

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Deja Crnović

Potlačitev ženskega branja v trženju filma Let nad kukavičjim gnezdrom

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Deja Crnović

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

Potlačitev ženskega branja v trženju filma Let nad kukavičjim gnezdrom

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Potlačitev ženskega branja v trženju filma *Let nad kukavičjim gnezd*

Način, na katerega beremo film, je v veliki meri odvisen od našega družbenega, političnega in psihološkega konteksta. Lahko bi dejali, da ima vsako medijsko besedilo veliko možnih interpretacij, kar pa postane problem, ko je film potrebno tržiti. Diplomsko delo se ukvarja z načini, na katere filmski marketing potlači spekter možnih interpretacij z namenom, da bi bil film komercialno in kritiško uspešnejši. Z izpostavljanjem vidikov filma, ki sovpadajo s sentimentom časa, lahko marketing postane način usidranja zelenega pomena. V našem primeru filmski marketing usidra pomen filma *Let nad kukavičjim gnezd* tako, da postane film o moškem uporništvu proti avtoriteti, sistemu in psihiatričnim ustanovam, in s takšnim branjem pobere pet glavnih oskarjev leta 1975 ter se uvrsti na 80. mesto najbolj profitabilnih filmov vseh časov. Pri tem pa potlači cel spekter feminističnih vprašanj, kot so samske poklicne ženske, ki, ko jih nehamo imeti za seksualne objekte, postanejo grožnja moški integriteti in svobodi.

Ključne besede: žensko/moško branje filma, filmska semiotika, filmski marketing

Oppression of the female reading in marketing of the movie *One Flew Over the Cuckoo's Nest*

The way we read a movie largely depends on our social, political and psychological context. One could argue that any text can have a number of different interpretations. However this can become a problem when it comes to marketing a movie. This text deals with the ways movie marketing has oppressed a range of possible interpretations in order to make the movie more profitable and successful with movie critics. By putting forward the aspects of a movie that coincide with the current political and social situation, marketing can serve as an anchorage of the intended meaning. In our case, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* during the process of marketing becomes a movie about male rebellion against authority, system and psychiatric institutions, effectively sweeping the five main Oscars in 1975 and becoming the 80th most profitable Hollywood movie of all time. However, its marketing oppressed a range of feminist questions such as single women of profession, who, once they are not perceived as sexual objects anymore, become a threat to male integrity and freedom.

Key words: male/female reading of a movie, film semiotics, movie marketing

Kazalo

1 Uvod.....	7
2 Filmska semiotika	9
2.1 Vplivi strukturalizma.....	11
2.2 Film kot jezik	11
2.2.1 Vtis o realnosti filma	13
2.2.2 Osnovna enota filmskega jezika	15
2.2.3 Filmski kodi.....	16
2.3 Filmska psihoanaliza	18
2.3.1 Simbolno, Imaginarno, Realno	21
2.3.2 Christian Metz in začetek psihoanalitične filmske teorije	24
2.4 Naracija	26
2.4.1 Roland Barthes in teorija naracije.....	27
3 Moško branje filma in novi Hollywood	30
3.1 Psihijatrija in njeno stanje v času nastanka filma Let nad kukavičjim gnezdrom	35
3.2 Michel Foucault in teza o velikem priprtju.....	37
4 Feministične filmske študije.....	39
4.1 Feministična psihoanaliza	39
4.2 Ženske v hollywoodskih filmih	41
5 Elementi ženskega branja filma.....	43
5.1 Naracijska struktura filma	44
5.2 Fiksacija pogleda.....	46

5.3 Binarne opozicije.....	50
5.3.1 Binarne opozicije na ravni oseb.....	50
5.3.2 Glasba kot sredstvo ustvarjanja binarne opozicije.....	53
5.3.3 Narava in civilizacija.....	53
5.4 Simbolno, Imaginarno in Realno.....	55
5.4.1 Ekskurz: moško branje zadušitve McMurphyja	56
5.4.2 Ekskurz: moško branje ladje norcev	58
5.5 Grozeči aspekti ženske	59
5.6 Ženskost in moškost	60
5.7 Moški in ženske.....	62
5.8 Nasičenost in razredčenost kadrov	64
6 Filmski marketing kot usidranje želenega pomena.....	68
6.1 Adaptacija romana kot prvi korak k usidranju želenega pomena	72
6.2 Filmski plakat kot usidranje pomena.....	74
6.2.1 Ameriški plakat	75
6.2.2 Jugoslovanski plakat.....	77
6.2.3 Japonski plakat	78
6.3 Trailer kot usidranje pomena.....	79
7 Zaključek.....	83
8 Literatura.....	85

Kazalo slik

SLIKA 2.1: IMAGINARNO, SIMBOLNO, REALNO	22
SLIKA 5.1: UVODNI POSNETEK NARAVE	46
SLIKA 5.2: AVTO PRIPELJE NOVEGA PACIENTA	47
SLIKA 5.3: V BOLNIŠNICO VSTOPI RANDLE MCMURPHY	47
SLIKA 5.4: MCMURPHY SLIŠI SMEH IN POGLEDA NAVZGOR	48
SLIKA 5.5: V ZGORNJIH NADSTROPJIH ZAGLEDA PACIENTE, KI GA OPAZUJEJO	48
SLIKA 5.6: PACIENTI OPAZUJEJO NJEGA IN ON NJIH	48
SLIKA 5.7: SESTRA RATCHED OPAZUJE PACIENTE NA IGRIŠČU	49
SLIKA 5.8: OBLAČILA PACIENTOV	50
SLIKA 5.9: ČRNI PAZNIKI, BELI PACIENTI	51
SLIKA 5.10: ZDRAVNIŠKO OSEBJE V BELIH OBLAČILIH	51
SLIKA 5.11: CANDY IN ROSE	52
SLIKA 5.12: SESTRA RATCHED	52
SLIKA 5.13: BROMDEN POBEGNE V NARAVO	54
SLIKA 5.14: LADJA NORCEV	59
SLIKA 5.15: MCMURPHY NAPADE SESTRO RATCHED	63
SLIKA 5.16: MCMURPHY LEŽI NA SESTRI RATCHED	63
SLIKA 5.17: PRESTRAŠEN OBRAZ SESTRE RATCHED	63
SLIKA 5.18: MCMURPHY LEŽI NA SESTRI RATCHED, KOT DA BI ŠLO ZA POSILSTVO	64
SLIKA 5.19: MCMURPHYJA ODSTRANIJO S SESTRE RATCHED	64
SLIKA 5.20: DELOS V. SMITH KOT SCANLON	65
SLIKA 5.21: WILLIAM REDFIELD KOT HARDING	65
SLIKA 5.22: BRAD DOURIF KOT BILLY BIBBIT IN DANNY DEVITO KOT MARTINI	65
SLIKA 5.23: SYDNEY LASSICK KOT CHESWICK	66
SLIKA 5.24: CHRISTOPHER LLOYD KOT TABER	66
SLIKA 5.25: VINCENT SCHIAVELLI KOT FREDRICKSON IN WILLIAM DUELL KOT SEFELT	66
SLIKA 5.26: JOSIP ELIC KOT BANCINI	67
SLIKA 5.27: PETER BROCCO KOT POLKOVNIK MATTERSON	67
SLIKA 5.28: WILL SAMPSON KOT CHIEF BROMDEN	67
SLIKA 5.29: MICHAEL BERRYMAN KOT ELLIS	67
SLIKA 6.1: AMERIŠKI PLAKAT ZA FILM LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM	75
SLIKA 6.2: JUGOSLOVANSKI PLAKAT ZA FILM LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM	77
SLIKA 6.3: JAPONSKI PLAKAT FILMA LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM	78
SLIKA 6.4 – 6.22: TRAILER FILMA LET NAD KUKAVIČJIM GNEZDOM	81

1 Uvod

Pri analizi filmov se znajdemo pred problemom, ali bomo s samo analizo dejansko bližje »pravemu« pomenu filma, ali se bomo zapletli v mreže pomenov, ki film delajo samo še bolj nerazumljiv in posamezniku bolj oddaljen. Izboru poti navkljub so filmi, kot odlični artefakti zeitgeista, priročni za oris časa, v katerem so nastali in za primerjavo, kakšni so bili njegovi pomeni takrat in kakšni so danes.

Sodobna semiotika, kot veda proučevanja pomenov, upošteva pluralističen model, kjer so poleg strukturalizma, feminističnih teorij, psihoanalize in marksizma pomembne tudi študije občinstev. Prav prek proučevanja občinstev lahko namreč razložimo, zakaj se branje določenega teksta oziroma interpretacija filma lahko z leti tako drastično spremeni. Pomeni namreč niso inherentno vsebovani, konstruirajo se s pomočjo občinstva, ki pomen gradi na podlagi videnega, širšega družbenega konteksta in psihičnega stanja.

Tako se je *Let nad kukavičjim gnezdrom*, kot prvi film, ki je osvojil vse glavne oskarje (najboljši film, najboljša režija, najboljši igralec, najboljša igralka in najboljši scenarij po literarni predlogi) sredi 70. let prejšnjega stoletja res lahko večinoma bral kot film, ki je nasprotoval institucijam, zaporom, psihiatričnim ustanovam in hkrati družbenemu sistemu kot takemu, saj je gradil na uporih do avtoritete in na nasprotju med represivno, umetno družbo, in prostrano naravo, ki je ponujala svobodo, pobeg. Nekateri ga imajo celo za gonilo antipsihiatričnega gibanja. Danes, upoštevajoč takratni družbeni kontekst, ki ga je med drugim zaznamoval tudi vzpon feminističnega gibanja, lahko film beremo na drugačen način, s poudarkom na vlogi glavnega ženskega lika.

Kot bomo skušali pokazati, je filmski marketing izjemno pomemben pri usidranju zelenega pomena, torej pri tem, katero branje filma bo postavljeno v ospredje. Moja teza je, da filmski marketing v plakatih in trailerjih (predfilmih oziroma oglasih za film) izpostavi zeleno branje, torej takšno, ki bo film naredilo bolj komercialno uspešen. Pri tem bo filmski marketing skušal izpostaviti glavnega zvezdnika, vnaprej prodano premiso, kot je na primer uspešen roman, po katerem je bil posnet film, ter, kar je za nas najbolj pomembno, skušal bo ujeti sentiment časa, kar pomeni, da bo zeleno branje filma konformistično, v skladu s prevladujočimi vrednotami v času nastanka filma. V našem primeru je zeleno branje ne samo v duhu časa, film je nastal leta 1975, temveč je tudi izrazito moško, v skladu z vrednotami novega Hollywooda, gibanja, ki naj bi oživilo filmsko produkcijo in ki se je naslanjalo predvsem na francoski novi val, medtem ko je žensko branje potlačeno, nezaželeno. *Let nad*

kukavičjim gnezdrom je sicer nastal v zadnjih izdihljajih novega Hollywooda in v času, ko so se začeli rojevati blockbuster mentaliteta in drugi visoko učinkoviti marketinški prijemi za promocijo filmov.

V uvodnih poglavjih bom skušala predstaviti nekaj teoretskih pristopov, ki so uporabni pri analizi filma. Ker se filmska teorija zadnjih petdesetih let močno naslanja na strukturalizem in lingvistiko, je relevantno vprašanje, ali je film sploh jezik, ter, ali lahko pri analizi filma uporabimo lingvistične pristope. Začenši z najpomembnejšim teoretikom filmske semiotike Christianom Metzom, bom skušala pokazati, da za film težko trdimo, da je jezik, vendar pa je *kot* jezik, zato lahko govorimo o filmskih kodih, kot je na primer montaža, prek katerih je možen prenos pomena.

Ker sodobna semiotika uporablja pluralistični model, se bom v nadaljevanju osredotočila na filmsko psihoanalizo, ki je pri branju filmov pomembna, ker se dotika gledalcev samih in poudarja, da je branje odvisno od posameznika, posameznikovo dožemanje sveta pa od družbe, v kateri živi. Filmska psihoanaliza lahko pojasni nekatere vidike branja filma, ki so nam na prvi pogled nedosegljivi. Z iskanjem Simbolnega, Realnega in Imaginarnega se lahko posvetimo neintuitivnim lastnostim filmske podobe, medtem ko z orisom naracijske strukture lahko vidimo, ali je film zvest klasični hollywoodski naraciji.

V poglavju o novem Hollywoodu bom predstavila vrednote, ki so takratnim mladim filmskim ustvarjalcem nudile navdih. Obdobje, ki je slovelo po svojih uporniških antijunakih, je bilo hkrati obdobje, kjer ni bilo prostora za ženske. Čeprav je bilo takrat v vzponu tudi feministično gibanje, so filmi novega Hollywooda bolj kot ne izražali strah pred emancipiranimi ženskami. Let nad kukavičjim gnezdrom lepo odraža sentiment tistega časa: upor proti avtoriteti, sanje o naravi kot svobodi ter nenazadnje strah pred močnimi ženskami.

S pomočjo feminističnih študij bomo tako pokazali, da je možno povsem nasprotno branje filma, kot so si ga zamislili ustvarjalci. To sicer ne preseneča, saj vsak film dopušča več branj. Bolj nas bo zanimalo, katero branje je izpostavil filmski marketing. Z analizo plakatov in trailerjev bom pokazala, da je bilo moško branje v tistem času bolj zaželeno, da je oglaševanje filma skoraj v celoti zanemarilo ženske like v filmu in da je bilo, sodeč po zaslužkih in nagradah filma, takšno oglaševanje uspešno in s finančnega vidika tudi upravičeno.

2 Filmska semiotika

Pri semiotiki analizi filma obstaja mnogo dvomov in izzivov. Verjetno eno od bolj dramatičnih vprašanj je to, ali je film sploh jezik ter katere so njegove osnovne enote, kaj je filmski fonem, beseda, stavek. Hkrati je film za razliko od jezika, ki se ponuja kot glavni analogni sistem, na prvi pogled mnogo bolj zgodovinsko determiniran in odvisen od konteksta, v katerem je nastal in v katerem ga beremo. V nadaljevanju bom povzela nekaj teorij, ki so se pri analizi filma *Let nad kukavičjim gnezdrom* izkazale za uporabne.

Kot v zborniku *New Vocabularies in Film Semiotics* zapiše Robert Stam (1992/2002), se je filmska semiotika pojavila v zgodnjih 60. letih prejšnjega stoletja, kot del strukturalistične evforije, ki je vodila h kratkotrajnim sanjam o popolni znanstvenosti. Sanje je končalo samoizpraševanje stroke in privlačnost drugih metodoloških modelov v kombinaciji s političnimi dogodki, ki jih lahko povzamemo s frazo »Maj 1968«. (Stam in drugi 1992/2002, 21)

Filmska semiotika je postala prevladujoč filmsko-kritiški diskurz, ko se je osvobodila prvotnih impresionističnih debat o avtorjih in realizmu, temah, ki so dominirale v filmskem diskurzu do začetka 60. let prejšnjega stoletja. Sprva je dominiral Saussurjev model strukturalistične lingvistike, ki mu je sledila faza althuserjevskega marksizma in lacanovske psihoanalize, do nedavnega zasuka k bolj pluralističnim modelom, ki so že vsebovali feministične pristope. Čeprav je poststrukturalizem pokopal znanstvene sanje o zgodnji strukturalistični semiologiji, trenutna semiotika vsebuje matrico, ki jo sestavljajo besedišča lingvistike, psihoanalize, feminizma in marksizma, do naratologije, študij občinstva in translingvistike. Rast semiotične teorije in prisotnost njenega besedišča na mnogih drugih znanstvenih področjih potrjuje pomembnost »*vede o znakih, znakovnih sistemih in praksah significiranja*« kot orodja za obravnavo semantičnega bogastva skrajno različnih kulturnih form, semiološko poseganje v druge discipline pa predstavlja zdravilo proti fragmentaciji in komparativnosti intelektualnih disciplin. (Stam in drugi 1992/2002, x)

Modeli iz 70. in 80. let prejšnjega stoletja so navdih iskali v teorijah Althuserja, Marxa, strukturalizma, semiotike in psihoanalize Freuda in Lacana. Ti modeli so tipično kombinirali dva totalizirana stereotipa filmskega gledalca: nadzorujoč, vojarističen moški subjekt in pasiven prevaran subjekt, ki ga na svoje mesto postavi ideologija, filmski *apparatus* in filmski tekst. Takšne pristope pogosto označimo kot *Screen teorija*, po britanski filmski reviji *Screen*. *Screen* teorije in njej podobne teorije vidijo pomen kot statičen, počivajoč v filmskem

besedilu. Prav tako takšne teorije implicirajo, da je filmsko občinstvo homogeno, asocialno in nadzgodovinsko. Takšna teorija predpostavlja, da ima film le eno možno branje, ne glede na to, kdo ga gleda in v kakšnem zgodovinskem kontekstu. (Austin 2002)

Če želimo danes govoriti o širših razsežnostih filmskega besedila, se moramo nedvomno zazreti tudi v kontekst, v katerem je besedilo nastalo. S takšnim zgodovinskim pristopom lahko pokažemo, da so pomeni, ki jih lahko razberemo iz filma, pogojeni ne zgolj z individualno subjektivnostjo bralca besedila, temveč tudi z družbenim in zgodovinskim kontekstom. Z upoštevanjem konteksta film namreč ni zgolj produkt filmske industrije, katere umetniška vrednost je vedno vprašljiva, ampak film postane kulturni artefakt, nosilec zeitgeista, gonilo sprememb, včasih celo mnenjski voditelj.

Gledalci filma so aktivni v ustvarjanju pomena, zadovoljstva in uporabe. Vendar te dejavnosti niso avtonomne oziroma neodvisne od tekstualnih mehanizmov, institucionalnih praks, materialnih in diskurzivnih značilnosti okolja, niti niso nedolžne, ko govorimo o razmerjih moči. V procesu marketinga filma in gledalčevega sprejemanja film uokvirirajo mnoge različne institucije, teksti in prakse. (Austin 2002, 2)

Semiologija je vedno imela levičarsko krilo in sredinsko krilo. Sredinsko je semiotiko uporabljalo kot apolitičen znanstveni instrument, medtem ko je levičarsko krilo semiotiko uporabljalo kot sredstvo demistifikacije filmske reprezentacije, razkrivanje reprezentacije kot konstruiranega sistema družbeno informiranih znakov, zapišejo Stam in drugi (1992/2002). Levičarsko krilo je upravljalo subverzivno delo denaturalizacije, to je pregledovanje družbene in umetniške produkcije, da bi v njej opazili kulturne in ideološke kode. Takšna kritična semiologija je izzvala konvencionalna prepričanja o zgodovini, družbi, signifikaciji in človeški subjektivnosti, ki jo vsebuje tradicionalna filmska kritika. Sodobna filmska teorija je na splošno razvila diskurz levo od večine tradicionalnih disciplin, ne samo zaradi močne »francoske naveze«, temveč tudi zaradi hkratnega pojava kontrakulturnih študij, kot so ženske študije, etnične študije ter študije popularne kulture v 60. letih prejšnjega stoletja. V 70. letih je filmsko teorijo spodrezala še psihoanaliza, ko so se v semiotski diskurz vključili pojmi kot so *skopofilija* in *vojarizem*, ter Lacanove koncepcije *zrcalne faze*, *Imaginarne*, *Realne* in *Simbolne*. Tako se je poudarek iz podobe in realnosti prenesel na filmski aparat kot tak, ki je odvisen od gledalca, poželjivega subjekta, začnejo pa se postavljati vprašanja, kaj pričakujemo od teksta in kaj gledalci vanj investiramo. (Stam in drugi 1992/2002, 22)

Po Stuartu Hallu je vsako besedilo relativno (ne pa neskončno) odprto in polisemično. Določeni zaželeni pomeni so vkodirani v besedilo, vendar pa je način, kako besedilo beremo, gledamo ali dekodiramo, socialno determiniran, ne pa vsebovan v besedilu samem. Kot nadaljuje Thomas Austin, zaželen pomen ni nikoli v celoti uspešen, ampak gre za vajo v moči in poskus hegemonizacije gledalčevega branja. Hall sicer branja deli na tri kategorije: na dominantno, opozicijsko in pogajalsko branje, vendar pri takšni klasifikaciji ugotovimo, da v večini primerov pride do pogajalskega branja, torej da gledalec sprejme nekaj zaželenega poma ter nekaj opozicijskega. Bolj kot klasifikacija je tu pomemben poudarek na institucionalni moči in izogibanju besedilnega determinizma. V besedilu lahko prepoznamo zaželen pomen, vendar pa ob njem obstajajo tudi drugačna branja, odvisna tudi od zgodovinskega koncepta. Ali če vključimo Janet Steiger: »Kar nas zanima torej ni pravilno branje določenega filma, temveč razpon možnih branj in bralnih procesov v izbranih zgodovinskih trenutkih.« (Steiger v Austin 2002).

