

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špela Pušnar

Konstrukcija ženskosti v sodobnem
hollywoodskem filmu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špela Pušnar

Mentor: doc.dr. Peter Stankovič

Konstrukcija ženskosti v sodobnem
hollywoodskem filmu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

KONSTRUKCIJA ŽENSKOSTI V SODOBNEM HOLLYWOODSKEM FILMU

Diplomsko delo na kulturološki način obravnava konstrukcijo ženske v sodobnem hollywoodskem filmu. S pomočjo raznih teoretskih pristopov, s katerimi se osvetli nastanek subjekta se pokaže, kako se formira ženska. S predstavitevijo nekaterih teorij: semiologija, semiotika, konstruktivizem, strukturalizem in postrukturalizem se osvetli, kako se jezik artikulira v družbi in kulturi, kako nastaja polje diskurza in kako vznikne subjekt. V nadaljevanju se govori o filmu skozi teorije, ki film spremljajo od začetka do prelomnic, vse do danes. V okviru psihoanalize se vključi predvsem teorijo seksuacije, da bi razumeli, kako sta moški in ženska vsak na svoj način odtujena od govornice. Skozi kratek pregled ženske v Hollywoodu se zajame temeljne smernice, v katere je ujeta ženska. V drugem delu naloge so predstavljene analize treh filmov sodobne hollywoodske filmske produkcije, v katerih se išče vse predstavljene konotacije ženske. Te se skozi teoretske nastavke pretrese in poišče glavne točke, ki opredeljujejo konstrukcijo ženskosti. Delo se zaključi s pregledom ugotovitev na podlagi teorije skozi analizo.

KLJUČNE BESEDE: film, subjekt, ženska, kulturne študije, diskurz

THE CONSTRUCT OF A WOMAN IN THE MODERN HOLLYWOOD MOVIE

This diploma thesis treats the construct of a woman in the modern Hollywood movie in a culturological manner. The aim is to show how a woman is formed by using various theoretical approaches. A presentation of some of the theories, i.e. semiology, semiotics, constructivism, structuralism and post structuralism, will aid the presentation of the manner, in which the language is articulated in the society and culture, how the field of discourse is formed and how the subject is established. Furthermore, the thesis deals with movies and theories accompanying it from the very start, over the turning points up to now. The theory of sexualisation is especially included in the psychoanalytical framework in order to understand how the man and the woman, both in their specific way, are alienated from speech. By means of a brief overview of the woman character in Hollywood, we include all the basic guidelines that the woman is caught in. Finally, we present three analyses of movies made in Hollywood and we look for all possible connotations, which are then sifted through all theoretical premises in order to find the main points defining the construct of femininity. A conclusion is made by reviewing the findings based on theory through analysis.

KEY WORDS: movie, subject, woman, cultural studies, discourse

KAZALO

| | |
|---|----|
| 1 NAMESTO UVODA | 5 |
| 1.1 POSTMODERNO STANJE | 6 |
| 2 POMENI | 9 |
| 2.1 KULTURNE ŠTUDIJE IN ŠTUDIJE FILMA | 11 |
| 2.2 REPREZENTACIJA, SEMIOLOGIJA, SEMIOTIKA, DISKURZ | 13 |
| 2.3 TEORIJE FILMA, TEORIJE O FILMU | 22 |
| 2.4 KULTURA, SUBJEKT, DRUGI, GLEDALEC | 24 |
| 2.5 ŠE O FILMU SKOZI TEORIJO | 31 |
| 3 O ŽENSKI S FILMSKEGA PLATNA (kratek zgodovinski pregled ženske v Hollywoodu) | 36 |
| 4 UVOD V ANALIZO | 42 |
| 4.1 RAZMIŠLJANJA | 43 |
| 4.1.1 EYES WIDE SHUT | 43 |
| 4.1.1.1 MOŽNI POMENI | 49 |
| 4.1.2 AMERICAN BEAUTY | 53 |
| 4.1.3 MAGNOLIA | 63 |
| 4.2 ZAKLJUČNE DOMNEVE | 70 |
| 5 ZAKLJUČEK | 73 |
| 6 LITERATURA | 78 |

1 NAMESTO UVODA

Pričujoče delo poskuša na kulturološki način zajeti temeljne smernice konstrukcije ženskosti v sodobnem hollywoodskem filmu. Do rezultata in zaključka nas bo vodilo induktivno sklepanje s pregledom treh filmov. Omejitev le na tri filme nam mogoče ne bo prineslo dovolj objektivne ocene. Je pa poskus kulturološke obdelave teme, ki reflektira in oblikuje družbene konvencije našega vsakdana, postmoderne družbene ureditve.

Poudarek je na kulturološki raziskavi. Tako lahko pričakujemo, da je na delu več teoretskih pristopov in dognanj, ki nam služijo kot teoretska podlaga za nadaljnje, bolj praktično delo, kjer bomo skozi postmoderno analizo filma ujeli diskurz, ki danes spremlja žensko na platnu in vsakdanu. Praktični del bo omejen z analizo treh filmov, ki so bili narejeni v Hollywoodu in imajo nekaj tipičnih konotacij hollywoodskega filma (postavitev zgodbe, možni pomeni v samem filmu, matrična struktura filma, ipd.). Zanima nas torej predvsem teoretski pristop, diskurz, s katerim je mogoče ujeti film in konstrukcijo ženskosti, ker nas to zaradi svojega pomenskega naboja v tem primeru zanima kot produkt dobe, v kateri živimo. To nas zanima predvsem zaradi izobraževalnega potenciala. Zaradi dejstva, da se tega področja, razen preveč zagretilih feministk (v našem primeru temu ni tako), le malo dotika tako imenovana akademska stroka. S tem si prizadevamo osvetliti del postmoderne popularne kulture. Natančneje: umetnostne forme ujete v kapitalistični način produkcije z nekim določenim ustvarjanjem kodov in konvencij, ki se vzporedno formirajo na platnu (fikciji) in realnosti (vsakdanu).

Namen dela je torej odkriti možne načine gledanja filmske umetnosti postmoderne. Časa, kjer je možno interdisciplinarno odkrivanje nezakritega. In odkriti pomene oziroma konstrukte, ki so povezani z razumevanjem ženskosti; to pa zato, da lahko opozorimo na dejstvo, s katerim se ukvarjajo predvsem kulturne študije: odkrivati in razgraditi hierarhično, torej nadrejeno/podrejeno razmerje moči v družbi. V našem primeru si bomo ogledali, kako se formira ženska oziroma ženskost. Kako se to kaže, v katere konstrukte je vpeta ženskost. V ta namen si bomo ogledali več teorij, ki zadevajo naš problem.

Film, kot sedma umetnost, ima vlogo zrcala družbe. Je kulturni artefakt, prežet z določeno ideologijo. Seveda prevladujočo ideologijo. Od začetka filmske umetnosti pa do danes, se je ameriška družba spremenila zaradi družbenih dogodkov, tehnološkega razvoja, sprememb na socialnem, moralnem področju,... Vse te spremembe so ključno vplivale tudi na teme in gradivo, iz katerih se je filmska umetnost napajala skozi 20. stoletje. Reprezentacija, stereotipizacija ali kategorizacija žensk in njihovih podob paralelno ustvarjajo skozi hollywoodski film zgodovinski dokument, ki je ogledalo družbe, v kateri so proizvedeni. Na začetku si oglejmo čas, v katerem nastaja tisti segment, ki nas zanima in v katerem iščemo žensko: postmoderna.

1.1 POSTMODERNO STANJE

Postmoderno stanje je obdobje. Čas, katerega živimo. Gre za način ekonomske, družbene in kulturne artikulacije in mej, v katerih se giblje določena družbena formacija. S postmoderno se odprejo neke drugačne, nove možnosti teoretiziranja, s katerimi si osmislimo družbo in svet okoli nas. To je nek nov, drugačen ekonomski in družbeni red. Paradigma postmodernizma sledi njeni predhodnici: moderni, kjer se naredi rez s tradicionalno obliko družbene organizacije.

Začnimo na začetku. Hall govori o subjektu kot subjektu razsvetljenstva. Tu je človek postavljen v središče odločanja, z zmožnostjo racionalnega mišljenja, zavestjo in možnostjo delovanja. Postmoderni subjekt je po Hallovem mnenju konceptualiziran kot subjekt, ki nima fiksne, esencialne in permanentne identitete, ampak zavzema različne identitete glede na različne okoliščine (Hall 1992, 135). Postmodernizem, kot paradigma, je kritiziran tako v luči relativizma kot v luči idealizma in konvencij, s katerimi je mogoč dostop do realnosti skozi diskurze, iz katerih realnost nastaja. V postmoderni je torej mogoče preseči paradigmo moderne, ki ustvarja in razlaga realnost z danimi, fiksnimi in že konstruiranimi identitetami in zgodbami. Prelomnica, ki loči moderno od postmoderne, ni samo v načinu proizvodnje in potrošnje. Temveč v dejstvu, da se je po celotni obli, še najbolj pa v zahodno emancipiranem svetu razširila tehnologija, ki nam omogoča spremembe na vseh segmentih družbene proizvodnje in komunikacije. S pomočjo računalniške tehnologije in pretoka informacij tako lahko govorimo o

informatijski družbi, o globalizaciji, o svetu kot globalni vasi. Glede na to se v postmoderni zgodi več premikov, ki omogočajo spajanje različnih kulturnih segmentov, pluralizacijo kulturnih perspektiv in vpliv družbeno - kulturnih artefaktov, dobrin, informacij, idej, ... skozi prostor.

Baudrillard govori o postmoderni kot o času, v katerem smo preplavljeni s podobami in znaki, ki postanejo naša primarna realnost. Baudrillard pravi, da živimo v svetu simulacij, pretvarjanja, hiperrealnosti, za katero ne stoji nobena realnost. Po njegovem mnenju tako nimamo dostopa do realnosti, le do znakov in simulacij. V svetu simulacij, slik, podob, znakov, informacij itd., lahko posameznik vstopa in izstopa iz različnih vlog in prevzema različne identitete, s katerimi lahko lažje osmišlja in vrti svet in sebe (Baudrillard 1999). S tem se rušijo neke tradicionalne družbene konvencije in odpira se prostor, ki ga je potrebno zapolniti. Pluralnost identitet je torej značilnost postmoderne. Tako pridemo do razkola tradicionalnih avtoritet in s tem zloma tradicionalne realnosti. S tem, ko je ponujena svoboda lastne izbire identitet in vlog, se omeji že vzpostavljene avtoritete. V primeru postmodernega človeka pa gre predvsem za dejstvo, da identitete niso že kar v naprej dane, kot je to značilno recimo za tradicionalno družbeno formacijo, kjer vloga ženske ni presegla vloge matere in žene. Postmoderna identiteta ženske torej ne sloni le na tradicionalnih vrednotah. Vloge žensk se razširijo tudi na področja, ki so bila v preteklosti zaznamovana kot zgolj moška domena. Tako del moških in ženskih identifikacij sovpadе in se pokriva, kar prinaša neke nove svoboščine in omejitve hkrati.

Za postmoderno stanje je značilno tudi oblikovanje tako imenovane popularne kulture, ki je v prvi vrsti narejena za množično občinstvo in preprodajo. Artefakti, tako umetnostne narave kot zgolj vsakodnevni pripomočki, dobijo status objekta, ki ga je možno reproducirati v neskončno. S postmoderno prihajamo v ero reproducirane reprodukcije, kjer osnovna, temeljna vrednost nekega izdelka, umetniškega artefakta izgubi svojo avtentičnost pod težo možnih replikacij. V času masovne reprodukcije in vznika popularne kulture se prvič srečamo tudi s filmom, ki je do danes presegel golo zmožnost reproduciranja realnosti, saj je že v svojih zgodnjih poizkusih poskušal ujeti realnost, a ji hkrati dodati tisti avtorski ali umetniški pečat, česar je zmožna le filmska produkcija, s tem, ko lahko s sliko ulovi čas in mu doda neko neizrekljivo prezentacijo

realnosti, ki nam prebudi občutja in čustva, zaradi katerih nas je film zasvojil in se zato vedno vračamo v kinodvorane, kjer lahko znova in znova občutimo ali na novo raziščemo svet in sebe.

Film je umetnost in film je hkrati samo fikcija. Je čista fikcija človeške imaginacije. Umetnost je del človeka in človek je del umetnosti. Hollywoodski film je del te kulturne prakse. Je segment popularne kulture postmoderne družbe. V kulturnih študijah vidimo emancipatorni korak, ker se lahko vključi več teoretskih pristopov hkrati in tako lahko ujamemo in poskusimo pojasniti nek kulturni tekst s čim več zornih kotov. Le tako dobimo tisto objektivno sliko dogajanja in izvajanja kulturnih praks, ki s svojim delovanjem oblikujejo in posegajo v naš vsakdan oziroma v reprodukcijo realnosti.

Pisanje o filmu in konstrukciji ženske/ženskosti v filmu nas pripelje na dve poti, ki sta med seboj oddaljeni in hkrati prepleteni. Teorija filma ima nedvomno dolgo zgodovino. Zaradi preširokega opusa tako imenovane teorije filma si bomo za začetek ogledali dve smeri, ki sta zaznamovali razlago oziroma interpretacijo filmske umetnosti. Dva teoretska pristopa pri proučevanju filma: estetsko - ontološki pristop Andreja Bazina in psihoanalitični pristop Christiana Metza. Njun pogled na film bomo označili kot klasično teorijo filma. Za boljšo predstavo filma kot umetnosti si bomo pomagali v prvem delu še s semiologijo in semiotiko ter s pojmom diskurza, da prodremo do pomenov, ki nam jih film odpira. Psihoanalizo pa bomo zlorabili za pretanjen vpogled v produkcijo pomenov filmske naracije ter konstrukcije subjekta. Vsi ti teoretski vpogledi nam bodo služili kot analitični instrumentarij za odkrivanje ne samo vpletenosti moči v kulturi, ampak tudi pri analizi filma kot segmenta sodobne popularne kulture.

2 POMENI

Pomeni se posvečajo predvsem teoretskim pristopom, ki pojasnjujejo pojme kot so: reprezentacija, znak, simbol, pomen in diskurz. Zanima nas, kje se pomen formira in fiksira, kje leži moč jezika in kako se ta artikulira v hierarhično urejeni družbi in ali obstaja kaj zunaj jezikovnih praks. V tako urejeni družbi (govorimo izključno o zahodnem tipu organizacije, kjer okolje oblikuje predvsem oziroma samo korporativni kapitalizem) raziskujemo možne konotacije, ki jih hollywoodski film prinaša. Tako si bomo ogledali nekatere teoretske nastavke avtorjev kot so Hall, de Saussure, Barthes, Foucault, Derrida. Za konec kulturološkega poskusa sinteze vsega tega pa si bomo podrobneje ogledali še, za nas najbolj markantno teorijo, ki povzema oblikovanje subjekta in posledice te artikulacije, ki se kažejo skozi vse življenje. Govorili bomo torej o psihoanalizi, o vzniku subjekta in njegovem delovanju zunaj sebe in znotraj družbe. Izhajamo torej iz posameznika, subjekta. Le to nas bo pripeljalo do ključnih potez, s katerimi je mogoče pojasniti vznik, konstitucijo subjekta in tako posledično oblikovanja ženskosti oziroma moškosti. Kot smo že poudarili, nas zanima predvsem ženski subjekt, konstrukcija ženskosti. S psihoanalitičnim poskusom razlage tega se bomo spustili še v družbeno in kulturno proizvodnjo ženskosti in zaključili s tem, kje ženskost trči v kulturo in kje v naturo.

V drugem delu se bomo torej ukvarjali z objektom samim. S filmom. Poskušali bomo odgovoriti na klasično vprašanje: kaj je film? V nadaljevanju bomo predstavili oporne točke, ki predstavljajo psihoanalitični aparat in se osredotočili na subjekt: gledalca. Ne bomo se omejili le na moški pogled. Radi bi odkrili ženskega.

Konstruiranje ženskosti v filmu pa ni daleč od položaja ženske v realnem svetu. Tako je ena od delovnih predpostavk ta, da hollywoodski film le podpira dominantno razumevanje pasivnega položaja ženske v patriarhalno oblikovani družbi. Taka delovna hipoteza pa služi za to, da se spustimo v idejo, da film kot tak - naj opozorimo, da govorimo izključno o filmski produkciji znotraj Hollywooda - le reproducira žensko kot objekt. Okrašen objekt za moški pogled? Govora bo tudi o točki identifikacije z junakom in junakinjo na platnu. Kakšne vloge lahko sprejme gledalec, gledalka.

S pomočjo teorije o filmu in vseh predstavljenih teoretskih nastavkov si bomo v zadnjem delu ogledali tri filme. Tako bomo poskušali z analizo priti do ključnih pojmov, ki opredeljujejo ženske iz naših treh filmov. Skozi analizo iščemo pomen filma, ki nam ga daje kot diskurz umetnosti.

Naloga in cilj take vrste analize je podati interpretacijo oziroma neko objektivno spoznanje, ki stoji na teoretskih predpostavkah kulturnih študij, študij spolov,... Analiza filma še ni teorija, vendar sloni na njej. Posebej se bomo oprli na konstruktivistično paradigmo. Analiza filma poskuša torej priti do pretresa, če že ne do teoretskih konceptov. S tem, da poskuša biti vrednostno nevtralna. Analiza filma torej prevzame teoretske predpostavke in se kot paradigma umešča v prostor filmske umetnosti. Po eni strani lahko take vrste analize uvrstimo med znanstveno delo. Po drugi strani pa lahko take vrste spoznanj vpeljemo v sistem izobraževanja, uporabimo v novinarski praksi, ipd. So preventiva napačnemu ali narobe razumljenemu kontekstu, ki nam ga lahko film in vse okrog filma prinese s svojo zmožnostjo vstopa v nas same in v realno.

Film je dostopen vsem družbenim skupinam. Kot oblikovalec diskurza ženske pa je lahko film medij pri proučevanju tega diskurza in posledic, ki ga le-ta prinaša. To pa je v osnovi tudi eno izmed glavnih vodil kulturoloških študij, ki lahko s svojim multidisciplinarnim in interdisciplinarnim pristopom zaobjamejo teorijo in prakso. S tem se lahko spustimo v interpretacije družbenih fenomenov, ki se v družbi artikulirajo in kažejo kot del človeške imaginacije. Tako lahko rečemo, da je film s svojim značilnim načinom prikazovanja odprl neko novo dimenzijo dojetja umetnosti in gledalca. Posamezniku ponudi izhod iz vsakdana. Tako lahko ostaneš sam s seboj sredi polne dvorane.

Čaka nas postmoderna analiza filma. Ta stoji na predpostavki, da »tako kot ni univerzalne teorije filma, tudi ni univerzalne metode za analizo filma« (Aumont in Marie v Vrdlovec 1991, 42). Najprej pa se bomo dotaknili tistih teoretskih predpostavk, ki nam bodo služile kot podlaga analize.

2.1 KULTURNE ŠTUDIJE IN ŠTUDIJE FILMA

Študije filma in kulturne študije si delijo skupni interes. Gre za tekstualno analizo popularnih form in sistema, v katerem se te forme reproducirajo. Film oziroma filmska umetnost je torej popularna forma, v kateri se reflektirata tako družba kot tudi matrica reprodukcije sistema.

Ena temeljnih značilnosti kulturnih študij je »interdisciplinarnost ali celo transdisciplinarnost, odprtost, kjer se kombinira teoretske nastavke in spoznanja različnih, včasih celo vzajemno izključujočih se avtorjev, šol in disciplin« (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 12). Kulturne študije se po drugi strani ukvarjajo s partikularnostmi v družbi, ki vzniknejo z razdeljevanjem ljudi po razredih, spolu, rasi, nacionalnosti, itn. Fokus kulturnih študij je odkritje razmerja moči različnih statusnih skupin in kulturnih produktov, kjer se išče pomen kontrole nad produkcijskimi sredstvi. Naslednja temeljna značilnost kulturnih študij je proučevanje konkretnega segmenta kulture. Ta segment zajema polje sodobne popularne kulture. »Po prepričanju kulturologov je namreč popularna kultura (svet mode, reklam, popularne glasbe, filma, urbanih identitet, množičnih medijev, športa, itd.) eden od tistih segmentov sodobne resničnosti, ki izredno intenzivno vplivajo na naša vsakdanja življenja, na naša razumevanja samih sebe, sveta, v katerem živimo, in tako naprej, kar seveda pomeni, da zasluži vso ustrezno pozornost.« (prav tam).

Študije filma pa bi lahko šteli kot legitimno kategorijo kulturnih študij, ki nam najprej pokažejo, da film ne more preseči kulturnih praks oziroma, da je film zaobjet s specifičnimi kulturnimi in zgodovinskimi partikularnostmi. Pri študijah filma gre torej za odkrivanje ideološko obarvanih tekstualnih diskurzov znotraj filma samega. Lahko gre za redukcionistično iskanje politično nekorektnih zgodb in stereotipizacij. Lahko pa nam študije filma kažejo pot, kako tekstualna dejstva filma: organiziranost, vizualna retorika in konstrukcija segajo v družbeno realnost (Dyer v Hill in drugi 1998, 9).

Vse to pa nas napelje na predpostavko, da je film kot tekst¹ lahko berljiv skozi znake in konvencije, ki spadajo v določeno produkcijo pomenov določene kulturne oziroma družbene formacije. Zaradi časa in prostora se bomo omejili le na kratek segment hollywoodske filmske reprezentacije zadnjih nekaj let. Odkrivali bomo namreč, kako se konstruira ženski lik v treh produkcijah znotraj »american dream factory«. To nas napeljuje na dejstvo, da se bo cilj naše naloge omejil le na proizvod popularne kulture. V našem primeru: filma. Lastnosti popularne kulture se velikokrat jemlje kot manjvredne, v primerjavi z elitistično, visoko kulturo. Popularna kultura je široko razširjena, producirana je za množično občinstvo, zadeva veliko število ljudi in je komercialne narave. Je narejena za množice. Vse to elitna kultura ni. Ena od značilnosti filma je možnost neskončne reprodukcije gibljive slike. Tako lahko hollywoodski film označimo kot popularno formo.

Večina hollywoodskih filmov teži h ekonomskemu uspehu samega filma. Tako s pomočjo medijev in propagande poskuša zajeti čim večji krog občinstva. Film se, še zlasti klasični hollywoodski film, zavije v najširše odobrena mnenja, ki naj bi se po mnenju producentov in avtorjev skrivala v množici potencialnega občinstva. Ustvarjalci filma pričakujejo uspeh, če le-ta stoji na neki že znani (že uveljavljeni matrici zgradbe zgodbe) shemi, ki ima na primer happy end. Zdi se, da večina tako postavljenih filmov uspe šele po naporni oglaševalski kampaniji. Že tu vidimo, kako različne družbene dimenzije vplivajo na film kot tak. Medijska produkcija ima danes velik vpliv na široko javnost. Film kot tekst »leži na premici pričakovanj in odgovorov kulturnih prepričanj in individualnih upiranj« (Kolker v Hill in drugi 1990, 12). S teorijo filma torej poskušamo zajeti koncepte, s katerimi je mogoče predstaviti film/kinematografijo kot umetnost.

¹»Pojem teksta izhaja iz semiotike, literarne zgodovine in lingvistike in se danes uporablja v kulturnih študijah, da bi označili vse, kar nosi nek pomen, ki ga lahko interpretiramo ali analiziramo. Teksti niso samo besedila, temveč vsak kulturni produkt in označevalna struktura, ki posreduje pomen« (Luthar v Debeljak in drugi 2002, 353).

Klasična teorija filma tako vpelje v svoje raziskovanje pojme kot so strukturna forma ali oblika klasičnih tehnik naracije, kinematografski kod, subjektiviteta, razlika med spoloma (družbeni spol), avtorstvo, itd. Na teh temeljih pa lahko s pomočjo psihoanalitične, strukturalistične in konstruktivistične teorije filma sezemo v globine samega raziskovanega polja, s širokim razprtimi očmi.

2.2 REPRESENTACIJA, SEMIOLOGIJA, SEMIOTIKA, DISKURZ

»Reprezentacija je proces, s katerim pripadniki določene kulture uporabljajo jezik za produkcijo pomenov« (Hall 1997, 61). Stuart Hall pojem reprezentacije razume kot del nekega procesa, kjer nastajajo pomeni. Ta proces se vrši skozi uporabo jezika, znakov in podob, ki se izmenjujejo med pripadniki in pripadnicami določene kulture.

Hall v svojem razdeljevanju tipov reprezentacij loči dva sistema. Prvi tak sistem imenuje mentalne reprezentacije, ki so namenjene interpretaciji tako fizičnega, materialnega kot abstraktnega sveta okoli nas. Razne abstraktne pojme ali fizične predmete pa razločimo in razumemo tako, da jih razporedimo po principu podobnosti oziroma drugačnosti. Miselne koncepte si organiziramo v različne klasifikacijske sisteme. Komunikacijo med pripadniki določene kulture pa omogočajo skupni konceptualni zemljevidi, skozi katere lahko interpretiramo stvari, dogodke na podoben način. Drugi sistem reprezentacije je jezik, ki ima funkcijo izmenjave pomenov in konceptov. Že omenjeni konceptualni zemljevidi pa morajo biti prevedeni v nek skupen sistem znakov in to je jezik. Za komunikacijo in sporazumevanje znotraj kulturnih skupin in posledično funkcioniranje le-teh. (Hall 1997).

Ta dva sistema reprezentacij sta v kulturi med seboj povezana. Mentalne reprezentacije oblikujejo konceptualne zemljevide, preko katerih se interpretira svet. Medtem ko jezik služi kot povezujoči element teh konceptualnih zemljevidov v sistem znakov. »Relacija med stvarmi v svetu, koncepti in znaki ležijo v osrčju produkcije pomenov, v jeziku. Proces, ki povezuje vse te tri elemente, imenujemo reprezentacija« (Hall 1997, 19).

V nadaljevanju Hall loči tri pristope k razumevanju reprezentacij: refleksivnega, intencionalnega in konstruktivističnega. Refleksivni pristop govori o jeziku, kot o zrcalu pomena, ki ustreza svetu, ki nas obdaja (Hall 1997). Jezik tako reflektira oziroma preslika že obstoječo resnico o svetu. Ta pristop imenujemo tudi mimetični pristop. (Beseda mimesis izhaja iz grščine in pomeni posnemanje). »Že stari Grki so denimo za opis delovanja jezika povsem nevtralnno uporabljali koncept mimesis, načelo odražanja, ki implicira, da v svetu okoli nas obstajajo različne stvari, ki jih jezik zgolj odraža oziroma odseva« (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 29).

