barvami ojačane fotografije delujejo bolj dramatično in veličastno. Seveda pa to še ni dovolj, da bi jih označili za portrete fatalk.



3.3.1: Fotografija A: model 1

- Snemalni kot: normalen, nevtralen
- Oddaljenost: oddaljeni posnetek
- Kompozicija: simetrična
- Globina polja: mehki fokus
- Osvetlitev: naravna
- Obdelava fotografije: ne

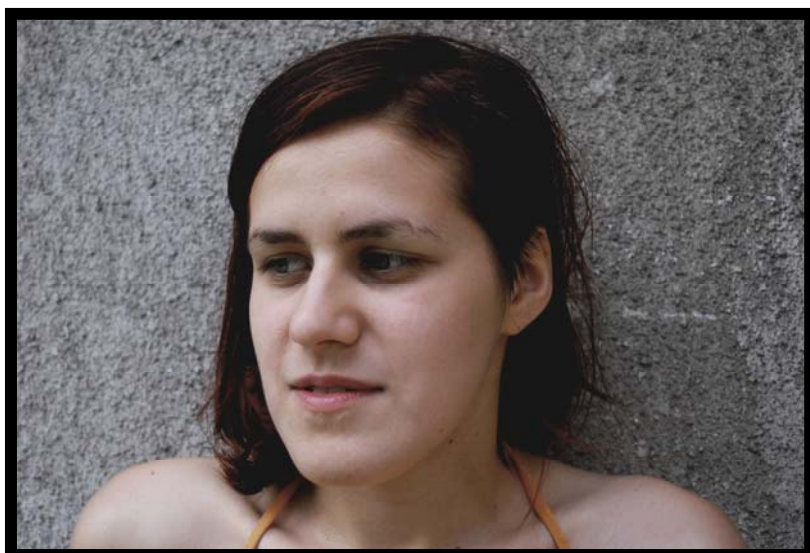
3.3.2: Fotografija B: model 2

- Snemalni kot: normalen, nevtralen
- Oddaljenost: oddaljeni posnetek
- Kompozicija: simetrična
- Globina polja: mehki fokus
- Osvetlitev: naravna
- Obdelava fotografije: ne



3.3.3: Fotografija C: model 3

- Snemalni kot: normalen, nevtralen
- Oddaljenost: oddaljeni posnetek
- Kompozicija: simetrična
- Globina polja: mehki fokus
- Osvetlitev: naravna
- Obdelava fotografije: ne



3.3.4: Fotografija D: model 1

- Snemalni kot: normalen, nevtralen
- Oddaljenost: bližnji posnetek
- Kompozicija: simetrična
- Globina polja: mehki fokus
- Osvetlitev: naravna
- Obdelava fotografije: ne



3.3.5: Fotografija E: model 2

- Snemalni kot: normalen, nevtralen
- Oddaljenost: bližnji posnetek
- Kompozicija: simetrična
- Globina polja: mehki fokus
- Osvetlitev: naravna
- Obdelava fotografije: ne



3.3.6: Fotografija F: model 3

- Snemalni kot: normalen, nevtralen
- Oddaljenost: bližnji posnetek
- Kompozicija: simetrična
- Globina polja: mehki fokus
- Osvetlitev: naravna
- Obdelava fotografije: ne



3.3.7: Fotografija G: model 1

- Snemalni kot: normalen, nevtralen
- Oddaljenost: bližnji posnetek
- Kompozicija: asimetrična v desno
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da



3.3.8: Fotografija H: model 2

- Snemalni kot: rahlo navzdol
- Oddaljenost: bližnji posnetek
- Kompozicija: asimetrična v desno
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da



3.3.9: Fotografija I: model 3

- Snemalni kot: rahlo navzdol
- Oddaljenost: bližnji posnetek
- Kompozicija: simetrična
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da