2.1 Vplivi strukturalizma

Vendar pa film, ki naj bi se v veliki meri naslanjal na realnost, na njeno posnemanje in težnjo k čim večjemu posnemanju realnosti, morda ni ravno najbolj plodno področje za semiologijo. V filmski teoriji je namreč dolgo časa prevladoval argument, da film po svoji naravi teži k pozitivnim razmerjem s stvarmi iz realnosti in ne tako kot jezik, ki temelji na odsotnosti. Film je namreč mnogokrat uporabljen kot fotografski medij, obstajati morajo objekti, ki jih lahko posnamemo. (Rosen 1986, 6)

Kljub temu pa je prav Saussure zagotovil začetno točko za prodor semiologije v film, kar je bilo še posebej pomembno v poznih 60. letih prejšnjega stoletja. Tako je na primer omogočil poudarek na arbitrarnih aspektih filmskih podob kot označevalcev. Če je filmska podoba izšla iz fotografije in grafičnih postopkov renesančnih slikarjev, lahko trdimo, da je bistvo podobe število konvencij vizualne reprezentacije. Te konvencije so izjemno pomembne za teoretični status teh podob. (Rosen 1986, 7)

2.2 Film kot jezik

Eno od osnovnih vprašanj filmskih študij pod vplivom strukturalizma je, ali je film tudi jezik. Christian Metz se v eseju *The Cinema: Language or Language System* (objavljenem v zbirki Metzovih esejev *Film Language*, 1974) ukvarja z distinkcijo med jezikom in jezikovnim sistemom, ali med tem, čemur Saussure pravi *langage* in *langue*. Jezik (*langage*) pomeni jezik na splošno, kot človeško lingvistično sposobnost in je hkrati univerzalna kategorija, ki

vsebuje nešteto specifičnih primerov jezikovnega sistema (langue). Govor (parole) je antiteza ali raje analogizem jezikovnega sistema: jezikovni sistem je socialni aspekt jezika, medtem ko je govor izgovorjava, dejanska praksa jezikovnega sistema. Jezikovni sistem je visoko organiziran kod, medtem ko jezik pokriva veliko širše področje.

Po Eisensteinu, privržencu montaže, je film bližje jezikovnemu sistemu kot jeziku.

Napaka je bila vabljava: gledano z določenega kota ima film lastnosti tega, kar ni. Očitno je vrsta jezika (une sorte de langage), vendar ga vidimo kot nekaj manj, kot specifičen jezikovni sistem (une langue). Dovoljuje, če ne celo zahteva, določeno količino rezanja in montaže. Njegova organizacija mora izvirati, čeprav je manifestno sintagmatična, v neznani paradigmatski kategoriji. Film je preveč očitno sporočilo, da ga ne bi imeli za kod. (Metz 1974/1991, 40)

Po analizi logomorfne narave filma si je Gilbert Cohen Seat drznil film označiti za jezik. Film nam pripoveduje kontinuirane zgodbe; pove nam stvari, ki bi jih lahko prenesli tudi prek jezika besed, vendar jih pove drugače. Po Edgarju Morinu je osnovna formula filma ta, da naredimo veliko kontinuirano enoto, ki nam pove zgodbo, in jo poimenujemo film. Pravilo zgodbe je tako močno, da filmska podoba, ki je pomemben sestavni del filma, izgine za zapletom zgodbe (plot), tako da film postane umetnost podob le še v teoriji. Vse, kar nekdo odnese od filma, je zaplet zgodbe in zgolj nekaj filmskih podob. Tako sta montaža in naracija zgolj posledici toka indukcije, ki se sproži ob približanju dveh polov. Film je jezik nad kakršnimikoli efekti montaže. »Film ne govori zgodb, ker je jezik, temveč je film postal jezik, ker lahko govori tako sofisticirane zgodbe«. (Metz 1974/1991, 47)

Tudi Jean Mitry v knjigi *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (1963/2000) zapiše, da je film estetska oblika, ki podobe izkorišča za sredstvo izražanja, njegov podaljšek pa je jezik. Čeprav bi lahko trdili, da je film bolj oblika pisanja kot pa jezik, saj filmske podobe nimajo fonetičnih ekvivalentov, bi bilo potrebno zelo omejeno razumevanje jezika, da bi ga omejili zgolj na govor. Če bi pod izrazom jezik pojmovali samo medij, prek katerega lahko poteka pogovor, potem filmu nikoli ne bi mogli reči jezik. Podobe lahko zagotovijo sredstvo za izražanje, ne morejo pa omogočiti izmenjave idej. Struktura je tista, ki ji pravimo jezik. Vse oblike pisanja namreč implicirajo jezik, katerega simbolna forma se uresniči s pomočjo besed in drugih simbolnih reprezentacij. Ker filmske podobe niso zgolj fotografske reprodukcije za prenos idej, lahko govorimo o jeziku. (Mitry 1963/2000, 14)

Bolj zadržan je Rosen, ki pravi, da filma ne moremo povsem enačiti z jezikom, saj je le eden izmed znakovnih sistemov, lahko pa si pri sistemizaciji pomagamo s konceptom »klasičnega filma«, ki določa vrsto formalnih in stilističnih omejitev, kot je stabilna montaža in kamera in druge generične konvencije. Po mnenju Andreja Bazina gre za povzetek načina snemanja filmov pred nastankom Državljana Kanea. (Rosen 1986, 7).

Za razmahom koncepta klasičnega filma stoji ideja, da je hollywoodska produkcija tako zaznamovala naše dožemanje tega, kar je normalno, da lahko o njem govorimo kot o najbolj vplivnem modelu filmske prakse v zgodovini. Tudi če zanemarimo, ali je v filmu kaj, kar bi lahko neposredno primerjali z lingvističnim sistemom, lahko še vedno trdimo, da ima film v svoji zgodovinski aktualnosti norme, ki so tako dominantne in tako dolgotrajne (za medij, ki je komaj starejši od stotih let), da lahko te norme obravnavamo kot parametre sistema, ki metodološko lahko zavzame isto mesto kot langue v Saussurjevi lingvistiki. Klasični sistem je osnova za to, kar ponavadi dojemamo kot razumljiv in prijeten film. (Rosen 1986, 8)

Klasični tekst tako lahko identificiramo na podlagi lastnosti, ki sicer niso nujno prisotne v vsakem filmu, vendar pa dovoljujejo določeno mero variacije. Poglavlja, ki vključujejo nekaj takih primerov, so: omejena ekonomija narativne forme, dovolj stilistične transparentnosti, ki zagotavlja, da uporabljeni elementi podpirajo zgodbo in like, določena repeticija pri uporabi elementov mizanscene, kamera, montaža in/ali žanr, ki jih lahko obravnavamo v posamičnih filmih ali pa v klasičnem sistemu kot celoti. Iz tega lahko sklenemo dva glavna poudarka: signifikacija v filmu je sistemizirana kot omrežje strukturalnih ponovitev in razlik; konceptualizacije iz narativne teorije, ki izvirajo iz Saussurja, pa so lahko uporabne v filmski semiotiki. (Rosen 1986, 9)

2.2.1 Vtis o realnosti filma

Kot zapiše Christian Metz v eseju *On the Impression of Reality in the cinema* (objavljenem v zbirki *Film Language* leta 1974), je gledalčev vtis o realnosti filma eden najbolj pomembnih problemov filmske teorije. Filmi nam namreč dajo občutek, da smo priča skoraj resničnemu spektaklu, ta vtis je mnogo bolj prisoten kot denimo ob branju romana ali drame. Filmi v gledalcu sprožajo mehanizme afektivne in perceptualne participacije, naslavljajo nas, da bi verjeli. V veliki meri so filmi v tem tudi zelo prepričljivi. Filmi imajo privlačnost prisotnosti, a hkrati oddaljenosti, kar pritegne množice v kino dvorane. Fenomen vtisa realnosti je seveda estetski, vendar je v osnovi psihološki: gre za občutek kredibilnosti, ki jo imajo filmske

podobe. Subjekti filma so lahko realistični ali nerealistični, vendar je moč filma, da subjekte »realizira«, torej naredi bolj realistične, značilna tudi za fantazijske žanre.

Čeprav film po svojem izvoru primerjajo s fotografijo, je po Rolandu Barthesu pri fotografiji prisoten občutek »tu je bilo«, medtem ko je pri filmu prisoten občutek »tukaj je«. Vtis o realnosti je vedno dvoplasten: po eni strani je reprodukcija bolj ali manj podobna originalu, saj vsebuje večje ali manjše število namigov o realnosti. Po drugi strani pa vitalna percepcija lahko »realizira« objekte, ki jih zazna. Med tema dvema faktorjema poteka stalna interakcija. Prepričljiva reprodukcija pri gledalcu vzbudi fenomen afektivne in perceptualne participacije, ki v zameno kopiji vdahne realnost. Zaradi gibanja podob je tako vtis realnosti v filmu veliko bolj močan od tistega na fotografiji. (Metz 1974/1991) Ali kot ugotovi Edgar Morin: »Kombinacija realnosti gibanja in pojava oblik nam daje občutek konkretnega življenja in percepcijo objektivne realnosti. Oblike posodijo svojo objektivno strukturo gibanju in gibanje da telo obliki.« (Morin v Metz 1974/1991, 7)

Kot zaključí Metz, je skrivnost filma v tem, da v svojih podobah lahko pusti visoko stopnjo realnosti, medtem ko podobe, kljub vsemu, še vedno zaznavamo kot podobe. (Metz 1974/1991, 14)

Razpravo o realizmu v filmu Metz nadaljuje v eseju *Notes Toward a Phenomenology of the Narrative* (prav tako objavljenem v zbirki *Film Language*, 1974), kjer realno vključi v naracijo. Ko govorimo o naraciji, s tem že impliciramo, da smo dodali element nerealnega. Realizem ni realnost. Nihče ne pričakuje, da bo na ulici srečal junaka realističnega romana. Realizem vpliva na organizacijo vsebine, ne pa na status naracije, ki ni realna, četudi sledi logiki vsakdanjega življenja. Poleg realističnih zgodb namreč obstajajo tudi resnične zgodbe, opisi zgodovinskih dogodkov, vsakdanjega življenja, samega sebe. Naracija je seštevek dogodkov, ki so urejeni v sekvenco. Prav te dogodke naracija, da bi lahko obstajala, naredi nerealne. (Metz 1974/1991, 24)

John Ellis tako v knjigi *Visible Fictions* (1982/1992) »realizem« postavi v več kontekstov, na grobo pa ga definira kot skupek konvencij pri opisovanju, ki v določenem času in okolju lahko delujejo realistično. Lahko gre za realistično predstavitev osebe ali dogodka, lahko pa gre za zahtevo po tem, da je reprezentacija dogodka smiselna in logična. Lahko gre za zahtevo, da ima vsak dogodek svoj razlog, ter da so razlogi med seboj povezani, ne pa da se stvari zgodijo kar tako oziroma, da se motivacija za dogodke skriva v psihologiji posameznika, ki je del reprezentacije. Takšni zahtevi sta morda celo »nerealistična«, sploh če

pod besedo realizem razumemo težnjo po tem, da so stvari reprezentirane »takšne, kot so«. V vsakem primeru pa realizem ni dan, prav tako ni rezultat dela kamere. Realizem je kompleksno omrežje konvencij opisovanja in konvencij pričakovanj občinstva. Realizem je eden najbolj močnih režimov branja tako zvokov kot podob. (Ellis 1982/1992, 6-10)

Vendar pa Colin MacCabe (1976, esej *Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure* je bil leta 1986 objavljen v zborniku *Narrative, Apparatus, Ideology*, ur. Philip Rosen) opozarja, da realizem, kot dominantna estetika filma, ni dominantna od samih filmskih začetkov. V trenutku izuma so bile filmu na voljo različne možnosti, ki so bile zaprte s serijo ideoloških odločitev. Realizem je začel dominirati filmski produkciji po drugi svetovni vojni, ne samo v Hollywoodu, kjer skušajo avtorji doseči realizem za vsako ceno, temveč tudi v svetovni filmski produkciji, ki jo je hegemoniziral Hollywood. Tako narava umetniške aktivnosti postane prezentacija realnosti na bolj realističen način, kot bi ga dosegli z enostavnim snemanjem realnosti. Film ne kaže svoje realnosti v momentu, ko ga vidimo, temveč je film sestavljen iz serije diskurzov, ki producirajo določeno vrsto realnosti. Produkcija filma tako vključuje delo, prakso in transformacijo diskurzov, ki so na voljo in ne pomeni zgolj uporabe ali iskanja diskurza, ki bo prikazal realnost. (MacCabe 1976)

MacCabe zaključi, da ni bistvena vsebina besedila, temveč razmerja, ki jih do besedila lahko zavzame bralec. Realnost ni zunanji objekt, ki je reprezentiran v besedilu, temveč razmerje med besedilom in bralcem, ki je podvojeno s subjektivim razmerjem do svoje izkušnje. Tako besedila ne moremo ločiti od bralca: vprašanje postane analiza filma znotraj določenega socialnega momenta, kjer je mogoče določiti, kako in kateri gledalci se bodo identificirali z besedilom. (MacCabe 1976)

Prav vtis realnosti tako filmu podeljuje kredibilnost, zaradi katere lahko vpliva na družbo in ne samo na posamezne gledalce. Zaradi različnih stopenj realizma v filmu so nekateri dogodki percepirani, kot da so se zares zgodili in lahko igrajo povsem konkretno vlogo v družbenih debatah. Tako lahko razumemo, zakaj je bil film *Let nad kukavičjim gnezdrom*, čeprav gre očitno za fikcijo, priznan kot gonilo antipsihiatričnega gibanja.

2.2.2 Osnovna enota filmskega jezika

Vsaka naracija, katere sredstvo je artikuliran jezik (napisan ali izgovorjen), ima osnovno enoto, ki je stavek, ali pa segment z magnitudo, enako stavku. V drugih naracijah, kot je na primer filmska, je sredstvo podoba, vendar pa podoba ni enaka besedi, temveč prav tako stavku. Filmske podobe so, tako kot stavki, neskončne v svojem številu, kar besede niso.

Filmske podobe so izum avtorja, tako kot stavki, medtem ko za besede tega ne moremo trditi. Prav tako za besedo ne moremo trditi, da prejemniku prenesejo neskončno količino informacij, medtem ko filmska podoba in stavek to lahko. Filmske podobe so aktualizirane enote, tako kot stavki in drugače kot besede, saj so zgolj virtualne enote (leksične). In ker so filmske podobe neskončne v svojem številu, svoj pomen le deloma pridobijo iz paradigmatičnih opozicij do drugih podob, ki bi se lahko pojavile na istem mestu. Tudi po tem so filmske podobe bolj podobne stavkom, saj so besede vedno bolj ali manj vpete v paradigmatična omrežja pomenov. (Metz 1974/1991, 26)

Filmska podoba je v glavnem govor, izjava. Beseda, ki je enota verbalnega jezika, v filmu manjka. Stavek, ki je prav tako enota verbalnega jezika, je v filmu najvišji. Film tako lahko govori zgolj v neologizmih, vsaka podoba je hapax. (Metz 1974/1991, 69)

2.2.3 Filmski kodi

Strukturo filma definirajo kodi, v katerih deluje film in kodi, ki delujejo znotraj filma. Kodi so kritične konstrukcije, sistemi logičnih razmerij, ki izhajajo iz filma. Ne gre za vnaprej obstoječe zakone, ki jim sledijo ustvarjalci filma, temveč kombinacija kodov tvori medij, v katerem film izraža svoj pomen. Poznamo kulturne kode, ki obstajajo zunaj filma in jih ustvarjalci filmov zgolj reproducirajo, kode, ki si jih film deli na primer z gledališčem, ter kodi, ki so značilni samo za film, na primer montaža. Kodi so medij, prek katerega poteka prenos sporočila določene filmske scene. Filmski kodi tvorijo filmsko sintakso. (Monaco 1977/2000, 175-179).

Ko govorimo o filmskih kodih, se osredotočimo na kode, ki so značilni samo za film. Pri tem se ukvarjamo z lastnostmi filmske podobe, njenimi prednostmi in omejitvami.

Najbolj pomembna vidika filmske podobe sta omejitve, ki jo predstavlja posamezen posnetek, ter kompozicija podobe znotraj posnetka. Še preden se podoba pojavi, je posnetek nabit s pomenom. Dno podobe je pomembnejše od vrha, leva pride pred desno, dno je stabilno, vrh nestabilen. Horizontale imajo več teže kot vertikale in tako naprej. (Monaco 1977/2000, 190)

Svoje delo opravijo tudi barve in osvetlitev, kjer se že pomikamo na področje fotografskih kodov. Dimenzija, ki jo fotografiji doda film, je čas. Tako z izumom dinamične kamere lahko govorimo o sledilnih posnetkih (tracking shot), kjer se kamera giblje po sceni in tako poveča naš občutek za globino. Hkrati pa ima premikajoča kamera po Monacu (1977/2000) etično

dimenzijo, saj govori o prisotnosti avtorja. Snemanemu objektu tako lahko sledimo, ali pa spremenimo sam subjekt.

Kodi določajo tudi kadre, Gilles Deleuze v delu Podoba – gibanje zapiše:

Bergson je trdil: celota ni niti dana niti je ni mogoče dati (in zmota tako moderne kot antične znanosti je bila prav v tem, da sta si dali celoto, četudi vsaka na svoj način). Veliko filozofov je že trdilo, da ni celota niti dana niti je ni mogoče dati; od tod so izpeljali edinole sklep, da je celota pojem, ki nima smisla. Bergsonov sklep je močno drugačen: celote ni mogoče dati zato, ker je Odprto in ker je zanjo značilno, da se nenehno spreminja oziroma poraja nekaj novega, skratka, da traja. (Deleuze 1991, 19)

Kljub odprtosti pa si pri filmski podobi lahko pomagamo s klasifikacijo njenih lastnosti. Tako pri kadrih lahko govorimo o težnji k nasičenosti ali o težnji k razredčenosti. Kot zapiše Deleuze v Podoba – gibanje, pri nasičenem kadru pride do pomnožitve neodvisnih danosti, drugoten prizor se lahko prebije v ospredje, medtem ko pomembnejši poteka v ozadju. O razredčenih kadrih oziroma podobah pa govorimo, ko je ves poudarek namenjen enemu samemu predmetu, ali pa so iz množice izločene določene podmnožice.