Refleksivni pristop pojasnjuje le ikonične znake, ki v neki meri posnemajo strukturo in oblike materialnega sveta (na primer podobe v gibanju). Po drugi strani pa obstajajo besede izražene skozi pojme, ki nimajo neke neposredne zveze z materialno podobo stvari (Kuhar 2003, 11). Znaki dobijo pomen le v relaciji, v odnosu z drugimi znaki, ki nastajajo v jezikovni strukturi določene družbene formacije. Pojmi, ki jih uporabljamo kot oznako materialnih stvari, nimajo neposredne zveze z materialnim objektom. V jeziku je predmet reprezentiran kot zaporedje znakov v konceptualnih zemljevidih, ki so, kot bomo videli kasneje pri Foucaultu, skozi različne diskurze artikulirani kot dani, kot naravni (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 29).

Z intencionalnim pristopom Hall predpostavlja, da avtor oziroma tisti, ki govori, preko jezika vsiljuje svetu svoj pomen. Posameznik pa vstopa v že oblikovano družbeno (jezikovno) strukturo, kjer so pomeni že dani. To pomeni, da posameznik vstopi v že formirano družbo, ki obstaja pred in po njem, kjer so določeni pomeni, komunikacija, oblast itn. že vzpostavljeni. Posameznik je torej vržen v že obstoječe simbolno. To pa zato, ker je kultura kumulativna in ker obstaja tisti temeljni dogovor, zaradi katerega sploh lahko stečeta komunikacija in (spo)razumevanje. Vidimo torej, da so za komunikacijo temeljnega pomena določeni skupni kodi in lingvistične konvencije.

Za naše nadaljnje delo in razumevanja reprezentacije je najbolj uporaben tretji, konstruktivistični pristop. Ta nam bo služil tudi kot metodično vodilo pri analizi hollywoodskega filma. Stvari same po sebi ne pomenijo, »pomen konstruiramo mi z uporabo reprezentacijskih sistemov - koncepti in znaki« (Hall 1997, 25). Reprezentacijo lahko tu določimo kot kulturno prakso, kjer pomeni niso a priori dani ali določeni. Ti pomeni so skonstruirani.

Materialni svet ločimo od simbolnih praks in procesov, v katerih delujejo jezik, pomeni in reprezentacija. Znotraj konstruktivizma se opozarja še na dejstvo, da pomeni niso fiksni. Nепrestano drsijo. Kaj to pomeni? To, da »v vsaki interpretaciji obstaja konstantno drsenje pomena...« (prav tam, 33). Pomeni se skozi zgodovino in čas spreminjajo glede na kontekst, ki vključuje različne sfere družbe. Pomeni nikoli niso dokončno fiksni, saj so ujeti v družbeno-kulturni kontekst časa. Reprezentacija moškega in ženske je ujeta v družbeno-kulturni prostor in čas. Tako sta moškost in ženskost le učinek raznovrstnih diskurzivnih praks. Moški in ženski princip sta torej kot družbeni fenomen postavljena v različne diskurze. Za nas je zanimiv diskurz, ki ga proizvaja filmska industrija. Tu se moške in ženske razume tudi kot konzumente, uporabnike takega popularnega kulturnega teksta (kot je na primer film). Vsak kulturni tekst se tako lahko najprej zakodira (s strani proizvajalcev) in odkodira (s strani občinstva) na različne načine. To pa zato, ker se občinstvo deli na različne družbene skupine. Z lastnimi interesi in imanentno kulturo.

Značilnost kulturnih tekstov je torej polisemičnost (večpomenskost). Gre za dejstvo, da kulturni teksti ne puščajo samo enega načina branja njihove sporočilnosti. »Pomeni, ki jih razbiramo v različnih popularnih (in tudi drugih) tekstih, tako sicer praviloma podpirajo sile družbene hegemonije, obstoječi status quo, ampak nikoli ne povsem brez ostanka« (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 30). Vendar tako branje ne more biti tudi povsem pluralistično. Kulturni teksti nimajo neskončno mnogo pomenov. Želen način branja producenti in avtorji kulturnih tekstov dosežejo »z uporabo različnih konvencionalnih reprezentacijskih kodov, ki služijo temu, da nas usmerjajo k zaželenemu razumevanju določene situacije ali osebe« (prav tam, 37). Pogledali si bomo pogloblitve pojme strukturalistične šole (de Saussure, Barthes, Foucault) in poststrukturalizma (Derrida), da vidimo kje in kako se pomeni v družbi formirajo in artikulirajo.

Švicarski lingvist Ferdinand de Saussure predpostavi, da je lingvistika del nekega širšega aparata, ki ga imenuje semiologija. Temeljnega pomena v semiologiji je proučevanje oziroma analiza znaka. De Saussure razdeli znak na dve enoti. Na tako imenovan označevalec, ki predstavlja fizično podobo stvari (na primer, besedo, sliko, fotografijo, itn.) in na označenec, ki predstavlja mentalni koncept oziroma idejo neke fizične podobe (de Saussure 1997, 31). V točki, kjer se stikata označevalec in označenec,

nastane znak. »Pri čemer je bistveno, da je relacija med označevalcem in označencem povsem arbitrarna, saj se lahko načelno kateri koli označevalec (beseda ali glas), nanaša na kateri koli označenec« (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 29). Arbitrarnost znotraj znaka torej pomeni, da »med posamezno besedo in konceptom, ki ga označuje, ne obstaja nikakršna notranja zveza« (prav tam, 29). Zaradi razlik v jezikih lahko nek koncept ali besedo označimo z različnimi črkami. Na primer: v slovenščini označimo biološki in družbeni spol enostavno z besedo spol. V angleščini pa družbeni spol poimenujejo gender, biološko razliko po spolu pa poimenujejo sex.² (ta beseda recimo pomeni poleg biološkega spola še sam akt spolnosti).

Iz tega sledi, da žensko označimo kot ne - moški in obratno. Postavimo razliko. Postavimo pa si še naslednje vprašanje. Kaj je v znaku, kar daje pomen? »Znaki dobijo svoj pomen v relacijah difference, kar pomeni, da je za pomen neke besede bistvena njena razlika do neke druge besede« (prav tam, 30). Koncepte v jeziku torej razumemo na osnovi razlike do drugih konceptov. Beseda ženska, ženska vloga dobi potemtakem pomen šele v nekem razmerju, v razliki do moškega, moške vloge. Pomeni ne nastajajo izolirani od drugih pomenov. Formirajo se lahko le v jeziku kot celoti, v kontekstu določene kulture, v razmerju razlike z drugimi koncepti. Anette Kuhn pa govori in razkriva ideološko funkcijo, ki jo nosi razlikovanje po spolu (gender).

Ideološka funkcija razlikovanja po spolu služi vzpostavitvi heterogenih in determiniranih bioloških, fizičnih, družbenih, psiholoških konstruktov kot unitarne, fiksirane in kot neproblematične attribute človeške subjektivitete. Ideološka funkcija spolne razlike fiksira pomen moškega in ženske. To je le ena od binarnih opozicij, ki so potrebne za izgradnjo moškega in ženske. Te binarne opozicije temeljijo na družbenih, psiholoških, fizičnih in bioloških osnovah. Gre za naturalizacijo spolne razlike (Kuhn v Hayward 1985, 152).

To pomeni, da se taka razlika pojmuje in razume kot naravno. Vsa ta premlavanja o spolni razliki prevzamejo tako feministične študije kot tudi kulturne, gejevske, literarne in filmske študije. Tu ne gre le za spolno razliko, ki je vsiljena s strani ideologije.

² Iz tega primera je razvidno, da v angleškem jeziku obstaja neko dodatno razlikovanje med družbenim in biološkim spolom. V slovenščini sta pojma prevedena opisno.

Gre za serijo »hierarhičnih odnosov moči, ki zakrivajo načine, kako se spolna razlika vsiljuje in kako kulturne prakse reproducirajo ideologijo razlike po spolu in pokažejo nujnost razumevanja diskurza spolne razlike, ki se v dominantni kulturi re - producira« (Hayward 1996, 154). Kakorkoli, vpogled v delovanje kulturnih praks, v proizvodjanju in naturaliziranju razlike po spolu, nam omogoča dekonstrukcijo takih ideoloških konstruktov, ki so vezani na spol.

Jezik je kulturno proizvedena kategorija in »precej arbitraren splet diferenc, ki v različnih kulturah generira različna razumevanja resničnosti« (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 30). S pomočjo navedenega lahko obravnavamo kulturo, kulturne artefakte in kulturo nasploh. Saj nam že jezikovne konvencije dopustijo vpogled v različne pomene, ki jih določena družba oziroma kultura artikulira v svojem vsakdanu. Tako lahko katerokoli kulturno obliko, kot je na primer sodobna popularna kultura, »analiziramo kot posebni jezikovni sistem, ker je kultura očitno strukturirana kot jezik« (Hall 1997, 36).

Če smo se pri Hallu dotaknili jezika kot forme reprezentacije, se bomo sedaj konkretno lotili jezika skozi očala semiotike. Ukvarjali se bomo predvsem s ključnimi idejami semiotskega teoretiziranja. Z vpogledom v delo Rolanda Barthesa. Ena njegovih temeljnih idej je, da različni kulturni objekti delujejo kot označevalci v produkciji pomena. Barthes je svoje zanimanje usmeril tudi v proučevanje različnih pojavov znotraj popularne kulture. Te pojave je obravnaval kot znake, skozi katere se producirajo in reproducirajo določeni pomeni (Hall 1997, 36). Semiotika med drugim odkriva tudi predmete kot označevalce. (Danes smo tega deležni na vsakem koraku, na primer: avtomobil je prevozno sredstvo. Če pa vzamemo avtomobil kot znak oziroma simbol, lahko v sebi nosi in sporoča še druge določene pomene: na primer ekonomski status).

Barthes vpelje v polje strukturalizma novo razliko. Pokaže »bolj kompleksno naravo funkcioniranja znakov, kakor je to razbrati iz klasičnih de Saussurovih analiz« (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 34). Njegov presežek se kaže v odpiranju poglavja identifikacije »sledov moči v jeziku« (prav tam). Za interpretacijo kulturnih pomenov Barthes govori o dveh ravneh: o ravni denotacije in konotacije. Raven denotacije sestavljata označenec in označevalec, ki skupaj tvorita znak. Znak konstruiran na konotativni ravni pa se pretvori v označevalca, ki označuje novega, drugega označenca in

z njim tvori nov znak. »... specifična srečanja označevalcev in označencev tvorijo znake, ki lahko na naslednji, bolj abstraktni ravni kulturnih pomenov, predstavljajo nov označevalec« (prav tam). Tako kot vse družbeno, se tudi konotativni pomeni ne nahajajo izven družbene oziroma kulturne formacije. Tudi konotativni deli znaka preko jezika tvorijo zemljevide pomenov, kjer se odražajo »razmerja moči v danem zgodovinskem trenutku« (prav tam, 35).

Vidimo, da je jezik kulturna forma, ki proizvaja pomene in kjer so vpeta razmerja moči. Lastnost jezika pa je tudi ta, da se skozi zgodovino spreminja vzporedno z velikimi ali markantnimi premiki v družbi. Barthes v svojo analizo vključi »dimenzijo družbene moči,..., s tem pa vpelje možnost politično zainteresirane analize samega operiranja ideologije v jeziku« (prav tam). V jeziku in skozi jezik. Barthes nam pokaže, na kakšen način je mogoče znake vpeti v dominantne ideologije³ določene družbe. Tako lahko odkrivamo dana razmerja moči, ki so predstavljena kot naravna, nespremenljiva in fiksna. J. Derrida sega s svojim delom v tako imenovan poststrukturalizem. Že iz imena teoretske naravnosti je razvidno, da je ta smer, če ne nadgradnja, pa vsaj ovinek preko strukturalizma. Derrida naredi korak naprej in pokaže, da sami pomeni niso fiksni v trenutku, ko se neka relacija difference vzpostavi. Pomen nekega znaka je tudi na denotativni ravni »nujno nestabilen, mnogoznačen in spreminjajoč se« (Derrida 1994, 10). Ena značilnost znakov je tudi ta, da nosijo v sebi več pomenov. So večpomenski. Poststrukturalizem je za kulturne študije pomemben tudi zato, ker nam predstavi dvom v esencializem pomena. Neesencializem se nanaša na dejstvo, »da se pomeni besed nujno in enoznačno nanašajo na neka »objektivna« dejstva v »resničnem« svetu izven jezika, odpira možnost razgradnje obstoječih identitet, problematizacijo družbenih hierarhij, ki so vanje vpisane, ter nenazadnje tudi oblikovanje novih identitet, ki ne bodo implicirale podrejenosti« (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 54-55).

³ Pojem ideologije je v osnovi »Marxov koncept, ki pa so ga kasneje različni avtorji razvijali na dokaj različne načine. Skupni imenovalac vseh teh različnih izpeljav je razumevanje ideologije kot tistih interpretacij resničnosti, ki se sicer predstavljajo kot univerzalne, a v resnici zgolj služijo ohranjanju oblasti vladajočih družbenih skupin (po različnih dimenzijah: razredni, spolni, etnični, rasni itd.« (Stanković v Debeljak in drugi 2002b, 348).

Tako pridemo do pojma dekonstrukcije, ki je v svojem bistvu način razmišljanja, s katerim se preprečuje nadzor nad jezikom, nad smislom v smislu. Išče se večpomenskost in se dekonstruira obstoječi način razlage zato, da bi odkrili, kaj vse se lahko skriva za temi pomeni. Neka ideja nima samo enega določenega pomena. Jezik kot temelj družbene komunikacije, izražanja moči v družbi in pomenskosti je bil predmet raziskovanja do sedaj obravnavanih avtorjev. Foucault se po drugi strani ukvarja z odkrivanjem diskurzov, ki vplivajo na družbene in kulturne prakse.

Koncepti, s katerimi se Foucault v svojem delu ukvarja, so diskurz, oblast in produkcija védenja. Foucault svoje zanimanje usmeri poleg produkcije pomenov tudi na produkcijo védenja. Tako odkriva družbene implikacije oziroma posledice vpetosti posameznikov v diskurze. Foucault razdela pojem diskurza in pravi, da »...diskurz je - morda za razliko od jezika - po svojem bistvu zgodovinski, niso ga konstruirali razpoložljivi elementi, temveč realni in zaporedni dogodki, zato ga ne moremo analizirati zunaj časa, v katerem se je razvil« (Foucault 2001, 214). Pomen torej sam po sebi ni dan, ni nekaj realnega tam zunaj. Je skonstruiran skozi optiko neke ideologije v določenem časovnem obdobju.

Diskurz obravnava kot sistem reprezentacije. Foucaulta zanimajo pravila in prakse, ki so producirale različne diskurze v različnih zgodovinskih obdobjih. Za razliko od prejšnjih avtorjev, ki iščejo pomene v relacijah difference, se Foucault usmeri v odnose oblasti, ki vladajo v družbi. Zanima ga produkcija pomena in védenja skozi diskurz in ne skozi jezik. Nek diskurz se ne oblikuje na osnovi enega dejanja, besedila ali vira. Diskurzivne formacije se oblikujejo skozi razna besedila, več dejanj, virov in pojmovanj, ki se nanašajo na isti objekt in podpirajo enako mnenje, strategije in vzorce. Foucault meni, da nič nima pomena zunaj diskurza (Foucault 1991, 42 - 45).

Osebe, dogodki, predmeti in vse kar nas obdaja, so nam »dostopni vedno šele preko različnih diskurzov, ki nam vse to šele oblikujejo (interpretirajo) v neke nam smiselne, pomenljive celote« (prav tam, 45). S pomočjo diskurzov, ki nam šele oblikujejo lingvistično in s tem tudi kulturno resničnost, ki jo naseljujemo, vidimo, da je resničnost v jeziku vedno konstruirana.

Tako lahko sklenemo, da razne institucije ali družbene sfere, kot so na primer politika, pravo, medicina ali filmska industrija nosijo sebi lastne diskurze, ki prenašajo

različne ali podobne poglede na svet in navadno tudi sebi specifično terminologijo. Vsi ti nivoji ali družbeni segmenti s sebi lastnim diskurzom operirajo tudi na nivoju posameznika, ga vpletajo v svoje mreže in so v določenem družbenem in kulturnem kontekstu podvrženi družbenim spremembam. Vidimo torej, da nastajajo različne oblike védenja v različnih zgodovinskih kontekstih. Védenje je zgodovinsko in kulturno specifično. Foucault v svojem opusu obravnava tudi pojem oblasti. Njegova fascinacija nad oblastjo izhaja iz zanimanja, kako ljudje nadzorujemo sebe in druge. Predvsem pa ga zanima, kako vse to producira oziroma vzpostavlja resnico. »Podvrženi smo produkciji resnice prek oblasti in oblasti ne moremo izvajati drugače, kot prek produkcije resnice« (Foucault 1991, 29). Oblast določa kdaj in kako bo določeno védenje aplicirano. »Vsaka vednost je namreč institucionalizirana in deluje kot družbena praksa, zato je vsaka vednost tudi v tesni povezavi z oblastjo« (Hrženjak 2002, 167). Skupaj pa zavzemata nadzor nad produkcijo resnice in to na način, da oblast dodeli določenemu védenju funkcijo resnice tako, da v določenem družbenem kontekstu to tudi postane. Foucault ugotavlja, da oblast deluje skozi diskurz, ki je vedno zakoreninjen v odnosih oblasti in ni več domena vladarja, despota ali skupine in razreda (Foucault 1991). »Nasprotno, v družbi oblast kroži, ima mrežno strukturo in vsi njeni člani družbe so ujeti v njene mreže - so oblastniki in podložniki« (Hrženjak 2002, 165).

Hall definira diskurz »kot konstruiranje védenja o določeni temi ali praksi. Tu gre za verigo idej, podob in praks, s katerimi so vzpostavljeni načini komunikacije o določeni temi, praksi in oblikujejo znanje in védenje o tem« (Hall 1997, 13). To so diskurzivne formacije, s katerimi definiramo kaj je in kaj ni primerno v formulacijah in praksah o določeni temi, subjektu ali delu družbe. »Z diskurzivnim opisujemo katerikoli pristop, v katerem so pomeni, reprezentacije in kultura dojeti kot konstitutivni« (prav tam). Lahko tudi rečemo, da besede uporabljene v različnih diskurzih, lahko nosijo različne pomene. Oziroma besede zavzemajo svoj pomen glede na ideološke pozicije, iz katerih so privlečene (Macdonnel v Hayward 1986, 45).

V tem delu smo pokazali na dejstvo, da človek konstruira simbolno in vstopa v svet preko jezika, s katerim si pomaga in razume sebe, druge in svet okoli sebe. Vidimo, da sam jezik nosi v sebi določene zmožnosti artikulacije moči in da smo ljudje ujeti v specifično kulturne jezikovne konvencije. »Ljudje namreč vstopamo v kulturo preko

jezika in v trenutku, ko si z njegovo pomočjo uspemo osmisliti svet okoli nas, smo že ujeti v kulturno specifične mreže pomenov, ki nam odpirajo zgolj nekatere možne smeri razmišljanja, s tem pa tudi delovanja» (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 52). Ena glavnih distinkcij, s katero se ukvarjamo tudi v pričujočem delu, je razlika med ženskim in moškim. Ta razlika pa se lahko vzpostavi le skozi jezik, skozi »kulturne (jezikovne) interpretacije te razlike« (prav tam).

Vrnimo se v formiranje diskurza, kot nam ga podaja Foucault: v »vsaki dobi diskurz proizvede oblike znanja, objekte, subjekte in družbene prakse, ki se radikalno razlikujejo od obdobja do obdobja in so diskontinuirani« (Foucault v Hrženjak 2002, 163). Lahko rečemo torej, da vse tisto, kar označuje ženskost, ni neka objektivna ali celo naravna danost in nima istega pomena v različnih kulturah. Foucaulta zanima predvsem, kako se formira subjekt, kako »vednost, ki jo proizvaja nek diskurz, povezan z oblastjo, uravnava obnašanje, konstituira subjektivnost in identitete ter določa načine, na katere so stvari reprezentirane, proučevane in prakticirane« (prav tam, 165). Diskurzi, ki določajo postmoderno stanje, ne oblikujejo samo nekih idealov lepote, potrošništva in reprezentacije, ampak se nas dotikajo tudi kot ideologija, politična kultura in način bivanja.

S polja diskurzov in narejenosti se bomo za predah preusmerili na teorije, ki zadevajo film. Ogledali si bomo teoretske nastavke, ki so spremljale film od samega začetka. V nadaljevanju pa še nekatere druge teorije, ki so s filmom tesno povezane, saj odpirajo diskurze, v katere se je film kot tak ujel.

2.3 TEORIJE FILMA, TEORIJE O FILMU...

V tem delu se bomo dotaknili teorije filma in s tem poskušali najti temeljne oporne točke, na katere lahko pripnemo analizo filma. Zanimanje za film in tolmačenje vseh zmožnosti, ki nam jih film prinaša, poteka že od samega nastanka filmske umetnosti. Skozi čas je film odkrival nova izrazna sredstva in tako izgrajeval teoretske koncepte, ki se paralelno oblikujejo s filmsko umetnostjo samo. »Filmska zgodovina je, kakor vsaka druga, zgodovina ločitev, razpok, prelomov, ki so razgibali umetnost filma, jo preoblikovali in napravili takšno, kot je« (Bonitzer 1985, 9).

Film kot medijski tekst igra v družbi zelo pomembno vlogo, ker oblikuje in ustvarja kulturo in pomene, v katere so ujete družbene prakse, dožemanje sveta, znanje, vedenje, ipd. Za začetek bomo pogledali kaj sodi v klasično teorijo filma in obravnavali delo avtorja André-ja Bazina. V nadaljevanju pa se bomo osredotočili na semiologijo filma in doprinos psihoanalitičnega instrumentarija v filmsko teorijo.

»Klasična teorija filma je pojmovala filmsko umetnost načeloma kot izrazno tehniko. Tej tehniki je podrejela vse druge pogoje ustvarjanja in odkrivala v razlikah med specifičnimi tehnikami razlike med medijem filma in drugimi izraznimi oblikami« (Stojanović 1966, 6). Klasična teorija filma se torej pogloblja tudi v specifikko filma. V tisto, kar loči film od drugih umetnostnih reprezentacij. Prva differntia specifica, ki nam pade v oči, sta gibljiva slika in zvok. Gibanje filmskih podob lahko označimo kot glavno značilnost filma. Kot tisto, kar film razlikuje od drugih oblik umetnostne produkcije. Gibljiva slika z zvočnim zapisom postavlja film na stran umetnosti in hkrati dela razliko z drugimi umetnostnimi izraznimi sredstvi. Druga je brez vseh dvomov dejstvo, da je film možno reproducirati nešteto krat. Tretja pa se kaže v zmožnosti reproduciranja realnosti. Ravno realnost v filmu je eden temeljnih konceptov, s katerim se spopada večina avtorjev, ki poskušajo film teoretsko osvetliti. Na začetku interpretacije filmske umetnosti tako srečamo dve poti: formaliste (Rudolf Arnheim, Sergej Eisenstein in Béla Balázs), ki vidijo film kot obliko umetnosti, ki presega realizem. Na drugi strani pa imamo realiste (Siegfried Kracauer in André Bazin), ki cenijo film ravno zaradi zmožnosti eksaktne reprezentacije realnosti (Easthope 1998, 52).

Filmski kritik in teoretik André Bazin v svojem delu loči dve vrsti cineastov: »tiste, ki verjamejo v realnost in tiste, ki verjamejo v sliko« (Bazin v Bonitzer 1987, 160). Bazin znotraj filmske estetike loči med filmom, kot prikazovanjem realnosti in filmom, kot govorico oziroma filmom, kot posnetkom in filmom, kot kombinacijo montažnih rezov. Bazin ne verjame v montažne reze in trdi, da montaža ne uničenje forme filma, ampak njegovo esenco. Pri montaži se manipulira z gledalčevim razumevanjem dogajanja in se mu na nek način vsiljuje interpretacijo oziroma pomen. Za nasprotje montažnih prijemov Bazin vpelje globino polja. To je tehnični filmski prijem, s katerim je mogoče producirati realnost. S tem daje gledalcu možnost kontinuiranega spremljanja dogajanja na platnu, saj je cel prizor zajet v enem samem posnetku. Na tak način naj bi bila percepcija gledalca bolj realistična in s tem naj bi se odprla možnost svobodnejšega interpretiranja filmskega dogajanja (Bazin 1967). Torej Bazin preferira objektivno prikazovanje realnosti, kjer se brez manipuliranja z montažo proizvede dobitok realnosti. Podoba sama že vsebuje pomen, medtem ko montažni rez šele proizvede pomen.

Gremo korak naprej in se ustavimo v povojnem času. To obdobje predstavlja za teorijo filma prelomnico. Preučevanje filma se spusti na različne ravni, različne zorne kote. Razvije se nova znanstvena disciplina: filmologija. To pomeni, da film postane predmet akademskega diskurza. Vrdlovec pravi, da ima filmologija za predmet raziskave dve kategoriji: proučuje namreč filmska dejstva, s katerimi se ukvarja predvsem estetika. Tu gre za vpogled s pomočjo vizualnih in akustičnih podob v predmetni in domišljijiski svet filma. Druga kategorija, ki jo filmologija vpelje, pa so kinematografska dejstva. Kinematografska dejstva so lahko predmet raznih disciplin, na primer: antropologije, psihologije, sociologije, političnih ved in zajemajo vse tisto, kar se dogaja okoli filma: od zakonodaje, tehnologije, preko možnih ideoloških vplivov in prijemov, do financiranja, produkcije in distribucije filma (Vrdlovec 1999a, 210-211). Filmologijo bi tako lahko, zaradi svoje multidisciplinarnosti, uvrstili v paradigmo postmodernih teoretskih prijemov. Za analizo našega diskurza pa je potreben vpogled še v nekatere pojme, s katerimi je moč razumeti mesto, kjer se formira subjekt in družbena delitev po spolu. Vračamo se nazaj h iskanju izvira in konstrukcije ženskosti skozi nastanek in razvoj subjekta.