Za četrti sklop fotografij J, K in L smo vse tri modele prosili, da oblečejo isto rdečo baročno obleko in dodatke: samostoječe nogavice in pas za nogavice (kot simbol erotike). Pogoji fotografiranja in obdelave fotografij so bili isti kot v prejšnjem sklopu, le da smo sedaj posneli sredinske posnetke (zajema postavo od glave pa nekje do sredine meč). Oddaljenost motiva na fotografijah je tako podobna, razlikujejo pa se poze modelov. Na fotografiji J od zgoraj navzdol, na fotografiji K od zgoraj navzgor, na fotografiji L pa rahlo od zgoraj navzdol. Mnogi bi pozi na fotografijah J in K označili kot položaj podrejenosti ali (seksualne) pripravljenosti. Prvi vtis je morda res tak, vendar če pozorno pogledamo izraza na obrazih, bi lahko rekli, da tak vtis razbijajta. Rekli bi, da je prevladujoče vzdušje na fotografiji J zasanjanost, na fotografiji K dominacija, na fotografiji L pa vprašujoče. Verjetno pa bi večina gledalcev na fotografijah, predvsem zaradi razkošne obleke, prej prepoznala kakšno romantično kurtizano kot pa femme fatale. Če bi želeli, da si večina gledalcev modele na fotografija interpretira kot femme fatale, bi morali fotografije opremiti z naslovi: na primer »Krvava grofica«. Najverjetneje pa tudi to ne bi zadostovalo.



3.3.10: Fotografija J: model 1

- Snemalni kot: od zgoraj navzdol
- Oddaljenost: srednji posnetek
- Kompozicija: dinamična
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da



3.3.11: Fotografija K: model 2

- Snemalni kot: od spodaj navzgor
- Oddaljenost: srednji posnetek
- Kompozicija: dinamična
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da



3.3.12: Fotografija L: model 3

- Snemalni kot: od zgoraj navzdol
- Oddaljenost: srednji posnetek
- Kompozicija: dinamična
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da

Ker predpostavljamo, da za prepoznavo motiva femme fatale, ki bi ga kot takega opisala večina ljudi, niso zadostovala niti ličila, niti rdeča obleka in naslov, smo poskusili še en način. V petem sklopu fotografij M, N in O smo vsak model posebej opremili z atributi, ki naj bi v gledalcih sprožali asociacijo na femme fatale. Kar je skupnega vsem fotografijam, je zopet detajl – čipkaste rokavice. Tudi pri zadnjem sklopu smo uporabili iste pogoje fotografiranja in obdelavo fotografij kot pri tretjem in četrtem sklopu (dramatična umetna svetloba, intenzivne barve). Ohranili smo tudi srednji posnetek, ki pa učinkuje drugače kot v prejšnjem sklopu. Ker je zajetega več ozadja, deluje, kot da je motiv bolj oddaljen, kot je v resnici. Rečeno drugače: ohranili smo pogoje, spremenili pa smo samo ikonografijo fotografije. Na fotografijah M smo model »opremili« v »charelston« stilu dvajsetih let: črna kombinežo, samostoječe nogavice, pas za nogavice in nepogrešljivi ustnik za cigarete. Portretiranka med izdihom cigaretne dima, udobno ugnezdna med dve moški telesi, samozavestno zre v kamero. Njenega, že skoraj provokativnega pogleda ne moti niti ležeči položaj, ki bi sicer lahko sugeriral podređitev. Na fotografiji N je portretiranka svoj obraz zakrila z masko, ki je v nasprotju z rdečo-zlato kitajsko obleko, kar pa le še povečuje učinek. Kljub temu, da so njene noge razširjene, je njen pogled miren in fiksira pogled gledalca. Na fotografiji O pa smo modelu naredili steznik in hlače. Portretirankina poza skupaj s prekrižanimi nogami, podprto glavo in direktnim pogledom deluje izrazito dominantno. Na tem mestu si dovolimo trditev, da bi ob pogledu na ta sklop fotografij, še posebno fotografije M, večina gledalcev prepoznala femme fatale.