Z obeh plati, z nasičenjem in z razredčenjem, nas kader pravzaprav uči, da se podoba ne ponuja zgolj na ogled. Tako kot je vidna, je tudi berljiva. Implicitna funkcija kadra je prav v tem, da posname ne le zvočne, temveč tudi vizualne informacije. Če v podobi vidimo le malo reči, tedaj je pač ne znamo dobro brati, enako slabo sodimo tako o nasičenosti kot o razredčenosti. (Deleuze 1991, 23-24)

Pri branju filmske podobe nas zanima tudi gledišče, saj je to lahko izvor možnih konotacij.

Film priča o izjemnih glediščih, tik pri tleh, od zgoraj navzdol, od spodaj navzgor itd. Pa vendar se zdijo vsa po vrsti podrejena nekemu pragmatičnemu pravilu, ki ne velja zgolj za narativni film: če naj namreč film ne pade v prazni esteticizem, se morajo gledišča pojasniti, razkriti se morajo kot normalna in pravilna, najsi gre za gledišče večje množice, ki prvo vsebuje, ali pa za gledišče sprva neopaženega, prikritega elementa prve množice. (Deleuze 1991, 27)

Gledišče tako lahko objektivnim podobam priskrbi nekaj subjektivnosti. Tako lahko na primer veliki plan s tem, ko pokaže, kako osebe v veliki množici doživljajo prizor, katerega del so,

priskrbi objektivni množici subjektivnost. Lahko bi rekli, da gre za subjektivno podobo tedaj, kadar reč vidi nekdo »kvalificiran« oziroma kadar množico vidi nekdo, ki je sam del te množice. Dejansko bi smeli za podobo reči, da je objektivna, če bi bila reč ali množica videna z gledišča nekoga, ki ostaja zunaj množice. (Deleuze 1991, 100)

Jean Mitry je opozoril na pomembnost ene od funkcij komplementarnosti »plan-kontraplan«: namreč v primeru, ko ta preseka drugo komplementarnost, »gledajoči-gledani«. Najprej vidimo nekoga, ki gleda, nato pa še tisto, kar vidi. Toda še zdaleč ne moremo zatrditi, da je prva podoba objektivna, druga pa subjektivna. Kajti tisto, kar je videno v prvi podobi, je že subjektivno, je že gledajoče. (Mitry v Deleuze 1991, 101)

Prek plan-kontraplan posnetka preidemo na področje montaže. Tako klasični Hollywood narekuje nekaj pravil v zvezi s tako imenovano nevidno montažo: uveljavljena je praksa vzpostavitvenega posnetka, ki mu sledi osredotočenje na del posplošene slike, ali pa pravilo, da se dialog snema s pomočjo master shots in plan kontraplan dinamike. Celotna hollywoodska montaža stremi k nevidnosti in brisanju odvečnih kadrov. Časovni preskoki morajo biti utemeljeni, sicer so moteči, vrstni red posnetkov pa mora slediti logiki in časovnemu zaporedju zgodbe. (Monaco 1977/2000)

2.3 Filmska psihoanaliza

Kot zapišejo Stam, Burgoyne in Filtterman-Lewis (1992/2002, 123), je eden od glavnih ciljev psihoanalitične filmske teorije, da sistematično primerja film kot specifično vrsto spektakla, s strukturo socialno in psihično konstituiranega individuuma. Psihoanalitična filmska teorija temelji predvsem na lacanovski reformulaciji Freudove teorije želje in subjektivitete v diskurzu. Kot zapiše Rosalind Coward: »Nezavedno izvira iz istega procesa, s katerim posameznik vstopa v vesolje simbolnega.« (Coward v Stam, 1992/2002, 123). To pomeni, da so nezavedni procesi v samem bistvu diskurzivne narave in da je psihično življenje hkrati individualno (privatno) in kolektivno (družbeno).

V filmski teoriji vpeljava nezavednega pomeni, da film kot »objekt« zamenjamo za »proces«, semiotske in narativne filmske študije pa postavimo v luč teorije formacije subjekta. Pojem subjekt se nanaša na koncept, ki je povezan, ne pa enak, s konceptom individuuma in predlaga vrsto determinacij (družbeno, politično, lingvistično, ideološko in psihološko), ki ga definirajo. Ker subjekt ni stabilna entiteta, je zanj značilen proces konstrukcije prek praks significiranja, ki so hkrati nezavedne in kulturno specifične. S prehodom iz filma kot objekta na film kot proces, se fokus analize preusmeri iz sistemov pomena znotraj individualnega

filma na »produkcijo subjektivitete« ob gledanju filma. Vprašanja glede filmskega občinstva so se začela postavljati prav s pozicije psihoanalitične teorije. Še več, prehod pomeni, da sta gledanje filma in formacija subjekta recipročna procesa: nekaj v naši podzavestni identiteti se sproži ob gledanju filma in gledanje filma postane bolj učinkovito, ker pri gledanju sodeluje naša podzavest. Tako so nekateri filmski teoretiki videli psihoanalizo kot način za razumevanje filmske takojšnje in prevladujoče družbene moči. Film naj bi tako potrjeval tiste globoke in globalno strukturirane procese, ki oblikujejo človeško psiho, to pa naj bi počeli na način, zaradi katerega se vedno znova (hrepeneče) vračamo k tej izkušnji. (Stam in drugi 1992/2002, 124)

Psihoanaliza interpretira človeško vedenje s pomočjo pojmov, kot so odpor – izogibanje dostopu do podzavesti, prenos – aktualizacija nezavednih želja in poželenje – simbolna cirkulacija nezavednih želja prek znakov, ki se nanašajo na naše zgodnje oblike infantilnega zadovoljstva. Kar smo, postanemo prek represije zelo zgodnjih in intenzivnih izrazov libidinalne (seksualne) energije. Za Jacquesa Lacana je ta proces hkrati tudi lingvističen; subjekt prične bivati v in prek jezika. Kot zapiše Slavoj Žižek, je bistvo Lacanovega povratka k Freudu v formuli: nezavedno je strukturirano kot jezik. (Žižek 2006,3)

Pri tem uvede Drugega kot nezavedno stran govora, diskurza, signifikacije in želje, ki oblikuje matrico tega procesa. Kot pravi Terry Eagleton, je

Drugi tisto, kar nam bo, tako kot jezik, vedno nedosegljivo, tisto, kar nas je privedlo do bivanja kot subjekti, a bo vedno presegalo sposobnosti našega dojetja. Hrepenimo po tistem, kar nam drugi – starši, na primer – nezavedno želijo; in poželenje se lahko zgodi samo zato, ker smo ujeti v lingvističnih, seksualnih in družbenih razmerjih – kar vse sodi v področje Drugega. (Eagleton v Stam in drugi 1992/2002, 125)

Ni čudno torej, da je nezavedno centralno v teoriji tako Freuda kot Lacana, le da Lacan nezavedno pripiše jeziku, kajti nezavedno je proizvedeno in nam je na voljo v jeziku. Moment, ko postanemo sposobni lingvističnega izražanja, je hkrati moment, ko se posameznik vključi v družbeno realnost.

Prvi moment izgube v formaciji subjekta je povezan z dojko, katere odsotnost tako po Freudu kot po Lacanu iniciira neskončno gibanje želje, te nezavedne sile, rojene iz pomanjkanja in obujanja nezmožnosti zadovoljitve. Lacan ta moment postavi v okvirje triade

potreba/zahteva/želja, da bi pokazal, kako fantazija, želja in jezik označijo otroka celo pri izvorni izgubi, ki povzroči subjektiviteto, to je primarna ločitev od dojke. Sprva gre zgolj za fizično potrebo po hrani, ki jo dojenček izrazi z jokom. Ko je potreba odstranjena z materinim dojenjem, otrok poveže jok z doživetim zadovoljstvom, s čimer enostaven signal (jok) prevede v zahtevo, naslovljeno na »drugega«, nekoga zunaj njega samega. Jok tako postane znak, ki obstaja v verigi pomenov, ki vključuje tudi ne-jok: jok označuje. Vendar, ko je veriga označevalcev enkrat začeta, bo vedno obstajal presežek, nekaj več kot le zadovoljitev potrebe. Spomin na doživeto zadovoljstvo bo za vedno asociiran z izgubo, z nečim, kar ni pod subjektivim nadzorom. Ta nezmožnost postane želja. Lacan pravi protislovju, ki nastane med zadovoljitvijo potrebe in nezadovoljeno zahtevo po ljubezni, *objekt mali a (objet petit a)*, objekt želje, ki je ujet v nikoli zadovoljeno iskanje za vedno izgubljenega zadovoljstva. To pomeni, da bo želja vedno obstajala v registru fantazije, spomina in nezmožnosti. Lacanov subjekt (želje) skuša skozi celo življenje ponovno ujeti fantazijo celosti, polnosti in enotnosti, ki jo povezuje s primarno izkušnjo dojke. Objekt želje je tako ustvarjen kot fantazija in ta fantazmatična kreacija se kontinuirano pojavlja skozi subjektovo življenje, ko različni objekti nadomeščajo nekaj, česar nikoli ne more doseči. Lacanovci tako željo opišejo kot neskončno kroženje od ene reprezentacije do druge. (Stam in drugi 1992/2002)

Po Freudu otrok med odraščanjem organizira svoje libidinalne nagone, ki so sprva krožili polimorfno, nenavezani na kakršen koli objekt. Ta organizacija kanalizira seksualnost proti določenim objektom in ciljem. V prvi oralni fazi je seksualno življenje povezano z nagonom k vsebovanim objektom, v drugi, analni, postane anus erotogena cona in v tretji, falični, se otrokov libido osredotoči na genitalije. Poenostavljena predstavitev teh faz nam bo služila za razlago Lacanovih treh področij: simbolnega, imaginarnega in realnega. Prvo, oralno fazo, bi lahko primerjali z Lacanovo zrcalno fazo, kjer gre za drugo izgubo v otrokovem življenju, saj v zrcalni fazi subjekt oblikuje predstavo o sebi, ko se zagleda v ogledalu. Ko otrok zagleda svojo podobo, jo zamenja za enotno, koherentno obliko superiornega sebstva. Otrok se identificira s to podobo kot nekaj, kar odseva samega sebe in nekaj, kar je drugo, in spozna zadovoljivo enotnost, ki je ne more izkusiti v lastnem telesu. Otrok to podobo ponotranji kot idealni ego, ideal narcisoidne onipotence in razliko od ega ideala, ki ga ustvari v razmerju do starševskih figur v ojdipski situaciji in superegom kot nosilcem prepovedi in vesti. Tako se otrokov ego razvije v Imaginarnem kot enem od treh psihičnih registrov, ki usmerjajo človeško izkušnjo (skupaj s Simbolnim in Realnim). (Stam in drugi 1992/2002, 128-129)

Simbolno Lacan vpelje prek ojdipovskega kompleksa. Mary Ann Doane opiše kompleks z Lacanovskimi termini: »Prek ojdipovskega kompleksa pride do reformulacije odnosa med materjo in otrokom in sicer prek intervencije tretjega pogoja (očeta). Odnos otroka do matere označuje želja po za vedno izgubljenem objektu, v kar subjekt privoli z aktivno uporabo označevalca.« (Doane v Stam in drugi 1992/2002)

Prav termin označevalec potrjuje Lacanov poudarek na lingvistiki, kjer ojdipska situacija postane konflikt med željo in Zakonom, le ta pa se odvija na področju Simbolnega registra psihe. Ojdipski moment namreč vsebuje simbolne strukture, reprezentacije, ki so pomembne za subjekt, bolj kot za dejanske posameznike. Ker se drama odvije v nezavednem, vsebuje mrežo signifikacij, ki so bistveno drugačne od naših vsakdanjih življenj. Lacan tako prevede ojdipovski kompleks: otrok napreduje iz predoidipske unije z materjo ne samo prek strahu pred kastracijo (ki jo izvede oče, zato se otrok odtrga iz incestoidnega razmerja z materjo in se poistoveti z očetom), temveč tudi prek prevzetja jezika. Moment lingvistične zmožnosti je tako istočasno moment vstopa v družbeno realnost. Institucija, ki prepoveduje incest in poleg Zakona na subjekt naloži tudi seksualno identiteto, je *ime očeta*. Za Lacana sta dva glavna simbolna zakona, ki označujeta človeška bitja, zmožnost jezika in tabu incesta. Tako Simbolno označuje prepoznavanje kulturnih drugih; kjer je Imaginarno označeno s harmoničnim in dvojnim razmerjem med materjo in otrokom, Simbolno označuje posredovanje tretjega razdiralnega elementa. Lacan Simbolno in Imaginarno postavi v opozicijo iz treh razlogov: ko govorimo o družbeni organizaciji in paternalistični avtoriteti, Simbolno regulirajo zakoni očeta, medtem ko Imaginarna diadična razmerja dominira mati. Ko govorimo o jeziku in strukturiranih signifikacijah, je Imaginarno predlingvistično. In ker Simbolno temelji na samoodpovedi incestoidnih občutenj do matere, je zakon in red in s tem jezik utemeljen na represiji Imaginarnega. (Stam in drugi 1992/2002, 129-133)

2.3.1 Simbolno, Imaginarno, Realno

Slavoj Žižek v predgovoru v lacanovski zbornik o interpretaciji Hitchcocka zapiše, da je tako modernizmu kot postmodernizmu interpretacija inherentna: brez nje nimamo dostopa do umetniškega dela, tako je po njegovem tradicionalni raj, kjer lahko uživamo v umetniškem delu ne glede na raznolikost interpretacij, za vedno izgubljen. (v Žižek 1992, 1)

Fredric Jameson je triado realizma, modernizma in postmodernizma prenesel na filmsko zgodovino. Za obdobje realizma štejemo omenjeni klasični Hollywood, ki gradi na narativnih kodih, vzpostavljenih v 30-ih in 40-ih letih prejšnjega stoletja, pod modernizem vključimo

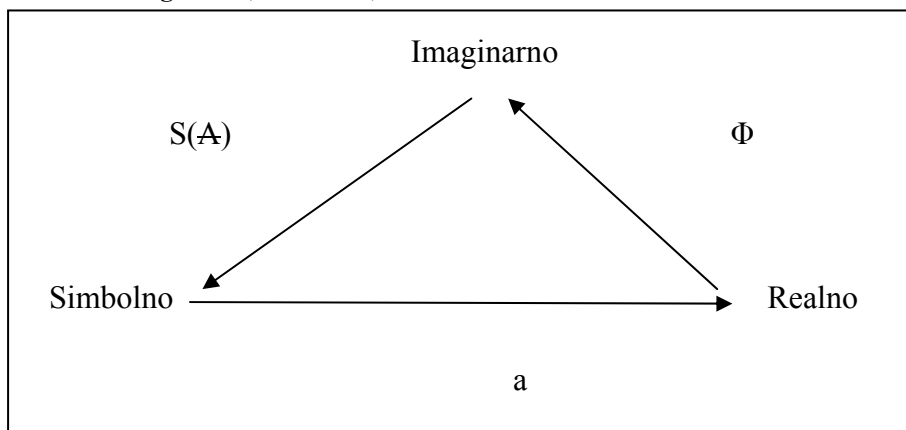
dela velikih *auterjev* 50-ih in 60-ih let prejšnjega stoletja. Pod postmodernizem pa z Žižkovim izrazom »zmešnjava, v kateri smo danes« štejeemo najnovejšo produkcijo, kjer prevladuje obsesija s travmatično »Stvarjo«, ki narativno matrico reducira na spodletel poskus, da bi gentrificirali Stvar. Žižek na primer za Hitchcocka trdi, da je vse troje hkrati. (v Žižek 1992, 2)

Če smo nekoliko drzni, lahko Formanov *Let nad kukavičjim gnezdrom*, glede na njegove možne interpretacije, postavimo na podobno mesto. *Let nad kukavičjim gnezdrom* se poigrava s čistim realizmom in konvencijami klasičnega Hollywooda, s klasičnim narativnim lokom, repetitivnimi mizanscene in omejeno ekonomijo naracijskih form, ki podpirajo tako zaplet kot like. Hkrati imajo režiserja Miloša Formana, čeprav ni Američan, pogosto za enega od avtorjev novega Hollywooda, predvsem zato, ker je svoji najpomembnejši deli, omenjeni *Let nad kukavičjim gnezdrom* in *Slačenje*, posnel v Hollywoodu v času, ko se je klasična naracija krivila, z njo pa tudi zapleti znotraj narativnega loka. Tu moramo posebej izpostaviti vseprisoten žanr novega Hollywooda »buddy film«, kjer romantičen zaplet z žensko ni več osrednje gonilo zgodbe.

Postmodernistična komponenta, ki jo Žižek šaljivo označi kot tisti del zapleta, brez katerega ne moremo dojeti bistva, pa čeprav se nam zgodba na prvi pogled zdi kot melodrama, ki jo razume še naša babica, pa bomo iskali v naši analizi, ko bomo vključili feministične študije in psihoanalizo. (v Žižek 1992, 2)

Ko Žižek skuša klasificirati objekte v Hitchcockovih delih, predlaga Lacanovo shemo:

Slika 2.1: Imaginarno, Simbolno, Realno



Vir: Žižek (1992/2000, 7).