2.4 KULTURA, SUBJEKT, DRUGI, GLEDALEC

Ogledali si bomo, kako se formira subjekt in to s pomočjo psihoanalize. Tu ležijo temelji za razumevanje subjekta, ženske in moške pozicije oziroma vpisa na žensko ali moško stran. Pokazali bomo, da se ženska ali moški ne postane le zaradi fizičnih razlik. Ključno vlogo pri formiranju spola igrajo naši možgani oziroma kultura, ki se je skozi generacijo vpisala v tisti del sivine, iz katere izhajata tudi moški in ženska. Spol imamo najprej v glavi, saj je kulturno artikuliran v Simbolnem. Simbolno pomeni, da poleg realnosti, ki je vidna, čutna, obstaja realnost, ki se zgodi zaradi evolucijske napake pri človeku, ki ni samo funkcionalne narave. Kaj hočemo s tem povedati? Mnogo avtorjev se sprašuje, ali je človek danes del nature, ali je del kulture. Eni vlečejo na eno, drugi na drugo stran. Je pa očitno, da kultura brez nature ne more in da je človek tako naravno kot kulturno bitje. Kultura v širokem pomenu je vse tisto, kar je človek zmožen producirati kot bitje končne časne biti. V kulturo spadajo običaji, znanje, verovanja, in vse, kar si je določena skupina, ki si deli nek skupni jezik, prostor in čas omislila za lažje preživetje v naravnem okolju, ki ni ravno narisano človeku na golo kožo. Kultura je neka matrica, ki insistira, da človek lahko eksistira. Kultura so zapovedi, prepovedi, skratka, kultura je vse. In kaj hočemo s tem? Pripeljati do dejstva, ki je ključna značilnost in razlika človeka. To so jezik, komunikacija, dogovor. Zanima nas, kako se konstruira subjekt in na kakšen način se konstruira spol oziroma spolna razlika, ki je vidna ne samo fizično kot naravno, ampak tudi kulturno (kulturno, ki se tolmači kot naravno). Kot smo že povedali zgoraj, se posameznik rodi v že obstoječem redu, v že dani strukturi, že dani kulturi. Tak otrok, ki še nekaj časa ne dojame, da ni več v zavetju materinega trebuha, se začne zavedati sebe, drugih, svoje želje (na primer potešitev lakote ipd.) in se sčasoma zaveda telesa, okolja, ipd. Zanima nas točka, kjer lahko govorimo o subjektu. Začnimo približno na začetku, z Descartesom, ki je, kot pravijo, utemeljitelj kartezijske znanosti, ki se reflektira z »Mislím, torej sem« (Descartes 1988, 45). Lacan v svojem XI. seminarju predpostavi, da je subjekt znanosti kartezijski subjekt, subjekt cogita, subjekt, ki misli. Tako je tudi psihoanalitični subjekt »kartezijski subjekt, to je subjekt, ki pogojuje znanost« (Lacan 1996, 47). Lacan pravi, da je subjekt označevalec in da je ta »subjekt prvenstveno učinek, ne pa dejavnik. Subjekt se prvotno začneja na mestu Drugega kot mestu označevalcev in

govorice« (prav tam, 182). Na vprašanje, kaj je subjekt, Lacan odgovarja: »Subjekt se rodi, kolikor v polju Drugega vznikne označevalec. Toda prav zaradi tega tisto - kar poprej ni bilo nič, le subjekt, ki še pride - skrepeni v označevalec« (prav tam, 183). Lacan pravi, da se subjekt, »ker se rodi z označevalcem, rodi razcepljen« (prav tam). Drugi, tisti, ki govori, predhodi subjekt. »...zato je Drugi prvi vzrok subjekta. Subjekt ni substanca; subjekt je učinek označevalca. Označevalec reprezentira subjekt in pred nastopom označevalca subjekta ni« (Soler 1997, 53). To pa še ne pomeni, da ni ničesar. Je živo bitje. To živo bitje postane subjekt šele takrat, v tistem trenutku, ko ga reprezentira označevalec. To živo bitje, človeško bitje, postane subjekt in družbeno bitje le z osvojitvijo jezika, ki človeka »konstituira kot subjekt« (Hrženjak 2002, 81). Osvojitve jezika pomeni za posameznika vstop v simbolni red in s tem možnost formacije subjekta, za katerega sta ključna »dva momenta, v katerih se subjekt vzpostavlja kot subjekt označevalca. To sta zrcalni stadij in kastracija oziroma imaginarna in simbolna identifikacija« (prav tam). V zrcalnem stadiju se otrok, ko ga postavimo pred ogledalo (ko je otrok star nekje med desetim in osemnajstim mesecem), prepozna v zrcalu, v obliki odseva svoje lastne podobe in se z njo identificira. V zrcalu vidi sebe, prepozna svoje telo in razume, da je to on. To pa lahko razume, ker je Drugi tisti, ki mu to potrdi. To prvo prepoznavanje sebe z mesta drugega »je imaginarna identiteta in predhodi vstopu v govornico in simbolni red« (prav tam, 82). Ključni moment te identifikacije je dejstvo, da se otrok prepozna s pomočjo drugega. Z zornega kota drugega, ki potrdi, da je to kar vidi v zrcalu, prav on. »Za Lacana pa je to že fantazma; prav ta podoba, ki otroka umesti, razcepi njegovo identiteto na dva dela« (Rose v Bahovec 1991a, 124). Na zavedno in nezavedno. Odsev zrcalne podobe ima v Lacanovi razlagi subjekta osrednji pomen. To je mit. To je osebni mit, na katerem stojijo vse kasnejše identifikacije. Tu je točka, v kateri se artikulira matrica vseh ostalih nadaljnjih identifikacij. »Lacan zrcalno podobo vzame za model funkcije ega, to je kategorija, ki omogoča posamezniku, da deluje kot Jaz« (prav tam). Lacan torej trdi, da se subjekt konstruira, nastane skozi kulturno kategorijo jezika. Zrcalna podoba, zrcalni stadij pa mu predstavlja moment, »ko je subjekt umeščen v neki drugi red izven samega sebe, na katerega se bo odslej naslavljal. Subjekt je subjekt govora ter podrejen temu redu« (prav tam).

Simbolna identifikacija nastopi, ko se otrok zave oziroma je postavljen pred dejstvo, da obstaja. Ko vstopa v svet jezika, obstaja nek manko na njegovi strani v smislu, da je ujet v jezikovne igre, ki mu ne samo dovoljujejo, ampak tudi prepovedujejo. Manko tudi v smislu, da je mogoče želje artikulirati le skozi jezik. Otrok je vpeljan v že dane, že formirane jezikovne strukture in že dane odnose. Temu Lacan na primer reče Ime očeta ali Zakon ali enostavneje red označevalca (Herženjak 2002, 83). Simbolna kastracija, če uporabimo ta tipično psihoanalitični termin, ni nič drugega kot dejstvo, da se otroku postavlja meje, v katerih se lahko giblje. Te meje so postavljene skozi jezik, ki so zunaj njega oziroma nje. Ta razmejitev povzroči to, da se otrokov jaz loči na zavedno in nezavedno. »Ime očeta je simbolizirano s falosom, označevalcem spolne razlike, zato identifikacija z mestom v Simbolnem pomeni tudi vzpostavitev spolne identitete« (prav tam, 84). Z vstopom v Simbolno, v jezikovno strukturirano družbeno realnost, se otrok koncipira kot ženska oziroma kot moški. Vstop v Simbolno je moment, kjer se vzpostavi spolna razlika. In to v smislu ali poseduješ falos ali ga ne. Falos ne pomeni imeti ali ne spolni organ. V Lacanovi teoriji pomen falosa nastopi kot strukturni element, kot jezikovna kategorija. Kot označevalec brez označenca, kot označevalec gospodar, S1, kot znamenje, ki uteleša svojo lastno odsotnost (Lacan, 1996). Je »najčistejši simbol, označevalec odsotnosti. Falos kot označevalec želje pomeni, da lahko vstopimo v register želje na podlagi neke ireduktibilne izgube, odpovedi (to je simbolne kastracije)« (Žižek 1982, 128). Lacanu pomeni falos »označevalec, namenjen označevanju celote učinkov označenca, kolikor jih označevalec pogojuje s svojo označevalno prisotnostjo« (Lacan 1993, 29). Subjekt torej zavzame svojo spolno identiteto glede na falos. Spolna razlika ni torej anatomsko razlika. Deluje kot spolna, ker ji to omogoči označevalec. »Falos je znak, ki pripada kulturi in ne naravi, je sam znak zakona spolne delitve. V skladu s tem zakonom mora vsak subjekt, tako moški kot ženski, zavzeti pozicijo v razmerju do falosa, ki ni del naravnega reda. Spolna identiteta je torej kulturno proizvedena, določena je z razmerjem do falosa, določena je s kulturno proizvedenim zakonom, torej je ta izbira vsiljena« (Penley 2000, 60). Spolna razlika »je pripisana glede na to ali posamezni subjekt posedujejo ali ne posedujejo falos. Anatomsko razlika ni spolna razlika, anatomsko razlika začne nastopati kot spolna razlika« (Rose v Bahovec 1991a, 132). Kot bomo videli še kasneje, Lacan razvije teorijo seksuacije. Tam pokaže, kako se človeški

subjekt vpisuje ali na žensko ali na moško stran. »Ali na stran imeti falos ali na stran želeti falos« (prav tam, 112).

Obstati mora nek manko (na primer: prepovedana mati kot spolni objekt), da se lahko odpre spekter ne prepovedanega. Tabu incesta je na primer (kot nam kažejo antropološka odkritja) temelj, na katerem se gradi prepoved oziroma tisti manko, ki simbolizira vstop v družbeno realnost skozi jezik (govor in seveda skozi kulturno konstruirane diskurze). Človek je v svojem jedru razcepljeno bitje, ki je zaznamovan z mankom. Le ta pa je podlaga za željo, ki je dostopna subjektu le na mestu Drugega. Torej preko objekta a. Dostop do drugega je tako možen le preko fantazme. To se zgodi v redu označevalca, ki mu pravimo Ime očeta. Tako se pri subjektu, kateremu je odtegnjen prvotni objekt, lahko vzpostavi polje želje, ki pa ima to značilnost, da drsi. Komaj jo dosežemo, že spremeni formo, nekje pa tudi substanco. Kot nam pove Lacan, je lahko želja definirana kot »preostanek subjekta, nekaj kar vedno ostaja, vendar samo na sebi nima nobene vsebine. Želja deluje podobno kot ničla v verigi števil; njeno mesto je hkrati konstitutivno in prazno« (Lacan v Bahovec 1991, 126) In nadaljuje:

Ko subjekt naslavlja svojo zahtevo izven sebe na drugega, ta drugi postane fantazmatsko mesto ravno take vednosti ali gotovosti. Tega Lacan imenuje Drugi - mesto jezika na katerega se govoreči subjekt nujno naslavlja. Drugi dozdevno poseduje resnico subjekta in moč, da mu povrne izgubo; to pa je temeljna fantazma. Jezik je mesto, kjer pomen kroži; pomen vsake jezikovne enote se lahko postavi le na osnovi naslavljanja na drugega in je postavljen arbitrarno (prav tam).

Potrebno je najti fantazmo, na kateri temelji pojem moškega oziroma ženske. Pokazati hočemo mesto, kjer se oblikuje subjekt, ki nosi v sebi identifikacijo, ki je kulturno proizvedena, skonstruirana. To pa je mogoče v trenutku, ko je človek sposoben razumeti, reproducirati in ponotranjiti družbeno realno, ki je. Posameznik se formira kot subjekt v družbeno, kulturno dano realnost. Kot pravi Hrženjakova, ko razlaga Lacanovo razumevanje simbolne kastracije:

Vdor tretjega elementa (oče, falos, simbolno) v otrokov svet, ki otroka loči od matere, pomeni torej vpeljavo zunanjega, individualni eksistenci vedno že predhodnega pomena in zakona, ki postavi meje otrokovim fantazmam in doseže

simbolno kastracijo, ko otroka loči od tistega, kar si najbolj želi. Hkrati s tem pa se človek vzpostavi kot subjekt, subjekt nezavednega, spolne razlike in želje. Tako je Lacan povezal telesni, psihični in individualni svet z družbo, jezikom in kulturo (Hrženjak 2002, 84).

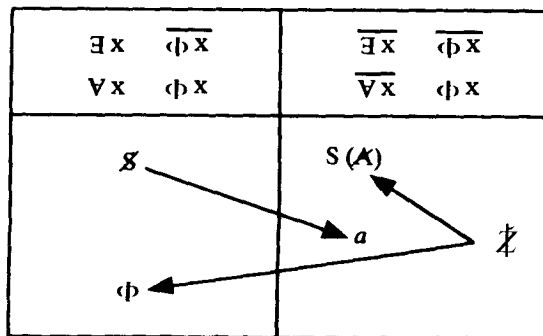
Lacanu je uspelo pokazati, kako se preko vstopa v simbolno skozi jezik konstituira subjekt. Naredili bomo korak naprej in pokazali, kako se s pomočjo Lacanove teorije seksuacije, ki jo najdemo v seminarju z naslovom *Še, bitje končne časne biti* vzpostavi kot moški oziroma kot ženska. Kako se vpiše na moško oziroma na žensko stran. »Lacan definira moškega in žensko glede na to, kako vstopajo v svet govornice, to pomeni, glede na simbolno ureditev. Lacan vidi, kako je človeško bitje razcepljeno z govornico« (Fink 1993, 235). Ena glavnih predpostavk je, da sta moški in ženska na različne načine razcepljena z govornico. Eno od posledic vpeljave človeškega bitja v govornico, Lacan razume kot simbolno kastracijo, ki jo imenuje falična funkcija. Pravi, da je za moškega značilna popolna podreditev falični funkciji. To pomeni, da je moški cel ujet v red označevalca, v Ime Očeta⁴.

Lacanova osnovna predpostavka, ki se nanaša na moškega oziroma zadevajo tiste, ki se vpišejo na moško stran, se lahko izrazi na različne načine: da so »moški povsem odtujeni znotraj govornice«; da je moški »popolnoma podrejen simbolni kastraciji« ali pa, da »moškega v celoti določa falična funkcija« (Fink 1993, 236). Če je moški v celoti ujet in ne presega falične funkcije oziroma zakona Imena Očeta, ki vzpostavi samo simbolno ureditev, je pri ženski slika nekoliko drugačna. Lacan trdi, da je le del ženske podrejen falični funkciji. Torej je ne - vsa podrejena simbolni ureditvi. »Ženska ni razcepljena na isti način kot moški: kljub temu, da je odtujena, ni popolnoma podrejena simbolni ureditvi« (prav tam, 237). To ne pomeni, da je ženska absolutno izven falične funkcije, je le ne - vsa v njej. Če ženska ni povsem podrejena falični funkciji - redu označevalca (S1), potem ji to daje možnost oziroma izbiro, »da seže preko meja, ki jih postavlja govornica« (prav tam). Če strnemo: ženska ni v celoti podrejena falični funkciji, ki jo vzpostavlja patriarhalni red stvari. Ker ona, ženska ne sodi v celoti v red patriarhalnega označevalca, ona ni subjekt. Je objekt? To nam omogoča videti, kako je spolno razmerje

⁴ Ime Očeta ima pri Lacanu »strukturno funkcijo, ki deluje kot sidrišče za subjekt. Je pogoj same možnosti subjektivnosti« (Fink 1993, 253).

zakoreninjeno v odnosih moči in kot tako kaže ideološko funkcijo spolnega razmerja. V nadaljevanju podajamo shemo Lacanove teorije seksuacije, kjer se lahko razbere, da ta teorija stoji na osnovi logike in je zato konsistentna in preverljiva, saj stoji na temeljih, s katerimi lahko teorijo znanstveno pretrasemo oziroma potrdimo ali ovržemo.

Lacanova shema teorije seksuacije:



Vir: Lacan (1985, 63).

Lacan poda shemo, v kateri najdemo formule, označene s simboli oziroma matemati. Na levi strani Lacan opisuje moškega in postavi subjekt ($\$$), ki je povezan z objektom a . To pomeni, da je moški v odnosu do ženske omejen s simbolno kastracijo, z vstopom v kulturo. Tak moški nima neposrednega odnosa z žensko in njegovo ugodje ne izvira potemtakem neposredno iz ženske, ki mu je dostopna. Moški lahko vzpostavi le odnos oziroma ima odnos le z objektom, z a . Torej: moški potrebuje objekt, ki ga pri/v ženski privlači. Tu gre lahko za glas, prsi, zadnjico, skratka za objekt, na katerega se moški (pogled) fiksira. Gre lahko za neko malenkost. Za tisto, kar ga pri ženski tako pritegne. Temu bomo rekli presežek ali objekt a . Lacan temu pravi objekt - razlog želje, ki je v ženski več kot ona sama, kar postane objekt moške želje (Lacan, 1985). Pokazali smo, s pomočjo Lacanovih dognanj, da je ženska drugače odtujena v govorici kot moški, da ima možnost uživanja izven reda označevalca, ki omejuje tako željo kot možnost moškega. S tem smo hoteli pokazati, da je tisti, ki se vpiše na moško stran, vedno determiniran le z enim ciljem. To je večno ponavljanje ojdipovske situacije in njene razrešitve. Tako lahko recimo srečamo v hollywoodskem, klasično narativnem filmu protagonista, kako skozi zgodbo in lasten razvoj želi doseči razrešitev ojdipovske

situacije. Vsaka taka razrešitev pa pokaže ali je glavni protagonist v svojem boju dosegel neko spoznanje in se dokopal do končne zmage. Če se to ne zgodi, se mora zgodba znova in znova nadaljevati in ponavljati, mogoče v drugačnih okoliščinah, jedro in problem pa ostajata ista. Dokler ne presežemo sebe, ne pridemo do cilja. Tu je še mnogo implikacij. Pomembno je le, da se spomnimo na tisto, kar nas je že Freud naučil. To je, da ne moremo zbežati pred seboj, pred svojimi problemi, ki izvirajo v nezavednem. Si zatiskati oči in pustiti, da se stvari dogajajo same od sebe. Ampak, da smo mi tisti, ki lahko spremenimo smer in pot, če le vidimo kje in kako je možno spoprijeti se z večnim vračanjem, ki je posledica naših notranjih sporov. Emancipatorni poskus vsakega junaka, naj bo to na platnu ali v vsakdanjem življenju, je poskus odpreti matrico, ki nam vsiljuje ponavljanje in s tem doseči končno zmago. To pa je mogoče le, če v svojem bistvu izničimo vse tisto, kar nam je bilo pokazano oziroma dano in si na nek način sami poskušamo poiskati tako matrico, ki v nas ne bo proizvajala večnega vračanja.

Videli smo, da je spolna razlika vpeta skozi jezikovne strukture, ki definirajo ali opredeljujejo to razliko. S to razliko pa še ni pojasnjeno, iz kje izvira in na kakšnih temeljih stoji razlika moči med spoloma. Spolna razlika je torej kulturno ustvarjena skozi nek diskurz. Foucault skozi svoje delo raziskuje »kako vednost, ki jo proizvaja nek diskurz, povezan z oblastjo, uravnava obnašanje, konstruira subjektivnost in identitete ter določa načine, na katere so stvari reprezentirane, proučevane in prakticirane« (Foucault 1991,165). Foucault pri razlagi subjektivnosti in identitete loči tri »moduse objektivizacije« (prav tam, 103). Kot prve Foucault prepozna »ločitvene prakse, kjer gre predvsem za procese družbene objektivizacije in kategorizacije človeških bitij na nore in normalne, bolne in zdrave, kriminalce in nekriminalce, v katerih sta ljudem pripisani tako družbena kot osebna identiteta« (Hrženjak 2002, 166). Kot druge najdemo »znanstvene klasifikacije, kjer institucionalizirana vednost deluje kot družbena praksa, zato je vsaka vednost v tesnem odnosu z oblastjo« (prav tam, 167). Tretji pa vključuje »načine, kako ljudje sami sebe preobrazijo v subjekte. Tu gre predvsem za razne tehnike in prakse, s katerimi se človek okiti, ko sebe formira kot subjekt« (prav tam).

Foucault v svojem delu pokaže, da določene diskurzivne prakse z vključevanjem, izključevanjem (pred)postavijo pravila oziroma primerne načine artikulacije na primer spolnosti ali kaznovanja. Skozi elemente diskurzivne prakse se pokažejo načini, kako

vednost pridobi avtoriteto s tem, da uteleša resnico. Na tem mestu se fiksira pomen. Vsa ta vednost ali diskurzivne formacije pa so seveda odvisne od zgodovinskega konteksta in ideologije, ki vsaka na svoj način uravnava družbene prakse.

Hall pravi, da »če je Levi-Straussovo strukturalno metodo in Barthesovo semiologijo zanimalo predvsem, kako delujejo reprezentacije, kako sistemi znakov proizvajajo pomen, je Foucaultova diskurzivna metoda osredotočena na učinek in posledice reprezentacije oziroma pomena, ki ga proizvajajo semiološki sistemi« (Hall 1997, 42). V našem primeru pa nas zanima učinek reprezentacije ženskosti v filmu, ki reproducira in napaja že obstoječi diskurz.

2.5 ŠE O FILMU SKOZI TEORIJO

Film, kot izrazno sredstvo, postane v sredini prejšnjega stoletja predmet zanimanja semiologije. Christian Metz, francoski semiolog, v svojem delu z uporabo strukturalno-lingvističnih prijemov razvije tezo, da je »film govornica brez jezika« (Vrdlovec 1991, 29). Filmsko govorico ne moremo gledati kot formo jezika, ker »pri analizi filma ni mogoče uporabiti lingvističnega koncepta dvojne artikulacije« (Vrdlovec 1999b, 214). To pomeni, da »sta označevalec in označenec filma spojena, zlepljena in se preveč pokrivata. Tako lahko govorimo le še o podobnosti podobe in ne več o označencu in označevalcu« (Vrdlovec 1991, 30). Zaradi prevelike podobnosti označevalca in označenca tako film ne more biti obravnavan kot jezik. Tako Metz opredeli kinematografski označevalec kot imaginarni označevalec in se tako poda s semiološkega vidika proučevanja filma na psihoanalitična tla. »Filmu lastno stališče je zvezano s tema dvema značilnostima njegovega označevalca: nenavadno perceptivno bogastvo, ki pa je že v načelu nerealno. Film nas bolj posebno kakor druge umetnosti, vplete v imaginarij: povzroča, da se zaznava scela dvigne, nato pa jo takoj prevesi v njeno lastno odsotnost, ki je kljub vsemu edini navzoči označevalec« (Metz v Vrdlovec 1991, 31).

Film je fikcija. Je fiktivna realnost. Odkritje, da je film govornica brez jezika pripravi Metza do tega, da zapusti semiološko poglobljanje v film in si nadene psihoanalitična očala in tam odkrije gledalca, ki ga vpelje v polje analize. Poda se za

lacanovsko perspektivo v proučevanju subjekta. Realnost ga zanima v odnosu med gledalcem in filmskim dispozitivom. V svojo interpretacijo subjekta oziroma gledalca Metz vpelje Lacanovo teorijo zrcalnega stadija. Tam postavi analogijo razmerja gledalec - ekran z otrokovim prepoznavanjem sebe v zrcalnem stadiju (Metz v Vrdlovec 1991). Na kaj meri Metz? Kot smo videli zgoraj, je zrcalni stadij mesto oziroma trenutek, kjer se otrok prepozna in stopi v polje označevalca kot subjekt. To povzroči neko matrico tudi kasnejših identifikacij. Gledalec je identificiran s pogledom, kar pomeni, da gleda v ogledalo. »Z drugimi besedami, skozi pogled gledalec ponovno doživlja (re - inact) fazo zrcalnega stadija« (Hayward 1996, 150). Filmski aparat naj bi posnemal zrcalni stadij in tako omogočil subjektu ponovno v imaginarno razvojno fazo. »Za Metza je film umetniška oblika imaginarnega par excellence, zaradi njegovega obvladovanja petih materialnih komponent ali kanalov komunikacije (analogne podobo, grafične podobe, zvoka, govora, dialoga), je film močnejše čutno prisoten kot katerikoli drugi medij« (Penley 2000, 45).

Imaginarno, imaginarna faza (Lacan loči še Simbolno in Realno) pomeni, da otrok še ni ločen od svojega prvotnega objekta identifikacije; vstop v Simbolni red in s tem v Zakon Očeta, v red označevalca, prelomi z materjo kot objektom identifikacije. Joan Copjec po drugi strani pokaže »osrednjo zmoto filmske teorije, ko zaslon pojmuje kot zrcalo in verjame, da s tem sledi Lacanu. Na temelju te zmotne koncepcije oblikuje filmska teorija dva koncepta - aparat in pogled - in njuno medsebojno razmerje« (Copjec 1991, 100). Copjecova ugotavlja, da je prišlo do preloma »med sodobno filmsko teorijo in njeno preteklostjo (...) s konceptom kinematografskega aparata kot ekonomske, tehnične, ideološke institucije« (prav tam, 103). Kaj pomeni ta prelom za film kot tak? Copjecova odgovarja, da le-ta »pomeni, da se na kinematično predstavo ni gledalo kot na čisto ali popačeno odslikavo apriorne in zunanje realnosti, temveč kot na enega od mnogih družbenih diskurzov, ki so pripomogli k vzpostavitvi realnosti in subjekta gledanja« (prav tam, 104). Dejstvo je, da subjekt ne oblikuje samo eden, nek monoliten diskurz. Subjekt se formira skozi različne diskurze. Pojmovanje filma kot aparata, v katerem je mogoče brati določene ideološke konotacije, postavi film kot kulturno prakso, s katero je moč producirati in reproducirati ideološke konstrukte (na primer ženskosti).

Metz predpostavi, da je zaslon ogledalo, ki omogoča vstop v zgodnejšo imaginarno fazo razvoja, ko otrok še ni zavezan redu označevalca.

Predstave, ki jih proizvaja institucija kina, slike, ki jih kaže na zaslonu, sprejema subjekt kot svoje lastne. V pojmu subjektive lastne podobe pa obstaja dvoumnost; nanaša se lahko na podobo subjekta kot tudi na podobo, ki pripada subjektu. Filmska teorija si lasti oboje. Naj bo tisto, kar je predstavljeno, zamišljeno kot podoba subjektivega telesa ali kot subjektivna podoba nekoga ali nečesa drugega – odločilnega pomena ostaja, da se podobi pripisuje nekaj, o čemer Lacan govori kot o predstavah, ki mi pripadejo, kar evocira lastnino. Prav ta vidik omogoči subjektu, da v vsaki predstavi ne vidi le odslikave sebe, temveč odslikavo sebe kot gospodarja vsega, kar zajame s pogledom. Imaginarno razmerje povzroči, da subjekt postane gospodar podobe. To spoznanje je privedlo do spremembe koncepta filmskega vtisa realnosti v filmski teoriji. Vtis realnosti je rezultat dejstva, da subjekt sprejme podobo za popolno in zadostno predstavo sebe in svojega sveta; subjekt je zadovoljen, da je bil na zaslonu primerno odslikan. Učinek realnosti in učinek subjekta označujeta isti ustvarjeni vtis: podoba omogoči subjektu, da je samemu sebi v celoti viden» (prav tam, 105).

Filmski aparat naj bi torej po Metzевem mnenju posnemal zrcalni stadij, kjer se »strukturira za gledalca popolnoma imaginaren odnos do ekrana, ki subjektu ponudi neokrnjeno iluzijo enotnosti in celote, obenem pa tudi identifikacijski občutek gospostva nad vizualnim poljem« (Penley 2000, 43). Joan Copjec izpostavi, da »v filmski teoriji velja, da je pogled vedno točka, iz katere poteka identifikacija« (Copjec 1991, 116). Subjekt se identificira s tem, kar označuje podoba.