S to mislijo tudi zaključujemo naše zadnje poglavje, v katerem smo poskušali prikazati na kakšen način se lahko vsaka ženska začasno prelevi v fatalno. »Fatalno« preobrazbo smo izvedli s pomočjo digitalne fotografije, del fotoanalize in semiologije pa smo uporabili za čimbolj efektivni prenos našega vizualnega sporočila. Težili smo k temu, da bi motiv femme fatale kot tak, prepoznal tudi širši krog gledalcev.



3.3.13: Fotografija M: model 1

- Snemalni kot: od zgoraj navzdol
- Oddaljenost: srednji posnetek
- Kompozicija: simetrična
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da



3.3.14: Fotografija N: model 2

- Snemalni kot: rahlo navzgor
- Oddaljenost: srednji posnetek
- Kompozicija: dinamična
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da



3.3.15: Fotografija O: model 3

- Snemalni kot: od spodaj navzgor
- Oddaljenost: srednji posnetek
- Kompozicija: dinamična
- Globina polja: selektivni fokus
- Osvetlitev: umetna + fleš
- Obdelava fotografije: da

4. ZAKLJUČEK

V diplomskem delu smo obravnavali povezanost lika ženske in estetike grdega. Zato smo najprej opredelili pojem estetike in povzeli njen razvoj. Sledili so pojmi, ki so z estetiko povezani. Lépo je pravzaprav predhodnik estetike, ki pa se je od samega začetka (od antike) opredeljeval v odnosu do svojega nasprotja, grdega. Estetika, kot vse druge discipline v človeški družbi, nikoli ni osvobodjena moralnega vrednotenja. Lépo in grdo sta tako tudi moralni kategoriji, ki se navezujeta na dobro in zlo. Spoznanje, da je moč uživati tudi v grdem in/ali zlu in da grde stvari niso nujno grdo upodobljene, nas je napeljalo na specifično definicijo estetike grdega, v kateri smo ženski kot femme fatale namenili osrednje mesto. Ženska kot femme fatale je namreč z estetskega vidika »grdo« oziroma »zlo« v umetnosti upodobljeno na očesu prijeten način, ki v gledalcu/gledalki vzbuja ugodje. Očrt zgodovinskega razvoja same femme fatale je razkril temelje ambivalence, ki zaznamuje odnos tako večine moških do žensk kot žensk do njih samih. Fatalka je en pol tega nasprotja, katerega pozitivni pol naj bi predstavljala ženska-mati-žena. Temelje za ambivalenco je, kot že temelje za razvoj estetike, vzpostavila antika. Radikaliziralo jih je krščanstvo, prevzel modernizem, potem pa je (končno) prišel feminizem, ki jih je vsaj delno omajal. Fatalka je v zgodovinskih transformacijah tako bila demonka, devica in amazonka, grešna Eva, muhasta muza in hladna preračunljivka. Fatalka je ženska, ki se izmika družbenim definicijam in zato tudi njenemu nadzoru. Njena popolna svoboda, ki jo izraža (tudi) preko svobodne seksualnosti, moške hkrati straši in privlači. Odtod izvira njena moč.

Z vzporednima časovnima pregledoma estetike in »ženske zgodovine« ter njunim prepletanjem smo argumentirali našo prvo tezo. Prikazali smo, da lahko ambivalenco, ki zaznamuje odnos moških do žensk in žensk do njih samih in se v moralno-družbenih vrednotah kaže kot nasprotje med materjo/ženo ter prostitutko/zapeljivko, razumemo tudi preko dihotomije lépo – grdo v estetiki. En pol te ambivalence – prostitutke/zapeljivke namreč predstavlja zgodovinsko-mitološko pojmovanje »zle« ženske, ki pa je v umetnosti pogosto mamljivo lepega videza. Femme fatale, ki ima v različnih obdobjih različna imena, tako na svojevrsten način v sebi združuje dva domnevno nezdržljiva pola: lépo in grdo, dobro in zlo.