Pri tem je *objet petit a* vrzel v središču simbolnega reda, manjko, praznina v Realnem, ki v gibanje požene simbolno gibanje interpretacije, čista resnica Misterije, ki jo moramo rešiti,

interpretirati. Krožni objekt menjave je $S(A)$, simbolni objekt, ki, če ga ne moremo reducirati v imaginarno igro z ogledalom, označuje nezmožnost, okoli katere je strukturiram simbolni red – je majhen element, ki sproži kristalizacijo simbolne strukture. Φ je nepasivna, imaginarna objektifikacija Realnega. Podoba, ki uteleša nemogoč *jouissance*. (v Žižek 1992, 8)

Triado Žižek ilustrira z igro šaha: pravila, po katerih moramo igrati, so simbolna dimenzija šaha, na primer figurico konja definirajo poteze, ki so tej figurici dovoljene. Na imaginarni ravni govorimo o obliki figuric in njihovih imenih, to, da ima figura konj obliko konjske glave na primer. Zlahka bi si predstavljali šah z enakimi pravili, a drugačnimi imeni za figurice, na primer konj bi lahko bil sel. Realno je celoten kompleksen set razmer, ki vplivajo na potek igre: inteligentnost igralcev in nepredvidljive razmere, ki zmedejo igralca ali prekinejo igro. (Žižek 2006, 9)

V *Looking Awry*, Žižek objekt mali a umesti v kroženje gonov in Lacanovo razlikovanje med gonom, namero in ciljem. »Cilj je končna destinacija, medtem ko je namera tisto, kar nameravamo storiti, pot sama. Lacanovo bistvo je, da pravi pomen gona ni njegov cilj (čista satisfakcija), temveč njegova namera: ultimativna namera gona je, da reproducira sebe kot gon, da se vrne v krožno pot in nadaljuje pot k cilju in naprej od njega.« Tako pridemo do Sizifovega paradoksa: ko enkrat doseže cilj, občuti dejstvo, da je prava namera njegove dejavnosti pot sama, menjava vzpona in padca. (Žižek 1991, 5)

Fantazija je ponavadi dojeta kot scenarij, ki uresniči subjektive želje. Ta elementarna definicija je zadostna, če jo jemljemo dobesedno: kar fantazija uprizori, ni prizor, v katerem je naša želja povsem zadovoljena, temveč nasprotno, prizor, ki realizira oziroma uprizori željo samo. Temeljna točka psihoanalize je, da želja ni dana vnaprej, temveč da je skonstruirana; vloga fantazije je, da daje koordinate subjektovi želji, da določi svoj objekt in locira pozicija, ki jo ima v njej subjekt. Skozi fantazijo se naučimo živeti. (Žižek 1991, 6)

Pogosto ne vidimo, da je prelaganje užitka, prelaganje stvari same, že stvar sama po sebi. Realizacija želje ni sestavljena iz tega, da mora biti v celoti zadovoljena, ampak sovpada z reprodukcijo želje kot take, s krožnim gibanjem želje. Tesnoba ne nastopi, ko ne moremo priti do objekta želje, temveč nasprotno, tesnoba nastopi, ko začutimo nevarnost, da se bomo objektu preveč približali in tako izgubili pomanjkanje tega objekta. Tesnoba nastopi, ko izgubimo željo. Objekt mali a je presežek, izmikajoča se verjetnost, ki vodi človeka k spremembam. (Žižek 1991, 8)

2.3.2 Christian Metz in začetek psihoanalitične filmske teorije

Eden temeljnih tekstov, ki povezuje filmsko semiotiko s psihoanalizo, je esej Christiana Metza *The Imaginary Signifier* (Imaginarni označevalec) (odlomki objavljeni v zborniku *Narrative, Apparatus, Ideology*, urednik Philip Rosen, 1986). Metz v njem zapiše, da prav lingvistika in psihoanaliza za svoj objekt vzameta direktno signifikacijo kot tako, zato sta lingvistika in psihoanaliza dva glavna vira semiologije, edini dve disciplini, ki sta prežeti s semiotiko. Prav zato moramo obema dodati tretjo perspektivo, ki je njuno skupno in stalno ozadje: direktna študija družb, zgodovinskega kriticizma in raziskovanja infrastruktur. (Metz 1975)

Kot namiguje že sam naslov eseja, se film vključi v nezavedno bolj kot kateri koli drug umetniški medij – sama konstitucija filmskega označevalca je imaginarna. Nasprotno od literarne in slikovne umetnosti, katerih označevalci obstajajo pred imaginativnim delom gledalca ali bralca (v obliki besed na strani ali podob na platnu), se filmi v celoti formirajo šele prek fiktivnega dela gledalcev. To seveda ne pomeni, da film v materialnem smislu ne obstaja pred ogledom, ampak da so njegovi označevalci aktivirani med gledanjem. Filmske podobe in zvoki nimajo pomena brez nezavednega dela gledalca. V tem smislu je vsak film konstrukcija svojega gledalca. *The Imaginary Signifier* je primaren tekst psihoanalitične filmske teorije; skoraj vsak članek na to temo se na nek način nanaša na Metzov esej. Metz v njem raziskuje načine, kako film mobilizira imaginarno, da bi zagotovil delovanje filmskega aparatusa, ustvaril pogoje recepcije, ki so specifični za filmskega gledalca in ustvaril čudno fantazmatično lastnost filmske signifikacije. Za Metza imaginarno pomeni: fiktivno v smislu, da so filmi imaginarne zgodbe, ki jih reprezentirajo prisotne podobe in odsotni objekti in ljudje; imaginarno se nanaša na naravo filmskega označevalca, ki zahteva aktivno spremljanje podob in zvoka, hkrati pa si njegovi gledalci ne delijo skupnega časa in prostora, zato je v srcu filmske reprezentacije občutek odsotnosti; tretji pomen imaginarnega pa se nanaša na Lacanovo Imaginarno, mesto konstitucije ega pred ojdipskim momentom. Vendar pa se Metz previdno izogne trditvi, da je film povsem imaginaren, saj trdi, da je pri obravnavi obremenjen z globoko razvejanimi artikulacijami imaginarnega s spretnostjo označevalca in semiotskim vtisom Zakona, ki označuje nezavedno. Z drugimi besedami, film je hkrati sistem simbolov in imaginarna operacija in vsaka uspešna analiza mora biti uravnotežena v dinamičnem razmerju med njima. (Stam in drugi 1992/2002, 139-140)

Kot zapiše Metz, je na videz enostavno dejanje »gledanja filma« vseeno podvrženo Freudovemu »pravilu«, kjer je normalno delovanje zaporedja fizioloških funkcij potrebno za

normalnost. Takoj ko pod drobnogled vzamemo gledanje filma, se nam razkrije kompleksno, večkratno prepleteno prekrivanje funkcij imaginarnega, realnega in simbolnega. To prepletanje je potrebno tudi pri vsakdanjih življenjskih funkcijah družbenega življenja, filmska manifestacija teh funkcij pa je toliko bolj impresivna, ker se godi na izjemno majhni površini. (Metz 1975)

Lacanova delitev na Simbolno, Realno in Imaginarno in njene izpeljave nas napeljujejo na to, da je branje teksta, kot je film, v veliki meri odvisno tudi od gledalca. Delno seveda od gledalca kot posameznika, v veliki meri pa od gledalca kot posameznika v družbi. Če Simbolno prevedemo v bolj vsakdanje pojme, moramo torej pri semiotski analizi filma upoštevati družbene norme časa, v katerem živimo, vsesplošnega zeitgeista, Zakonov. Naše doživljanje Simbolnega ima prav tako velik vpliv na interpretacijo filma, kot naše Imaginarno, naše nezavedno. A ker gre pri nezavednem do določene mere za individualizirane izkušnje, je Simbolno v našem primeru toliko bolj zanimivo. Simbolno zunaj filma, v sferi, v kateri živimo, in Simbolno v filmski zgodbi.

V drugem eseju z naslovom Problems of Denotation in the Fiction Film (prav tako objavljen v zborniku Narrative, Apparatus, Ideology, urednik Philip Rosen, 1986) se Metz ukvarja z motiviranostjo filmskih označevalcev. Kinematografska signifikacija je po njegovem vedno bolj ali manj motivirana, nikoli pa arbitrarna. Motivacija se namreč odvije na dveh stopnjah: v razmerju med denotativnimi označevalci in označenci ter v razmerju med konotativnimi označevalci in označenci. Pri denotaciji za motivacijo poskrbi analogija, torej neprekinjena podobnost med označevalcem in označencem. Ker kino izvira iz fotografije in fonografa, govorimo o vizualni in zvočni analogiji, vendar pa mehanična duplikacija ni nikoli popolna. Iz vidika semiotike zato identičnost med označevalcem in označencem sploh ni potrebna. Enostavna analogija predstavlja zadostno motivacijo. Konotativni pomeni pa so tudi v filmu motivirani. Filmska konotacija je vedno simbolne narave: označenec motivira označevalca, a ga tudi preseže. Konotativni pomen presega denotativnega, ne da bi mu nasprotoval ali ga ignoriral. Torej je pri filmskih označevalcih prisotna le delna arbitrarnost, ne totalna. Res je tudi, da analogija v filmski semiotiki predstavlja oviro, kajti ko analogija prevzame filmsko signifikacijo, govorimo o odsotnosti filmske kodifikacije. Zato moramo filmske kode iskati na ravni konotacije ali na ravni kodov denotacije-konotacije v razmerju do diskurzivne organizacije skupin podob. (Metz 1968)

2.4 Naracija

V 30. letih prejšnjega stoletja je kulturni vzpon pripovednega filma dosegel vrhunec, dodobra pa so se tudi že uveljavili posebni filmski kodi, ki so postavljali in izražali filmske pripovedi. Noël Burch je tem kodom rekel »institucionalni način reprezentacije«, kar je v bistvu skupek vodil o mizansceni, kadriranju in predvsem montaži, ki poskrbijo za povezavo prostora in časa v pripovedi in za artikulacijo izmišljenih junakov, kar gledalca pritegne in zbega. Pri tem postopku je poglobitno, kako uredimo zaporedje posnetkov v filmu po pravilih kontinuirane montaže. Velja splošno prepričanje, da je to »izhodišče filmskega sloga« doseglo zenit v dobi »klasičnega« pripovednega načina, to je v 30. in 40. letih prejšnjega stoletja. Čeprav se zdi institucionalni način reprezentacije vsemogočen, nekdanja njegova prevlada ni bila tako samoumevna in tako kot ostali načini reprezentacije sodi v določen družbeni in zgodovinski okvir. (Kuhn 1985/2007)

Kuhnova pravi, da je za klasično pripovedno strukturo značilno, da se zgodba suče okoli temeljne strukture uganke in njene rešitve. Na začetku zgodbe se praviloma zgodi nekaj, kar poruši obstoječe ravnovesje v izmišljenem svetu, naloga pripovedi pa je, da znova vzpostavi porušeno ravnovesje, o čemer piše tudi Roland Barthes v eseju *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. Klasična pripoved postopoma, bolj ali manj linearno napreduje proti očitno neizogibnemu razpletu. »Realistični« vidiki klasične pripovedi počivajo na temelju te strukture z uganko in rešitvijo in delujejo na dveh ravneh: na verjetnosti izmišljenega sveta, o katerem govori pripoved, in naporih njenih junakov znotraj pripovednega postopka. V svetu klasične pripovedi tako vlada verjetnost in ne realizem dokumentarnega sloga. (Kuhn 1985/2007)

Po zgledu ruskih formalistov lahko naracijo ločimo na fabulo, torej narativne dogodke v kronološkem zaporedju, ki mu pravimo tudi zgodba, ter syuzhet, sistematično predstavitev dogodkov fabule, ki mu pravimo tudi »plot« oziroma zaplet. Klasična pripovedna struktura je tako najbližje kanonični zgodbi, ki naj bi bila normalna za zahodno kulturo. Glavni značilnosti kanonične zgodbe sta odvisnost od vzročno-posledičnih razmerij med liki ter definicija akcije kot poskusa doseganja ciljev. Na ravni syuzhetja klasični film sledi kanonični zgodbi tako, da najprej predstavi prvotno stanje stvari, ki so nato porušena in jih je potrebno ponovno vzpostaviti. Tako navodila za pisanje hollywoodskih scenarijev vztrajajo na receptu: nemoteno stanje, motnja, boj in eliminacija motnje. (Bordwell 1985)

Ponavadi klasični syuzhet sestavlja dvojna vzročna struktura, dva zapleta: ena vključuje heteroseksualno romanco, druga pa alternativno sfero: delo, vojno, misijo, ali druga osebna razmerja. Ponavadi rešitev enega zapleta reši še drugega. Zato je pomemben tudi zaključek syuzhetja. Ponavadi gre za kronanje strukture, logičen zaključek serije dogodkov, za zadnji učinek prvotnega razloga. Večina klasičnih hollywoodskih zgodb se konča srečno, ponavadi z ljubezenskim prizorom, ki zaključi heteroseksualni zaplet. Kljub temu pa konec ni strukturalno določen, lahko gre bolj za arbitrarno prilagoditev sveta, ki ga je na glavo obrnila motnja. (Bordwell 1985)

Pripovedovalec je v klasični naraciji neviden, s čimer je pogojen tudi način snemanja. Tako predstavitvena faza tipično vsebuje posnetek, ki vzpostavi razmerje med liki, prostorom in časom. Ko se začne interakcija med liki, se prizor razbije v bližnje vpoglede v akcije in reakcije. V klasični naraciji stil ponavadi vzpodbuja gledalca, da sestavi koherenten in konsistenten prostor in čas fabule oziroma sledi logiki prikazovanja »what happens next« oziroma »kaj sledi«. Prav tako predvidljivo je snemanje likov; ti so ponavadi posneti od kolen navzgor (plan-american), ali od prsi navzgor (medium closeup); pod pravim kotom, na ravni ramen ali brade. Malo je izjemno dolgih posnetkov ali ekstremnih približevanj kamere, tudi posnetki z žabje ali ptičje perspektive morajo biti utemeljeni. Kljub rutini in prozornosti klasičnega filma je gledanje še vedno aktivnost. (Bordwell 1985)

2.4.1 Roland Barthes in teorija naracije

Roland Barthes se v eseju *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* (1966, objavljen 1977 v *Image, Music, Text*) o strukturalni analizi naracije sklicuje na ruske formaliste, Proppa in Levi-Straussa, ki so poudarjali naslednjo dilemo: ali je naracija zgolj obširna zbirka dogodkov, kar bi pomenilo, da o naraciji ne moremo ničesar povedati, razen da poudarimo pripovedovalčevo (avtorjevo) umetnost, talent ali genialnost, ali pa si naracija z drugimi naracijami deli skupno strukturo, ki je odprta za analizo, ne glede na to, koliko potrpljenja ali formulacije zahteva. Obstaja ogromna razlika med kompleksnimi naključji in najbolj elementarnimi shemami kombinatorike; nemogoče je kombinirati (proizvesti) naracijo brez reference na impliciten sistem enot in pravil.

Splošni jezik (langue) naracije lahko primerjamo z lingvistiko diskurza. Strukturno si naracija deli lastnosti s stavkom, ne da bi jo bilo mogoče reducirati na enostaven seštevek svojih stavkov. Naracija je dolg stavek, tako kot je vsak trdilni stavek na nek način obris kratke

naracije. V naraciji lahko najdemo osnovne verbalne kategorije: čase, gledišča, razpoloženja in osebe.

Da bi analizirali elemente, ki tvorijo naracijo, si moramo pomagati s klasifikatornim sistemom: z ravnmi pomena. Teorija stopenj ponuja dva tipa razmerij med elementi: distributivne (če so razmerja na isti ravni) in integrativne (če se dotikajo iz različnih ravni); posledično distributivna razmerja ne zadostujejo za proizvod pomena. Za strukturalno analizo moramo razločevati med več ravnmi oziroma instancami, ter jih postaviti v hierarhična razmerja.

Da bi razumeli naracijo, ni dovolj, da zgolj sledimo razpletanju zgodbe, potrebno je prepoznati njeno zgradbo v »nadstropjih«. Glede opisa so tako predlagane tri ravni: funkcijska, akcijska in naracijska. Funkcijska ima pomen samo toliko časa, dokler ima svoje mesto v akciji akterja, ta akcija pa v zameno dobi svoj dokončen pomen zaradi dejstva, da je naracijska, vpeta v diskurz, ki ima lastno kodo.

Najmanjše enote naracije so funkcije. Naracija je vedno zgrajena iz funkcij, torej delov, ki gradijo pomen in so vredni omembe. Vse kar je omenjeno, je po definiciji omembe vredno. Četudi se zdi, da so določeni podatki odveč, je ravno v tem njihov pomen: v absurdnosti in neuporabnosti. Vse ima pomen, ali pa ga nič nima. Umetnost je brez šuma; je tako čist sistem, da v njem ni enote, ki bi bila odveč. Iz lingvistične perspektive je funkcija očitno enota vsebine: kar je povedano, naredi iz trditve funkcionalno enoto, ne način, na katerega je povedano. Funkcije so včasih lahko predstavljene z enotami, ki so večje od stavka (skupine stavkov različnih dolžin do dela kot celote), včasih celo z manjšimi (sintagma, beseda, celo verbalni element manjši od besede).

Funkcionalne enote moramo razvrstiti v majhno število razredov. Sprva torej dva razreda glede na prehajanje pomenov, prej omenjena distributivni in integrativni. Pri distributivni gre za horizontalno povezovanje funkcij (nakup revolverja je povezan s trenutkom, ko bo ta uporabljen, če ne bo, gre za trenutek neodločnosti), medtem ko integrativne enote tvorijo indici. Pri indicih ne gre za dopolnilno ali zaporedno povezanost, temveč za razpršen koncept, ki vseeno pripomore k zgodbi; gre za psihološke indice junakov, opazke glede atmosfere. Ker gre za integrativna razmerja, saj se moramo za razumevanje pomakniti na drugo, višjo raven, kjer je indic pojasnjen. Indici so zaradi svoje vertikalne narave povezovanja resnično semantične enote. Za razliko od funkcij se nanašajo na označenca, ne na operacijo. Potrditev indicev je na višjih ravneh, tako da včasih celo ostane virtualna, zunaj eksplicitne sintagme.

Funkcije tako vključujejo metonimične povezave, indici pa metaforične. Prve so povezane s funkcionalnostjo dejanj, drugi s funkcionalnostjo biti.

Glede na pomembnost lahko funkcije delimo na kardinalne oziroma osnovne (nuclei), ki konstituirajo bistvene zaplete naracije ali njenih fragmentov, medtem ko katalizatorji zgolj zapolnijo prostor med nuclei in so komplementarne narave. Funkcija je kardinalna, če zgolj odpira polje negotovosti, torej vpliva na potek zgodbe, medtem ko katalizatorji zapolnjujejo in so funkcionalni le, ko so v razmerju z osnovnimi funkcijami. Katalizatorji so parazitske narave in so vedno kronološko povezani, torej zaporedni, medtem ko je razmerje med dvema kardinalnima funkcijama hkrati kronološko in logično. Kardinalne funkcije so rizični momenti naracije, medtem ko so katalizatorji res šibko funkcionalni, vendar nikakor ne nefunkcionalni. Nucleusa ne moremo izbrisati, ne da bi vplivali na zgodbo, katalizatorja pa ne moremo izbrisati, ne da bi vplivali na diskurz naracije.

Pri indicih, drugi glavni skupini enot, so te lahko dokončane zgolj na ravni likov ali na ravni naracije. So del parametričnih razmerij, ki so kontinuirana in raztegnjena čez del, lik ali celotno delo. Razlikujemo lahko med pravimi indici, ki se nanašajo na značaj narativnega gibala, občutek, atmosfero (na primer sum), ali filozofijo, ter na informatorje, ki služijo identifikaciji in lociranju v prostoru in času. Indici imajo vedno implicitne označence, medtem ko jih informatorji, vsaj na ravni zgodbe, nimajo. Informatorji so čisti podatki z takojšnjo signifikacijo, njihova funkcionalnost je tako kot pri katalizatorjih šibka, a ne nična.

Tako smo vzpostavili štiri začetne razrede, v katere lahko razdelimo enote funkcionalnih ravni: nuclei, katalizatorji, indici in informatorji. Pri tem moramo vedeti, da je enota lahko hkrati v dveh različnih razredih, enote so lahko pomešane in se igrajo z možnostmi naracijske ekonomije. Katalizatorje, indice in informatorje družijo v razmerju do nuclei ali kardinalnih funkcij dejstvo, da so razširitve. Nuclei tvorijo končne sete, v skupine združujejo majhno število pogojev in jih vodi logika, nujnost in zadostnost. Tvorijo okvir, ki ga morajo preostale tri vrste enot zapolniti glede na način širjenja zgodbe. Kardinalne oziroma osnovne funkcije ne moremo določiti glede na njeno pomembnost, temveč zgolj na podlagi njenega odnosa do drugih enot naracije.

Če funkcije združujemo v bolj pregledne enote, govorimo o sekvencah. Sekvenca je logično zaporedje nuclei: sekvenca se začne, ko eden od pogojev nima predhodnika in zapre, ko drugi nima naslednika. Sekvence vedno lahko poimenujemo, na primer pitje vina, umivanje rok ipd. Četudi gre za trivialne operacije, jih vseeno poimenujemo, sekvencam pa pravimo mikro-

sekvence, ki pogosto tvorijo najbolj drobno zrnje naracijskega tkiva. Z branjem sekvence jo hkrati poimenujemo. Ne glede na njeno majhno pomembnost, sekvenca, glede na to, da je sestavljena iz nuclei, vedno vsebuje rizične momente, prav ti pa upravičujejo njeno analizo.