V filmski teoriji se subjekt identificira s pogledom: s tem, kar označuje podoba in se udejanji kot realizacija možnega. Pri Lacanu se subjekt identificira s pogledom kot označevalcem manka, ki povzroči, da slika zbledi. Subjekt se torej udejanji skozi željo, za katero še vedno velja, da je užitek zakona in ne njegova realizacija. Želja ne more biti realizacija, saj ne izpolnjuje nobene možnosti in nima nobene vsebine; nasprotno, povzroči jo nezmožnost. Nezmožnost tega, da bi subjekt kdaj koli sovpadel z realno bitjo, od katere ga loči predstava (Lacan 1996).

Vrnimo se za trenutek k Lacanu in spomnimo, da je skozi zrcalno podobo subjekt umeščen v nek red, ki obstaja zunaj njega. Prepozna se v zrcalni podobi, četudi sam ni v zrcalu. Je le podoba. Spodletelo srečanje Metza z Lacanom je v različnem razlaganju subjekta. Za kaj gre? Kot smo videli zgoraj, Metz govori o imaginarnem razmerju z ekranom, kjer se subjekt predstavlja kot celostno bitje. Je gospodar vizualnega polja. Gre za identifikacijski občutek gospostva, kjer se omogoči iluzijo enotnosti in celote. Lacanovski subjekt pa je razcepljen in kot je povedal že Freud, ni gospodar svojih lastnih misli in matrice ali simptomov, ki se dogajajo na nezavedni ravni. Ni sam pri sebi.

Film kot umetnost pa naj bi bil uspešen tudi zaradi ponovnega uprizarjanja in posnemanja prizorišča nezavednega »psihičnega aparata in tem, da podvaja njegove mehanizme s pomočjo iluzije« (Penley 2000, 42). Film oziroma kinematografijo se upodablja z metaforo aparata. Tej teoretski praksi sta najbolj sledila Jean - Louise Baudry in Christiana Metz. Raymond Bellour ujame pripovedni mehanizem hollywoodskega filma z izjavo, ko govori o stroju, »ki je izredno homogen, zaradi svojega proizvodnega načina, ki je hkrati mehaničen in industrijski« (Bellour 2000, 41). Baudry predlaga freudovsko gledanje filma kot aparat, ker (kot posledica negibnosti gledalca, teme v dvorani in projekcije podob izza gledalčeve glave) »povzroči popolno regresijo na zgodnejšo razvojno stopnjo, v kateri subjekt halucinira zadovoljstvo« (Penley 2000, 43). Metz pa se po drugi strani naveže na lacanovsko shemo, kjer aparat »posnema zrcalni stadij in potemtakem strukturira za gledalca popolnoma imaginaren odnos do ekrana, ki subjektu ponudi neokrnjeno iluzijo enotnosti in celote, obenem pa tudi identifikacijski občutek gospostva nad vizualnim poljem« (prav tam). Za večino feminističnih avtoric, ki se ukvarjajo s teorijo filma, je teorija kinematografskega aparata reduktivistična in se sprašujejo: »...ali ta metafora res ponuja ustrezen opisni model načina, kako klasični film deluje na podlagi moške fantazije in zanjo« (prav tam, 41). Problem teorije aparata se kaže še v dejstvu, da se spušča v fatalizem s trditvijo, da se na vsako zvrst filma odzovemo enako in da le ta povzroča »enake neusmiljeno deterministične učinke« (prav tam). Teoretski nastavki kinematografije kot aparata se naslanjajo tako na izpolnitev moške želje. Izključuje žensko in vprašanja, ki nastajajo zaradi razlike po spolu.

Teoretiki filmskega ustvarjanja si za razlago neenakosti reprezentacije spolov zatekajo k različnim teoretskim predpostavkam. Tovrstni avtorji se poslužujejo različnih

teorij, s katerimi bi radi prepoznali vzroke in posledice te neenakosti. V sami družbi, ki je patriarhalno urejena in kapitalistično usmerjena, najdemo veliko gradiva za kulturološke študije, ki se ukvarjajo z dimenzijami moči, prevlade enega segmenta družbe nad drugim in vzpostavitev drugačnega, celostnega videnja na zastavljeno vprašanje, ki zajema ne samo teorijo ampak tudi prakso. Tako si prizadevamo skozi segment popularne kulture: filma ujeti tiste značilne diskurzivne prakse, ki se kažejo v diskurzu spolne neenakosti kot naravne. Celotno delo je podvrženo razliki po spolu. So pa tudi druge razlike (npr. rasna razlika, razlika, ki jo povzroči družbena stratifikacija, ipd.), ki vplivajo na razporeditev moči v družbi. Zaradi časa in prostora pa smo omejili naš pogled zgolj na spol, ker bi ukvarjanje še z ostalimi dimenzijami preseglo okvire našega dela. Kot smo videli iz predstavljenih teoretskih predpostavk, je vprašanje spola dokaj pereče vprašanje, katerega se loti veliko avtorjev. To pa bo ostalo pereče vprašanje, vse do dokler bo poudarek razlike po spolu sploh obstajal. Na kratko si bomo ogledali kaj ženska in ženstvenost sploh pomenita v zahodni civilizirani kulturi. Sledil bo še pregled stereotipov, ki se nanašajo na žensko in jih v Hollywoodu ni malo. Tako se po tem končno lahko lotimo analize filmov.

3 O ŽENSKI S FILMSKEGA PLATNA (kratek zgodovinski pregled ženske v Hollywoodu)

Najprej si poglejmo, kam lahko uvrstimo stereotipe, ki nam lajšajo razumevanje zunanje realnosti. Za avtorje kulturnih študij pa postane tematika stereotipov še posebej zanimiva, ko stereotipi postanejo orožje v rokah določenih privilegiranih družbenih skupin, ki zaradi svojega statusa oziroma moči v družbi favorizirajo svoj pogled na svet in ga ravno skozi stereotipiziranje vsiljujejo kot naravne.

Kot smo že povedali zgoraj, je kultura komulativna. To pomeni, da se znanje prenaša iz generacije v generacijo in da obstajajo neke klasifikacije pomenov, ki se ravno tako prenašajo. To pa zato, da se v svetu znajdemo in ga razumemo, da se vsaka generacija ne uči znova (na primer, katera hrana je užitna in katera ne). Stvari, dogodke ipd. povezujemo med seboj po podobnosti v določene sheme, ki lahko zaradi določenih kulturnih praks postanejo tudi samoumevne. Richard Dyer razlikuje med tipiziranjem in stereotipiziranjem in pravi, da so tudi stereotipi neke vrste tipi, ampak z razliko, da poenostavijo, reducirajo kompleksnost fenomenov, posameznikov, družbene skupine, ipd. Po drugi strani pa stereotipi fiksirajo te poenostavljene razlage kot nekaj naravnega ali celo kot nekaj, kar se (po naravi) ne da, ne more spreminjati. (Dyer v Hall 1997). Po Dyerjevem mnenju »se stereotipi pojavljajo predvsem tam, kjer obstaja neenakost v razmerjih porazdelitve družbene moči med različnimi družbenimi skupinami« (prav tam, 56). Obstajajo tako ženski kot moški stereotipi. Stereotipe, ki so vezani na spol oziroma na razliko po spolu, imenujemo seksizem. »Seksizem je oznaka za celoto prepričanj, stališč, vzorcev delovanj in praktičnih vsakdanjih delovanj, ki temeljijo na strogem ločevanju dejavnosti po spolu ter podeljujejo posameznikom posebne neenake lastnosti glede na spol« (Jogan 2001,1). Na kar pa je potrebno biti pozoren, je dejstvo, da se ti stereotipi skozi čas in prostor spreminjajo glede na specifične kulturne in družbene spremembe. Stereotipi skratka niso neke fiksne entitete, ampak se spreminjajo in zavzemajo različne pozicije.

Stereotipi delujejo torej kot regulator med tistim, kar je sprejemljivo in tistim, kar ni. Med tistim, kar je normalno in tistim, kar ni. Gre torej za razlikovanje med nami in njimi, za razlikovanje med mojim in tvojim, med dobrim in zlim. Stereotipi imajo potem

takem tudi posledice v realnem svetu. Teh pa se pogosto poslužuje v različnih tekstih popularne kulture, tudi v filmu. Zato nas zanima, kako je na stereotipen način ženskost v hollywoodskem filmu reprezentirana. Lahko bi rekli, da velik del konstruiranja ženskosti v hollywoodski produkciji ne seže dlje od že uveljavljenih stereotipov, ki sevajo z medijev okoli nas. Pri analizah pa je potrebno biti še posebno pozoren na vse tisto, česar v nekem kulturnem tekstu, ki ga analiziramo, ni.

Za pregled celotne konstrukcije razumevanja ženske skozi zgodovino tu nimamo časa in prostora. Omejili se bomo le na kulturno-zgodovinske specifične zahodne postmoderne družbe v določenem segmentu popularne kulture: v produkciji pomenov ženskosti v hollywoodskem filmu. Podoba ženske se v različnih zgodovinskih obdobjih prezentira na različne načine. Predstavili bomo nekaj potez, ki opredeljujejo postmoderno žensko kot tako. Kot smo videli zgoraj, je ženska ne - moški. Žensko se, če gledamo idealno tipsko in z rahlo distanco, recimo na Zahodu, pojmuje tudi kot nežno, čustveno, labilno (nestabilno, nestalno), v podrejenem položaju moškemu, ki pa je racionalen (ne - čustven), trden (ne - labilen) in v dominantni poziciji (Hrženjak 2002, 53). Kaj je tisto, kar definira moškega? In kaj tisto, kar naredi žensko? Na začetku smo že videli, da so razlike ne samo anatomske narave, v telesu, saj lahko ločimo tudi med družbenim spolom oziroma družbeno vlogo spola. Vse te karakteristike, ki opredeljujejo žensko in moškega, so kulturno in družbeno pogojene. Lahko bi rekli, da so to kulturno konstruirane identitete, skozi katere lahko razumemo sebe in druge. Te pa se v dominantnih diskurzih reproducirajo in ohranjajo skozi naturalizirana razmerja moči in ponotranjenih obstoječih hierarhij. Na tem mestu naj opozorimo, da nam gre predvsem za razkritje takih hierarhij, »ki so vpisane preko jezika v naše identitete, se pravi v naša tudi najbolj intimna razumevanja samih sebe in našega mesta v svetu« (Stanković v Debeljak in drugi 2002a, 53). Torej: živimo v tako imenovani postmoderni družbi, kjer se še vedno zagovarja na nek način patriarhalno ureditev družbe, ne glede na vso emancipacijo in borbe za enakopravnost žensk. Ne bomo se zapodili v kakšne feministične teze. Radi bi samo pokazali na stanje, kakršno je. Kako se kaže ženska? Kako je konstruirana ženskost v postmoderni družbi? Ali se postmoderna ženska vidi na velikem platnu? Ali lahko sklepamo, da se v hollywoodskem filmu kaže ženskost na enak način kot v vsakdanjem življenju? In ali lahko povzamemo, da se ženskost v filmu zrcali v družbi in obratno?

Pomembno je poudariti, da so se skozi zgodovino hollywoodskega filma igralci in igralki spreobrili v idole. Za mlade, ki se še na nek način formirajo oziroma izoblikujejo kot osebe lahko idoli postanejo simboli. Z njimi se identificirajo. To pomeni, da imajo taki idoli velik vpliv na oblikovanje identitete mladih. S svojim načinom življenja oblikujejo in reproducirajo stereotipe ter možne načine oblikovanja sebe in razumevanja sveta.

Če vzamemo pod drobnogled postmoderno žensko oziroma tisto, kar šteje kot žensko, bi v primerjavi s preteklostjo opazili nekatere premike v dojemaju ženskega spola. Ženska z vstopom v javno sfero (javna ženska, javna hiša) vstopi v igro artikulacije moči v družbi. Če je za pretekla obdobje značilna pasivnost, podrejenost ženske moškemu, to za postmoderno žensko ne velja. To ni več neko pasivno bitje, ki bi bilo odvisno od moškega (na primer ekonomsko), skrbelo za otroke in najraje igralo vlogo gospodinje. »Ženskam ni več potrebno igrati svetnice in device, njihova aktivnost ni več omejena zgolj na zasebno sfero, dom in gospodinjstvo in edina mogoča izpolnitev ženske usode ni več materinstvo« (Hrženjak 2002, 170). Ne, postmoderna ženska vstopa v različne vloge, s katerimi je mogoče poseči v družbena razmerja moči. Tako se poskuša razgraditi obstoječe identitete in hierarhije. To pa je mogoče le s poststrukturalističnim vztrajanjem pri nestabilnosti in spremenljivosti pomenov. Ženska poskuša ujeti moškega v ekonomski, politični in sploh javni sferi in se znebiti podrejenosti, ki seva skozi precejšen del zgodovine zahodne družbene formacije.

Eden glavnih označevalcev ženskosti je žensko telo. Žensko telo je lepo. Skozi določena pravila estetike postane žensko telo bistveni element opredelitve ženskosti. Ženska se najprej kaže (se jo gleda) od zunaj. Vsak del ženskega telesa danes spremljajo različni preparati (na primer kozmetika). To pa zato, da bi se lahko držali trenda, ki je v postmoderni tako neulovljiv: ostati mlad in narediti vse, da bi telo in s tem izgled ostal mladosten, vitalen, itn. Estetske vrednote se torej nagibajo k ohranitvi mladostnega telesa. Značilnosti takega telesa pa so, kot smo videli, na prvem mestu vitkost, urejenost (tu predvsem mislimo na urejenost las, nohtov, zunanosti izgleda). Ta zunanji izgled pa je prirejen predvsem za? Za moški pogled?

Videli smo, da sedma umetnost nosi v sebi ideološke konstrukte, s katerimi se oblikujejo stereotipi, družbene konvencije, skozi katere razumemo ženskost. V začetku filmske umetnosti so bile tehnološke zmožnosti snemanja filmov seveda v začetni fazi.

Kamera je bila statična (zaradi velikosti, teže, okornosti). Filmi so kratki. Zgodbe nemega filma pa so morale biti dovolj razumljive in prepoznavne. Pomembno je bilo, da so liki s platna odsevali preprosto in razpoznavno igro, da je bilo mogoče tudi brez zvoka razumeti, kaj nam želijo karakterji povedati in kaj prikazujejo. Molly Haskell v svoji študiji, ki nosi naslov *Reverance to rape: The treatment of Woman in the movies* (1974) prikaže tipične karakterizacije moških in ženskih likov v prvem obdobju filmske industrije in pravi, da se moške konotacije vrtijo okoli zavzeti, ustvariti in doseči, ženske pa v prikazovanju čustvene bolečine, ko gre za ljubezen do moškega ali otrok. Ženska pa se kaže kot neženstvena, ko poskuša doseči uspeh ali si pridobiti znanje. Tako Haskellova zaključuje, da profesionalen odnos moškega in ženske preseka s kulturnimi pričakovanji in žensko tako v družbi okarakterizira kot neženstveno. Tu se torej kažeta dva nasprotujoča si ekstrema. Ženska je tako prikazana ali kot povprečna gospodinja ali kot neženstvena povzpetnica (Haskell v Turk 2004, 20).

Film noir iz štiridesetih in petdesetih let razširi dojemanje žensk. Ona postane *femme fatale*. S filmom noir lahko govorimo o ženskem zvezdništvu. V šestdesetih letih se zaradi razpada velikih hollywoodskih studiev konča tako imenovan glamur starega Hollywooda. Tako šestdeseta kot sedemdeseta leta prinašajo ameriški zgodovini različne družbene in socialne pretrese, ki oblikujejo tudi podobo in tematike filmografije. V tem času upade število obiskovalcev kina na račun vse popularnejšega medija, ki si ga lahko privoščijo vedno več gospodinjstev: televizor. Spremeni se tudi filmska produkcija, saj studii izgubijo absolutno moč nad zaključenim izdelkom. V tem času začno vlagati denar v filme produkcijske hiše, kar je pomenilo, da studii niso imeli več popolnega nadzora nad celotnim filmom. Režiserji dobivajo tako vse večji pomen in sloves. Šestdeseta in sedemdeseta prikazujejo ženske na platnu kot »lutke, enodimenzionalne like, ki so ustrezali željam in navodilom režiserja. Ker je obstajal odpor proti ženskemu gibanju, je bilo v filmih tudi več mačizma in ženski liki so bili običajno degradirani« (Turk 2004, 21). V osemdesetih in devetdesetih letih se na svetovnem prizorišču pripeti ogromno pomenljivih dogodkov, ki odprejo nove poti in možnosti. Na področju popularne kulture in v zabavni industriji moč zvezd narašča tudi v smislu, da postajajo vedno večji zgled mladih, s katerimi se ti identificirajo in jih posnemajo. V tem času nastaja več vrst filmov. Raznolikost filmov zaradi povpraševanja publike narašča. Tako na nek

svojevrsten način dobijo moč tudi gledalci, ki s svojim okusom ocenjujejo filme na trgu. Tako vidimo, da gledalci vplivajo na film in film vpliva na gledalce. Krog je sklenjen. Zaradi socialnih in družbenih premikov v osemdesetih in devetdesetih letih se tudi status ženske spreminja. Ženskam se na podlagi vse večje možnosti izobraževanja odpira poslovni svet, kjer lahko poleg moških odločajo in prevzemajo niti, ne da bi bile v inferiornem položaju. Vsaj načeloma. Tako se v Hollywoodu začnejo snemati filmi, ki obravnavajo drugačno tematiko in predstavijo ženske v pozitivni luči. Žensko kot predano delu »ter naraščajočo stopnjo samospoštovanja in samozavesti, ki je nastopila, ko je družba podprla svojo žensko delovno silo« (Turk 2004, 22). Ženska je v tovrstnih filmih prikazana kot pametna, razumna, močna, a hkrati zmožna čustvovanja.

Klasični hollywoodski film je desetletja predstavljal žensko kot emancipirano in neodvisno. Hkrati pa jo pred gledalci odkrival kot čustveno, erotizirano skozi telo, kar je moralo delovati kot naravno. S tem se je krepil mit o ženski in spodbujal status quo v oblikovanju družbene neenakosti med spoloma. Ta naravna ženska je le konstrukt, je tako rekoč artefakt, predmet, izdelek, s katerim je mogoče prodreti na trg in ga tržiti. Podoba ženske se prodaja na trgu kot blago. Vse to lahko zaznamo v danes zelo široki in razpredeni mreži vizualne kulture, v katero nedvomno sodi tudi film kot umetniška forma. Hollywoodski film se trudi zajeti čim večje število možnih odjemalcev, katere predvsem zabava in potrjuje mainstream. S tem, ko manipulira, na točno določen način s simboliko in predstavljenimi podobami potrjuje tako vzorce družbenega vedenja, vedenja ter sprejemanja in razmišljanja. Pri tem hollywoodski film izvaja ideološko funkcijo, ki na svoj način nosi politične konotacije in s tem ustvarja okvir, v katerem se ženska kaže kot lepa, pristna, pa tudi samozavestna in naravna. Bližje naravi?

Napredek tehnologije in odpiranje drugačnim vrednotam, so ženskam omogočile samsko življenje. Omogočeno jim je postati samska mati in se svobodno odločati o koncepciji otroka, naravno ali umetno. V tem času nastane veliko filmov, ki govorijo ali razpredajo o smislu življenja in lastni identiteti. Družba, v kateri živimo, se odpre v smeri drugačnosti, novih idej in dejstvu, da si skušajo posamezniki sami organizirati in oblikovati življenje in identitete, ki so jim na voljo. To velja tudi za ženske, katerim zaradi določenih zakoreninjenih danostih, kot naravne, onemogoča vstop v družbeno realnost brez zapletov. Danes je zahodna družba sprejela tako delovne ženske kot samske

matere. To pa zahvaljujoč vsem podvigom naše bližnje zgodovine in vsem tistim, ki so promovirali ideje enakosti med spoloma. Filmi devetdesetih in novega tisočletja v nekaterih segmentih prikazujejo »multidimenzionalnost žensk in raznolikost njihovih življenj, to so filmi, ki jih bolj kakor zgodba, vodijo značaji« (Turk 2004, 24). Premik, ki se zgodi v taki postmoderni družbi, je dejstvo, da si posamezniki lahko izbirajo in zgradijo identitete po lastni volji in naravni danosti. Identiteta je pojem, ki lahko zajema multidimenzionalen aspekt, v katerega lahko vključimo različne vloge, aspekte, prepričanja, itd. Tako se lahko formira posameznik. Tako tudi ženske vloge v filmu ne sledijo zgolj enodimenzionalni predstavi ženskosti. Film zato prevzema vlogo socializatorskega dejavnika, ki krepi in prenaša kulturne specifike. Ima torej vlogo odkrivanja kulturnih, političnih, spolnih, rasnih diskriminacij. Lahko postane tekst kulturoloških raziskav, skozi katerega se zrcali družba. Film odpira polje toleranc, diskriminacije, drugačnosti, sprejemanja, zavedanja. Odpira možnosti reševanja konfliktov, s katerimi smo soočeni vsak dan.

Raznolikost ženskih likov v filmih, v zadnjih dvajsetih letih, kaže na dejstvo, da se družba odpira vedno novim možnostim reprezentacije in interpretacije. Po drugi strani v filmih še vedno srečamo stereotipe in popačeno prikazovanje žensk, ki delujejo podtalno in nam kažejo stvari, ideje, vloge kot naravne in kjer se tako na pretanjen način širita tako stereotipizacija kot ideologija oziroma diskurz, v katerega je ovita ženska: kot mati, kot kareristka, kot..., vse tisto, kar diši po etiketi. Film pa nam daje za to veliko, če ne že preveč možnosti odkrivanja. To pa tudi zato, ker film lahko doseže tako veliko, ogromno maso ljudi in njihova mnenja. »Film lahko oblikuje in spreminja mišljenja družbe, odpre poti komunikacije med posamezniki in spodbudi odprto razpravo ter diskusije o vprašanjih, ki so v družbi pomembna« (Turk 2004, 25). Tako imajo ženske, ki sodelujejo v filmski industriji in delujejo v okviru filma, možnost, da vplivajo na mnenja in s tem razširjajo zavest o različnih vprašanjih, ki ne segajo zgolj na delitev po spolu. Gre za različne načine dojetja problemov in možnih rešitev, ki niso nujno in vedno zgolj recimo funkcionalno-racionalna. V tako imenovanem tržnem kapitalizmu, se v prvi vrsti zapoveduje dobičkonosnost oziroma profit. V tem prostoru imajo ženske avtorice in ustvarjalke filma možnost predstaviti in oblikovati žensko. Predstaviti njen položaj z odpiranjem medijskega prostora v smeri razreševanja ženskih vprašanj, ki jih danes ni

malo. Film ima lahko torej velik vzgojni, medijski, mnenjski in ideološki vpliv. In ker je tudi industrija, ki skače za profitom, se mora uklanjati tržnim zakonitostim ponudbe in povpraševanja. Film je torej izdelek, produkt, artefakt. Ni pa tudi zgolj samo to. Tako film oblikujejo igralci, režiserji, producenti, vodje studiev in ne nazadnje tudi mnenje občinstva. Vloga žensk se je skozi čas in prostor spreminjala in prišla do točke, iz katere se odpirajo ključna vprašanja današnjega posameznika: kdo sem, kaj lahko storim, kako lahko spremenim (sebe).

V času, kateremu rečemo postmoderno stanje, ponuja film zelo veliko število in raznovrstne podobe žensk in vsega tistega, kar naj bi okarakteriziralo ženskost, kar naj bi pripomoglo k razumevanju sebe in svoje vloge. Po drugi strani pa omogoča ženskam prostor oblikovanja sebe kot individuum. Kot subjekt, ki ji ni potrebno za svoj uspeh biti podrejen drugemu zaradi spola, ki je, kot smo se trudili dokazati zgoraj, le družben konstrukt. Čeprav Lacan pravi, da ženske ni, je njen vpliv v zgodovini pustil pomenljiv in viden pečat.

4 UVOD V ANALIZO

Pred nami je del, v katerem najdemo tri analize. Predstavljeni filmi in analize so poskus ujeti vse tisto, kar smo obravnavali zgoraj. Zaradi obsežnega teoretskega dela se lahko analize spuščajo samo v nekatere aspekte. Vsaka se spopada s svojo stranjo resnice. Kot teorija pa je lahko vodilo za preučevanje različnih kulturnih tekstov. Zato ima določen izobraževalni naboj. Torej so teoretski nastavki tako podlaga za analize in tudi vir vsega spoznanja, ki nam ga ta naloga lahko daje. Odločitev za analizo le treh tovrstnih kulturnih tekstov leži v dejstvu, da analize tako lahko dopuščajo globlji vpogled v naš problem. Zanima nas konstrukcija ženskosti in kaj to pomeni. Omejitev le na tri filme nam daje možnost konkretnejše analize, za kar nam tudi gre. Ti trije filmi so bili izbrani predvsem zaradi dostopnosti širokim množicam, pomenskega naboja, ki ga nosijo v sebi, prepoznavnosti stereotipov in družbeno konvencionalnih tipov ter seveda zaradi lastnih razlogov. Kot del hollywoodske produkcije so torej ti trije filmi dostopni velikemu številu ljudi in imajo zato s svojimi zgodbami, stereotipi in lastnim načinom prikazovanja in implicitnim podajanjem lastne resnice možnost vplivanja tako na razumevanje nekih

splošnih kulturnih konvencij, kot je recimo razlika po spolu, kot na naše oziroma gledalčevo intimno razumevanje likov oziroma prepoznavanja teh likov v sebi. Ti trije filmi pa so bili izbrani tudi zaradi možnosti prepoznavanja vsega, kar je bilo omenjeno v sami teoretski podlagi. Vsi trije filmi so za gledalca razumljivi. Zgodbe ne predstavljajo velikega problema pri dojetju sporočil. V osnovi so vse tri zgodbe podane linearno z nekim začetkom, zapletom in na koncu z razpletom. Vsak film si podredi zgodbo na račun glavnega junaka in njegove emancipacije, ki jo spremljamo skozi film. Pod drobnogled smo zaradi potrebe te naloge predvsem osvetlili ženski del oziroma protagonistke in njihove glavne poteze oziroma tisto, kar jih predpostavlja, da so ženske. To smo na trenutke naredili kot primerjavo z moškim, na trenutke pa le kot analizo samega karakterja ali značilnih potez, ki se vpišejo v sam karakter in tako odpirajo prostor, v katerega je zapisana tista, ki ni povsem podvržena falični funkciji. Je pa zato še vedno ujeta v patriarhalni red označevalca, o katerem se je govorilo že zgoraj.

V razmišljanjih se podamo v tri svetove, ki imajo značilnosti virtualnega sveta in so del sodobne vizualne kulture, ki je eden sestavnih delov v percepciji in razumevanju popularne kulture, iz katere tak kulturni tekst izhaja.