Z estetizacijo (vsakdanjega življenja) pa se je grdo pravzaprav zlilo z lepim, zlo z dobrim. Če ni prišlo do njunega zlitja, je postalo vsaj družbeno sprejemljivo. Grdo je postalo močan stimulans in estetsko uživanje v njem ni več problematično. Potrditev naše druge teze se tako (lahko, med drugim) kaže prav v sodobnem razumevanju femme fatale. Kajti estetizacija je šla z roko v roki s potrošnjo in privilegirala podobo. Femme fatale je izpraznila njenega kritičnega potenciala in morebitnih »problematičnih« (prej »zlih« ali »grdih«) lastnosti, ohranila pa je njen zapeljivi videz. Njeno podobo je izkoristila za oglaševanje prestižnega in zapeljivega življenjskega stila, ki si ga lahko, z določenimi produkti in praksami, kupi/pridobi vsaka ženska. Na primeru »fatalne« preobrazbe treh modelov smo demonstrirali, na kakšen način se lahko tak »trik« izvede s pomočjo digitalne fotografije. Podobe so namreč pogosto dvoumnejše od besed. Prikazujejo nekaj, kar si vsak posameznik lahko interpretira po svoje. Zato je danes lahko toliko fatalk, kolikor je ljudi. Ker si lahko fatalko vsak predstavlja v skladu z lastnimi željami, pričakovanji in fantazmami. Ampak potem to ni več femme fatale, temveč idealna ali pa sanjska ženska.

»Pričujoče delo je rezultat razmišljanja, ki se je pričelo z nestrinjanjem in se nadaljevalo z zbiranjem gradiva, branjem in raziskovanjem«. Tako sem začela uvod v svoje diplomsko delo. Zaključila bi ga lahko na podoben način. Pričujoče delo je rezultat razmišljanja, ki je z zbiranjem gradiva, branjem in raziskovanjem sicer zapolnilo nekatere miselne luknje, ampak se je vseeno tudi končalo z nestrinjanjem. Še vedno sem namreč mnenja, da zapeljiva ženska še ni fatalka. Fatalka je *tudi* zapeljiva, hkrati pa je (lahko) še veliko več. Lahko je vse tisto, kar si večina žensk (in moških) globoko v sebi želi in hkrati boji biti. *Začasnost* te podobe in vloge, ki jo omogoča današnja družba, je zato sprejemljiva tako za ženske kot za moške. Omogoča jim izpolnitev želja, fantazij, fantazem..., ki jih kmalu nadomestijo druge, vse skupaj pa jih stane »le« nekaj denarja.

5. REFERENČNA LITERATURA IN VIRI

Samostojne publikacije

1. Bahovec, Eva D. (ur.) (1993): *Od ženskih študij k feministični teoriji. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, posebna izdaja.*
2. Barthes, Roland (1992): *Camera lucida, Zapiski o fotografiji.* Ljubljana: Studia Humanitatis.
3. Bataille, Georges (2001): *Erotizem.* Ljubljana: *cf.
4. Baudelaire, Charles (1977): *Rože zla.* Ljubljana: Mladinska knjiga.
5. Beauvoir, Simone de (1999): *Drugi spol, I. knjiga.* Ljubljana: Delta.
6. Berger, John (1999): *Rabe fotografije.* Ljubljana: *cf.
7. Bock, Gisela (2004): *Ženske v evropski zgodovini.* Ljubljana: * cf.
8. Coward, Rosalind (1989): *Ženska želja.* Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS.
9. Debeljak, Aleš (1999): *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, zbirka Sophia.
10. Eco, Umberto (2006): *Zgodovina lepote.* Ljubljana: Modrijan.
11. Evripid (2000): *Medeja.* Ljubljana: Mladinska knjiga.
12. Freud, Sigmund (1995): *Tri razprave o teoriji seksualnosti.* Ljubljana: Studia humanitatis.
13. Gavran, Miro (2001): *Judita.* Ljubljana: Orbis.
14. Germ, Tine (2001): *Uvod v ikonografijo.* Ljubljana: Filozofska fakulteta.
15. Giddens, Anthony (2000): *Preobrazba intimnosti.* Ljubljana: *cf.
16. Godwin, Malcom (1990): *Angeli, ogrožena vrsta.* Ljubljana: Založba Mladika.
17. Harris, Nathaniel (1995): *Gustav Klimt, življenje in delo.* Ljubljana: Mladinska knjiga.
18. Hribar Sorčan, Valentina in Lev Kreft (2005): *Vstop v estetiko.* Ljubljana: Filozofska fakulteta.
19. Irigaray, Luce (1995): *Jaz, ti, me, mi.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
20. Kos, Janko, ur. (1997): *Zgodbe Svetega pisma.* Ljubljana: DZS.
21. Kreft, Lev (1994): *Estetika in poslanstvo.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, zbirka Sophia.
22. Kristan, Zdenka (2005): *Materinski mit: kultura, psihoanaliza, spolna razlika.* Ljubljana: Delta.
23. Lacey, Nick (1998): *Image and Representation.* New York: Palgrave.
24. Leskošek, Vesna (2002): *Zavrnjena tradicija.* Ljubljana: * cf.