Če govorimo o naraciji kot o objektu, potem moramo upoštevati, da ima vsaka naracija donatorja in prejemnika. Tako kot v lingvistični komunikaciji »jaz« predpostavlja tudi »ti« in obratno, nobena naracija ne obstaja brez pripovedovalca in poslušalca (bralca ali gledalca). O donatorju oziroma pripovedovalcu naracije obstajajo trije koncepti. Prvi predpostavlja, da naracija izhaja iz osebe. Ta oseba ima ime, je avtor, kjer poteka neskončna menjava med osebnostjo in umetnostjo posameznika, ki periodično vzame pisalo in napiše zgodbo. Naracija je tako enostavno izraz zunanjega »jaz«. Drugi koncept predpostavlja, da je pripovedovalec vsevedna, neosebna zavest, ki pripoveduje zgodbo s superiorne pozicije boga. Pripovedovalec je hkrati znotraj likov in zunaj njih. Tretji koncept pa predpostavlja, da mora pripovedovalec naracijo omejiti na tisto, kar lahko liki opazijo ali vedo, tako da na koncu naracijo poganjajo liki, ki postanejo pripovedovalci.

Naracija lahko pridobi na pomenu samo v svetu, ki jo uporablja. Nad naracijsko ravno se začne svet, drugi sistemi (socialni, ekonomski, ideološki), katerih pogoji niso več naracije, temveč elementi iz drugačne snovi (zgodovinska dejstva, determinacije, vedenje,...). Tako kot se lingvistika konča pri stavku, se narativna analiza konča pri diskurzu; od tam naprej moramo spremeniti semiotiko.

Na splošno se po mnenju Barthesa v naši družbi močno trudimo, da bi prikrili kode naracije; obstaja nešteto sredstev, kako naturalizirati naracijo s prirejanjem, po katerem stvari izgledajo naravne, samoumevne. Zadržanost pri razkrivanju svojih kod označuje buržoazno družbo in množično kulturo, ki izhaja iz nje: obe zahtevata znake, ki niso videti kot znaki. Vendar je to zgolj strukturalni fenomen: ne glede na to, kako vsakdanje je branje knjige ali časopisa, nič ne more preprečiti skromnega dejanja, ko se v nas naenkrat in v celoti naseli naracijski kod, ki ga bomo potrebovali.

3 Moško branje filma in novi Hollywood

Kot zapiše James Monaco (1977/2000), vsak film zaradi svoje popularnosti igra tudi sociopolitično vlogo. Sociopolitika filma opisuje, kako je film reflektiran in integriran v človeško izkušnjo. Film uporablja namreč tako močne in prepričljive reprezentacije realnosti, da ima globoke učinke na svoje gledalce. (Monaco 1977/2000, 261)

Poleg tega, da na film vplivajo različni družbeni faktorji, film kot tak lahko vpliva na družbo. Vpet v značilnosti širše družbe in filmske industrije, Let nad kukavičjim gnezdrom odseva svoj čas in ga delno tudi preoblikuje.

Let nad kukavičjim gnezdrom je bil posnet leta 1975, v zadnjih izdihljajih hollywoodskega obdobja, ki je znano tudi kot »zadnje zlato obdobje ameriškega filma« (Martin Scorsese v Štefančič 2007, 9), bolj znano pa je pod nazivom novi Hollywood ali hollywoodski novi val, ki ga časovno lahko umestimo med sredino šestdesetih let prejšnjega stoletja (Bonnie and Clyde, The Graduate) ter začetek osemdesetih, ko na hollywoodsko sceno pride nova generacija filmskih ustvarjalcev. Nekater za konec novega Hollywooda štejejo film Jaws iz leta 1975, ki napoveduje vzpon režiserjev, kot je Steven Spielberg. V tem poglavju bodo predstavljen sentiment časa, ki pogojuje moško branje filma, nekaj primerov moškega branja pa je dodanega v 5. poglavju.

Čeprav obdobje težko zajamemo z enostavnimi parametri, gre za večkrat povečevano filmsko obdobje, ki je svoj navdih črpalo v francoskem novem valu. Kot zapiše Štefančič, gre pri filmih Novega Hollywooda za hollywoodsko renesanso, kulturno revolucijo, ameriški novi val. Obdobje je bilo turbulentno in kreativno, filmi pa bolj kot ne antigeneracijski. »Junaki so bili dvoumni, nestabilni, psihadelični, neprilagodljivi, introspektivni, eksperimentalni – umirali so na najbolj divje, brutalne, absurdne, lirčno anarhične načine. Konformizem se je umaknil negotovosti, tesnobi, oklevanju in fatalizmu.« (Štefančič 2007, 10)

Novi Hollywood je bil tako ameriško nadaljevanje francoskega novega vala, pet največjih tedanjih hitov – Vojno zvezd, Žrelo, Botra, Brilljantino in Bližnja srečanja tretje vrste – so posneli režiserji mlajši od 35 let. Tudi evropski *auterji*, kot je bil Miloš Forman, so v Hollywoodu posneli največje ameriške klasike. Let nad kukavičjim gnezdrom je tak. Nova moč režiserjev je bila legitimizirana z ideologijo *auterisma*. Teorijo *auterjev* so izumili francoski kritiki, ki so trdili, da so filmi za režiserje to, kar so pesmi za pesnike. (Biskind 1998, 16)

Novi zvezdniki, med njimi tudi Jack Nicholson, niso bili lepotci. »Film je postal orodje kulturne revolucije – zdelo se je, da je mogoče z njim spreminjati svet. Film sedemdesetih so bili posebno, unikatno občutenje sveta. Kot nekoč filmi noir. Žanr zase. Mitom niso več verjeli. Patriarhat ni bil več edina opcija.« (Štefančič 2007, 15) Film so postali vodiči po zeitgeistu, »vrhunski indikatorji tega, kar se je tedaj dogajalo, zato nekateri danes, gledano retrospektivno, bolj potegnejo na kulturni artefakt kot pa na film.« (Štefančič 2007, 37)

Kot zapiše Štefančič (2007), so se režiserji iz studiev premaknili na lokacije, kjer so upali, da bodo lahko improvizirali. Kot vsaki pravi novovalovci. K temu, da so se lahko režiserji iz studiev kreativno premaknili na lokacije in da so se jim lahko izpolnile novovalovske, improvizacijske sanje, je veliko pripomogla tudi nova, precej bolj fleksibilna tehnologija, ki je prišla. Stare, težke, okorne kamere sta zamenjala »panaflex« in »arriflex«, bistveno lažji kameri, ki sta omogočali večjo gibljivost in eksperimentiranje ter predvsem ročno snemanje, tudi v zaprtih prostorih, kot je psihiatrična ustanova v Oregonu, kjer so snemali Let nad kukavičjim gnezdrom. Že eden od uvodnih prizorov je bil improvizacija in sicer pogovor Randla McMurphyja, ki ga igra Jack Nicholson, z direktorjem ustanove, ki ga igra Dean Brooks, dejanski direktor oregonske psihiatrične ustanove. Tako so Brooksu na primer dali mapo z vsemi podatki o McMurphyju, z Nicholsonom pa sta nato improvizirala, kako bi dejansko potekal pogovor med pacientom in zdravnikom. Edini, ki je imel nekaj besedila, je bil Nicholson. Tako so posneli 18 minut materiala, ki so ga kasneje skrajšali na 6 minut (povzeto po audio komentarju Miloša Formana k filmu). Let nad kukavičjim gnezdrom se ves čas sprehaja med romanom Kena Keseyja in improvizacijo, v njem istočasno nastopajo profesionalni igralci in psihiatrični bolniki, uveljavljene hollywoodske zvezde in naturščiki.

Novi Hollywood je tudi čas, ko občinstvo simpatizira z izobčenci, roparji in gangsterji. Tako v uspešnici Bonnie in Clyde ropata in ubijata ne zaradi denarja, ampak v imenu svobode. Dokler se vozita in ropata, sta na varnem, ko pa se ustavita in stopita iz avta, ju ubijejo. »Normalnost je prevara. In film z njima simpatizira.« (Štefančič 2007, 109) Pojavljajo se teme kot so upor, svoboda, nekonformizem in komunski kolektivizem, ki jih zasledimo tudi v Letu nad kukavičjim gnezdrom, ki tematsko poseblja novi Hollywood tudi v smeri tako imenovanega buddy žanra.

Buddy žanr je posledica ženskega gibanja in emancipacije žensk. Ali kot zapiše Štefančič:

Ženske so se emancipirale in moški te revolucije niso mogli požreti. Ženska neodvisnost – abortus, pravica do izbire ipd. – je le fantazijski aspekt moške anksioznosti. In ta moška anksioznost – ta dezintegracija patriarhalne fantazme – je v sedemdesetih rodila vse tiste kompanjonske, kameradske, buddy filme. Ti »moški« filmi, ki so jih imeli za odgovor na feminizem in žensko gibanje, ženske izključijo ali pa marginalizirajo (običajno jih spremenijo v kurbe), zato se na prvi pogled zdi, da so mizoginični, da ne razumejo enakopravnosti spolov in da le reproducirajo družbene odnose in patriarhalno ideologijo, toda v resnici, kot pravi Robin Wood, izključijo tudi

vse represivne institucije patriarhalnega reda – zakon, družino, monogamijo, heteroseksualnost in dom. Junaki teh filmov ne iščejo doma, ampak bežijo od doma, ali natančneje – bežijo pred domom, pred »normalnostjo«. Kompanjonski filmi so bili napad na status quo, pa četudi je v njih žensko zamenjal buddy. (Štefančič 2007, 125-126)

Ryan in Kellner (1988/1990) o buddy žanru zapišeta: »Obstoj ženskih žanrov v Hollywoodu priča o tem, da ima moški subjekt ponavadi centralno pozicijo v filmu, saj ta žanr ni poimenovan,« v šestdesetih in sedemdesetih pa se pojavi buddy film, ki se posveča razmerju med dvema moškima. Seveda gre za posledico feminizma, ki z odsotnostjo pasivne ženske moškim otežuje identifikacijo. Moški filmi novega Hollywooda so tako zaznamovani z visoko stopnjo moškega samoprotekcijskega povezovanja, ki eventuelno vodi do odprtega sovraštva do žensk. Bistvena za buddy film je odsotnost tako imenovanega romantičnega interesa. Ženske so v teh filmih pogosto odsotne, če pa jih že opazimo, imajo ponavadi sekundarne vloge; prava romanca se zgodi med dvema moškima. Odsotnost tradicionalnega ljubezenskega zapleta je hkrati tudi upor konzervativnim institucijam tistega časa. (Ryan in Kellner 1988/1990, 149-150)

Leta 1975, ko je posnet Let nad kukavičjim gnezdrom, se je ravno končala vojna v Vietnamu z osvoboditvijo Saigona. Splav je bil legaliziran in člen o enakih pravicah se je bližal obravnavi v kongresu. Začeli so veljati strogi okoljski zakoni, v boj za enake pravice pa so se vključili tudi avtohtoni Američani in Hispanci. Tako ni nenavadno, da sta bila leta 1976 finančno najbolj uspešna filma prav antiavtoritarna Let nad kukavičjim gnezdrom in Vsi predsednikovi možje. Michael Ryan in Douglas Kellner (1988/1990) zaključita, da je pri občinstvu najbolj delovalo nezaupanje do tistih, ki imajo moč, s tem pa so se začele širiti tudi različne teorije zarote.

Kot nadaljujeta, film v času kulturnega boja postane pomembna arena za spopad kulturnih reprezentacij. V filmih družbene reprezentacije tekmujejo za percepcijo, da so resnične. Filmi so bili uporabljeni za utrjevanje ženske tradicionalne vloge, da bi se borili proti feminizmu, in tudi izbrani film lahko uvrstimo med tiste. Do sedemdesetih so se tradicionalni načini reprezentacije že porušili, zaupanja v institucije ni bilo več. Novi Hollywood tako prek bolj osebnih in umetniških filmov začne v ospredje postavljati ambivalentno ideologijo individualizma šestdesetih. Takšen individualizem je ponavadi moškega spola in skrajno narcisoiden. Posledično je tudi pobeg v naravo, na primer z motorji, hkrati metafora za pobeg

iz urbanega zatiranja v svobodo samo-odkritja in sinekdoha moškega narcisoidnega povratka v toplo, pomirjajoče materinsko okolje. Ženske so v teh filmih vidno marginalizirane, prikazane kot poslušne spolne partnerice, prostitutke ali predane žene. Feministično gibanje je v Hollywoodu naletelo na več nasprotovanja kot odobravanja, saj se večina moških, četudi so bili liberalni in glasni v gibanju za človekove pravice, niso mogli poistovetiti z gibanjem, kjer so bili sami tirani in ki je dvomilo v njihove najbolj »naravne« psihološke dispozicije moškosti. (Ryan in Kellner 1988/1990)

Ryan in Kellner kot primer filma, ki je nabit z metaforami strahu pred žensko emancipacijo, navedeta *Izganjalca hudiča*. Ta je po njunem mnenju tudi zgodovinsko zanimiv, saj prikazuje dovzetnost patriarhata na grožnjo feminizma in spolne osvoboditve žensk. Film tako postane simptom moške tesnobe in strahu, ki ju je v sedemdesetih sprožilo feministično kljubovanje moški dominaciji. Film postane histerično, besno dejanje moškega reprezentacijskega nasilja nad ženskami. Diagnostično branje filma predlaga, da so bila sedemdeseta obdobje, ko so bili moški besni, šibki in nasilni, saj so se počutili nemočne ob feminističnih napadih na moške privilegije. Moške privilegije namreč spremlja pozicija ženske kot matere skrbnice, odvzem te pozicije pa povzroči neizmerno bolečino, proti kateri se moški borijo z besom in nasiljem. Po mnenju Ryana in Kellnerja prav to pojasnjuje nasilje nad ženskami, ki ga mobilizira *Izganjalec hudiča*. (Ryan in Kellner 1988/1990, 59)

Moške reprezentacije žensk (kljub feminizmu je večina režiserjev še vedno moških), tudi dobronamerne, na žensko življenje tako neizbežno gledajo od zunaj, žensko osvobajanje pa postane sestavljeno iz pridobivanja (ali zavračanja) dostopa do tradicionalno moških sfer. Če so filmi v zgodnjih sedemdesetih namigovali, da ženska v velikem svetu ne more uspeti brez moške pomoči, se v sredini sedemdesetih ženskam že dovoli, da imajo nekoliko več svobode in moči, čeprav se ti filmi največkrat osredotočajo na ženske iz višjih slojev družbe, zanemarjajo pa probleme dnevnega varstva, splava in preživetja, ki so pestili večino žensk iz nižjih slojev, še posebno revne in črne ženske. (Ryan in Kellner 1988/1990, 143)

Kot navežeta Ryan in Kellner, je *Let nad kukavičjim gnezdrom* romantično čaščenje moškega individualizma in upora, na ženske pa prelaga odgovornost za oviranje moškega pohoda. Rešitev te mizoginične vizije kastracije je pobeg v naravo. Kljub temu pa hipijevska romantika ni bila nedvoumna. Čeprav je njena različica v *Golih v sedlu* moško individualistična in narcisoidna, je hkrati pomagala pri vzponu gibanja za mentalno zdravje, ki je dvomilo v prevladujoče definicije psihološke normalnosti, poudarjalo psihološke stroške

življenja v kapitalistični družbi in promoviralo ideale samoekspresije kot načina za ohranjanje mentalnega zdravja. Sodeč po Ryanu in Kellnerju je *Let nad kukavičjim gnezd*om akumulacija moških strahov tistega časa: grožnja kapitalizma za posameznikovo svobodo in mentalno zdravje, grožnja feminizma in osvobojenih žensk na moško integriteto in privilegije.

3.1 Psihijatrija in njeno stanje v času nastanka filma Let nad kukavičjim gnezd

Za negativen odnos do psihiatričnih ustanov mnogi krivijo hollywoodsko produkcijo in filme na sploh. Pri tem pa je potrebno upoštevati, da je ravno v času nastanka filma *Let nad kukavičjim gnezd*om tudi psihiatrično zdravljenje doživljalo svoje pomembne premike.

Kot zapiše Edward Shorter v knjigi *A History of Psychiatry* (1997), je med 50. in 60. leti prejšnjega stoletja na področju psihiatrije prišlo do revolucije. Stara dejstva o nezavednih konfliktih kot razlogih za mentalne bolezni so bila razgaljena, raziskave pa so se začele usmerjati na možgane same. Do konca dvajsetega stoletja je v vzponu biološki pristop, ki mentalne bolezni zdravi kot genetsko pogojena neravnovesja možganske kemije, medtem ko je psihoanaliza kot način zdravljenja v zatonu. (Shorter 1997, vii)

Shorter zapiše, da je prava ironija, da je psihiatrija izgubila svojo krono ravno v času, ko je našla učinkovito zdravilo za organske bolezni telesa; premoč zdravil naj bi med zdravniki in pacienti povzročila odtujenost, saj se je po vpeljavi kemičnih sredstev začel zanemarjati psihološki pristop k zdravljenju. Psihiatrija pade v nemilost javnosti s pojavom »antipsihiatrije«, gibanja proti psihiatriji in njenim načinom zdravljenja. Kot zapiše Shorter, je celotna družbena klima 60. let prejšnjega stoletja gojila sovražnost proti avtoriteti, naj je bila ta zdravniška ali kakšna druga. Marksistični pisci so v njej videli buržoazno roko nadzora, zgodnje feministke pa so v moškem psihiatru videle predstavnika celotnega spola, ki nad ženskami uveljavlja svojo patriarhalno moč. Osrednji argument gibanja je bil naslednji: »Družba določi, kaj je shizofrenija ali depresija, ne pa narava. Če je psihiatrična bolezen družbeno konstruirana, mora biti nujno dekonstruirana, da bi osvobodili deviante, svobodomiselnije in druge ekstremno kreativne ljudi izpod stigme patološkosti.« (Shorter 1997, 274)

Do konca 50. let je psihiatrija v ameriški domišljiji dosegla vrh svojega prestiža. Leta 1948 je v filmu *The Snake Pit* psihiater prikazan kot odrešitelj, leta 1957 v filmu *Three Faces of Eve* psihiatri združijo razcepljeno osebnost in uničijo demona. »Psihiatri so bili vitezi razuma in reda, ki so reševali gospodične pred rastočimi zmaji uma.« (Faggen 2002, xv)

A kot nadaljuje Faggen, so do 60. let prejšnjega stoletja zmaji postali psihiatri in psihiatrične ustanove same. Leta 1960 je izšla knjiga Thomasa Szasza *The Myth of Mental Illness*, ki je idejo mentalne bolezni označila za »nevredno znanosti in škodljivo družbi«. Svojo vlogo je odigral tudi Michael Foucault s knjigo *Folie et deraison: histoire de la folie a l'age classique* leta 1961 (kasneje je izšla z naslovom *Madness and Civilization*), v kateri je opisal nastanek sanatorijev in zapisal, da je sodobni koncept norosti posledica družbenega nadzora, ko so nori, ki so bili nekoč del družbe, spoznani za grožnjo in poslani v bolnišnice in sanatorije. (Faggen 2002, xvi)

Leta 1961 je sociolog Erving Goffman v knjigi *Asylums* sanatorije označil za totalne institucije oziroma zaprte sisteme, ki svoje paciente infantilizirajo in omejujejo. Szasz, Foucault in Goffman so bili vplivni predvsem na ameriških fakultetah, kjer so, po mnenju Shorterja, kultivirali bes, usmerjen proti psihiatričnim ustanovam in celotni psihiatriji. A po mnenju Shorterja je družbeni odpor do psihiatrije najbolj podžgala prav knjiga Kena Keseyja. Izid knjige *Let nad kukavičjim gnezdrom* sovpada z revolucionarnim obdobjem psihiatrične zgodovine. (Shorter 1997)

Ken Kesey je s pisanjem romana začel leta 1960, star 24 let, ko je kot študent delal v nočni izmene psihiatrične ustanove in sodeloval v eksperimentalni študiji psihadeličnih drog (LSD), ki jo je sponzorirala država; šlo je za enega od poskusov ameriške vlade, da bi s pomočjo tovrstnih drog nadzirala um posameznika. V romanu imajo tako uporabljena zdravila le malo zveze s samim zdravljenjem, ampak postanejo sredstvo nadzora, odvisnost od njih pa paciente zadržuje znotraj določenih okvirjev in zavira njihovo lastno voljo. (Faggen 2002)

Ken Kesey v romanu, kjer je pripovedovalec Chief Bromden, zapiše: »Gospodična Ratched nas je postrojila v vrsto ob steni, kjer smo zrl v žrelo puške, ki jo je nabila z Miltoni! Thorazini! Libriji! Stelazini! Z zamahom svojega meča nas je vse umirila do roba našega obstoja.« (Kesey 1965/2007)

Edward Shorter zapiše, da je knjiga zapečatila podobo psihiatričnih ustanov za celotno generacijo univerzitetnih študentov. Keseyjevo mnenje o mentalnih boleznih uteleša romanov antijunak Randle McMurphy, ki je, potem, ko je bil večkrat v zaporu, zaradi svoje težavnosti premeščen v norišnico. Psihiatrični pacienti po mnenju pripadnikov antipsihiatričnega gibanja torej niso bolani, temveč zgolj deviantni. Ko je leta 1975 Miloš Forman po romanu posnel istoimenski film, je ta postal ena največjih uspešnic studia United Artists, saj je istega leta pometel s konkurenco na oskarjih in pobral vseh pet glavnih oskarjev. Z negativnim prikazom

posledic zdravljenja z električno šok terapijo (ECT), kjer je ta prej kaznen za neposlušne paciente kot pa način zdravljenja, je film prispeval k dvomom o učinkih ECT, ki še danes niso razčiščeni. Shorter takoj za filmom omeni še scientologijo in njenega začetnika L. Ron Hubbard, ki je z alternativo dianetike nasprotoval ECT že od začetka. (Shorter 1997, 272 – 282)

3.2 Michel Foucault in teza o velikem priprtju

Foucaultjeva knjiga *Madness and Civilization* je po mnenju Shorterja ena od tistih, ki je univerzitetne elite v Ameriki naščuvala proti psihiatričnim ustanovam. Čeprav mu Shorter tudi znanstveno oporeka, trdi namreč, da so njegovi podatki o številu zaprtih Parižanov napačni in da nikoli ni prišlo do »velikega priprtja« (The Great Confinement), je Foucaultjevo delo vseeno pomembno pri razumevanju ozračja, ki je rodilo tako roman kot film *Let nad kukavičjim gnezdrom*.