4.1 RAZMIŠLJANJA

4.1.1 EYES WIDE SHUT

Film *Eyes Wide Shut*, zadnje delo velikega avtorja Stanleya Kubricka, pusti pečat stoletju, ki se je izteklo in hkrati odpira novo. Film je nastal po literarni predlogi Schnitzerja in njegovi Sanjski noveli. Tu najdemo zgodbo z dramatičnim zapletom, katerega Kubrick v svojem stilu izriše na veliko platno.

Kubrickova genialnost se razprostira na več nivojih. Ko pogledamo tehnično plat filma in kar k temu sodi, lahko opazimo, da si je Kubrick v filmu s kamero, fotografijo, zvokom in barvo podredil čas. Čas bivanja. Za kar v filmu gre. Kamera je tako rekoč neopazna. Na višini oči, je nemoteča. V ključnih prizorih kamera kroži okoli akterja in s tem daje še dodatno napetost. Dinamika kamere nadomesti fizično dinamiko teles. Kadri se mehko zlivajo iz enega v drugega, zato je zgodba tekoča in razumljiva. Z redkimi rezi

doseže učinek poetičnosti. Na zanimiv način Kubrick uporablja osvetlitev. Prostori so večinoma zatemnjeni. V prizoru, kjer se Alice naslanja na okvir med vrati, je prostor za njo osvetljen z modro. Soba, v kateri stoji, pa z oranžno. Tako dobiš občutek, da Alice pada v to neskončno modrino. Igra z lučmi, predvsem z modro in oranžno, v nas vzbudi občutek mehkega, po katerem splavamo v stanje vznesenosti: nekje med sanjami in budnostjo.

Kar je poleg zgodbe najbolj fascinantno, je neverjeten občutek za podrobnosti. Od dodelane osvetlitve preko tesnobne glasbe do mojstrskega premika kamere. S temi tremi elementi si Kubrick podredi čas, sam postavlja tempo, ki te prestavi na nek drugi nivo. Tako doživljaš sebe in film. Kubrick stopi vate. Tako avtor že s tehničnimi zadevami seže v našo notranjost in nas spusti na polje Unheimliche. Na polje nezavednega.

Konstrukcija zgodbe je poetična. Glavni del zgodbe se dogaja predvsem zvečer, ponoči. Dan je prikazan na hitro, kot rutina. Ključni dogodki se dogodijo ponoči. Noč (sanje) in dan (budnost) sta dva različna, vendar prepletajoča se svetova. Liki in vse okrog glavnih likov je natančno in prefinjeno dodelano. Karakterji so izpiljeni do potankosti in vsak zaseda svoje mesto v iskanju novega.

Film je sestavljen iz treh delov. V prvem delu spoznamo glavna akterja: Alice (Nicole Kidman) in Billa (Tom Cruise), ki se odpravljata na predbožično zabavo k prijatelju Victorju Zieglerju (Sydney Pollack). Na zabavi Bill sreča starega prijatelja iz študijskih dni Nicka Nightingalea (Todd Field), s katerim reče le besedo ali dve, saj ga Ziegler pokliče na pomoč, kjer so Billove doktorske sposobnosti nujno zaželeni. Na vidimo kavču na pol mrtvo, golo Mandy (Julienne Davis), ki je v zamaknjenem stanju, ker je zaužila preveč opiatov. Bill jo pokliče po imenu. Dvakrat, trikrat in to zmeraj počasneje. V filmu opazimo, da akterji govorijo počasneje, ko se znajdejo v kočljivih situacijah. S počasnim govorom Kubrick doseže, da tudi gledalec zazna tesnobo, strah zaradi situacije, v kateri se znajde naš junak. V drugem delu filma se začne Billova odisejada in beg pred ženinim razkritjem. Išče ponovno trdna tla pod nogami, vendar ga to iskanje ne pripelje daleč. Najprej se ustavi pri prostitutki, ki ji je že odrekel svoje usluge, denarja pa ne. Ker Domine (Vinessa Shaw) ne najde (izvedela je namreč, da ima HIV), se odpravi dalje v noč in zajadra v nek lokal. Tam spet sreča svojega starega prijatelja Nicka. Ta mu izda skrivnost, ki jo Bill ne more izpustiti iz rok. Želja po vedenju

ga pripelje do tega, da si sredi noči s pomočjo identifikacije kot doktor in velike napitnine sposodi masko, plašč in pokrivalo pri izposojevalcu kostumov Milichu (Rade Šerbedžija). Tu vidimo zanimivo sceno, kjer Milich ujame svojo hčerko z dvema transvestitoma in jima zagrozi s policijo. Ko se Bill naslednji dan vrne v trgovino, pa vidimo, kako Milich sklepa kupčijo ravno s tema dvema transvestitoma in tako lahko sklenemo, da je sam organiziral to hčerkino dogodivščino. Da jo prodaja. Kot blago. Kot meso.

Bill se s svojo krinko in taxijem (kar je ena od stvari, ki razkrinka našega junaka) odpravi na pot proti neznanemu. Bill tako prispe do neke ogromne hiše, vile, kjer se že na zunaj kaže, da se v njej dogaja nekaj zanimivega. Z Nickovo pomočjo, z razkritjem gesla si Bill odpre vrata v svet, ki je njemu še neznan. Odda svoj plašč, v katerem pusti svoje dokumente (drugi obremenilni spodrsaljaj) in se poda v notranjost hiše. Opazuje. Vendar ne ve, da je tudi sam opazovan. Četudi nosi masko, se ni kar tako stopil z množico drugih zamaskirancev. Tako ga kar hitro privedejo na svetlo. Bilo mu je dano še videti neke vrste obred, kjer so gola ženska telesa oddana spolnim igram zakrinkanih neznancev.

V tretjem delu filma skušajo naši junaki osmisliti dogajanja iz prvih dveh delov. Bill in Alice se o dogodkih prejšnje noči pogovarjata do jutra. Billa srečamo tudi pri Zieglerju, ki mu razkrije, da ve za njegovo dogodivščino, ki se mu je pripetila prejšnjo noč. Ve tudi za lepotico, ki je Billu rešila življenje. Četudi se stvari nekako zaključujejo, Billu še vedno ni dano, da bi videl in vedel vse, kar bi sam želel.

V filmu vidimo, kako avtor poskuša in kako uspe rušiti neke ustaljene družbene konvencije, ki se dotikajo intimnosti dobro situiranega para in hkrati povprečnega človeka. Ne bo odveč, če pripomnimo, da se Kubrick spušča in ruši tabuje spolnosti in prikaže neke »zakovitosti v družbenih odnosih, ki temeljijo na moralnem relativizmu« (Škafar 2000, 38). Avtor se spusti v vrtinec intime in stopi na tla nezavednega. Tistega, ki je konstruirano kot govorica. Tistega, ki nam ne pusti, da bi bili pri sebi. Film Široko zaprte oči je simbol tistega, kar nam ni dano v pogled. Vpogled v prostor, ki nam ni dostopen: sanje, nezavedno.

V prvem dejanju se Alice in Bill odpravljata na predbožično zabavo. Že v prvem kadru se gledalcu široko razprejo oči, ko zagleda Alice z golim hrbtom obrnjenim proti kameri. Že v prvem kadru nam Kubrick obljublja vdor v njuno in našo intimnost, v dožemanja sebe in naše intimnosti. V naslednjih kadrih je idila srečnega para postavljena

na preizkušnjo. Na zabavi Billa ugrabita dve manekenki, ki se mu prav jasno ponujata. Alice pa postane, v rahlo vinjenem stanju, žrtev izkušenega latin loverja, ki ne mora izpustiti iz rok tako mamljivega grižljaja. Ne glede na vse, se par zmagoslavno reši spon prešustva in že se preselimo v njuno spalnico, kjer s kančkom ljubosumja in s pomočjo marihuane poskuša Alice pokazati svojemu naivnemu možu, kako stvari včasih le niso tako samoumevne, še manj pa nismo samoumevni ljudje in odnosi. Alice mu pove, da je neko poletje bila pripravljena zapustiti vse, kar ima: moža, hčerko, njuno življenje. In to zaradi nekega mornarskega častnika. In to ravno takrat, kot nam Alice pove, ko je bil Bill najbolj nežen in prijazen z njo. Ta izpoved, ki je priletela kot strela z jasnega, vzbudi v Billu nejasnost in ga spremlja skozi celotno dogajanje, skozi celotni film. Alice pokaže, da obstajajo neki skriti ali zakriti prostori v nas, do katerih tudi naš partner ne more, oziroma mu/ji ne dovolimo.

Jasno je, da Billa vse to pretrese. Vendar nima časa premisliti, kako in kaj. Glas na drugi strani žice mu pove, da je nek njegov pacient umrl in da mora nujno tja. Billova odisejada se začne s smrtjo. Čaka nas še dolga pot do konca. Zaradi tako pretresljivega spoznanja glede svoje žene, Billa prevzame obup. Po glavi se mu vrtil film, kako se Alice prepušča mornarju. Te scene ne more izbrisati iz glave in postane njegova ponavljajoča se nočna mora v budnem stanju. V takem stanju se Bill poda v zunanji svet, za katerega ni vedel, še manj slutil, da je možen. Poda se v noč, kjer išče odgovor na ženino izdajstvo.

Ne išče samo odgovora. Ženi se želi maščevati. Išče družbo. Ali način maščevanja? Na poti se Billu dogodijo kot postaje vse ključne fantazme, ki jih je nezavedno (strukturirano kot govorica) akumuliralo skozi dolgo stoletje. Znajde se pri Domini, ljubeči prostitutki, ki ji da denar ne glede na to, da do usluge ni prišlo. Za tem se sreča s prijateljem iz univerzitetnih časov. Ta pa mu nehote poda vstopnico v njemu neznan, nedovoljen svet. To je password : Fidelio, ki pomeni zvest. To je obenem tudi naslov edine Beethovnovne opere, v kateri se ženska maskira v moškega, da bi rešila svojega ljubega. S tem geslom se Bill infiltrira na tajno, maskirano, na pol satanistično orgijo, kjer pa ga kmalu razkrinkajo kot nezaželenega outsiderja. Zanj se žrtvuje neka zamaskirana ženska. Bill ne pozna njene identitete. Ve samo, da mu je rešila življenje. Išče jo, a jo najde v mrtvašnici. Najde jo, a je prepozen. Tako kot Domina: mrtva (AIDS),

a obenem še živa. Tu se kaže neka diskonuiteta, ki jo zaznavamo čez celoten film. Sanjebudnost, realnost-fikcija. Čeprav mu Ziegler (častni član te elite, kateremu Bill na božični zabavi pomaga prebuditi iz stanja drog neko njegovo prijateljico) pove, da je šlo le za inscenacijo. On ve, ker je bil tam. Da je šlo le za igro, da bi ga prestrašili in mu dopovedali, naj drži usta zaprta, da se ne bi razkrili javnosti. Punca je odšla z zabave na lastnih nogah. Našli so jo mrtvo doma. Overdose. Bill se končno vrne v svoje zavetje doma. Na postelji zagleda poleg Alice masko, s katero je bil zamaskiran. Preplavi ga groza.

Billov lik je stereotipen in prav to prispeva k veličastnosti njegovega zloma. Vpetost v klišeje, skozi katere se prebija, ga naredi za pojmovni lik par excellence (Pelko 2000:37). Četudi se mu vsi ponujajo, nekako ne more priti do maščevanja. Kaj pa se zgodi, ko se želja izpolni? Zakaj se Billove želje ne uresniči in zakaj ga veledruščina na orgiji ne spusti medse. Zakaj Bill ni pravi?

Fantazma je opora želje. Dejstvo, da želja obstaja samo dokler ni realizirana, nam reši koncept Das Unheimliche, ki ga Freud uvede in Lacan artikulira kot »neravnotežje, do katerega pride v fantazmi, ko le-ta prestopi meje, ki so ji bile najprej določene, se razkroji in se združi s podobo drugega« (Lacan 1988, 67). Das Unheimliche je groza realizacije želje. Strah, da bi šli predaleč. Je zato bolje, da Billu spodleti sex? Alice sanja, kar Bill doživlja. Postane njegovo nezavedno? So njene sanje njegovo nezavedno? Bill prikliče Alice iz sanj, v katerih se neznosno reži. Das Unheimliche trenutek se nam prikaže, ko zagledamo Alicin pogled, ko nekje med sanjami in budnostjo prazno (ali pa preveč polno) zre v Billa.

»Vse drugo so samo sanje. V tem trenutku Bill zasovraži svojo Alice bolj, kot jo je kdajkoli ljubil in hkrati začuti željo, da bi jo poljubil ali (polj) - ubil?« (Pelko 2000,37). Bill in Alice se znajdetata na božičnih nakupih. Igrata vlogo, ki jima pripada, v njiju pa bobni vihar. Nemoč, ki jo začutiš, te preplavi. Prežeta z dogodki in emocijami, ki sta jih bila deležna prejšnje noči tako v budnem kot v spečem stanju, se začne njuna razrešitev s pogovorom, ki je ključen za film in zgodbo naših junakov. V tem pogovoru se razkrije resnica celotnega stoletja, ki gleda žensko in določa moškega.

Bill: »Alice...kaj misliš, kaj naj storiva?

Alice: »Kaj jaz mislim? Kaj naj storiva? Morda morava biti hvaležna, da nama je uspelo preživeti vse te pustolovščine. Najsi so resnične ali le sanje.«

Bill »Si prepričana?«

Alice: Če sem prepričana? Le toliko, kolikor sem prepričana, da resničnost ene noči ne more predstavljati resnice kot celote.«

Bill: »In da nobene sanje niso samo sanje«

Alice: »Kar je pomembno je, da sva sedaj budna in ...upam, ... da bova tudi dolgo ostala.«

Bill: »Za vedno.«

Alice: »Za vedno?«

Bill: »Za vedno.«

Kubrick s svojim filmom vstopa na polje intimne, ga razpre in pokaže skrite kotičke resnice, ki tičijo v vseh nas. Njegov emancipatorni moment pa se kaže v izjavi Alice, ki »strne vso poanto dvajsetega stoletja v eno samo besedo,...« (Pelko 2000, 37).

Alice pravi: »Ljubim te in ti dobro veš, da morava čimprej storiti nekaj zelo pomembnega?

Bill: »Kaj?«

Alice: »Fukati.«

Kot smo povedali že na začetku: Stanley Kubrick je umetnik, ki izraža svoje videnje sveta skozi kamero in nam pričara tisti čarobni občutek lebdenja, v katerem se prepustimo valovanju nekje med grozo in srečo. Kako se zadeva konča? Stvar posameznika, mislim. Alice in Bill pa se odločita iti čez in Široko Odpreti Oči. Skupaj.

4.1.1.1 MOŽNI POMENI

Maska: z masko je zakrita identiteta posameznika. Najbolje to vidimo pri samih golih ženskih telesih, ki z masko delujejo kot lutke, s katerimi se lahko igramo. To nam odpre vrata v igro, kjer so razmerja moči že točno določena oziroma ima vsak in pozna svoje mesto v tej igri, orgiji, ki je simbol za propad in dekadenco. Z zakrivanjem obraza našega objekta poželenja (dekleta, ki so žrtvovana v samem obredu), damo ženski pomen objekta, predmeta, ki je v naši lasti in s katerim lahko upravljamo. Billa so seveda zaradi spodrseljajev razkrinkali in bilo mu je ukazano, naj sname masko in tako razkrije lastno identiteto. Sprva se upira, potem pa le privoli saj misli, da je vse skupaj le igra. Vendar mu duhovnik v škrlatnem pokaže, da to ni le igra in mu požene strah v kosti. Ni vse za vsakega. Bill ni upošteval svojih meja. Zato bi bil skoraj ob življenje, če se ne bi zanj žrtvovala neka lepotica, ki namesto njega izgubi življenje. Tako kot prijatelj Nick, ki ga Bill neumorno išče, pa ga ne najde. Za svojo napako, za izdajstvo je plačal visoko ceno.

Pomen golih ženskih teles: motiv golega ženskega telesa je eden glavnih v filmu, saj se z njim srečujemo tako rekoč na vsakem koraku. Avtor s tem še bolj izpostavi žensko kot objekt. Kot tisto, kar se lahko vzame. Telo nima več čara, ker je razkrito. Prevzame vlogo lutke, robota, ki je brez moči. Telo, ki se lahko zastavi, ki ga ni škoda. Edini zakrit del je obraz. Ravno narobe kot v zunanjem svetu. Spoštovanje osebe se konča pri maski. Igra se začne s sexom, kjer ni emocij, je mehansko in brez čustev. Je na nek način izraba, zloraba telesa (dekleta) za zadovoljitev gole potrebe drugega. Motiv golega ženskega telesa predstavlja dekadenco na polju intime. Na polju tistega, kar nas loči in nas opredeli za nekaj posebnega. Za tisto, kar je več od nas samih. Tisto, kar ne moremo opisati z besedami. Zakaj nekoga ljubimo?

Pomen odnosa moški/ženska: Poglejmo si poziciji oziroma identiteti, v katerih se premika naš par. Bill je ugleden doktor višjega srednjega stanu/razreda, ki producira in reproducira elito. Zanj denar ni problem. Legitimira se kot doktor, kateremu denar ni problem. Odnosi so še vedno patriarhalni. Bill dela, večino dne preživi v ordinaciji. Alice ne dela. Med plesom z Grkom izvemo, da je imela neko galerijo, ki je propadla. Skrbi za hčerko Heleno, je housewife, ki troši možev denar. Nima potrebe po delu, kot načinu samorealizacije (kariera, kompetitivnost z moško logiko, ipd.). Na zunaj so odnosi

postavljeni kot klasično patriarhalni. On ima socialno moč, prestiž. On dela in služi denar. Ona se socialno definira preko njega. Preko tega, da je mati, četudi v filmu to ni izpostavljeno. Fokus zanimanja je njun odnos oziroma fantazme nezavednega. Lahko pa začutimo, da v odnosu moški - ženska prihaja do diskontinuitete. Moški se nam še vedno kaže kot večvredni, ko gre za socialni status. Predstavljeni so nam stereotipni patriarhalni odnosi, kot nekaj naravnega, kot nekaj danega. Zanimiva je drža Alice - po pokajenem jointu - ko se spreneveda, da lepe ženske moški enostavno gledajo kot lepe ženske, predvsem ali najprej kot seksualni objekt. In to naj bi bil kompliment. Ona pa to jemlje kot žalitev, saj jo moški gledajo najprej kot objekt: tako kot zapeljivi Grk z Zieglerjeve predbožične zabave, s katerim je Alice rahlo vinjena plesala in ni hotel izpustiti iz rok kakršnokoli možnost sexa z njo. Kaj zdaj? Naj se sprijazni s tem, da so vsi moški taki? Tudi njen Bill? Mogoče je Bill izjema. S tem izbruhom jeze in naveličanosti biti objekt, Alice pokaže svojo željo po drugačnosti. V filmu so vsi ostali ženski liki, razen Alice, šibki. Vsa ostala razstavljena telesa imajo vlogo prostitutke, skratka: nižji socialni položaj, ki daje občutek manjvrednosti. Telo zastavljajo za denar. Niso svobodne, da bi se prostovoljno odločile za izhod. Ko Bill predlaga zamaskirani lepotici, naj gre z njim, le ta nima moči. Tudi svojega problema z drogo ne reši. V filmu srečamo še mlado dekle, ki pa je v popolni lasti svojega očeta, ki jo, poleg oblek, oddaja svojim klientom za razne usluge. Alice črpa moč v vedenju. V možnosti, da bi lahko bilo drugače, če bi le hotela, izbrala.

Pomen hiše: hiša je v filmu skrivnostni element. Tako deluje. Za vstop potrebuješ geslo (beseda password ima tu drug pomen oziroma konotacijo: pass - word, to pass a word). Bill vstopa v svet, kjer so akterji portretirani kot igralci neke nedefinirane igre. Očitno gre za zaključeno družbo s točno določenimi pravili in hierarhijo. Neprimernost Billovega vdora v ta svet ni samo v kamuflirani prezenci, ampak v nevednosti pravil igre ali pravega gesla v tem kodificiranem svetu. Hiša se nam kaže kot analogija instituciji poroke: kot arena, kjer morajo vsi akterji sprejeti pravila, da se hiša ne zruši. Četudi zakon našega para izgleda idealen, je to le na površju. V njuni spalnici, najintimnejšem delu hiše, so stvari mnogo bolj zapletene, kot nam je bilo na prvi pogled dano videti. Alicina izpoved je zrušila Billove temelje in samoumevnost njunega zakona. Njune samoumevne domačnosti.

Alice pokaže nezadovoljstvo do svojega moža le v odmaknjenem stanju. Pod vplivom marihuane ali pa v sanjah, ko ji nezavedno pokaže, da je tudi ona ujeta ženska. Kako? Iz zgodbe je razvidno, da Alice ne dela. Njej ni potrebno delati, njeno delo je biti lepa. Postavljena je v vlogo objekta, lutke, objekta pogleda drugega. Alice in Bill sta determinirana že na začetku filma z njunima prvima frazama. Alice vpraša moža »How do I look?« Seveda ji Bill odgovori, da je perfektna, idealna. Vidimo pa tudi, da je sploh ne pogleda. Bill po drugi strani vpraša svojo idealno Alice, če je videla kje njegovo denarnico. Ona je lepa, on ima denar, ona je lastnina, on lastnik, ona je ženska, on moški. V podtonu se vse vrti okoli denarja, ki prinese prestiž, položaj in družbeno moč. Bill se s tem, ko se legitimira kot zdravnik, sam postavlja v tisto elito, v katero kasneje ne bo spuščen. Sam je lastnik (Alice), je pa tudi sam lastnina (Zieglerja). Ko Bill vstopi v hišo, se zavemo, da vstopa na področje mita in groze. V tej sceni nam Kubrick na svoj način prikaže svojo vizijo družbene elite kot dekadentno (pokvarjeno, zlorablajočo, skratka: vidi jo kot zlo). Vsa ceremonija, ki smo ji bili priča po Billovi zaslugi, meji na neko satanistično mašo. Tu imamo glavnega duhovnika, ki vodi nek ritual, kjer so zamaskirane ženske podeljene med občinstvo zakrinkanih figur. Vse te podarjene ženske nosijo masko. To jim odvzame identiteto, so anonimne in identične, saj izgledajo kot lutke. Po drugi strani pa se prikaže seksualni akt ravno v nasprotju s tistim, kar naj bi bil oziroma naj bi predstavljal. Tu gre za goli sex, kot radi včasih rečemo. Vemo pa, da to ne more biti vse. Samo telo, samo objekt. To je lahko samo v svetu, kjer vlada patriarhalni red označevalca, ki ujame slehernega posameznika, da ne more spregledati več kot le objekt. Tako kot Bill ne pogleda svoje žene, saj je vendar perfektna.

Orgija, ki se zvrsti pred našimi očmi, je metafora objektiviziranega seksualnega akta. Masko pa lahko prepoznamo kot metaforo za žensko, ki je zgolj samo lastnina. Kubrick v vseh svojih filmih na pretanjen način in v metaforah prikaže kako družba funkcionira in jo hkrati kritizira. V našem filmu kritizira odnos do ženske, ki se skozi celotno stoletje ni kaj prida spremenil. Nič kaj čudnega ni, da si je kot literarno podlago za svojo umetnino Kubrick izbral zgodbo, ki opisuje dekadenco dunajske družbe ob koncu 19. stoletja. Stvari v New Yorku stoletje kasneje niso pretirano drugačne. Drugače je le to, da je stoletje, ki se je končalo, izgubilo genija.

Alice je v tem filmu konstruirana, predstavljena kot tista, ki je v prvi vrsti lepa. Njena funkcija matere ni izpostavljena, čeprav vidimo, da svojo hčerko Heleno pripravlja na to, da bo lepa, da bo imela tisto več, zaradi katerega ne vemo, zakaj žensko ljubimo. Alice je postavljena v pozicijo podrejene osebe, ki je podrejena drugemu. Moškemu. On je tisti, ki jo poseduje. Če ne le skozi denar, pa tudi skozi telo. Ta pozicija njej seveda ustreza, saj ji daje tisto varnost, ki jo potrebuje. Njen vznik, njeno prebujenje se začne in konča s pomočjo droge, ko ima dovolj moči, da svojemu možu prizna in pokaže, da ni samo objekt, ki ga postaviš na omaro, da ni tako samoumevna, da njuna ljubezen ni tako trdna, kot je bil sam prepričan. Njena vloga, ki se nam kaže skozi film, je lahko primerljiva s pozicijo ženske v realnem življenju. Ta film predstavlja žensko, ki jo lahko srečamo na vsakem vogalu, čeprav je naša junakinja postavljena v višji in boljše situiran razred. Razred torej ni ovira za podrejenost in objektivizacijo ženske. Kubrick je želel pokazati, da ženska tako kot v Schnitzerjevi noveli ni doživela take emancipacije, za katero se bori ne malo samooklicanih feministk. V celem stoletju se torej patriarhalni sistem še ni zrušil in mogoče se še dolgo ne bo.

Čeprav vidimo, da se stvari premikajo v dobro ženskega spola, lahko na kratko zaključimo, da se ženska bori z moško pozicijo na neenakopravni ravni. S tem, ko je vstopila v javno življenje in postala goreča karieristka, se je na nek način postavila zase vsaj glede finančni plati, čeravno si je s tem nakopala še več dela. Njena vloga matere in tiste, ki skrbi za hišo se je razširila še na tisto, ki pokriva finančno plat. Tu seveda govorimo o stereotipih, saj v realnem življenju vidimo toliko različnih primerov, kot je na svetu žensk. V filmu torej vidimo žensko konstruirano kot mit, v katerem se njena vloga ulovi, najde in nahaja že stoletja.

4.1.2 AMERICAN BEAUTY

Naslednji film, ki bo pod lupo naše analize, nosi naslov American Beauty. Narejen je bil leta 1999, na velikih ekranih pa smo ga lahko pri nas občudovali leta 2000. Film je režiral Sam Mander, scenarij je napisal Alan Ball. Zanimiva je igralska zasedba, s Kavinom Spaceyjem na čelu. Zanima predvsem zaradi odličnih igralskih sposobnosti in rahločutnosti do vlog, ki so bile izjemno odigrane. Film obravnava več tematik: govori o ljubezni, prevari, o družinski (očetovski) ljubezni, o težavah v odnosih, o iskanju sreče in še bi lahko naštevali.

Dvainštiridesetletni Lester Burnham (Kevin Spacey) živi s svojo družino v tipični predmestni hiši v tipičnem predmestnem predmestju. Njegova žena Carolyn (Annette Bening) je zagreta nepremičninska agentka. Lester ima hčerko Jane (Thora Birch), ki je ravno v pravih letih, da je lahko nezadovoljna s svojim videzom in z vsem, kar jo obkroža. Je najstnica, ki bi predvsem potrebovala nekoga poleg sebe. Očetovsko figuro, nekoga, ki bi ji lahko lajšal tipičen predmestni vsakdan ali nesmisel naredil smiseln.