25. Perniola, Mario (2000): *Estetika dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, zbirka Sophia.
26. Sallmann, Jean-Michel (1994): *Čarovnice, satanove neveste*. Ljubljana: DZS.
27. Sartre, Jean-Paul (1981): *Gnus*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
28. Slapšak, Svetlana (2000): *Ženske ikone 20. stoletja, 1. del*. Ljubljana: Urad za žensko politiko.
29. Slapšak, Svetlana (2005): *Ženske ikone 20. stoletja, 60 antropoloških esejev*. Radovljica: Didakta.
30. *Slovar slovenskega knjižnega jezika 1994*. Ljubljana: DZS.
31. Sontag, Susan (2001): *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba, zbirka Koda.
32. Strehovec, Janez (1995): *Demonško estetsko: Od filozofske teorije umetnosti k estetiki kot teoriji estetizacij*. Ljubljana: Slovenska matica.
33. Švajncer, Marija (2002): *Esej o zlu*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
34. Tatarkiewicz, Władysław (2000): *Zgodovina šestih pojmov: umetnost – lepo – forma – ustvarjanje – prikazovanje – estetski doživljaj*. Ljubljana: Literatura.
35. *Umetnost, svetovna zgodovina 2000*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
36. Vendramin, Valerija (2003): *Shakespearove sestre: Feminizem, psihoanaliza, literatura*. Ljubljana: Delta.
37. Wilde, Oscar (1999): *Saloma*. Ljubljana: DZS.
38. Wood, Ghislaine (2000): *Art Nouveau And The Erotic*. London: V&A Publications.

Članki v revijah in zbornikih

39. Ballaster, Ros in drugi (2004): *Revije za ženske – teorije teksta in kulture*. V B. Luthar, V. Zei in H. Hardt (ur.): *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 239–269. Ljubljana: Študentska založba.
40. Berčon, Tanja (2005): *Iskanje etike v oblikovanju in oglaševanju*. *Časopis za kritiko znanosti* XXX(III), 222, 283–292.
41. Bergan, Ronald (2006): *Film*, 140–141. London: Dorling Kindersley Limited.
42. Beynon, John (2002): *What is Masculinity? Masculinities and Culture*, 1–25.
43. Gauntlett, David (2002): *Men's Magazines and Modern Male Identities*. *Media, Gender and Identity*, 152–180.