V 17. Stoletju so v Franciji odprli več zatočišč, ki so bile sprva bolnišnice za gobavost, kasneje pa so postale sanatoriji za revne in tudi nore. Foucault zapiše, da je bilo v nekaj mesecih od odprtja sanatorijev v njih zaprtih skoraj odstotek vseh prebivalcev Pariza. (Foucault 1964/2007, 36)

Leta 1656 je bila ustanovljena Hospital General, ki že od začetka ni bila zgolj zdravstvena ustanova. Bila je na pol sodna struktura in administrativna enota, ki je zunaj sodišč odločala, sodila in izvrševala. Bila je tretji red represije, med policijo in sodiščem. Kmalu je morala biti v vsakem francoskem okraju, kasneje pa tudi v Angliji, Nemčiji, Italiji, Španiji in na Nizozemskem ustanovljena takšna »bolnišnica«. Kot je po obisku glavnih ustanov v Evropi ugotovil John Howard, so ustanove pod isto streho združile tiste, ki so bili obsojeni, mlade moške, ki so motili mir svoje družine ali zapravljali njihov denar, brezposelne, brezdelne in nore. Na podlagi prepričanja, da sta beračenje in brezdelje vir vseh nemirov, so ustanove postale zatočišča in korekcijska sredstva za berače in brezposelne, z zgovornim dejstvom, da poročenih oseb sprva niso sprejeli. (Foucault 1964/2007, 36-47)

Foucault tako o zatočiščih govori kot o korekcijskih sistemih, ki so sicer v obupnih razmerah nudili streho tistim, ki družbi niso mogli koristiti oziroma so ji bili v breme in napoto. V Keseyjevem romanu psihiatrična ustanova še vedno opravlja to funkcijo: glavni liki v romanu namreč niso nori, temveč jim ni uspelo izpolniti pričakovanj družbe, predvsem glede njihove moškosti. Nihče od njih nima otrok, niti službe (kar je zaradi dolgotrajnega priprtja razumljivo). Glavni lik McMurphy je nadloga drugim represivnim institucijam, zato je po

liniji najmanjšega odpora na koncu premeščen še v psihiatrično ustanovo, kjer naj bi iz njega naredili uporabnega pripadnika družbe.

V knjigi *The Birth of Clinic* Foucault govori o nastanku klinike kot sinergije bolnišnice in univerzitetnega učenja. Predstavi medicinski pogled, *medical gaze*:

Medicinski pogled ni več pogled katerega koli opazovalca, temveč je pogled zdravnika, podprt z institucijo, ki zdravniku podeljuje moč odločanja in intervencije. Več kot to, ni samo pogled, ki je omejen z ozko mrežo strukture (oblika, razpored, številka, velikost), ampak lahko zajame barve, variacije, majhne anomalije, vedno dovzetne za deviacije. Končno, ne gre za pogled, ki bi bil pripravljen opaziti samo tisto, kar je očitno. Omogočiti mora obris možnosti in tveganj; pogled predvideva. (Foucault 1963/2008, 109)

V medicinski tradiciji osemnajstega stoletja je bila bolezen določena na podlagi simptoma in znaka. Simptom je oblika, v kateri je bolezen predstavljena: vse, kar je vidno, je najbližje bistvu; gre za prvi prepis nedosegljive narave bolezni. Znak napoveduje: prognostični znak, kaj se bo zgodilo, anamnezični znak, kaj se je zgodilo in diagnostični znak, kaj se dogaja. Vendar znak ne nudi znanja, temveč je samo osnova za prepoznavanje. Znak naznanja tisto, kar je daleč, pod in se bo zgodilo kasneje. Ukvarja se z rezultatom, življenjem in smrtjo, časom. Znak in simptom skupaj tvorita označevalec. Označenec je bolezen, njeno bistvo, ki nam je dostopno torej le prek signifikacije. Simptomi igrajo preprosto vlogo, primarno: združba simptomov tvori tisto, čemur rečemo bolezen; simptomi niso nič drugega kot resnica, ki jo vidi pogled. (Foucault 1963/2008, 109 – 112)

Znaki in simptomi so torej bistveni za dojetje bolezni. V filmu *Let nad kukavičjim gnezdrom* so pridržani pacienti izpostavljeni medicinskemu pogledu, s pomočjo katerega se na podlagi znakov in simptomov, ki jih kažejo, sklepa o njihovi bolezni in razsežnostih, ki jih bolezen lahko pridobi, če zanjo ni pravilno poskrbljeno. Proces signifikacije je tako v srcu medicine in psihiatrije. Ta signifikacija v filmu postane dvojna: govorimo lahko o označevalcih bolezni, ki definirajo bolnike, ter o označevalcih, ki postavljeni v film, postanejo označevalci konceptov v realnosti.

4 Feministične filmske študije

Ker psihoanaliza ženskost obravnava kot kategorijo, ki je ustvarjena psihološko in družbeno, ne pa kot set bioloških in anatomskih lastnosti, so lahko feministi psihoanalizo zlahka prevzeli pri oblikovanju alternativnih estetskih in družbenih praks. (Stam in drugi 1992/2002, 137)

Razvoj feminističnih pogledov v filmski teoriji seveda sovpada s kontekstom različnih gibanj za osvoboditev žensk, ki so se začele v ZDA v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja. Kot v uvodu v zbornik *Feminism & Film* zapiše E. Ann Kaplan, so vprašanja feministične filmske teorije naslednja: kakšno je razmerje med podobami na filmu in kontekstom njihove proizvodnje? Do teh odgovorov lahko pridemo prek vprašanj, kot so: kakšno je razmerje med podobo žensk na filmu (njihove družbene in spolne vloge) in kaj lahko odkrijemo o življenju žensk v danem kontekstu, v katerem je bil film proizveden. Kateri znaki so bili uporabljeni za proizvodnjo pomenov o ženskah, zakaj ti znaki in ne drugi, se ti znaki čez čas spreminjajo? Prav tako pomembno vprašanje je, kakšna so razmerja med podobami žensk na filmu in stopnjo fantazije, želje, nezavednih želja in strahov, ki imajo tako individualno kot družbeno-zgodovinsko formacijo (Kaplan 2000, 1-4).

E. Ann Kaplan tako med temeljnimi teksti omeni tudi dva, ki ju bomo v nadaljevanju podrobneje pogledali: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* Laure Mulvey, ki je bil prvič objavljen leta 1975 v britanski reviji *Screen* in *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Molly Haskell, ki je bil leta 1973 objavljen v reviji *Women and Film* (kasneje imenovan *Camera Obscura*).

4.1 Feministična psihoanaliza

Esej Laure Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975, objavljen v zborniku *Feminism & Film*, 2000) je eden temeljnih esejev tako feministične filmske teorije kot psihoanalitične filmske teorije. V njem Mulvey namreč zapiše: »Psihoanalitična teorija je v tem eseju uporabljena kot politično orožje, ki nam pokaže način, na katerega je nezavedno patriarhalne družbe strukturiralo filmsko formo.« Paradoks falocentrizma in njegovih manifestacij je po Mulveyjevi namreč v tem, da je odvisen od podobe kastrirane ženske, ki daje red in pomen svojemu svetu. Ideja ženske tako postane središčna os sistema: njen manjko proizvaja falus kot simbolno prisotnost. Njena želja, da dela manjko, ki ga falus označuje. Funkcija ženske v formiranju patriarhalnega nezavednega je dvojna: najprej simbolizira grožnjo kastracije s svojim dejanskim manjkom penisa in drugič, tako svojega otroka povzdigne v simbolno. Ko to enkrat doseže, je njen pomen v procesu pri koncu. Ne raztegne

se v svet zakona in jezika, razen v obliki spomina, ki oscilira med spominom na materinsko polnost in spomin na manjko. Ženska želja je podvržena njeni podobi kot nosilka krvaveče rane; obstaja lahko samo v razmerju do kastracije in je ne more preseči. Svojega otroka spremeni v označevalec svoje lastne želje, da bi imela penis, ki je pogoj za vstop v simbolno. Ženska mora ali dati pot besedi, imenu očeta in zakonu, ali pa se boriti, da svojega otroka obdrži pri sebi, v luči imaginarnega. Ženska tako v patriarhalni kulturi stoji kot označevalec moškega drugega, ki ga veže simbolni red, v katerem moški lahko izživi svoje fantazije in obsesije s pomočjo lingvističnega nadzora, ki ga izvaja nad tiho podobo ženske, ki je še vedno privezana na svoje mesto kot nosilka, ne pa kot proizvajalka pomena.

Kot napreden sistem reprezentacij film postavlja vprašanja o načinih, na katere nezavedno (ki ga oblikuje dominantni red) strukturira načine gledanja in užitka ob gledanju. Film ponuja več različnih užitkov ob gledanju. Eden je skopofilija, ki ga Freud, ločenega od erotogenih con, povezuje s postavljanjem drugih za objekte, ki si jih podredimo kontrolnemu in radovednemu pogledu. Freud govori o objektifikaciji drugega. Med drugim je pozicija gledalcev v kinu očitno pozicija represije lastnega ekshibicionizma in projekcija zatrte želje na nastopajočega.

Skopofilija raste iz užitka v uporabi druge osebe kot seksualnega objekta prek vida. Druga, narcisoidna perspektiva skopofilije, ki se sklicuje na Lacanovo zrcalno fazo, pa zadovoljstvo črpa iz identifikacije z videnim. V filmskih terminih prva namiguje na ločitev erotične identitete subjekta od objekta na platnu (aktivna skopofilija), druga pa zahteva identifikacijo tega z objektom na platnu prek gledalčeve fascinacije in prepoznavanja podobnosti. Prva je funkcija seksualnih instinktov, druga je funkcija ego libida.

Želja, ki jo rodi jezik, dovoljuje možnost preseganja instinktivnega in imaginarnega, vendar referenčna točka se vedno vrača v travmatično obdobje svojega rojstva: kompleks kastracije. Pogled, sicer prijeten po svoji obliki, je lahko grozeč po vsebini in prav ženska je tista reprezentacija/podoba, ki kristalizira ta paradoks.

V svetu, kjer vlada spolna neenakopravnost, je užitek ob gledanju razcepljen na aktivni moški in pasivni ženski del. Determinirajoč moški pogled projicira svojo fantazijo na žensko obliko, ki je temu primerno stilizirana. V svoji tradicionalni ekshibicionistični vlogi so ženske hkrati gledane in razstavljene, njihova podoba pa kodirana tako, da ustvari močan vizualni in erotični učinek. Ženska kot seksualni objekt je leitmotiv erotičnega spektakla. Prisotnost ženske je nenadomestljiv element spektakla v normalnem narativnem filmu, vendar pa njena

prisotnost ponavadi škodi razvoju dogodkov, ustavi akcijo v momentih erotične kontemplacije.

Aktivno/pasivna heteroseksualna delitev dela podobno nadzira tudi narativno strukturo. Sodeč po principih vladajoče ideologije in psiholoških strukturah, ki jo podpirajo, moška figura ne prenese bremena seksualne objektifikacije. Moški je zadržan pri gledanju ekshibicionistične podobe sebe. Tako je ločitev med spektaklom in naracijo dokaz moške vloge, ki je aktivna pri napredovanju zgodbe, ki poskrbi, da se stvari zgodijo. Moški nadzoruje filmsko fantazijo in nastopi kot predstavnik moči, kot nosilec pogleda gledalca, ki ga tako prenese na drugo stran platna, s tem pa nevtralizira zunaj-diegetične težnje, ki jih predstavlja ženska kot spektakel.

V psihoanalitičnih terminih ženska figura predstavlja globlji problem. Ženska konotira nekaj, okoli česar pogled stalno kroži, a to vedno zanika: njen manjko penisa, ki implicira grožnjo kastracije in s tem nelagodja. Pomen ženske je tako spolna različnost, vizualno dojemljiva odsotnost penisa, materialni dokaz, na katerem temelji kompleks kastracije in s tem organizacija prehoda v simbolni red in v zakon očeta. Moško nezavedno ima dva načina, kako uide strahu pred kastracijo: preokupacija s ponovno uprizoritvijo originalne travme (raziskovanje ženske, demistifikacija njene skrivnosti), ki je uravnotežena z devalvacijo, kaznijo ali reševanjem objekta krivde, ali pa popolno zanikanje kastracije z zamenjavo objekta fetišizacije ali oblikovanje figure same v fetiš, tako da postane pomirjevalna in ne nevarna.

4.2 Ženske v hollywoodskih filmih

Molly Haskell v svoji najbolj vplivni knjigi *From Reverence to Rape* opisuje usodo žensk v filmih in v njihovem zakulisju. Čeprav je bil Let nad kukavičjim gnezdom posnet leta 1975, tematsko še sodi v obdobje tako imenovanega novega Hollywooda, oziroma v obdobja, ki jih obravnava Haskell, v obdobje šestdesetih, ki traja približno od leta 1962 do 1973. Po njenem mnenju je bilo to obdobje za ženske najbolj pogum jemajoče, saj so se vloge in pomembnost ženskih vlog skozi desetletje slabšale, ne da bi kazale na izboljšanje, kljub živahnemu dogajanju v družbi in vzponu ženskega gibanja. Kot zapiše Haskell, so rastoča moč in zahteve žensk v resničnem življenju očitno sprožile povračilni udarec v komercialnem filmu: s podvajanjem Botru podobnega mačizma, da bi okrepili moško izginjajočo možatost, ali, kot alternativa, s pobegom v vsemoški svet buddy filmov, od *Easy Rider* do *Scarecrow*. (Haskell 1987, 323-324)

Največje ustvarjalce filmov razdeli v dve skupini: nevrotični in talentirani *auters* (Wilder, Losey, Penn, Ray, Peckinpah, Nichols, Frankenheimer, Edwards, Aldrich in Schlesinger), ki so lastne seksualne tesnobe prelili v filme in njihov odnos do žensk, ter relativno nevtralne avtorje (Zinnemann, Wyler, Wise, Lean, Cukor), katerih prestižni projekti se zdijo polni samopomembnosti in produkcijske vrednosti, vendar vsebinsko podhranjeni. V šestdesetih je prišlo do sesutja studijskega sistema Hollywooda, ki je bil rezultat plenilnega pohoda televizije, zaradi česar je bilo vsako leto posnetih manj filmov, hkrati pa je trajalo dlje kot ponavadi, da je bil film sploh posnet. Igralka je tako lahko igrala morda v enem filmu, nato pa nekaj let sploh ne. Zato si ni mogla privoščiti slabe vloge, saj priložnost za izboljšanje vtisa ni prišla vsakih šest mesecev, kot so bili tega vajeni poprej. (Haskell 1987, 325-326)

S tem lahko pojasnimo, zakaj je bilo tako težko najti igralko za vlogo Sestre Ratched, ki jo je pred Louise Fletcher, ki je za to vlogo na koncu dobila celo oskarja, zavrnilo vsaj pet igralk. Kot pove Miloš Forman v audio komentarju k filmu, je bilo žensko gibanje takrat v razmahu, zaradi česar mnogo igralk ni želelo sprejeti vloge ženske kot glavnega negativca v filmu. Dejstvo, da je Fletcherjeva pred tem filmom večinoma igrala v televizijskih serijah, priča o njeni takratni vrednosti v Hollywoodu in njenem »pogumu«, da sprejme vlogo frigidnega ženskega diktatorja, ki greni življenju Jacku Nicholsonu, takrat na vrhu svoje slave in moči. Haskell ga označi za moško svinjo, ki jo imajo vsi radi.

Haskell največje ženske vloge v izbranem obdobju strne v naslednje »naslove«: kurbe, kvazi kurbe, spogledljive ljubice, čustveni invalidi, pijanke, Lolite, prismuknjene naivke, čudakinje, seksa lačne samske ženske, psihotiki, ledene gore in zombiji. Nekaj malega starejših ženskih likov je bilo grotesknih, negativnih, materinskih ali na sploh spodletelih v celoti. Nove osvobojene ženske ni bilo na vidiku, prav tako ni bilo delovnih žensk, pametnih, zrelih ali božanskih. Mrgolelo je nemoralnih pin-up deklet, gangsterskih ljubic in tridesetletnic, ki so igrale srednješolke. Idealna bela ženska šestdesetih in sedemdesetih ni bila niti ženska, temveč dekle, naivka, dekle z naslovnice z navadnimi obraznimi potezami, večinoma rjavih las, njene osebnostne lastnosti pa je povzela nesposobnost, da bi pokazale karkoli razen šoka in sramu, njihova neartikuliranost pa naj bi dokazovala njeno iskrenost. Če je že obstajala dobra ženska vloga, jo je zasenčila večja moška; večina filmov (mnogo več kot v petdesetih), je bilo moških filmov. (Haskell 1987, 327-330)

S kljubovanjem kulturnim pričakovanjem, z vztrajanjem na profesionalnih razmerjih med žensko in moškimi, ki bi z njo najraje flirtali in ji dvorili, ženska postane nežensvena in nezaželena, na kratko pošast. (Haskell 1987, 4)

5 Elementi ženskega branja filma

V nadaljevanju bom izpostavila nekaj elementov ženskega branja filma, ki jim bo proti koncu sledil ekskurz v moško branje določenih delov filma.