Lester začuti, da je čas za spremembe. Pade v tako imenovano krizo srednjih let. Povod za to sta dve stvari, dva dogodka: problemi v službi in Janina sošolka in prijateljica Angela Hayes (Mena Suvari), ki se kaže kot promiskuitetna vodja navijačic in ena lepših na šoli, ki je za povrh še zelo spogledljiva. Tudi z očetom njene tako imenovane najboljše prijateljice. Je tip dekleta, ki se zaveda svoje lepote in to s pridom uporablja za zapeljevanje moškega pogleda in še česa drugega. Lester, naš glavni junak, v svojem zakonu ni srečen. V Angeli zagleda novo možnost, saj ona predstavlja mladost, svežino in vse tisto, kar si Lester ponovno zaželi. Njegov preobrat je viden na več nivojih. Začne se ukvarjati s svojo zunanostjo in notranostjo. Vse to, da bi ugajal mladi spogledljivki, ki izjavi, da če bi bil Lester bolj v formi, bi še seksala z njim. Svoj zunanji izgled spreminja s telovadbo: tekom, dvigovanjem uteži, svojo notranjost pa preusmeri na polje čim manjše obremenitve, čim manj stresa in čim več užitka. Ali čim manj vedenja in čim več občutkov. Medtem se v sosesko preseli neka druga družina. Polkovnik Frank Fitts, (Chris Cooper), njegova nekako odsotna žena Barbara (Allison Janney) in sin Ricky (Wes Bentley).

Lester pusti svojo lepo službo, saj ugotovi, da ne more več prenašati podrejenega položaja, v katerem se je znašel. Svojega šefa odpusti, s tem da ga izsili za celoletno letno plačo in mu pove v obraz, kar se mu je skozi leta nabiralo. Kaj kmalu si najde novo službo, vendar se odloči za tako, ki zanj ne bi bila tako stresna. Carolyn po drugi strani zabrede v neko romantično razmerje z moškim svojih sanj, s kraljem. Njen zakon je na robu propada, njen mož se je drastično spremenil in ona nekako ne sodi več vanj. Živita skupaj, vendar delujeta kot neznanca. Ona je tista, ki vodi gospodinjstvo in vidi se, da je Lester igral le vlogo pasivneža v njihovem družinskem življenju. V svojem novem življenjskem slogu se Lester trudi približati svoji mladosti, zato se tudi poveže z Janienim novim prijateljem in sosedom. Ricky na svoj način očara Lesterja. Zbližata se tako zaradi Jane, kot zaradi Lesterjevega iskanja mladosti, ki vnaša tudi prepovedan sadež. Lester skratka dobi pri Rickiju marihuano, kar ga stane precej, vendar mu Ricky zagotovi, da je ena izmed boljših in da tudi sam samo to kadi. Tako se med njima naveže še ena nit, ki pa ni najbolj po godu Jane, še manj pa Rickijevemu očetu, ki je zaradi svoje strogosti spremenil ženo v živečo rastlino in sina v pridnega fanta, ki ima v svoji sobi urin nekoga, ki ni omadeževan z drogami. Polkovnik Fitts zahteva namreč sinov urin za analizo, da lahko sledi svojemu sinu v prepovedanem svetu drog. To pa zato, ker ga je že dobil, da uživa marihuano in mu od takrat budno sledi z analizami urina, da o poštem tepežu, ki ga kot polkovnik verjetno obvlada, niti ne govorimo. Ricky si je pred svojim očetom nadel masko, da se ne bi zgodovina ponavljala in tako igra pridnega fanta. Po drugi strani pa opravičuje vse svoje tehnološke igrače, ki jih srečamo v njegovi sobi, z dejstvom, da dela. Lesterju pa prizna, da si je lahko vse to pridobil s preprodajo marihuane.

Lester in Carolyn sta si vedno bolj oddaljena. Lester s svojimi novimi hobiji in Carolyn s svojo novo avanturo. Zgodi pa se, da ima Lester čast spoznati ženinega ljubimca in to na svojem novem delovnem mestu, saj vidimo, kako si veselo potešen parček naroča hrano ravno v restavraciji, kjer je Lester na novo dobil službo. Očita ji, da še glasu svojega moža ne prepozna in ji med vrsticami poda moralno opazko, kateri bi moral verjetno tudi sam slediti. Po tem srečanju tretje vrste Carolyn izgubi svojega gorečega ljubimca, njen zakon pa je dokončno zapečaten. Besna Carolyn se v avtu prepričuje, da ji je mož uničil življenje in odvihra domov, kjer naj bi se, s pištolo v roki, soočila s svojim možem. Lester pokliče Rickyja k sebi in ga prosi za nekaj marihuane.

Medtem pa ju budno spremlja polkovnik Fitts, ki zaradi igre senc posumi, da prijateljstvo Lesterja in Rickyja sega nekam drugam. Posumi namreč, da je med njima ljubezensko razmerje. Videnje je v tem primeru prineslo neko vedenje ali samo prepričanje, katerega si je polkovnik verjetno že sam izoblikoval v glavi.

Zaključni del filma je višek in razrešitev vseh zapletov, ki so nam bili skozi film predstavljeni. Jane obišče Angela. Rickyja in svojo najboljšo prijateljico obdolži, da sta izprijenca, nakar ji Ricky vrne, da je Angela sama povprečna, dolgočasna in grda. Vse to, za kar se je Angela trudila, da ne bi bila. Ko Lester naprej trenira v svoji garaži, ga obišče polkovnik Fitts, ki ga poljubi. Lester mu na miren način odvrne, da ni homoseksualec in da je prišlo do nesporazuma. Po tej sceni se Lester vrne v hišo, kjer najde objokano Angelo. Skuša jo potolažiti. Kmalu bi bil njen, za kar si je Angela tudi prizadevala in kar si je tudi sam želel. Vendar ga nekaj zaustavi. Angela mu namreč prizna, da še ni bila z moškim in to ga ustavi. V njem se vzbudi očetovski čut, saj bi Angela lahko bila njegova hčerka. Angela odhiti v kopalnico, Lester pa občuduje neko starejšo fotografijo, kjer je njegova družina srečna. Ne ve pa in ne čuti, da ga ima nekdo na muhi. Pred nami se ob zvoku pištole odvrti Lesterjevo življenje. Ricky in Jane pridrvita iz sobe, ko zaslišita strel. Prav tako Angela. Carolyn odvrže svojo pištolo in zdrvi v hišo, kjer objokuje svojega moža, čeravno je sama hotela obračunati z njim na podoben način. V ozadju pa vidimo polkovnika Fittsa z madeži krvi, kako si snema rokavice. Film se zaključi z Lesterjevim monologom.

Čez celoten film nas vodi Lester kot pripovedovalec in kot glavni akter. Celotna zgodba se odvija okrog njega in ljudi, ki so mu blizu in ki ga obkrožajo. Predstavljeno je tisto, kar naj bi bile sanje povprečnega Američana, če ne človeka. Zgodba govori o družini, ki je dobro situirana in je v svojem povprečnem predmestnem gnezdu tudi srečna. Tako naj bi bilo. Vsaj navzven. V bistvu je ta družina samo navzven srečna, v njej pa vre kot sredi vulkana. Sreča je le navidezna, je maska, pod katero se naša družina skriva v rutini vsakdanjega povprečnega človeka. Stvari se zakomplicirajo, ko se naš junak odloči, da ne bo več žrtev te vsakdanjosti. Spodbuda za to sta dva dogodka, ki vzpodbudita v njem že dolgo pozabljeno željo in cilje mladega človeka, ki so, zaradi rutinske primoranosti zbledeli in se skrili nekje v kotičke Lesterjeve zavesti. Ta dva dogodka sta možnost izgube službe (in vse kar s sabo prinese: izguba finančne

neodvisnosti) in ponoven vznik seksualne želje, ki se Lesterju na novo prebudi ob pogledu Angele, ki personificira lepoto in ideal tistega, kar bo nekoč tudi postala. Ideal ženske. Tiste ženske, zaradi katere bi moški, tudi Lester, pozabil, da obstaja še kaj drugega na tem svetu, kot njegov lastni libido. Vendar je Angela le najstnica, za nekatere otrok, ki išče sebe in se kaže drugim kot zrelo dekle, ki ima vse vajeti v svojih rokah. Še posebno tiste, ki začarajo moškega. Tudi našega glavnega junaka, ki je doživljal prepород tudi zaradi seksualnega naboja, ki ga lahko najstnica prebudi s svojo mladostjo in energijo v moškem srednjih let.

Vprašanje, ki se nam tu postavlja, je: kako in kje črpa Lester moč, da se ne boji takšnih sprememb? Kot vemo iz vsakdana in psihoanalitske prakse, smo ljudje podvrženi rutini in se bojimo novosti. Izstop iz vsakdana nam lahko povzroči nemalo težav. Posebno, če smo vezani na nekoga oziroma je ta nekdo odvisen od nas. Skratka, ljudje starejši kot smo, manj imamo želje po novem, drugačnem oziroma po razburkanju vsakdana, ki nam prinaša ravno zaradi rutine občutek varnosti, katerega se vsi tako oklepamo. Za danes, za varen jutri. Tako prelaganje iz danes na jutri lahko srečamo na mikroravni v vsakdanu vsakdanjega posameznika. Lahko pa srečamo take ideje, družbeno gledano, tudi širše. Srečamo jih lahko v vsaki ideologiji, najskrajnejši primer je utopija. Tako prelaganje pa lahko srečamo še drugje. V potrošniški družbi je to povezano s predmeti, stvarmi. S kupovanjem predmetov, ki imajo takšno in drugačno simboliko, poskušamo uloviti nekaj oziroma zadostiti nečemu. In kaj je to? V primeru naše glavne protagonistke je jasno, da je njena težnja po idealnem izgledu pobeg iz realnosti, v kateri se je znašla. Carolyn si je našla nek varnostni ventil, skozi katerega se sprošča nezadovoljstvo, za katerega ne najde druge rešitve, kot ideal izgleda. Lester je po drugi strani drznejši, saj svoj vsakdan in varnost (vsaj ekonomsko) postavi na glavo. Dejstvo je, da se za spremembe odloči in to tudi stori. Ne pusti se ujetega v vsakdanu. Iz njega izstopi. Lahko bi rekli, da izstopi iz samega sebe oziroma iz sveta, v katerega je dan in si poskuša na novo vzpostaviti neko matrico, ki mu bo lajšala potrebo in željo po sreči.

Sprehodimo se po karakterjih, ki so, ravno zaradi možne identifikacije, tako zelo zanimivi. Celoten film je postavljen za gledalca v možno. Ni take fikcije, ki bi postavila ta film v polje ne možnega. Film govori zgodbo, ki se lahko zgodi komurkoli, zato lahko rečemo, da poskuša ujeti realnost oziroma se igra z možnostjo realnosti. Film je

strukturno kompleksen, saj se stvari in dogodki odvijajo na različnih nivojih. Karakterji so večplastni, se skozi zgodbo razvijajo in poskušajo doseči nek cilj. Kljub temu je film za gledalca zelo razumljiv, saj ima neko kontinuiteto v pripovedovanju. Dogodki si sledijo vzročno posledično. Lahko bi rekli, da je film strukturiran z ojdipsko situacijo, kakor je tudi večina klasičnih ameriških hollywoodskih filmov. Na platnu spremljamo glavnega akterja, ki se skozi različne preizkušnje poskuša prebiti do glavnega cilja. Odrešenje in novo življenje.

Čeprav je glavni junak moški, si bomo zaradi potrebe te naloge ogledali ženske like, ki zaokrožajo zgodbo. Začnimo najprej z ženo. Carolyn je poleg gospodinje in matere še zagrizena karieristka, kar za današnji čas in prostor, v kateri je umeščena, ni nič kaj preveč vznemirljivega. Na začetku filma nam jo Lester predstavi. Opozori nas, da ni naključje, da so predpasnik in škorenjci, v katerih pridno obdeluje svoje vrtnice, naključno izbrani, saj mora biti vse perfektno, kot so idealne njene vrtnice. Že navzven torej deluje idealno, mogoče preveč sterilno, ravno zaradi vztrajanja pri tej idealnosti. To, da je dobra gospodinja, vidimo po tem, kako je hiša lepo in z okusom urejena.

Sama je po poklicu nepremičninska agentka, kar jo zadovoljuje in pospešuje vzpon po družbeni lestvici. Kariera ji veliko pomeni, saj je odločna in zagrizena v svoj posel. To, da je uspešna delovna ženska, poteši tisto praznino, ki jo čuti v sebi. Carolyn torej karakterizirajo tri dejstva: je mati, žena in karieristka. Vloga matere ji ne vzame veliko časa. Prvič, ker je Jane že skoraj odrasla in drugič, ker je Jane ne pusti več tako blizu. Najstniki živijo v svojem svetu, v katerega večinoma ne spustijo svojih staršev. Po drugi strani pa Jane pravi, da sta njena starša čudna.

Carolyn je žena. Z možem živita skupaj in se predajata rutini. Med njima ni ljubezenskega odnosa. Bolj spominja na odnos izogibanja. Drug drugega pač prenašata. Njena svetla bilka je služba. V tem se dobro počuti. Z delom si zapolnjuje praznino, ki jo čuti, vendar ji ne prizna pravega vzroka. Ima pa še to srečo, da na delovnem mestu spozna moškega, ljubimca. Za kratek čas, za trenutek se pojavi sreča v obliki spolnega odnosa z moškim njenih sanj. Svoj zakon postavi ob stran brez premisleka. Spusti se v afero, ne misleč na posledice, ki jih takšno dejanje prinese. Njen zakon je zapečaten. Svojega moža ne podpira in mu ne stoji ob strani. Zadeva je vzajemna. Lester že dolgo ne

vidi več svoje žene. Je kot vaza v omari. Samoumevna. Ta njuna samoumevnost je privedla njun zakon do roba. Do propada.

Praznino, ki jo čuti Carolyn, poskuša zapolniti s stvarmi. S tem, da so stvari lepo urejene. Ima lepo urejeno, s prefinjenim okusom opremljeno hišo. Njen vrt cveti v vrtnicah in vse izgleda idealno. Vsaj to si sama želi. Če izgleda idealno, že mora tudi tako biti. Vendar skozi dejanja vidimo, da temu ni tako. Fasada njenih rož ne zadosti, da bi našla tisto, kar je očitno že nekaj časa izgubljeno. Išče se sreča, ljubezen, american beauty.

Iz ne-srečne žene se Carolyn skozi film razvija na svoj način. Srečo sreča in najde v spolnem odnosom s kraljem. V končni fazi pa vidimo, da jo sreča pusti na cedilu. Za to krivi svojega moža, s katerim misli obračunati kar s pištolo. Očitno je on napoti njeni sreči. V avtu si ponavlja, da ne sme biti ona žrtev. Postavi se v vlogo žrtve. V vlogo, ko dojamemo, da ni srečna in da njene praznine ne zapolni nikakršna slika ali vrtnica ali lepo opremljena hiša. Potrošništvo: kupovanje, preurejanje, idealiziranje stvari predstavlja njen umik oziroma reprezentira rešitev njenih težav. Carolyn išče potešitev v stvareh, ki so zamenljive in v končni fazi brez pomena. Pojdimo k Jane.

Jane ima 16 let. Je torej v obdobju adolescence in kot vsak zdrav adolescent, tudi ona ni zadovoljna s svojimi starši, še manj pa s sabo. O svojih starših nima najboljšega mnenja. Pravi, da sta nora. Starša pa ji med drugim kažeta način oziroma matrico zakonskega življenja. Ona vidi, da med njima ni več tistega in da se tudi ne trudita več. Živita skupaj kot tujca. O sebi misli, da je preveč povprečna, da bi lahko bila zanimiva. Ta njena povprečnost naj bi bila nasprotje tistemu, kar predstavlja njena najboljša prijateljica Angela, ki je navijačica in še ena izmed najlepših na šoli. Je ena izmed tistih, za katero vsak moški, če ne pogleda, pa poškili. Angela hoče biti taka, saj je to cool. To je tisto, kar bi hotela vsaka punca njenih let. Jane se v svoji povprečnosti kaže kot umirjeno dekle, ki se ne zanima preveč za zunanji svet. Preveč opravka ima sama s seboj. Njeno življenje popestri nov sosed, ki je po svoje samosvoj, kar jo pritegne. Bolj pa jo pritegne misel, da je v njegovih očeh ona zanimiva. Torej je eden tistih, ki mu dekleta, kot je Angela, ne pomenijo vrhunec in ideal lepote, ki se skriva v včasih preveč pokazanih delih telesa. Jane je tako prepričana v svojo povprečnost, da si želi popraviti svoj videz s plastično operacijo, kjer naj bi si povečala prsi. Fizična lepota je glavni razlog, zakaj je

nekdo cool. In tudi sama bi rada bila cool. Pa ne toliko zaradi drugih, kot zaradi sebe v smislu, da bi jo nekdo opazil. Torej: zaradi drugih.

Želela si je nekoga, s katerim bi lahko delila sebe. Vendar ne na način, kot ga opisuje in ji meče v obraz njena najboljša prijateljica. Jane misli, da bo s spremembo zunanje videza, s povečanjem prsi, bolj privlačna in bolj zanimiva za drugi spol. Na nek način si je želela postati lutka. Kot naroča okolica. Prsata, premalo oblečena in spogledljiva lutka, ki si jo lahko vsak polasti. Skratka predmet. Vendar! Stvari pri Jane ne potekajo v to smer. Svojo idejo opusti, ko v njeno življenje stopi Ricky. Sam išče in najde v Jane tisto več. Njun odnos je kronan s spolnim odnosom. Če pa pogledamo Carolyn, vidimo, da je odnos, v katerega se je prostovoljno in brez premisleka spustila, le izgovor in beg pred resničnostjo, v kateri je ujeta. Njuni zgodbi o sreči v odnosu s partnerjem se ne samo razlikujeta, vsaka namreč pelje v svojo smer. Jane proti sreči, ki jo je tako dolgo iskala, Carolyn v pogubo in na koncu izgubo moža.

Poglejmo še Angeli v obraz. Z Jane sta najboljši prijateljici. Skupaj si utirata pot v vsakdanjosti predmestnega predmestja z željo, da ne bi bili tako vsakdanji, kot je njuna okolica. Angela popestri svoje življenje z masko lepe deklice, ki želi biti ženska. Gre celo tako daleč, da si izmišljuje zgodbe, ki bi jo postavile v luč najbolj zaželene deklice. To ji pomaga ohraniti pozitivno samopodobo. Z igranjem vloge spogledljive, spolno aktivne in lahke deklice, si zakriva obraz pred dejstvom, da je le najstnica v vsakdanjem predmestju, kjer bo po vsej verjetnosti prebila vse svoje življenje. Vemo, da je za najstnike svet tako prevelik kot premajhen hkrati. So uporni in sledijo notranjem kaosu, ki ga povzročajo fizične ter hormonske spremembe. Tako lahko zaključimo, da sta tako Jane kot Angela predstavljeni kot najstnici, vsaka na svoj način oziroma vsaka s svojim pogledom in delovanjem v svetu. Če je Jane bolj sramežljiva, to za Angelo ne velja. Obe pa si želita le eno. Jane to najde v Rickyju. Medtem ko se Angeli zamajejo tla pod nogami pred Rickyjevimi besedami. V svojem prizadevanju izbrisati povprečnost s svojega obraza pa dosega ravno nasprotni učinek. Postavljena je bila pred ogledalo, v katerega se ni mogla pogledati. Angela samo sebe postavi v vlogo, ki je tipična, če ne že stereotipna. Zato da bi ugajala, se postavi v vlogo lutke za moški pogled. Vse bi naredila, da bi bila opažena. Opažena kot ženska oziroma kot tista, ki lahko poteši vse fizične, spolne želje mladega moškega ali celo moškega srednjih let v krizi. Za Angelo bi tako lahko rekli, da je

povsem podrejena patriarhalnemu načinu razumevanja svojega spola. Nekaj podobnega bi lahko rekli za Carolyn, četudi sama nosi za seboj leta, težo družinskega življenja... Svojo ženskost in srečo najde ponovno v ljubimcu. Vendar ji ni dano, da bi v tem prav dolgo uživala saj jo realnost sreča že za vogalom v restavraciji s hitro prehrano, kjer se v trenutku njena sreča sesuje kot hiška iz kart. Njene sreče je konec. Še več. Nje same je konec. Četudi se prepričuje, se pusti prepričevati s pomočjo posnetka, da ni žrtev in da bo sama prevzela vajeti situacije, ji to prepreči njen sosed, ki jo na nek način reši pred totalno katastrofo.

V filmu *American Beauty* so karakterji zgrajeni do potankosti. Za vsakega posameznika v filmu lahko rečemo, da zaradi okoliščin v katere so vrženi, ne morejo biti tisto, kar v resnici so. Svetu ne kažejo svojega pravega obraza. Nadenejo si maske, s katerimi lažje in na svoj način prebrodijo vsakdan, kjer stvari niso take, kot so videti na prvi pogled. Družina kot temeljna celica družbe znotraj ne deluje, razpada in nobenega znaka ne daje, da bi se stvari lahko postavile nazaj na pravi tir. Starša nimata moči in volje. *American Beauty* nam tako kaže hipokrizijo, ki jo lahko srečamo na vsakem koraku, za vsakim vogalom. Kaže pa nam tudi, da stvari in odnosi niso samoumevni in da se je poleg vsakodnevne rutine potrebno potruditi za odnos z drugim, ki je lahko kot vrtnica: nežen a hkrati nosi na sebi bodice, neznosno lep in hkrati ranljiv in obsojen na propad, če se ga ne neguje.

V filmu je zanimiv še odnos oče - hči. Čeprav se na prvi pogled zdi, da njun odnos sploh ne obstaja, pušča Lester svoji Jane pečat, ki jo bo spremljal celo življenje. Lester je njen oče in tako ponuja matrico, s katero si bo Jane izbrala partnerja. Zaradi intenzivnosti krize, v kateri se je znašel, Jane ni ravno v centru njegovih dogodivščin. Še več: kaže znake incestuoznosti, ko se v njem prebudi želja po Angeli, ki bi lahko bila njegova hčerka. Po drugi strani pa se stvari zakomplicirajo, ko Lester vidi v Rickyju svojega novega prijatelja in zaveznika svoje preobrazbe. Lester vidi torej le sebe.

Jane odrašča v žensko. S čim bo sama gradila odnose? Navajenost, izogibanje in prenašanje niso ravno najboljša popotnica. Po drugi strani pa se ji oče trenutno kaže kot moški, ki ne spoštuje ženske. Vidi le telo in možnost potešitve libida. Lester je kot oče odsoten. Lahko bi hčerki sledil na poti odraščanja v žensko. Tako lahko sklepamo, da za Lesterja tudi Jane postane samoumevna.

Vse kritike letijo torej nanj, ker se je v rutini izgubil. Izgubil je moč in željo biti srečen. Srečen s tistim, kar ima. V svoji preobrazbi ne vidi in ne začuti, da je največ kar se mu lahko zgodi, tisto najbolj pomembnega ravno doma. Ne bori se za svoj zakon. Vda se, ker misli, da je on tisti, ki je potisnjen na rob. S tega roba se odzove na čisto svoj način. Ta pa ne vključuje njegove družine.

Jane je imela srečo, da ji ni bilo treba vsak dan pohajkovati s svojo cool prijateljico, ki jo je vodila v svet lepote in razuzdanosti do objekta poželenja. Imela je srečo, da je v njeno življenje zabredel Ricky, ki je zaradi družinskih razmer tako drugačen in tako samosvoj. Želi si ujeti trenutek s svojo kamero. Trenutek večnosti, ki ga pomirja in daje nadzor nad svojim življenjem. S tem si osmišlja kaos, ki ga obdaja. V ta kaos pa se naseli Jane. Z njo bi Ricky zapustil očetov delirij in začel znova. Morda jima bo to tudi uspelo. Pomembno je le, da ne naredita napak svojih staršev, ki niso ravno zgled zdravega družinskega in partnerskega življenja.

Četudi se film vrti okrog Lesterja, smo lahko razbrali in analizirali tri glavne ženske like, ki nam dajo širok vpogled v to, kako je ženska konstruirana v tem filmu. Pod drobnogled smo vzeli Carolyn v vlogi žene, matere in karieristke, sodobne ženske, ki v vsem tem ni srečna in išče nekaj več. To njeno iskanje se kaže v iskanju popolnosti, idealnosti vzdrževanja vrtnic, stanovanja, celo njenega izgleda, ki spominja na lutko v veleblagovnici. Četudi jo sreča oplazi v objemu drugega moškega, je še vedno ujeta v sponse nesrečnega zakona. Angela je po drugi strani ujeta v ideale ženskosti, ki jih srečamo na širokem trgu medijev. Sama poskuša ujeti ideal ženske lepote z ličenjem. Še bolj pa se trudi to pokazati s svojim vedenjem in lažmi, ki so kot maska za deklico, ki ni ravno najbolj prepričana o svoji identiteti. Še več, njena samopodoba je precej negativna, če se mora zaradi drugih (sebe?) pretvarjati, da je tisto, kar ni. Morda pa se skriva pod masko promiskuetne lepotice nežna dušica, ki ne najde pravega odgovora zase. Tega ne vemo. Lahko samo ugibamo saj je nismo dodobra spoznali. Vemo pa, da so ji Rickyjeve besede porušile to njeno narejeno pravljico idealne, najlepše in najbolj zelene skoraj ženske. Te besede zrušijo njeno identiteto oziroma konstrukt, za katerim se skriva Angela. Jane po drugi strani ne išče toliko ideala ženske. Poskuša najti sebe v svetu. Četudi ima ideje o povečanju prsi, ker s svojim zunanjim videzom ni najbolj zadovoljna, je to le izgovor. Če bi prišla do tega, da bi si res povečala prsi in dala prednost izgledu, bi

po eni strani sledila Angeli. Po drugi strani pa bi stopila na pot, ki jo je njena mama že prehodila. Zato je Ricky v njenem življenju kot vrtnica, v katero se je zbodla in ji pokazala lepoto ljubezni in življenja, ki ne sloni le na zunanjem videzu. Poskuša se ujeti v trenutek sreče, ki je tako minljiv, da ga lahko zabeležimo le s kamero in še takrat ostane le bled spomin v naših glavah.