44. Hardt, Hanno (2002): *Vizualna kultura v kulturnih študijah*. V A. Debeljak, P. Stankovič, G. Tomc in M. Velikonja (ur.): *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, 315–329. Ljubljana: Študentska založba.
45. Harrington, Austin (2004): *Conceptions and Approaches*. *Art and Social Theory Sociological, Arguments in Aesthetics*, 9–31. Cambridge: Polity Press Limited.
46. Judith Williamson (2004): *Delo oglaševanja*. V Hanno Hardt (ur.): *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, 360–378. Ljubljana: Študentska založba.
47. Luthar, Breda (2002): *Homo ludens – Homo šoper, Uvod v potrošno kulturo*. V A. Debeljak, P. Stankovič, G. Tomc in M. Velikonja (ur.): *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, 245–265. Ljubljana: Študentska založba.
48. Oven, Černe Petra (2005): *Grafično oblikovanje in tipografija kot rezultat družbenih procesov*. *Časopis za kritiko znanosti XXX(III)*, 222, 267–282.
49. Predan, Barbara (2005): *(Ne)odgovornost oblikovanja*. *Časopis za kritiko znanosti XXX(III)*, 222, 245–255.
50. Radojević, Lidija (2005): *Estetizacija vsakdanjosti*. *Časopis za kritiko znanosti XXX(III)*, 222, 322–332.
51. Švab, Alenka (2002): *»Devided We Stand« - teme in dileme študij spolov*. V A. Debeljak, P. Stankovič, G. Tomc in M. Velikonja (ur.): *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, 195–211. Ljubljana: Študentska založba.
52. Thomas, Deborah (1992): *Psychoanalysis and the Film Noir*. V I. Cameron (ur.): *The Book of Film Noir*, 71–88. New York: Continuum.
53. Vidmar, H. Ksenija (2003): *Spolne mitologije v dobi »globalne kulture«*. *Delta* 1–2, 35–59.
54. Vitta, Maurizio (2005): *Pomen oblikovanja*. *Časopis za kritiko znanosti XXX(III)*, 222, 316–321.
55. Vodeb, Oliver (2005): *Oblikovanje je javni govor*. *Časopis za kritiko znanosti XXX(III)*, 222, 301–315.

Seminarji in predavanja

56. Grašič, Gregor (2006): *Kult ljubezni v trubadurski liriki*. Seminar pri predmetu Teorija simbolnih form. Ljubljana: FDV.
57. Luthar, Breda (2005/2006): *Zapiski pri predmetu Ženski žanri in politike spolov*. Ljubljana: FDV.

58. Ošlaj, Borut (2005/2006): *Zapiski pri predmetu Filozofija religije*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
59. Škulj, Špela (2006): *Vila misterijev v Pompejih kot prizorišče dionizičnih inicijacij*. Seminar pri predmetu Teorija simbolnih form. Ljubljana: FDV.
60. Uršič, Marko (2005/2006): *Zapiski pri predmetu Teorija simbolnih form*. Ljubljana: FDV.

Internetne strani

61. Blaser, John (2002): *No Place for a Woman: The Family in Film Noir*. Dostopno na <http://lib.berkeley.edu/MRC/noir/index.html> (22. maj 2007).
62. Biblija.net – Sveto pismo na internetu (2007): *Juditina knjiga* (Jdt 1,1–16,25). Dostopno na <http://www.biblija.net/biblija.cgi?lang=sl&pos=1&qall=0&idq=0&idp0=1&m=Jdt> (18. maj 2007).
63. Lee, Elizabeth (1997): *Victorian Art*. Dostopno na <http://victorianweb.org/> (18. maj 2007).
64. Eva (2007): *Femme fatale 2007*, 27. marec. Dostopno na <http://www.eva.si/fatalke&aiid=2172> (20. julij 2007).
65. Eva (2006): *Femme fatale 2006*, 27. avgust. Dostopno na <http://www.eva.si/fatalke/&aiid=586> (25. marec 2007).
66. Eva (2007): *Katera bo femme fatale 2007?*, 30. avgust. Dostopno na http://www.delo-revije.si/novinarsko_sredisce/femme_fatale/sporocila_za_javnost&aiid=3052 (2. september 2007).
67. Eva (2006): *Femme fatale 2006 je Sanja Grohar*, 27. oktober. Dostopno na http://www.delo-revije.si/novinarsko_sredisce/femme_fatale/sporocila_za_javnost&aiid=3071 (25. marec 2007).
68. RTV/MMC (2004): *Tanja Ribič je femme fatale*, 27. oktober. Dostopno na http://www.rtv.slo.si/zabava/modload.php?&c_mod=rnews&op=sections&func=read&c_menu=8&c_id=4489 (25. marec 2007).