Marcel Štefančič, jr. vsebino filma povzame takole:

To je bil čas, ko nonkonformist bitke z represivnim sistemom ni mogel dobiti. Te bitke ni dobil Randle Patrick McMurphy, glavni junak Leta nad kukavičjim gnezdrom... McMurphy zaradi uporništv, nonkonformizma, ekscentričnosti, »posilstva« oziroma zaradi seksa z mladoletnico – »Stara je bila 15 let, kazala jih je 35, rekla pa mi je, da jih ima 18« - in norosti, ki jo le hlini, pristane v umobolnici, kjer postane junak pacientov, toda Sistem, ki ga uteleša stroga, brezčutna, enoumna medicinska sestra Ratched, birokratka z žigom v roki, ki pacientom vrti klasično glasbo, tako kot nacisti v lagerjih smrti, mu na koncu z lobotomijo ubije možgane, tako da njegovemu prijatelju, stoičnemu indijanskemu chiefu Bromdenu, »velikemu kot gora«, ki hlini, da je gluhonem, ne preostane drugega kot evtanazija. McMurphyja, ki so ga spremenili v zombija, zaduši z blazino, izruje orjaški lijak, ga ob soundtracku Jacka Nitzcheja zabriše v rešetke in mogočno plane ven – v svobodo. (Štefančič 2007, 378)

V filmu je prizor, v katerem McMurphy oznani, da hoče gledati TV – šport, »World Series«. Ker je fan. Tega nikoli ne zamudi. Toda avtokratska sestra Ratched ga zavrne. Zaradi njega noče spreminjati reda in urnika. McMurphy predlaga glasovanje, toda pacienti, ki naj bi glasovali, ne razumejo demokracije – niti je nočejo. Še več, demokracije se bojijo. In svobode tudi. Raje pustijo, da drugi odločajo o njih in v njihovem imenu. »Which one of you nuts has got any guts,« sprašuje McMurphy, ki na koncu izkusi, da je Sistem močnejši od njega in da se individualizem ne izplača več. McMurphy, ki ima prav tako popačeno vizijo svobode (gledanje TV, kurbe, vožnja z ukradenim busom ipd.), itak na svoje veliko presenečenje ugotovi, da so vsi pacienti prostovoljno v umobolnici, da lahko odidejo, kadar hočejo, in da v resnici sploh nočejo oditi. Svoboda jih ne zanima. Nočejo svobode – svoboda jih je pripeljala v umobolnico. Svoboda je preveč naporna, preveč stresna in preveč

zahtevna. Zaradi svobode so zboleli. V filmu THX 1138 se na koncu izkaže, da ujetniki zaprtega sveta le mislijo, da so ujetniki – v resnici nimajo kam zbežati. Svoboda je antiklimaks. (Štefančič 2007, 379)

Ali kot zapiše Andreas Killen v knjigi 1973 *Nervous Breakdown*: »Za tiste, ki so preživeli šestdeseta, obstaja odgovor, zakaj se utopična prizadevanja tega stoletja niso uresničila: shizofreno zavedanje, da so institucije kljub vsem prevratom še bolj trdno stale na svojih mestih v družbi kot kdaj koli prej, temelji na odkritju, da na skrivaj ljudje ljubijo tisto, kar jih zatira.« (2006, 129)

5.1 Naracijska struktura filma

Čeprav je *Let nad kukavičjim gnezd* nastal v revolucionarnem obdobju novega Hollywooda, to obdobje na področju naracije ni prineslo mnogih novosti. Naracijska oziroma pripovedna struktura v *Letu nad kukavičjim gnezd* ostaja klasična. V uravnoteženo okolje oddelka psihiatrične bolnišnice pripeljejo kaznjenca Randla McMurphyja. Ta začne rušiti ravnotežje med pacienti in zdravniki ter sproži pravi mali upor. Glavna uganka filma je, kdo bo zmagal: ali McMurphy, ki predstavlja upor, ali sestra Ratched, ki predstavlja institucionalno avtoriteto.

Kardinalni dogodki oziroma nuclei pripovedi so: Prihod novega pacienta na oddelek sestre Ratched v psihiatrični bolnišnici, igranje kart s pacienti (Harding, Cheswick, Martini, Bibbit) in pridobivanje njihove naklonjenosti, pogovor z direktorjem bolnišnice dr. Spiveyjem, kjer ugotovita, da ni nor, ampak da ga bodo zadržali na opazovanju. Igranje košarke na bolnišničnem dvorišču in sklepanje vezi z gluhonemim Indijancem Bromdenom. Vdor McMurphyja v medicinsko postajo in prepir glede glasnosti glasbe. Skupinska terapija, kjer McMurphy predlaga spremembo urnika, da bi lahko gledal svetovno prvenstvo v baseballu. Na glasovanju zbere premalo glasov. Igranje monopolija v kopalnici, kjer McMurphy ostale pripravi, naj stavijo, ali mu bo uspelo dvigniti marmornati umivalnik. Ne uspe mu. Naslednja skupinska terapija, kjer McMurphy ponovno predlaga spremembo urnika. Tokrat za spremembo glasujejo vsi na skupinski terapiji, a je to premalo, saj jih je na oddelku 18. McMurphy prepriča Bromdena, da dvigne roko, a je prepozno, skupinske terapije je konec. McMurphy pred ugasnjenim televizorjem začne komentirati tekmo, pridružijo se mu še drugi in začnejo razgrajati. Sledi sestanek pri direktorju bolnišnice z ostalimi zdravniki, ki povedo, da McMurphy ni nor. McMurphy s pomočjo Bromdena prepleza zunanjo ograjo in ugrabi avtobus na katerem so pacienti z njegovega oddelka. Odpelje jih na izlet z ladjo, kjer lovijo

ribe. Sestanek zdravnikov in sestre, kjer se odločijo, da McMurphyja obdržijo v bolnišnici, ker je nevaren. Med kopanjem v bazenu McMurphy od paznika izve, da je pridržan in da ne more zapustiti bolnišnice, ko odsluži kazen, temveč ko se tako odločijo zdravniki. Na naslednji skupinski terapiji McMurphy vpraša, zakaj ga niso opozorili, da je njegov odhod odvisen od volje sestre Ratched. Preostali pacienti, ki so tu prostovoljno, se začnejo upirati, situacija postane neobvladljiva in pride do pretepa med pazniki, McMurphyjem in Bromdenom. Cheswick, Bromden in McMurphy gredo za kazen na terapijo z elektrošoki. Med čakanjem Bromden spregovori. McMurphy se po ECT vrne na oddelek in za nekaj sekund hlina, da ni priseben. Vsi nasedejo, razen Ratched. Zvečer sestra Ratched odide in McMurphy na oddelek s pomočjo paznika Turkla pretihotapi dve lahki dekleti, ki prineseta alkohol. McMurphy zbudi vse paciente in prične z zabavo. Na oddelek pride nadzornica, pred katero se vsi skrijejo v medicinski postaji. Proti jutru McMurphy odklene rešetke na oknu in se že odpravi, ko opazi, da je Bibbit užaljen. Ponudi mu svoje lahkoživo dekle za eno noč in zaspi pod odprtim oknom. Zjutraj na oddelek pride sestra Ratched in najde oddelek v razsulu. Zbere paciente in ugotovi, da manjka Bibbit. Ko ga odkrije z žensko, mu zagrozi, da bo povedala njegovi mami. Bibbita odpeljejo v sobo, kjer si prereže vrat. Ko to vidi McMurphy, začne daviti sestro Ratched. Pazniki ga odstranijo. McMurphyja na oddelek vrnejo čez nekaj dni ponoči. Nespeči Bromden pride do njegove postelje in ugotovi, da ima na temenih šive. Zaduši ga z blazino. V kopalnici iztrga marmornati umivalnik, ga nese čez oddelek in ga vrže v okno. Skozi razbito okno pobegne.

Čeprav smo se trudili naštetih kardinalne dogodke, s poimenovanjem dobimo tudi glavne sekvence filma. Ugotovimo lahko, da se po prihodu McMurphyja na oddelek stopnjuje napetost, saj se v uganko, v boj med McMurphyjem in sestro Ratched vedno bolj zapletajo tudi ostali pacienti. Ko se McMurphy delno umakne, saj se boji, da bo moral v bolnišnici ostati za vedno, njegovo mesto zasedejo drugi, ki postajajo vedno bolj uporniški, najbolj seveda Cheswick in Bromden, ki sta za to tudi kaznovana. Vrhunec je fizični spopad med McMurphyjem in sestro Ratched, ki pa se konča brez zmagovalca: Ratched morajo rešiti pazniki, njena podoba stroge avtoritarne vodje je z opornico za vrat skrhana. McMurphyja odpeljejo na lobotomijo in iz njega naredijo živega mrtveca. Bromdenovo dejanje, ko ga zaduši z blazino, je v resnici odrešitev, ni pa zmaga.

V filmu je zelo malo kadrov, kjer kamera stoji zunaj bolnišnice. Tudi, ko gredo pacienti na izlet z ladjo, je kamera večino časa na ladji, le proti koncu dobimo en posnetek iz zraka. Že postavitev kamere namiguje na to, da so pripovedovalci zgodbe liki sami. V romanu je glavni

pripovedovalec Bromden, v filmu pa ima mnogo bolj izrazito vlogo pripovedovalca McMurphy, saj je v praktično vseh sekvencah, razen v uvodnih in zadnjih dveh, torej pred njegovim prihodom in po ECT, ko se o njem le pogovarjajo, v zadnji pa je že nepriseben. Gledalec ve samo tisto, kar vedo liki: pacienti in osebje bolnišnice.

5.2 Fiksacija pogleda

Glede na vse našete značilnosti buddy žanra in na sploh filmov novega Hollywooda, tudi *Let nad kukavičjim gnezdrom* ne odstopa bistveno. Perspektiva gledalca je v filmu fiksirana že zelo zgodaj, čeprav bi tudi brez nje lahko na podlagi filmskega plakata sklepali, da je branje filma zaželeno s perspektive glavnega junaka, ki ga igra Jack Nicholson. Film se začne s posnetkom narave, medtem ko se v ozadju vrti eksperimentalna glasba. Uvodni del filma je tudi edini, ki snema naravo s položaja v zunanosti. Ko avto, ki ga sprva opazimo v naravi, pripelje pred ustanovo, je kamera in s tem pogled, vedno postavljen znotraj stavbe. Jack Nicholson vstopi v ustanovo in se približuje spodnjemu delu stopnic, pogled pa je že v ustanovi, kot da bi bil tam ujet že nekaj časa, uvodni posnetek narave pa je zgolj prizor iz sanj, že skoraj pozabljena preteklost (glej slike 5.1, 5.2 in 5.3). Kamera je na dnu stopnic, kamor v spremstvu koraka Nicholson. Sledi mu, ko v spremstvu dveh policistov vstopa v neznano, njegov pogled je nekoliko začuden, opazi tudi, da ga skozi okence enega od oddelkov opazuje pacient. Vendar ga Nicholson opazi nekaj sekund kasneje, kot nam pacienta pokaže kamera. Neposreden shot-reverse shot se zgodi, ko Nicholson med odklepanjem in odstranjevanjem lisic, zasliši smeh (glej sliko 5.4). Kamera najprej pokaže Nicholsona, kako pogleda navzgor, nato pa posname štiri paciente, ki ga opazujejo iz zgornjih nadstropij (glej sliko 5.5). Naslednji posnetek je posnet iz lokacije, kjer smo prej opazili štiri paciente, kamera snema navzdol Nicholsona (glej sliko 5.6). Vzpostavljen je pogled: Nicholson – norci – Nicholson.

Slika 5.1: Uvodni posnetek narave



Vir: *Let nad kukavičjim gnezdrom* (2007).

Slika 5.2: Avto pripelje novega pacienta



Vir: Let nad kukavičjim gnezdом (2007).

Slika 5.3: V bolnišnico vstopi Randle McMurphy



Vir: Let nad kukavičjim gnezdом (2007).

Slika 5.4: McMurphy sliši smeh in pogleda navzgor



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.5: V zgornjih nadstropjih zagleda paciente, ki ga opazujejo



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.6: Pacienti opazujejo njega in on njih



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Med posnetkom narave in vstopom novega pacienta v ustanovo, je nanizanih še nekaj posnetkov jutranjega vsakdana na oddelku, kamor bodo sprejeli Randla Patricka McMurphyja (Jacka Nicholsona). Vendar ko na oddelek vstopi sestra Ratched (Louise Fletcher), takšnega izmenjavanja pogledov ni. Kamera spremlja sestro Ratched, kako se po hodniku oddelka približuje medicinski postaji, ne pokaže pa, kaj vidi ona. Ne pokaže, kakšen je njen pogled proti oddelku ali pa kakšni so pogledi paznikov, ko jo pozdravijo. Sestro Ratched namreč

najprej pozdravijo pazniki/hišniki, nato pa še njena pomočnica. To, da ona le odzdravlja, na oddelku vzpostavlja hierarhijo. Mnogi kritiki so roman in tudi film označili za rasističnega, saj so vsi pazniki v ustanovi temnopolti, pomočnica sestre Ratched je verjetno hispanskega izvora, medtem ko so vsi odgovorni belci. V romanu se stalno ponavlja motiv črnih ljudi, ki so zlobni, medtem ko je bela sestra Ratched označena za stroj, za brezhibno človeško napravo, ki ji iz glave štrlijo žice, vsakič, ko gre kaj narobe. V romanu je pripovedovalec gluhonemi Chief Bromden, Indijanec, ki svoje nadrejene krivi za pokol svojih rojakov na njihovi lastni zemlji. Bromden bolj kot kdorkoli simbolizira željo po vrnitvi v naravo, po svobodi, vendar je njegov pogled v filmu zanemarjen, verjetno tudi zato, ker Indijanec ne nudi zadostne identifikacije za občinstvo. A sestra Ratched je tako v filmu kot v romanu osrednje zlo, simbol zatiralskega sistema, simbol nadzora, simbol kapitalistične družbe, ki spominja na posledice življenja v njej – izgubo prisebnosti.

Kljub temu njenega pogleda ne vidimo. Tudi v prizoru, ko pacienti igrajo na zunanjem dvorišču košarko, vidimo sestro Ratched, kako z višjega nadstropja opazuje McMurphyja, vendar McMurphyja nikoli ne vidimo iz njene perspektive. Kamera je vedno postavljena ali v višini koša, ali nižje kot igralci in jih snema navzgor. Tudi sestra Ratched je posneta z igrišča (glej sliko 5.7). Sestra Ratched ostane objekt, avtoriteta, katere pogled nam je nedosegljiv, čeprav imamo občutek, da je vsemogočen in vseobsegajoč. Na sestankih omenja pripetljaje, pri katerih ni bila prisotna, pojasnilo pa dobimo v romanu: paciente se spodbuja, da na majhne listke zapisujejo dogodke in pripombe, ki se jim zdijo pomembni, nato pa jih oddajo na medicinski postaji. Sestra Ratched tako vse ve in vse vidi, kar jo še dodatno razčloveči.

Slika 5.7: Sestra Ratched opazuje paciente na igrišču



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

5.3 Binarne opozicije

5.3.1 Binarne opozicije na ravni oseb

V uvodnih prizorih se prek barv oblačil hitro vzpostavijo razmerja med junaki: McMurphy je oblečen v kavbojke, belo majico in usnjeno jakno, na glavi ima črno kapo. Njegov videz je uporniški, zanemarjen, vendar pa njegov pogled, čeprav je zmeden, priseben. McMurphy je zgolj upornik in to postane jasno v prvih minutah filma. Seveda je njegova »normalnost« potrjena še v pogovoru z zdravnikom, a jasna že mnogo prej. Njegova oblačila signalizirajo svobodo, upor, nered, medtem ko je osebje v bolnišnici v strogo belih, poširkanih uniformah (glej sliko 5.8). Sestra Ratched ima popolno pričesko, na obrazu ne nosi ličil. Na njej ne izstopa prav nič, medtem ko na McMurphyju ravno obratno – izstopa vse, začeni s pričesko, ko sname kapo. Hierarhija v bolnišnici je tudi rasna; vsi podrejeni so namreč drugega etničnega porekla, kot direktor bolnišnice doktor Spivey in sestra Ratched. Slednja je svetlolasa in bleda. Njena pomočnica sestra Pilbow je hispanka, medtem ko so pazniki/hišniki črnci, eden hispanec (glej sliki 5.9 in 5.10). Prav zato so mnogi romanu očitali, da je rasističen.

Slika 5.8: Oblačila pacientov



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.9: Črni pazniki, beli pacienti



Vir: Let nad kukavičjim gnezdodom (2007).

Slika 5.10: Zdravniško osebje v belih oblačilih



Vir: Let nad kukavičjim gnezdodom (2007).

Eden od simbolov superiornosti in čistoče sestre Ratched je tudi njena čepica. Ko se po zabavi vrne na oddelek in vidi, da je ta v razsulu, Martinija prosi, naj pobere njeno čepico. Ta je umazana, uzurpirana, tako kot njena moč in avtoriteta. Kot da bi ji v njeni odstonosti padla krona. Po prizoru s čepico se položaj sestre Ratched samo še slabša, saj jo le čez nekaj trenutkov, po smrti Billyja Bibbita, napade in začne daviti McMurphy.

Naslednja binarna opozicija nastane med moškimi in ženskami. Ženske so v bolnišnici izjema, pacientke so verjetno na drugem oddelku, zaposlene ženske pa so medicinske sestre. Med zdravniki so sami moški. Prav zato se lahko med zdravniki in pacienti, še posebno McMurphyjem, razvije zavezništvo. Dr. Spivey je jasno naklonjen McMurphyju, vendar pa, kot izda na sestanku, je McMurphyju najbližje prav sestra Ratched, ki jo tako sovraži. Sestra Ratched na sestanku zdravnikov, čeprav najbolje pozna pacienta, ne sedi za isto mizo kot njeni moški kolegi. Sedi na stolu v ozadju in spregovori šele, ko jo oговорijo. Čeprav ima na oddelku glavno besedo, gre še vedno za moški svet, zato njena avtoriteta povzroči toliko

razburjenja. Najbolj je seveda razburjen McMurphy, ki je seksist, sovražnik žensk, enkrat že obtožen posilstva, sicer pa prijateljuje s prostitutkami. Candy in Rose, dekleti, ki ju pripelje na oddelek, sta tako tudi pravo nasprotje sestri Ratched. Candy in Rose sta dekleti, kakršna srečujemo v mačističnih filmih novega Hollywooda. Ko ju sestra Ratched najde na oddelku po divji zabavi, ju zgrožena napoti ven, njena pozicija je superiorna, ne samo zaradi njene profesionalne pozicije, temveč tudi moralne. Sestra Ratched je urejena, v belih oblačilih, umirjena, dostojna, Rose in Candy pa sta pisani, napol slečeni, razuzdani in glasni (glej sliki 5.11 in 5.12).

Slika 5.11: Candy in Rose



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.12: Sestra Ratched



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Nasprotja se gradijo tudi med moškimi predstavniki na oddelku, ki so razdeljeni na pol. Polovica je kronikov, ki niso pri sebi, druga polovica so akutneži, ki hodijo na skupinsko terapijo in imajo več privilegijev. Skozi film ugotovimo, da akutneži morda sploh niso nori,

med vsem na oddelku pa so samo trije, ki so pridržani: Bromden, Taber in McMurphy, medtem ko so ostali na oddelku prostovoljno in lahko kadar koli odidejo.