Ogledali smo si torej ženske like in naše ugotovitve lahko strnemo v tezo, da so vsi trije liki, predstavljeni v našem filmu, ujeti pod patriarhalno krinko razumevanja in dojetanja ženske. Vse tri naše junakinje pa ne odsevajo groze, ki jo vidimo v ženi polkovnika. Njena zgodba je žalostna in zastrašujoča hkrati. Zelo verjetno je, da je žena popustila moževi trdi, kruti in vojaško disciplinirani vzgoji in se popolnoma podredila njegovi volji. Na svoj način. Opustila je realnost in se zatekla v svoj svet, ki pa ji ne dopušča neke normalne komunikacije ali razumevanja stvari in sveta okoli sebe. Živi, vendar je že zdavnaj umrla. Umrla je njena identiteta in ona kot ženska. Vse to pa se je zgodilo zaradi moževe potrebe po potlačitvi sebe oziroma svoje spolne usmerjenosti, ki smo ji priča ob koncu filma in zaradi katere je ugasnilo življenje, ki je doživljalo lastni preporod. Ne vemo, kaj bi se zgodilo, če polkovnik Fitts ne bi prehitel Carolyn. Lesterju usoda ni bila naklonjena, saj sta mu stregla po življenju žena in sosed, ki mu je zaradi spleta okoliščin in nesporazuma dokončno privrel na dan tisti pravi jaz, ki je zmožen tudi hladnokrvnega uboja, da bi še enkrat, še zadnjič poskušal imeti vse pod nadzorom. Potreba po nadzoru in zanikanje spolne usmerjenosti je polkovnika pripeljala do uboja. Njegov fanatizem pri vzpostavljanju reda je le krinka, s katero je hotel vzpostaviti ravnovesje znotraj sebe, vendar je s tem uničil kar precej življenj.

Vidimo, da je vloga ženske precej kompleksen pojem, s katerim se ukvarja veliko analitičnih praks, ki se trudijo ujeti diskurz, v katerega je ujeta ženska. V tem filmu smo videli nekaj takih značilnosti. Zunanjo lepoto, ki je namenjena moškemu pogledu. Igra se torej na seksualno noto, na tisto struno, kjer je ženska le objekt, kjer se kaže petit a, ki moške obnori, a še sami ne vedo zakaj. Ženska se kaže kot objekt, torej je de facto v podrejenem položaju. V filmu pa je predstavljena še druga plat tej postavljenosti ženske na polico. Z Rickyjem ostaja upanje, da niso vsi tisti, ki so vpisani na moško stran in so popolnoma podrejeni Zakonu očeta, prevzeti le s svojim libidom in da znajo po/gledati žensko oziroma bitje, ki ni popolnoma ujeta v falično funkcijo tudi kot subjekt in se vanjo

zaljubiti ne le zaradi velikih prsi. Tak človek, ki je dovzeten do bitja kot celote in izstopi iz svojega egoizma, lahko uvidi drugega kot celoto. Še več: skozi drugega lahko ujame sebe.

4.1.3 MAGNOLIA

Spustimo se še v avanturo, ki nam jo ponuja film, psihološka drama, ki stopi vate takoj, ko stopiš ti vanjo. Film nosi naslov Magnolia. Narejen je bil leta 1999. Režiral in pod scenarij se je podpisal Paul Thomas Anderson. Že na začetku filma smo na nek način šokirani zaradi scen, ki nam jih režiser ponudi kot aperitiv, kar napoveduje nekaj izjemnega. V njih vidimo dogodke, ki so plod takih in drugačnih okoliščin, splet naključij, v končni fazi pa se nam zdijo mogoče še celo smešni. Ne glede na to, da se vse konča tragično oziroma s smrtnim izidom.

V samem filmu srečamo devet oseb, ki so na prvi pogled čisto običajni ljudje. Njihova življenja pa se zaradi spletov naključij ali usode prepletejo v neverjeten mozaik. Poglejmo, na kakšen način je režiser v svojem imaginariju združil naše junake in zakaj je ta film nekaj posebnega.

Pred nami je človek, ki leži na smrtni postelji. Televizijski producent Earl (Jason Robards) preživlja zadnje trenutke svojega življenja. Njegova žena Linda (Julianne Moore) je vsa iz sebe. Blazno jo je strah, saj bo izgubila ljubljenega moža. Iz njenih ust pa izvemo, da jo grozno peče vest, ker je svojega ljubljenega Earla skoraj vso njuno zgodovino varala, se podajala v avanture z drugimi moškimi in sama prizna, da se je poročila z njim predvsem zaradi denarja, ki ji ga je lahko ponudil. Zlorabila ga je torej finančno, pa tudi čustveno. O njegovi zvestobi ne zvemo preveč, imamo pa izkušnjo, ki nam jo predstavi Frank (Earlov sin). Linda je na nek način naredila Earlu tisto, kar je Earl počel Frankovi materi. Avtor nam skuša na tragikomičen in ironičen način tu pokazati, da zelo verjetno obstaja možnost, da kar ti daješ, tako ali drugače dobiš nazaj. Linda ni bila vzorna žena. Vsaj kar se tiče zvestobe. Zgodi pa se, da njen mož zboli in ko se zave, da ga bo izgubila, se vanj zaljubi. Vidimo jo, kako je pri zdravniku zmedena, jezna, ker mora sprejeti dejstvo, da njenega dragega kmalu ne bo več.

Ona se socialno definirana skozi položaj, ki ji ga daje njen mož. Le-ta ji ponuja vso materialno varnost, ki jo potrebuje. Tako ji ostane veliko časa, da se posveti sebi, svojemu zunanjemu izgledu, modi ipd. Dejstvo, ki ga ne moremo spregledati, je tudi to, da je Linda precej mlajša od svojega moža, kar bi ji lahko že stereotipno pripisali kot preračunljivost v zakonu.

Vsa ta njena dejanja jo zdaj spravljajo v obup, saj ugotovi, da ga zares ljubi, da ga noče izgubiti in da ni ravno najbolj uspešno zapravila čas, ki jima je bil dan. Še bolj pa se počuti krivo zaradi svojih neiskrenosti v odnosu do njega. Earlu pomaga preživljati svoje zadnje trenutke še zdravstveni negovalec Phil (Philip Seymour Hoffman), katerega prosi, naj mu izpolni še zadnjo željo. Starec bi rad ponovno in zadnjič videl svojega sina Franka (Tom Cruise), s katerim ne komunicira že celo desetletje. To pa zato, ker je Frank doživel kot otrok to, kar na žalost ogromno otrok doživi. Ločitev svojih staršev. V njegovem primeru pa je travma še večja, saj ju je oče zapustil, imel ogromno drugih žensk, ni se menil zanju, medtem pa je Frankova mati umrla. Ostal je sam brez očeta in matere. Frank se postavi na svoje noge. Postal je neke vrste guru. Moške v svojih predstavah nagovarja, kako naj si prilastijo nežnejši spol. Kako naj »zaslužnijo« ženske, kako naj častijo tistega med nogami. Njegova predstava je prav teatralna, njegova moč pa med podobno mislečimi raste in uživa velik ugled. Frank je torej motivacijski vodja, ki s svojim nagovarjanjem postavlja moškega kot dominantnega nad žensko z vsebino svojih hlač, ne pa recimo z dejanji, ki to moškost opredeljujejo. Po drugi strani vidimo, da ima Frank to potrebo po povečevanju moškega tudi zato, ker ima sam tak zgled, za katerega je predvsem kriv odnos, ki sta ga imela z očetom.

V filmu srečamo še nekoga, ki je svoje očetovstvo zapravil. Znan televizijski voditelj priljubljenega kviza Jimmy (Philip Baker Hall) ni samo varal svoje žene (Melinda Dillon), ampak je tudi vzbudil strašno jezo in zaničevanje pri svoji hčerki Claudiji (Melora Walters), ki je, kot vidimo, odvisna od drog, sreča pa se ji nasmehne, ko spozna policista Jima (John C. Reilly), v katerega se zaljubi in upa, da ji bo lahko pomagal z dna, v katerem se je znašla.

V filmu spoznamo še dečka Stanleya (Jeremy Blackman), ki je že zdaj zvezda, saj s svojo inteligentnostjo oziroma sposobnostjo pomnjenja in prenašanja raznih podatkov služi veliko denarja na nagradnem kvizu. Njegov cilj je zmagati le še enkrat in tako

podreti stari rekord, vendar mu to ne uspe. To pa zato, ker svet odraslih ne razume osnovnih otrokovih potreb, kot je iti na WC ravno takrat, ko te prime in še, ker ga oče vidi predvsem kot tistega, ki mu prinaša denar. Ne vidi v njem odraščajočega človeka, ki ima svoje potrebe, ampak kot stvar, ki si jo lasti in s katero lahko po mili volji upravlja. Spoznajmo še bivšega zelo pametnega otroka Donnieja (William H. Macy). Bivšega zato, ker ga spoznamo, ko je že odrasel in je njegova slava že zdavnaj splavala po vodi ali bolje rečeno v zrak. Donnie nima sreče, izgubil je službo, ostal brez denarja, po drugi strani pa še ugotovi, da se je ravnokar zaljubil v postavnega natakara.

Dan, čez katerega nas P.T. Anderson vodi, je dan, za katerega se zdi, da gre prav vse narobe. Predstavljeni so nam dokaj zapleteni odnosi, ki povezujejo vse naše glavne akterje, ki ljubijo, sovražijo in živijo v svetu, ki ni samo konvencionalen in običajen, je precej nenavaden in zapolnjen s še bolj nenavadnimi razpleti.

V ospredje so postavljeni odnosi oziroma posledice, ki jih pustijo nekatera dejanja, ki jih skozi lastno zgodovino zakuhamo in ki na tak ali drugačen način pustijo neizmerno globok pečat v nas samih in drugemu. Vsi karakterji so do potankosti izpiljeni. Vsaka življenjska zgodba nam je dala vpogled od znotraj, z njihovega vidika, s svojega zornega kota. Gledalec se lahko, kot je to značilno za film, potopi v drugega, ga razume, z njim sočustvuje, vendar ne more vplivati na njegove odločitve. To lahko storimo sami s svojimi življenji! Četudi je imel že Freud prav in mnogi za njim, smo zaradi okoliščin, v katerih smo se znašli, kot je do potankosti opisano v teoretskem delu te naloge, še vedno sami tisti, ki kreiramo svojo prihodnost. Ta prihodnost pa, kot smo videli, sloni in izvira iz naše preteklosti, ki je temelj za naše nadaljnje odločitve in še več, je temelj našega sebstva oziroma razumevanja sebe, v našem primeru kot moški oziroma kot ženska. V našem zadnjem filmu imamo možnost preučiti ravno najsubtilnejši del našega vsakdana. Odnose, ki se kreirajo v osnovni celici družbe in s katerimi operiramo skozi življenje, oziroma operirajo ti odnosi z nami. Zgoraj smo predstavili tezo in način, kako se taki odnosi odvijajo s pomočjo matrice, ki nam je bila dana od drugega, tako kot nam je bilo podarjeno ime. V vsakem odnosu se torej reflektira ta matrica ki, kot nam je znano, ne samo oblikuje naše sebstvo, ampak ga tudi napaja in insistira, da lahko eksistira. Poglejmo si, kako se naši junaki pokažejo skozi dan, kjer nam je skoraj vse razkrito, ni nam pa skoraj nič zakrito. Za začetek se bomo dotaknili Claudije in Franka, zdaj že dveh

odraslih ljudi, ki sta v otroštvu doživela nič drugega, kot travmo oziroma travmatično izkušnjo, ki se je ni dalo izbrisati iz spomina in ki je vodila njuni življenji do danes, do nas, v Magnoliji. Claudija definitivno noče in ne more spustiti svojega očeta čez lastni prag. Zakaj tako dekle tako mrzlično sovraži svojega očeta? Zakaj je sploh podlegla svetu drog? V njenem primeru, kot zelo verjetno v vseh primerih zlorabe drog, gre za zavračanje realnosti. Ona pa ima še posebno dober razlog, saj izvemo, da jo je njen lastni oče zlorabljal. Neverjetno, ampak resnično. Beg iz take realnosti je popolnoma razumljiv, vendar nelogičen. Saj tako samo bolj tone in sili v smrt, v samodestrukcijo. In tako njen oče zmaga. Uničil ji je življenje in ga uničuje še naprej, saj sama nima dovolj moči, da bi se iztrgala iz začaranega kroga. Ona se ne počuti in ne deluje kot ženska. V bistvu sploh ne deluje. Razdaja svoje telo. Je objekt in vse njeno življenje je temu podrejeno. Rešitev vidi v policaju, ki je že na prvi pogled zelo normalen in še zelo prijazen, nekaj kar bi ona definitivno rada imela, zato pa se verjetno spusti v možnost nekega normalnega odnosa, čeprav čuti v sebi, da bo to še dolga pot. Claudijin oče je znan televizijski voditelj, kateremu slava in zvezdnitvo nista tuja. Ustvaril si je neko družbeno priznanje in ugled, nekako uspel obdržati zakon in bil dolga leta uspešen. Na njegova vrata pa je potrkala bolezen in s tem privedla na dan mnogo resnic, ki jih je Jimmy skrival. Ne samo to, da je ženi priznal nezvestobo. Kot izvemo, se je Jimmy onečastil še z večjim grehom, kot temu pravijo v katoliški cerkvi. Uničil je hčerkino življenje. Za tako dejanje pa moraš biti po vseh kliničnih spoznanjih sociopat ali še kaj več, izprijenec, ki je za družbo in zase nevaren. Seveda ni ravno ubijal, je pa uničeval. Nekaj podobnega se dogaja Earlu, ki pa je na svoj način uničil sinovo življenje. Tudi sam je imel razmerja z mnogo ženskami, kar ga je pripeljalo do tega, da je zapustil bolno ženo v skrb svojemu še ne polnoletnemu sinu. Frank pa mu seveda tega dejanja ni nikoli odpustil. Vse to pa se je v končni fazi pokazalo v Frankovi potrebi po dominaciji ženskemu spolu in po cirkusu, ki ga je znal narediti kot predstavnik tistih, ki mislijo in dominirajo z mednožjem, kjer čutijo moč oziroma jim ta moč daje in ponuja rešitev oblikovanja odnosov in zmožnost funkcioniranja z nasprotnim spolom. Claudija je svoji travmi podlegla in zbežala v svet odvisnosti, Frank pa se je poskušal sestaviti in iz sebe narediti nekoga, ki ima kontrolo nad svojim življenjem. Potrebno pa je imeti kontrolo nad svojimi čustvi. Oba jih na svoj način kontrolirata. Ona s pomočjo droge in on s podrejanjem nasprotnega spola.

Nadarjen deček Stanley ima podobne težave s svojim očetom, le da ga njegov oče ne zlorablja fizično, ampak psihično. Sam pa se tega verjetno ne zaveda. V svojem sinu vidi malega genija, ki mu za povrh prinaša še lepe denarce in v tem ne vidi, kaj počne narobe. Velikokrat smo v življenju tako prepričani v svoj prav in temu sledimo, da niti ne opazimo, kako naše odločitve vplivajo na nekoga drugega. Ljudje nismo bogovi in zato delamo napake. Lahko pa smo vsaj malo božanski, ko te napake vidimo. Ko kaj spremenimo. Tako je Stanley ugotovil, da svet odraslih ni božanski in da njegov oče ni bog.

Vse izkušnje našega življenja so nam napisane na kožo in z njimi moramo nekako preživeti. Kot poskuša to storiti tudi Donnie, kateremu je sreča obrnila hrbet in se je znašel zaljubljen v moškega in brez službe. Je v nezavidljivem položaju in svojo žalost utaplja v alkoholu, ker ne vidi druge rešitve. Pri njem gledalec ostane z grenkim priokusom v ustih, saj njegova zgodba ne bo dosegla srečnega konca. Prav tako niso deležni srečnega konca vsi naši ostali junaki. Ta dan, četudi je tako dolg, da nam lahko razkrije devet usod, je za vsakega posameznika prav poseben dan, saj se srečajo s smrtjo, s svojimi strahovi in občutijo posledice svojih preteklih dejanj. Ta dan je postal kataklizmičen tudi zaradi dejstva, da so sredi belega dne namesto dežnih kapelj zemljo zasule žabe, kar daje poseben pomen celotni zgodbi. Če gre lahko vse narobe, gre lahko narobe še kaj. Vse dogajanje, četudi fiktivno, nosi v sebi pridih realnosti. Realnosti v smislu, da smo vsi vsaj že enkrat doživeli dan, uro, minuto, ko je šlo prav vse narobe in kjer je režiser opravil sijajno delo v podajanju tega občutka. Čeprav se film ne konča srečno in ga zato po svoji strukturi ne uvrščamo v klasično hollywoodsko shemo s srečnim koncem, avtor pušča odprto možnost spremembam, vendar nam pokaže skozi svoj objektiv na dejstvo, da je realnost tista, ki ji ne moremo ubežati. Še več, pokaže na dejstvo, da smo le soustvarjalci te realnosti, ki ima svoje vzroke in posledice, na nas pa je, da znamo s temi posledicami uravnati svojo psiho in svet okoli sebe.

Ta realnost nosi v sebi neke posledice. V teoretskem delu smo se ukvarjali tudi z dejstvom nastanka subjekta in vpisa na moško ali žensko stran. Vse to pa se odvrti v zgodnjem otroštvu, kjer nastaja matrica vseh identifikacij kasneje v življenju. Starši imajo tu nedvomno veliko vlogo. Naši trije junaki so tako ali drugače preživeli ali doživljajo neko travmo, ki sega v to otroško obdobje človekovega življenja. Na podlagi teh izkušenj

in njihovih posledic oziroma razreševanja konfliktov, dobimo zelo zanimive karakterje, ki vsak na svoj način kaže te svoje simptome. Claudija se zaradi zlorabe iz otroštva s strani očeta zateče v svet opiatov, s katerimi skuša izbrisati realnost oziroma spomin na to. Njena ženskost ji je bila odvzeta, še preden bi sploh imela možnost to postati. Claudija je torej primer fizično in psihično zlorabljenе ženske. Vidimo jo, kako se spušča v spolno razmerje zato, da bi prišla do droge. Tudi sama sebe vidi kot objekt. Prodaja svoje telo. Z njo lahko ugotovimo, da so tovrstne travme lahko povod za dejstvo, da se človek v svojem bistvu sploh ne more normalno razvijati in postati posameznik, ki bi lahko normalno deloval v družbi. Primerov spolnih in fizičnih zlorab pa v današnjem zahodnem svetu sploh ne manjka. Avtor filma je tako pokazal dogodek, s katerim je vstopil na realna tla in s tem opozoril na dejstvo, da je film lahko in mora biti sredstvo, s katerim je mogoče osvetliti družbene probleme, jih zaznati, pokazati vzroke in posledice. Hkrati pa lahko vpliva na samo recepciranje in ponotranjanje družbenih fenomenov, ki segajo po polju morale, kjer se začrtajo meje in standardi družbenih konvencij.

Gledalec, ki si ogleda film *Magnolia*, ne ostane neprizadet. Film ima torej moč, da pretrese posameznika. S svojim pogledom lahko avtor vtisne v gledalca ne samo svoje mnenje ali stališče o nekem družbenem fenomenu, ampak lahko odpre in postavi pod vprašaj družbeno realno, odpre dimenzijo družbeno sprejemljivega. Tudi zato lahko uvrstimo filmsko umetnost in vse, kar sodi zraven na polje družbenih fenomenov, ki vrši funkcijo prenašanja norm, vrednot, znanj, identitet, ipd, v družbeno realno, ki je, kot smo videli že pri Baudriliardu, danes le en velik simulaker.

Na drugi strani imamo Franka, ki se, zaradi svoje izkušnje iz mladosti, ko je bil še najstnik, zateče v nek svoj svet, ki je za splošno urbano razumevanje normalnosti povsem normalen. Frank si je znal iz svoje travme narediti pravi spektakel. Na svojo stran je zaradi karizmatičnosti, ki jo premore, potegnil velik del moške populacije, ki razmišlja tako ali podobno kot on sam. Iz sebe je naredil voditelja oziroma tistega, ki ti lahko pomaga in to ravno na polju, kjer so nekateri moški povsem nemočni. Ženski spol je postavil v totalno podrejen položaj moškemu. Vse to se kaže skozi svoje predavanje oziroma nastop, bolj inscenacijo, ki jo tako glamurozno začne in pripelje do vrha, kjer se navdušeni poslušalci ne samo strinjajo z njim, ampak ga skoraj obožujejo. Obožujejo pa zato, ker jim skozi način in napetost, ki jo stopnjuje skozi govor, predstavi njihov spolni

organ kot tisti, ki vrti cel svet, kateremu se mora ženska popolnoma podrediti. Ponuja torej način razumevanja ženske, kot se je to dogajalo na primer v preteklih časih, kjer je bila ženska strogo definirana, predvsem pa je imela funkcijo, ki je zajemala predvsem materinstvo, da o zadovoljevanju moških potreb ne govorimo. Frank ponuja čas, ki je že zdavnaj minil, saj se tu počuti varnega, počuti se gospodarja svoje usode. Želi in hoče imeti vse pod kontrolo, kot je bil primoran to že enkrat storiti, vendar v vlogi mladega človeka, kjer mu pred očmi umira mati. Seveda je dal vse od sebe, da je sprejel očetovo vabilo, naj ga obišče na smrtni postelji. Tako je imel možnost videti ponovno tistega, za katerega je smatral, da bi moral narediti več in čigar opravičilo ni bilo ne na mestu, še manj pa v pravem času. Frank je ponovno ostal sam.

Poglejmo še tehnično plat, kar zadeva film. Kamera je nemoteča, dinamična in večina kadrov je posneta v višini oči, tako ne moti razumevanja dogajanja na platnu. Režiser se na trenutke spusti prav do igralcev ali se od njih odmika, kar daje večjo napetost samemu dogodku. Četudi skačemo od enega do drugega junaka, oziroma do njihovih prigod, so zgodbe razumljive, vendar se nam razkrijejo pravi motivi in razpleti, ko vse lahko jasno povežemo v neko celoto, le na koncu filma. Kot so nam na začetku predstavljeni naši junaki, se nam zdi, da se njihove usode ne prepletajo, ampak vidimo, da so na nek način prav vsi povezani. Če ne po krvi pa po usodi, ki si jo delijo. Kar popestri že tako zanimivo dogajanje na platnu je glasba v ozadju, ki s svojo nežnostjo in lahkotnostjo vznemirja in pomirja hkrati. Mojstrsko je avtor poskušal in dosegel, da gledalcu pusti tisti občutek nelagodja, ki spremlja vse naše junake. Anderson je s svojo zmožnostjo vstopa v drugega pustil pečat na gledalcu. V svojem delu nam pokaže vrsto naključij, ki po svoji naravi niso prav nič naključna, saj izvirajo iz preteklosti. Vsak vzrok ima svojo posledico. In ravno to je nit, ki jo Anderson čez celoten film tako pretanjeno vleče. Vsi dogodki so posledica prejšnjih, vsi odnosi, zakoreninjeni v preteklosti, so zrcalo sedanjosti.

Film torej govori zgodbo devetih protagonistov, ki so na tak ali drugačen način zaznamovani z dejanji iz preteklosti, ki jim ne morejo ubežati v sedanjosti, v trenutek, dan, ki nam je postrežen na velikem platnu. Njihove zgodbe nam ponujajo vpogled v fascinanten svet odnosov. Pokažejo nam, kako pomembno je poiskati vzroke za vsa naša dejanja oziroma dotaknejo se dejstva, da so vsa naša dejanja posledično pripeljala naša

življenja do dogodkov in razmerij, ki kreirajo naš vsakdan, katerim ne moremo ubežati, dokler jih ne razvozlamo, razčistimo oziroma, dokler nas smrt ne ujame in prehiti.

4.2 ZAKLJUČNE DOMNEVE

V pričujočem delu smo obravnavali le tri filme, ki so bili narejeni, producirani v Hollywoodu. To pomeni, da je bilo vse, kar se vrti okoli filma, izvedeno na način, katerega smo deležni skozi hollywoodski način prezentacije sedme umetnosti. Izbor le treh filmov definitivno ne more biti statistično reprezentativen, je pa način obdelave, zaradi široko nastavljene teoretske podlage zato bolj usmerjen v sam film kot kulturni artefakt, na katerega je možno gledati z več zornih kotov. Če bi se lotili analize, ki bi nas pripeljala do realnih statističnih ugotovitev glede konstrukcije ženskosti, bi si morali kot vzorec poiskati kar veliko število filmov hollywoodske produkcije, vendar nas v tem primeru statistika ne zanima toliko, kot same konkretne konotacije, ki se vijejo skozi te določene filme. Z izborom manjšega števila filmov, si lahko privoščimo globlji in bolj natančen vpogled v naš problem. Izbor ravno teh treh filmov pa se skriva v dejstvu, da so na voljo zelo široki množici (tudi meni), da so zaradi svoje razumljivosti dovolj odprti za proučevanje našega problema, da so vsak na svoj način močni, z nekim sporočilom ali vsaj sporočilnostjo. Veliko je filmov, narejenih s podobnim načinom prikazovanja stereotipov in določenih družbenih konvencij; tako ideologije, načina prezentacije razlike po spolu ipd. Tako nam je obravnava treh filmov pustila odprt prostor, kjer smo se lahko globoko zagledali v vsakega in poskušali odkriti tisto, kar nas je najbolj zanimalo skozi naše delo: kako se formira subjekt, kako se subjekt vpiše na moško ali žensko stran, kje se kaže razlika, kako nastane pomen in kako se le ta reflektira v našem vsakdanu. Seveda ne smemo pozabiti na vse tisto, kar nek kulturni artefakt, kot je film, spremlja v kapitalističnem svetu, v katerem je bil še do nedavnega cilj le zabavati občinstvo.

Poglejmo, kaj smo ugotovili medtem, ko smo imeli široko odprte oči pri razkrivanju tipov ali idealov, ženskih karakterjev, ki jih srečamo v teh treh filmih. Najprej se srečamo z neznosno lepo Nicole Kidman, ki svoj lik ne samo izredno odigra, doda mu tisto, kar je verjetno Kubrick tudi od nje želel in pričakoval. Nicole je Alice podarila perfektnost gibanja, govora in interpretacije ženske, ki jo igra. Alice je poročena in je

mati. Njen status govori predvsem zaradi njenega moža, vendar si sama ne beli glave zaradi neke finančne neodvisnosti. Tisto, kar se je najbolj dotakne, je dejstvo, da jo vsi moški gledajo kot lepo žensko. Z glavo ali brez. Skratka, kot telo. To jo na nek način jezi. Tisti moment, ko prizna možu, da je bila pripravljena pustiti vse zaradi strasti, ki jo začuti do mornarja, spravi Billa na realna tla, pokaže se dejstvo, da nič ni večno, najmanj pa odnosi, ki mogoče navzven izgledajo perfektno, če pa pogledamo od blizu, vidimo, da nam tako na filmskem platnu, kot v realnem življenju ni postlano z dišečimi cvetovi vrtnic. Da se je potrebno včasih potruditi, včasih pa celo boriti za drugega. Odnosi, ki prevevajo naš vsakdan z našimi najbližjimi, so torej tema, ki nekako povezuje vse tri filme, jim daje neko rdečo nit. Po drugi strani pa nas je zanimal predvsem odnos med moškim in žensko pa tudi odnos, kot smo videli, med očetom in hčerko. Z vpogledom v te odnose je mogoče jasno razbrati, kako so vzpostavljena razmerja moči med spoloma.

Lahko smo opazili, da je lepota ena glavnih sestavin, ki žensko pojmuje za žensko. No, za moške to res ne velja. Skratka telo, ki je mladostno in zapeljivo, je pravo. Za koga? Seveda. Za njega. Če se taki stereotipi kažejo, kot se recimo v hollywoodskem filmu, kot nekaj vsakdanjega, jih ne samo potrdimo, ampak jih sprejmemo kot realne. Noben od ženskih likov, ki nam jih je bilo dano srečati, ni imel te sreče ali moči, da bi v svojem jazu naredil korak naprej in prestopil tisto mejo, ki nas zmeraj drži korak nazaj. V teoriji se lepo sliši, da ženska ni v celoti podvržena falični funkciji in da je ta manko na strani moškega tako goreč, da si mora ta objekt petit a podrediti v svoj red označevalca, ki je, kot smo videli zgoraj, patriarhalno naravnano in objektiviziran. To in ne samo to pa nas pripelje do dejstev, zgodb, ki jih srečamo lahko tako v predmestnem predmestju, kot drugod, povsod. Vse to pa ni tako črno-belo ali narobe, stvari so na trenutke kar precej sive. To sivino skušajo kulturološke študije, sociologija spolov in podobne študije ujeti, ne samo, da se razsvetlijo, ampak predvsem, da se ta dominanca odkrivanja uravnesi in postavi tako na politično kot konstitucionalno raven družbenega dogovora.

V drugem filmu, *American Beauty*, smo se spustili v odnose znotraj jedrne družine. Tu vidimo, kako lahko navzven deluje družina idealno, ko pa stopimo na njihovo intimno polje, ugotovimo, da lahko v notranjosti poteka kar nekaj pretresov in potresov. Vidimo tudi, kako smo starši zgled tudi že odraslim otrokom, najstnikom in kako lahko popolno zatiranje subjekta, privede le-tega v stanje odmaknjenosti. V stanje, ki je že

patološko oziroma nezdravo. Iz vseh zgodb, ki so nam predstavljene v tem filmu, lahko potegnemo sklep, da je tisto, kar si najbolj želimo, včasih kar pred nosom, pa tega ne vidimo. Pa še: če bi sledili sebi in svojim željam, se nam ne bi zgodilo, kot se to dogodi našemu glavnemu junaku, da bi se zbudili pri štiridesetih in ugotovili, da smo dvajset let spali. Carolyn se je za trenutek zbudila iz sanj, vsaj tako je mislila, vendar je to bila le iluzija. In ravno to je tisto, kar nas lahko zaslepi. Iluzija, da smo srečni. Ta film pa nas lahko navdaja še z dejstvom, da je ravno tisti, ki ga imamo tako blizu, lahko tako daleč. Prav ta oseba pa je tista, ki je lahko poleg in zaradi tebe srečna. Včasih postavljamo drugega v položaj objekta in nanj kratko malo pozabimo, saj ga ali jo vidimo kot nekaj stalnega, samoumevnega. Prav tako lahko vidimo kako zapleteni so lahko družinski odnosi v našem zadnjem filmu, ki je zaradi svoje strukture in posebnega naboja še posebno privlačen za gledalca v kinodvorani. Podan nam je dan, ki je tako dolg, da se v njem lahko razreši nemalo ugank, še več pa se nam jih predstavi. Mojstrsko delo T.P. Andersona tiči v njegovi zmožnosti prikazovanja likov od zunaj in znotraj, saj lahko ujamemo njihovo razpoloženje, lahko jih začutimo. To pa se skozi film stopnjuje, saj nam avtor skozi film razlaga vsako zgodbo, ki nas bodo pripeljale do zavidevanja, sovraštva, pomilovanja itn. V filmu Magnolija so nam predstavljene zanimive zgodbe. Vsaka zase ima svoj konec, srečen ali ne, o tem mi ne moremo odločati, tako kot ne moremo odločati o lastni usodi, lahko pa jo vsaj prikrojimo. V tem zadnjem filmu lahko vidimo in gledamo, kako so pretekla dejanja vplivala na sedanje stanje stvari oziroma odnosov, kako težko si je pridobiti nazaj zaupanje in kako lahko izgubiš prav vse, če izgubiš ljubljeno osebo.

Vsak film nas lahko nauči tega ali onega, ne more pa nas naučiti, kako bi se izognili napakam. Vsi smo ljudje. Še več, vsi smo ljudje, ki v sebi nosimo neko določeno matrico, ki nam je bila podana in iz katere smo naredili mali univerzum. Izstop iz takega univerzuma lahko zahteva veliko truda in časa, vendar je očitno to včasih tudi potrebno. Lesterju se je to zgodilo kratko malo čez noč. Ni pa za vse tako enostavno.

5 ZAKLJUČEK

Znanstveni diskurz, ki si lasti odkrivanje resnice in postavljanja mej, ima neznosno ogromno možnosti razpravljanja o danem problemu. Naša tema je postavljena na široko tudi zato, da bi odkrili neke splošne resnice, s katerimi se srečujemo v življenju. Film kot medij z zmožnostjo prenašanja ideologije, stereotipov ipd. je bil izbran zaradi dostopnosti množicam in s tem produkcije in reprodukcije družbeno sprejemljivih konvencij, ki ne samo, da so smatrane za naravne, ampak tudi, da so sprejete kot normalne. Tako smo ujeti v diskurz normalnosti, vse ostalo pa se jemlje kot patološko, nenormalno in je izgnano iz sveta medijske realnosti, ki je v današnji zahodni kapitalistični produkciji realnosti tudi glavni vir ne samo obveščanja, ampak tudi zapovedovanja, oblikovanja,... resnične resničnosti. Skozi zgodovino smo bili priče podrejanju ženskega spola s strani cerkve, države, moškega. Danes naj bi temu ne bilo več tako, vendar izkušnje kažejo drugače. To se danes dogaja na nek bolj subtilen in ne več tako ekspliciten način. Na primer skozi medije. Ne glede na stereotipe, ki jih srečamo v vsem svetovnem medijskem prikazovanju in prepričevanju o tem, kako mora biti ženska lepa, kako mora skrbeti zase, kako postati odlična kuharica in še boljša mati, vidimo, da ženska še zdaleč ni postavljena na enakopravni nivo z moškim spolom. Še vedno je ujeta v patriarhalni družbeni sistem iz katerega nima izhoda, dokler se bo pustila manipulirati s strani patriarhalno postavljenimi pravil kaj in kako ženska je. Danes smo bombardirani z žensko podobo skozi razne medije, ki nam kažejo kako izgleda in deluje idealna ženska. Kot tipični primer srečamo punco, ki šele postaja ženska, z oblinami, ki jih postavlja svet manekenstva. Torej: visoka, suha, z dolgimi sijočimi lasmi, ogromnim nasmehom in voljnimi očmi. Lahko srečamo žensko, ki je vse to, oblečena v kostim, s primerno dolgim krilom, aktovko v roki in pomenljivim pogledom. In prav ona si na poti domov po napornem delovnem dnevu privošči revijo z dokazano najboljšimi recepti, skoči v šolo ali vrtec po otroka in je srečna, da lahko preizkusi svoje kuharske sposobnosti v svoji novi kuhinji, medtem ko pregleda nalogo ali pripoveduje pravljico. Vse to so stereotipi, v katerih se giblje naša idealna ženska. Seveda ni vse tako enoznačno, je le primer. Pozorni moramo biti na vse tisto, kar v nekem kulturno specifičnem zakodiranem tekstu umanjka. Česa ni? Na to so pozorni avtorji, ki se

ukvarjajo s tako imenovanimi kulturnimi študijami, ko analizirajo na primer identitete, spolne vloge itn. in razgradnjo le teh kot samoumevne oziroma naravno dane. Kot smo videli zgoraj je identiteta entiteta, ki ni zgrajena skozi nek enoten diskurz. Identiteta je nekaj spremenljivega, spreminja se skozi čas in prostor. V našem primeru pa je jasno, da se moška in ženska identiteta razlikujeta, dejstvo pa ostaja, da ta razlika vodi v seksizem, saj je ženska (ali tista, ki je vpisana na žensko stran) kakorkoli drugačna, podrejena moškemu pogledu. Lahko rečemo, da patriarhalni red označevalca narekuje mesto, iz katerega lahko ženska in moški izhajata. Kot smo ugotovili zgoraj, se ženska in moški na drugačen način vpišeta v svet govornice, sta drugače zaznamovana z redom označevalca ali če hočete: drugače se gibljeta skozi red označevalca. Lacan nam s svojo zmožnostjo logične izpeljave to tudi dokaže in pokaže, čeravno ne na najbolj enostaven, razumljiv način. Četudi se ženska in moški na različne načine vpisujeta skozi jezik, na stran imeti, posedovati falos ali želeti si ga, to še ne pojasni razmerja moči, ki se vpisuje v razliko po spolu. Ta moč je zakoreninjena skozi jezik, kjer se (re)producira, vztraja in napaja skozi stereotipe, ideologijo, politiko itn. Torej, razlika po spolu ni samo vidna, je tudi zakoreninjena v družbeno strukturo, kjer je artikulirana skozi jezik v naš vsakdan in kjer je ta razlika še tako pomembna, da je potrebno o njej toliko razpravljanja, kar kaže na dejstvo, da se je še dolgo ne bomo otresli. To pa se bo verjetno zgodilo takrat, ko bo ženska imela enake vsaj socialne možnosti in se bo počutila enakopravna moškemu ali obratno. Razmerja med spoloma so se skozi zgodovino spreminjala. Razumevanje ženskosti in moškosti je še stoletje nazaj pomenilo čisto nekaj drugega, kot to razumemo danes. V postmodernem stanju, v katerem je možnih več raznolikih življenjskih stilov in prehajanja identitet, obstaja več vrst moškosti in ženskosti. Vse te razlike pa so le produkt diskurzivnih praks, so družbeno konstruirane in ne morejo obstajati zunaj kulturnih reprezentacij.

Na prelomu prejšnjega, torej 20. stoletja, je v zahodni družbi prišlo do velikih premikov pa tudi do velikih odkritij. Med slednje se je vpisal tudi film, gibajoča slika, s katero so si na tak ali drugačen način (globina polja, montaža, kadriranje,...) pomagali zaobjeti oziroma ujeti realnost, da bi le ta lahko postala zgodovinski dokument. Iz tega se razvije celotna filmska industrija, ki ji pravimo Hollywood. Le ta je skozi svojo zgodovino utrpela veliko sprememb. Na tem mestu je potrebno poudariti še dejstvo, da je

film nastal vzporedno s tako imenovano potrošniško družbo. Tako dobimo občinstvo, ki vneto spremlja tovrstne oblike družbene komunikacije, ki imajo funkcijo integracije določene skupine populacije, saj se ponuja in ustvarja obliko družbene interakcije, ki vpliva tudi na kulturno homogenost.

Družbena konstrukcija realnosti je vplivala na film in obratno. Teorija in praksa filmskega ustvarjanja se skozi čas spreminjata ali zaradi novih tehnoloških zmožnosti ali družbenih sprememb. Filmske industrije in teme, ki jih srečamo v tovrstni produkciji, tako ni mogoče obravnavati izven družbenega in kulturnega ozadja, iz katerega se črpa nastanek in razvoj tovrstnega medija. Tako lahko vidimo, da se filma danes lahko dotakne več teoretskih pristopov, ki poskušajo ujeti to realnost skozi teorijo. Po drugi strani pa vidimo neizmerni potencial oblikovanja identitet, zapovedovanja družbenih norm, prenašanja stereotipov ipd, ki ga film nosi v sebi. Film ni več samo film, ki bi rad ugajal, je predvsem industrija, za katero stoji ne samo denar za promocijo, distribucijo itn., ampak tudi zapira diskurz, v katerem se znajde vse tisto, kar je dobro, lepo, pravilno, pravično in slabo, narobe, nepravilno, in izključuje vse, kar to ni... V take in podobne občutke je ujet gledalec, ki se spusti v dogajanja na platnu in te občutke ponotranji. Kot smo videli zgoraj, si gledalec lasti podobe, poskuša imeti nad njimi nadzor v smislu, da jih razume in sklepa, kam ga vodijo. Neko pomenljivo dejstvo, ki nam ga film daje, pa je tudi to, da vse te podobe, ki so na tak ali drugačen način povezane v neko koherentno zgodbo, vzbujajo v nas, v gledalcu, občutke in čustva. Kot vemo iz lastnih (pa tudi ne) izkušenj, imajo čustva to lastnost, da se jih ne da nadzorovati ali usmerjati. Film s svojo replikacijo slike in zvoka lahko vzbudi v subjektu, posamezniku, občutja in čustva: gledalec sočustvuje, je empatično angažiran v tisto, kar vidi ipd. In je, kolikor mu lastni ego to dopusti, manipuliran s strani videnega. S filmom se torej lahko vstopi v drugega in ga/jo hkrati postavi na polje drugega. Ti premiki puščajo v posamezniku sled, s katero lahko operira v svojem vsakdanu. Film je posebnost zaradi svojih značilnosti. Vemo pa, da je njegova predhodnica knjiga. Z literarno umetnostjo si je človek lajšal tegobe in iskal rešitve problemom, ki so lahko vsakdanji ali pa tudi ne. Film je na svoj način prevzel funkcijo, ki jo je pred množično kulturo, potrošniško družbo imela knjiga, ki ni samo kratkočasila dolgočasene, ampak je imela tudi izobraževalno funkcijo, saj je prenašala družbene konvencije in družbeno sprejemljivo. To danes počne tudi film. S svojo

možnostjo vplivanja in doseganja širokih množic je tako zanimiv kulturni tekst, ki prevaja in prenaša kulturne in družbene norme in vrednote, vpliva na oblikovanje identitete in ponuja različne možnosti razumevanja sebe in sveta. V sodobnem svetu predstavljajo mediji in z njimi tudi film, prostor, kjer nastajajo pomeni, kjer se reflektirajo zakodirane trditve o načinu delovanja družbeno realnega. S tem so postavljeni v vlogo ideoloških institucij. Hollywoodska produkcija filma prevladuje na svetovnem trgu in je zato eno najmočnejših filmskih institucij na svetu. Je torej kulturni artefakt, ki prenaša družbene in kulturne standarde, družbeno sprejemljivo in se zateka v družbeno konvencionalnost, zato je in bo ostal predmet raziskav, tudi kulturoloških, torej interdisciplinarnih teoretskih praks, ki lahko s svojim vpogledom v problem, le tega dekonstruirajo oziroma poskušajo osvetliti mesto, kako in kje se lahko družbena moč artikulira oziroma postavlja.

V našem praktičnem delu smo se omejili le na tri filme, na tri analize, ki so imele za predmet raziskave konstrukcijo ženske, ženskosti, ki se nam kaže skozi filmsko umetnost. Pregledali smo odnose, v katerih se te ženske gibljejo in ugotavljali njihovo mesto oziroma mesto, iz katerega izhajajo. Četudi so vsi ti karakterji fiktivni, njihova esenca ni, saj je postavljena v realno. Vse tri drame imajo različne ženske like, ki smo jih poskusili s pomočjo teoretskih nastavkov osvetliti, da bi prišli do končnega zaključka, ki pravi, da je filmska umetnost tako lahko ujeta v dominantno ideologijo, kjer se prenaša tako normalno kot družbeno sprejemljivo, včasih tudi nekonvencionalno, vendar se vse giblje v polju normalnega, naravnega in družbeno sprejemljivega. Avtorji ogledanih filmov so v svojih zgodbah na tak ali drugačen način opozorili na neka neskladja v družbi in osvetlili določene probleme, ki sevajo v družbi lahko tudi skozi filmsko platno.

Ravno zato je najbolj zanimivo gledati dream factory, ki ni ravno samo in le pravljica, je mnogo več. S pomočjo premikajočih se slik, zvoka in točno konstruirane zgodbe z danimi liki, tudi na prikrit ali bolj pretanjen način ohranja hegemonijo in status quo, kar lahko vpliva ne samo na naše nezavedno ali na sodbe, ki jih imamo o svetu, lahko vpliva predvsem na tiste, ki so sugestibilni ali čustveno dojemljivi do reprezentacij, ki sevajo s platna. V mislih imamo predvsem tisto ciljno skupino, ki ji danes rečemo najstniki. Ti so zaradi hormonske neuravnovešenosti mogoče še najlažja tarča takšnih ali drugačnih sugestij, ki so prikazane kot normalne, naravne, mogoče in kot take tudi

sprejete. Zato lahko ugotovimo, da je film tista kulturna kategorija, ki ima funkcijo integracije, inkulturacije prevladujoče ideologije in kulturno ter družbeno sprejemljivega. Ustvarja torej ozračje, kjer se lahko voja status quo. Skratka, film je socializacijski faktor, ki kot tak ne samo vpliva, ampak kot smo videli, prenaša družbene vrednote in norme ipd. in je tako lahko predmet kulturoloških spoznanj pri odkrivanju in dekonstrukciji razmerij moči v družbi.

6 LITERATURA

Adams, Perveen. 1991. Zapis o razločku med seksualnim razcepom in seksualnimi razlikami. V *Ženska seksualnost. Freud & Lacan*, ur. Eva Bahovec, 193-200. Ljubljana: Analecta.

Aumont Jacques in Michael Marie. 1991. Pojemovni decoupage. V *Filmske figure*, ur. Zdenko Vrdlovec, 27-42. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Barthes, Roland. 1990. *Retorika starih, Elementi semiologije*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Baudrillard, Jean. 1999. *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.

Baudry, Jean – Louis. 2000. Feminizem, filmska teorija in 'samski stroji'. *Problemi* (4/5): 39-64.

Bazin, Andre. 1967. *Šta je film?* Beograd: Institut za film.

---1987. "Zrno realnega". V *Lekcija teme: Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec, 150 – 162. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Bellour, Raymond. 2000. Feminizem, filmska teorija in 'samski stroji', *Problemi* (4/5): 39-64.

Bonitzer, Pascal. 1985. *Slepo polje*. Ljubljana: Studia Humanitatis

---1987. "Zrno realnega". V *Lekcija teme: Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec, 150 – 162. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Creed, Barbara. 1998. Film and psychoanalysis. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, Ann Kaplan in Paul Willemen, 77-89. New York: Oxford University Press.

Copjec, Joan. 1991. Ortopsihični subjekt: filmska teorija in sprejemanje Lacana. *Problemi –Razprave* (2): 99 – 119.

Cowie, Elizabeth. 1991. Ženska seksualnost. V *Ženska seksualnost. Freud &Lacan*, ur. Eva Bahovec, 148 – 169. Ljubljana: Zbirka Analecta.

Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti : institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Derrida, Jacques. 1994. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Študentska organizacija univerze. Knjižna zbirka Krt.

de Saussure, Ferdinand. 1997. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Descartes, Rene. 1988. *Meditacije*. Ljubljana: Slovenska Matica.

Dolar, Mladen. 1997. Cogito kot subjekt nezavednega. *Razpol* (10) in *Problemi* 35(5/6): 65 - 93.

Dyer, Richard. 1997. The work of representation. V *Representation: Cultural Representation and Signifying Practicies*, ur. Stuart Hall, 13 – 74. London: Sage Publications.

---1998. Introduction to film studies. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, Ann Kaplan in Paul Willemen, 2-11. New York: Oxford University Press.

Easthope, Anthony. 1998. Classic film theory and semiotics. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, Ann Kaplan in Paul Willemen, 54 – 75. New York: Oxford University Press.

Fink, Bruce. 1993. »Ni spolnega razmerja«. Eksistenca in formule seksuacije. *Problemi* 31(4/5): 225 – 258.

Foucault, Michael. 1991. *Vednost- Oblast- Subjekt*. Ljubljana: Krt.

--- 2001. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

---2002. *Simbolno: izbrana poglavja iz francoskega strukturalizma*. Ljubljana: Študentska založba.

Freud, Sigmund. 1995. *Tri razprave o teoriji seksualnosti*. Ljubljana: Škuc: Znanstveni inštitut (Studia Humanitatis).

---2000. *Očrt psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Hall, Stuart. 1992. The Question of Cultural Identity. V *Modernity and its Futures*, ur. Stuart Hall in Tomas McGrew, 123-175. Cambridge: Polity Press.

---1997. The work of representation. V *Representation: Cultural Representation and Signifying Practicies*, ur. Stuart Hall, 13 – 74. London: Sage Publications.

Haskell, Molly. 2004. Podobe v zrcalu. Lik ženske v ameriških filmih. *Ekran* (5):20-25.

Hayward, Susan. 1996. *Key concepts in cinema studies*. London: Routledge.

Hill, John. 1998. Film and postmodernism. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, Ann Kaplan in Paul Willemen, 96-105. New York: Oxford University Press.

Hrženjak, Majda. 2002. *Simbolno: izbrana poglavja iz francoskega strukturalizma*. Ljubljana: Študentska založba.

Jogan, Maca. 2001. *Seksizem v vsakdanjem življenju*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Klepec, Peter. 2004. *Vznik subjekta*. Ljubljana: ZRC SAZU (Philosophica. Series Moderna/ Filozofski inštitut).

Kolker, Robert. 1998. The film text and the film form. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, Ann Kaplan in Paul Willemen, 10-21. New York: Oxford University Press.

Korošec Rupar, Mojca. 1996. Spol in subjekt. *Problemi* (4/5): 121 – 147.

Kuhar, Renata. 2003. *Diskurzi o homoseksualnosti: primer časopisnega in revijalnega poročanja v Sloveniji od 1970 – 2000*. Magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Kuhn, Annete. 1996. The Power of the Image: Essays of Representation and Sexuality. V *Key concepts in cinema studies*, ur. Susan Hayward, 152 – 195. London: Routledge.

Lacan, Jacques. 1985. *Knjiga XX, Še, 1972 – 1973*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

---1988. *Etika psihoanalize*. Ljubljana: Delavska enotnost.

---1993. Spisi. *Razprave* (4) in *Problemi* (8): 27-49.

---1991. Ženska seksualnost: Jacques Lacan in Ecole Freudienne. V *Ženska seksualnost. Freud & Lacan*, ur. Eva Bahovec, 121 -147. Ljubljana: Zbirka Analecta.

---1996. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Luthar, Breda. 2002. Slovarček ključnih besed in pojmov. V *COOLTURA – uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 353. Ljubljana: Študentska založba.

Macdonnel, Dan. 1986. Theories of Discours: An introduction. V *Key concepts in cinema studies*, ur. Susan Hayward, 43-49. London: Routledge.

Metz, Christian. 1991. Pojemovni decoupage. V *Filmske figure*, ur. Zdenko Vrdlovec, 27 – 42. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Miller, Jacques Allen. 2001. *O nekem drugem Lacanu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Mitchell, Juliet. 1991. Freud in Lacan: psihoanalitične teorije seksualnih razlik. V *Ženska seksualnost. Freud &Lacan*, ur. Eva Bahovec, 171 - 192. Ljubljana: Zbirka Analecta.

Pelko, Stojan. 2000. Široko zaprte oči. *Ekran* (1,2): 36,37.

Penley, Constance. 2000. Feminizem, filmska teorija in 'samski stroji'. *Problemi* (4/5): 39 – 65.

Rose, Jacqualine. 1991a. Ženska seksualnost: Jacques Lacan in École Froudienne. V *Ženska seksualnost. Freud &Lacan*, ur. Bahovec Eva, 121 - 147. Ljubljana: Zbirka Analecta.

---1991b. Ženskost in njeno nelagodje. V *Ženska seksualnost. Freud &Lacan*, ur. Eva Bahovec, 201 – 218. Ljubljana: Zbirka Analecta.

Rakušek, Janez. 1995. *(Meta)fizika filmske naracije*. Ljubljana: Ekran (Zbirka Figure).

Salecl, Renata. 1996. Ljubezen med željo in gonom. *Problemi* 34 (2/3): 97 – 110.

Soler, Collet. 1997. Subjekt in Drugi. *Problemi* 35 (5/6) in *Razpol* (10): 49 – 63.

Stanković, Peter. 2002a. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V *COOLTURA – uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11 – 70. Ljubljana: Študentska založba.

---2002b. Slovarček ključnih besed in pojmov. V *COOLTURA – uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 348. Ljubljana: Študentska založba.

Stojanović, Dragan. 1966. *Filmski medij. Teze o sodobnem spoznavanju filmskega medija*. Ljubljana: Prosvetni servis.

Škafar, Vlado. 2000. O resnici intime. *Ekran* (1,2): 38,39.

Turk, Helena. 2004. Podobe v zrcalu. Lik ženske v ameriških filmih. *Ekran* (4): 20-25.

Turner, Graeme. 1996. »'It works for me': British cultural studies, Australian cultural studies, Australian film«. V *What is Cultural Studies. A Reader*, ur. John Storey, 126-157. London: Arnold.

---1998. Cultural studies and film. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, Ann Kaplan in Paul Willemen. 195 – 201. New York : Oxford University Press.

Vrdlovec, Zdenko. 1987. Po Bazinu. V *Lekcija teme: Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec, 302 – 338: Ljubljana: Državna založba.

---1989. *Lepota prevare*. Ljubljana: Zbirka Analecta.

---1991. Pojmovni decoupage. V *Filmske figure*, ur. Zdenko Vrdlovec, 27 – 42. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

---1999a. Filmologija. V *Filmski leksikon*, ur. Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 210-211. Modrijan: Ljubljana.

---1999b. Filmska govorica. V *Filmski leksikon*, ur. Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 211-214. Modrijan: Ljubljana.

---1999c. Semiologija. V *Filmski leksikon*, ur. Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 551-553. Modrijan: Ljubljana.

Zupančič, Alenka. 1993. *Etika realnega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

---1996. Od čiste želje k pulziji. *Problemi 34 (7/8) in Razpol (9)*: 147 – 162.

Žižek, Slavoj. 1982. *Zgodovina in nezavedno*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

---1993. Cogito in spolna razlika. *Problemi (31) in Razprave (4/5)*: 259 – 300.

---1997. Kartezijanski subjekt versus kartezijanski teater. *Razpol (10) in Problemi 35 (5/6)*: 25 – 48.

White, Patricia. 1998. Feminism and film. V *The Oxford guide to film studies*, ur. John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dyer, Ann Kaplan in Paul Willemen, 117 – 131. New York: Oxford University Press.

Obravnavani filmi:

Eyes wide shut. Kubrick, Stanley. 1999. ZDA

American Beauty. Manders, Sam. 1999. ZDA

Magonila. Anderson, Paul Thomas. 1999. ZDA