5.3.2 Glasba kot sredstvo ustvarjanja binarne opozicije

V uvodnem prizoru, ko se avto zapelje čez pokrajino, slišimo glasbo Jacka Nitzcheja. Ta je eksperimentalna, etno, glavni inštrument pa je poleg tolkal žaga. Glasba je prvinska in v uvodni sceni deluje kot del narave, hkrati pa nenavaden zvok žage označuje norost, saj je neharmoničen, nepredvidljiv in predvsem »nenormalen«. Takoj, ko se s kamero preselimo na oddelk psihiatrične bolnišnice, je eden prvih kadrov ta, ko sestra Pilbow prižge gramofon in pacientom začne vrteti klasično glasbo. Ta je seveda pravo nasprotje glasbi, ki smo jo slišali na začetku filma, označuje zahodno civilizacijo, kompleksnost in red, medtem ko glasba Jacka Nitzcheja označuje poganstvo, improvizacijo in elementarnost.

Glasba je tudi prvo jabolko spora med McMurphyjem in sestro Ratched. McMurphy jo namreč prosi, naj utiša glasbo, saj se pacienti med seboj ne morejo v miru pogovarjati, ta pa mu odvrne, naj misli še na druge, ki so stari in naglušni, glasba pa je vse, kar imajo. S tem misli na kronične paciente, ki ne bodo nikoli zapustili bolnišnice. Klasična glasba je vse, kar bodo slišali, medtem ko za akutneže še obstaja upanje, da bodo slišali glasbo, ki predstavlja svobodo. Glasbo na oddelku zavrtijo vsakič, ko delijo zdravila, ki so večinoma pomirjevala, zato glasba označuje tudi odhod pacientov v drugo, odmaknjeno stanje, ki ni pristno, a omogoča preživetje v bolnišničnem sistemu represije oziroma preživetje v kapitalizmu. Ena od tem novega Hollywooda je, kot že zapisano, norost kot cena, ki jo plačamo za življenje v kapitalističnem sistemu.

Začetna glasba Jacka Nitzcheja pa se v filmu vrne. Ko Chief Bromden zaduši McMurphyja, ki po lobotomiji ni več priseben, reče »Let's go«, »Pojdiva« in odide proti kopalnici po umivalnik, s katerim bo razbil okno. Glasba postaja jasnejša in na koncu pospremi Bromdena v naravo. Ker razbije okno, lahko spet sliši glasbo, ki jo je McMurphy slišal pred prihodom v bolnišnico. Vrnitev Bromdena v naravo pa je toliko bolj simbolična, saj je pripadnik avtohtonih Američanov, ki so jih z njihove zemlje pregnali novoselci in alkohol. Kot pove McMurphyju, je steklenica alkohola, ki jo je njegov oče nagnil k ustom, srkala njega, ne pa on nje, dokler ni postal majhen.

5.3.3 Narava in civilizacija

Nasprotje med naravo in civilizacijo je eno od bolj prisotnih tako v novem Hollywoodu kot v filmu Let nad kukavičjim gnezdom. Nasprotje je vzpostavljeno že v prvih kadrih, ko je

najprej prikazana narava, nato pa notranjost visoko razvite psihiatrične bolnišnice, kjer je takoj jasno vzpostavljena hierarhija in red prek znakov, ki smo jih že opisali. Mnoga gibanja v 60-ih in 70-ih letih so poudarjala vrnitev k naravi in tako je motiv mnogih filmov tega obdobja želja po vrnitvi k naravi, svobodi. Narava označuje prvinskost, hkrati pa tudi varen objem matere.

Večina filma je posneta znotraj bolnišnice, zato naravo lahko vidimo samo skozi okno. Edini prizor, ki je posnet zunaj bolnišnice, je izlet z ladjo. A ko so akutneži na čelu z McMurphyjem in Candy na ladji, niso več nori. McMurphy jih pristaniščniku predstavi kot zdravnike iz Oregon State Hospital tako, da pred njihova imena doda naziv doktor. Ko so »norci« na prostosti, je njihova norost manj očitna oziroma so osvobojeni represije družbe in meril, ki jih ožigosajo za nore. Na ladji Candy McMurphyju svetuje, naj preneha s takšnimi potegavščinami, kot je ugrabitev avtobusa in ladje, a ji ta odvrne: »Saj smo nori! Najhujše, kar se lahko zgodi, je, da nas vtaknejo nazaj v norišnico.« Ko plujejo po morju, kamera večkrat pokaže odprto morje, neskončnost, svobodo. A na ladji vmes zaradi slabega krmarjenja zavlada kaos, ladja pa nekaj časa pluje v krogu, tako da ne more zapluti naravnost v svobodo. A družina se kljub temu varno vrne nazaj, kjer jih na obali pričakajo policisti in bolnišnično osebje, ki jih odpeljejo nazaj v pridržanje. Na izletu se jim Bromden ne pridruži.

Opozicija narave in civilizacije je seveda najbolj očitna v zadnjem prizoru, ko Bromden razbije okno in s tem prebije mejo med naravo in zaporom, ki je družba postala zanj. Čeprav lahko iz posnetkov zunanosti razberemo, da je bolnišnica v bližini drugih stavb, je Bromden že po nekaj sekundah filmskega časa v naravi, kjer ni na vidiku nobenih hiš ali znakov civilizacije. Samo brezmejna narava in svoboda. (glej sliko 5.13)

Slika 5.13: Bromden pobegne v naravo



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

5.4 Simbolno, Imaginarno in Realno

Po Lacanu je realnost človeških bitij sestavljena iz treh prepletenih ravni: Simbolnega, Realnega in Imaginarnega. Če sledimo že omenjeni analogiji s šahom, je Imaginarno na ravni posameznikovega ega, imaginacije, a hkrati tudi alienacije med posameznikom in njegovo zrcalno podobo. Imaginarno strukturira simbolni red. Simbolno je polje jezika, če je v Simbolnem označevalec, sta označenec in proces signifikacije oziroma pripisovanja pomenov na ravni Imaginarnega. Realno je izven Simbolnega in povzroča tesnobo, saj smo z njim soočeni brez mediatorja. V tej triadi Lacan določi še objekt mali a, $S(A)$ in Φ .

Objekt mali a oziroma *objet petit a*, kot manjko, nedosegljivi objekt želje, je v Hitchcockovih terminih skoraj enak MacGuffinu, predmetu, ki sproži celotno akcijo na primer detektivske zgodbe; MacGuffin je v roparskih filmih biserna ogrlica, papirji, skratka predmeti, ki sprožijo akcijo, krog iskanja in teženja k dosegu objekta. V Letu nad kukavičjim gnezdrom MacGuffin ni predmet, temveč svoboda. Svoboda pred opresorjem, svoboda pred kapitalistično družbo, svoboda pred ženskami monstrumi. A ker je *objet petit a* presežek jouissance, objet petit a kot tak ni bistven za potešitev želje. Ker Lacan loči med namero in ciljem, pravi pomen ni nikoli v cilju, zadovoljitvi sami, temveč v nameri, v poti iskanja zadovoljitve. Ali kot zapiše Žižek: »Pravi vir užitka je ponavljajoče se gibanje znotraj zaprtega kroga, od in do cilja. Iz tega je sestavljen tudi Sizifov paradoks: ko enkrat doseže cilj, ugotovi, da je resnična namera njegove dejavnosti pot sama, menjavanje dviganja in spuščanja skale.« (Žižek 1991, 5)

McMurphy je ujet v kroženje od in do svobode. Zdi se, da je prebister, da ne bi vedel, da ga njegova početja lahko spravijo za zapahe, vendar pa vedno tudi ve, koliko časa bo preživel za zapahi, in ta čas se mu očitno zdi dovolj majhna cena za svobodo svojih dejanj. V psihiatrični bolnišnici pa se sooči z drugačnim problemom: njegov izpust je odvisen od drugih, od avtoritete v obliki ženske, spola, ki ga ne mara, spola, ki je tu zato, da zadovoljuje moškega in ga zabava. Tako kot Candy, s katero se ne bo nikoli poročil.

Ko McMurphy ugotovi, da se bo bolnišnice rešil le, če iz nje pobegne, priredi zabavo, na kateri z alkoholom in dekleti podkupi paznika Turkla, ki mu nato ukrade ključe in odklene rešetko na oknu. A ko se poslavlja, McMurphy ne odide nemudoma. Res, da se zaplete v pogovor z Billyjem in da nato čaka, da Billy konča spolni odnos s Candy, a kljub temu bi nekdo s pravo željo po pobegu pobegnil v trenutku, ko bi bilo to možno. McMurphy zaspi pod oknom, res nekoliko vinjen, a tudi ko se na oddelek začne vračati osebje, so njegove reakcije zapoznele. Ko mu paznik pred nosom zaklene rešetke in vzame ključe, je očitno, da mora

McMurphy pred pobegom storiti še nekaj: premagati more sestro Ratched. Ko si Billy prereže žile na vratu, se McMurphy znese nad sestro Ratched. Podre jo na tla in začne daviti, medtem pa leži na njej, kamera pa kaže zgolj njuna obraza: sestro Ratched, ki se skuša upreti močnim rokam McMurphyja in McMurphyjev obraz poln užitka, ko končno lahko fizično poniža žensko, ki je več mesecev poniževala njega. Kajti z »mehkim« uporom, ko je predlagal spremembo urnika in na svojo stran pridobil vse paciente, mu ni uspelo. Ostalo je samo še nasilje in zanimivo je, da med davljenjem gledamo njuna obraza, ne pa teles, tako da njun fizični obračun zgleda kot posilstvo. A po fizičnem obračunu mu Ratched vrne z lobotomijo.

Je morda McMurphy vedel, da iz bolnišnice zanj ni več izhoda? Pobeg bi pomenil, da še vseeno ni obračunal z monstroom, obračun z monstroom pa se izkaže za enako pogubnega. »*Objet a* je natančno ta presežek, izmikajoče prepričanje, ki človeka vodi v spremembo svojega obstoja. A v »resnici« je *objet a* nič, samo prazno površje, ki kljub prelomnicam ne spremeni življenja; a prav zaradi prelomnice je ves trud sploh vreden samega sebe.« (Žižek 1991, 8)

»Če potrdimo tezo Jacquesa-Alain Millerja, je *objet a* čista forma: je forma atraktorja, ki nas vleče v kaotično oscilacijo.« (Žižek 1991, 38)

Sestra Ratched predstavlja simbolni red, Simbolno kot tako, njena prisotnost pa hkrati povzroča tesnoba in frustracijo: tesnoba, ker ženska podoba po mnenju feministk vzbuja strah pred kastracijo, frustracijo pa, ker predstavlja spol, ki je glavnim likom v zgodbi onemogočil »normalno« življenje v družbi, zunaj ustanove, v »svobodi«. Zdi se, da je sestra Ratched $S(A)$; je simbolni objekt, ki označuje nezmožnost, okoli katere je strukturiran simbolni red; nezmožnost integracije v svet obeh spolov, nezmožnost zdravega odnosa z žensko in okoli te nezmožnosti se vrti simbolni red, pravila na oddelku. Kdor se ne zna vesti družbenim pričakovanjem primerno, naj bo zaprt s preostalimi norci.

5.4.1 Ekskurz: moško branje zadušitve McMurphyja

Ko se McMurphy vrne na oddelk po napadu na sestro Ratched, mu manjka frontalni del možganov oziroma so z njim prekinjene vse povezave. Lobotomija, ki so jo izvedli kot kazen za njegovo uporniško vedenje, iz njega naredi živega mrtveca, zombija. Nekoga, ki je mrtev, a se je vrnil. Kajti za paciente na oddelku bi bil McMurphy lahko tudi mrtev; niso ga videli, so pa o njem neprestano govorili in zbirali govorice: da je pobegnil, da je pretepel paznike, da je v resnici na oddelku za resno motene. A njegova lobotomija je morda hujše kot smrt: je smrt Imaginarnega, ki pusti telo Realnemu. McMurphy je bil ubit, a nikoli pokopan, zato se vrne

na oddelek. »Vrnitev mrtvih je znak motnje v simbolnem obredu, v procesu simbolizacije; mrtvi se vrnejo kot pobiralci neplačanega kolektivnega dolga.« (Žižek 1991, 23)

McMurphyjeva lobotomija, ki je hkrati kritika dvoumnih in grobih posegov psihiatrije, skupaj z ECT, stori najhujše: McMurphyja preseli v vmesno sfero, v tisto, med življenjem in smrtjo, kjer se sprehajajo živi mrtveci, slednji zato, ker niso bili dostojno pokopani. Lobotomija McMurphyja dokončno posadi v oddelek, iz katerega ni več izhoda. Lobotomija je sredstvo discipliniranja, ki so jo na uporniških pacientih izvajali kot kazen, prejemnike pa ponavadi degradira na stopnjo majhnega otroka ali idiota, povzroča inkontinenco in nezmožnost za samostojno življenje. Je discipliniranje na ponižujoč način.

Ko McMurphy postane zombi, ga vrnejo na oddelek. A ko vidimo njegov odsoten pogled, se v gledalcu za nekaj trenutkov zbudi dvom: McMurphy je že hlinil, da je iz akutneža postal kronik, in sicer po prvi elektrošok terapiji, ki jo je prejel zaradi pretepa s pazniki. Takrat so mu vsi, razen sestre Ratched, ki je očitno odmerjala stopnjo ECT, nasedli in so si vidno oddahnili, ko so videli, da se je vrnil stari, uporniški, do žensk sovražen McMurphy. Ko McMurphyja vrnejo na oddelek po incidentu s sestro Ratched, to storijo ponoči, da ne bi motili oddelčne rutine. A Bromden ne spi in je prvi, ki vidi McMurphyja. Da bi se še sam prepričal, ali McMurphy morda ne hlina, kar seveda ne bi bilo logično, saj ga na oddelek pripeljejo ponoči, ko ga nihče ne vidi, zato bi bilo njegovo igranje zaman. Bromden dvigne njegovo glavo in na temenih se v svetlobi lune vidijo šivi, ki so nastali po lobotomiji. Šivi na temenih označujejo poseg, nasilje nad človeškim umom. Označujejo največjo grozo na oddelku: poseg, po katerem ni več vrnitve nazaj; svoboda in »normalnost« postaneta dokončno nedosegljivi.

Bromden umsko odsotnega McMurphyja objame, nato pa vzame blazino in ga začne dušiti. V ozadju se prične glasba, McMurphy pa se nekaj časa upira, a pod težo Bromdena nima možnosti. Bromdenovo dejanje, čeprav gre za uboj, je logično in odrešiteljsko: bolje oditi v celoti kot po delih. Smrt je edini način, da po lobotomiji zapustiš bolnišnico, da se tvoj status uredi in prestopiš na drugo stran, namesto da blodiš v tustranstvu in iščeš pravico do dostojnega pokopa oziroma razčiščenje tustranskih zadev, kot to v filmih počnejo duhovi in zombiji.

Smrt postane edina logična odrešitev, ki bo sprožila obredno žalovanje in pokop, medtem ko bi vegetiranje v stanju kronika pomenilo, da bi McMurphy sčasoma, kot nenevaren pacient, tonil v pozabo na oddelku, po možnosti privezan na posteljo, brez lastne volje in pravic. Tako

pa je njegov lik povelečan, postane legenda, neuspeli poskus upora proti sistemu, avtoriteti, matriarhatu. Njegova zadušitev je potešitev moškega ega, premik v večnost, med mite in legende. McMurphy postane mit, ko izvemo njegov konec, prej je samo eden od ponesrečencev režima sestre Ratched.

5.4.2 Ekskurz: moško branje ladje norcev

Film pa se poigrava tudi z renesančno podobo ladje norcev ali *Narrenschiff*. Kot zapiše Foucault v *Madness and Civilization*, gre za literarno kompozicijo, verjetno sposojeno iz zgodbe o Argonavtih, ki je bila v renesansi ponovno oživiljena in izredno popularna in navdihnila mnoga literarna dela v času renesanse. A ladja norcev je bila hkrati edina od ladij, ki je dejansko obstajala. V 14. stoletju so namreč obstajale ladje, na katerih se je vozil »nori tovor«, domnevni norci, ki so jih mestne oblasti strpale na ladje in odpeljale stran, izven mesta, kjer so nato lahko prosto tavalj po naravi, vsaj dokler niso srečali skupine trgovcev ali romarjev. Navada je bila prisotna predvsem v Nemčiji; leta 1399 so v Frankfurtu vsem ladjarjem ukazali, naj se znebijo norcev, ki tavajo po mestu goli. Tako si lahko predstavljamo, da je marsikatero evropsko pristanišče v renesansi opazilo ladje norcev, ki se bližajo njihovim obalam. Foucault predvideva, da navada morda temelji na izogibanju mestnih oblasti; ladje so morale norce odpeljati tako daleč, da niso bili več pod pristojnostjo mestnih oblasti, hkrati pa namigne, da je šlo morda tudi za romarske ladje, polne skrajno simbolnega tovara: norcev, ki iščejo razum. V času, ko je bil norcem prepovedan vstop v cerkve, nekateri norci pa so bili javno bičani, bi bila takšna razlaga razumljiva. (Foucault 1967/2007)

Gre torej za izjemno močan simbol, ki je strašil domišljijo renesančnega prebivalstva; šlo je za izjemno praktičen prijem, saj s trpanjem norcev na ladje preprečimo njihovo ponovno pojavljanje znotraj mestnih zidov, saj norci postanejo ujetniki lastnega odhoda, po drugi strani pa je močna simbolika vode: ne samo, da odplavi, tudi čisti. Norci, prepuščeni vodi, so brez navigacije, prepuščeni na milost in nemilost morja, ujeti so v zunanjem prostoru, zemlja, kamor jih bo naplavilo, je neznana, kot je neznana zemlja, ki jih je tja poslala. Motiv vode in norosti sta, kot pravi Foucault, že od nekdaj povezana v sanjah Evropejcev. (Foucault 1967/2007, 9)

V filmu *Let nad kukavičjim gnezdrom* se pacienti iz oddelka pod vodstvom McMurphyja odpravijo na izlet. McMurphy ugrabi avtobus in pobegne paznikom, nato pa svoje norce odpelje na ladjo, na ribiški izlet. Ladja norcev je pristaniščniku sicer predstavljena kot ladja zdravnikov, ta je tudi kar nekaj časa pod nadzorom, dokler je na krmilu določen Cheswick.

Čim na ladji zavлада kaos zaradi ogromne ribe, ki je prijela vabo, Cheswick zapusti krmilo in ladja se nekaj časa nenadzorovano vrti v krogu. Prav takrat sledi edini posnetek v filmu, ki je posnet iz zraka: pod sabo vidimo podivjano ladjo, ki na morju pušča sledi kroga, medtem ko je na našem vidiku odprto morje. Ladja se vrti in ne more odpluti proti odprtem morju. (glej sliko 5.14)

Slika 5.14: Ladja norcev



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

5.5 Grozeči aspekti ženske

Sestra Ratched, ki jo igra Louise Fletcher, je ena od bolj prepoznavnih likov novega Hollywooda, kjer so bile glavne zvezde uporniški moški. Zagotovo pa je njena vloga dvignila toliko prahu zato, ker je strah in trepet moških v filmu. Ni mati in ni kurba.

Sestra Ratched je celoten film v brezhibno urejeni beli uniformi in nosi medicinsko čepico. Njeni lasje so spredaj privzdignjeni, a ves čas stojijo enako. V romanu Ken Kesey zapiše, da ima sestra Ratched očitno bujno oprsje, a ga skriva pod svojo strogo uniformo. Večino časa je njen izraz na obrazu nespremenjen, variirajo zgolj pogledi, ki so večinoma razumevajoči, vsakič, ko stvari uidejo izpod nadzora, pa se njen pogled zaostri. Občasno se nasmehne in zdi se, da je strogo profesionalna in da verjame, da dela dobro in pravilno. Prav njeno prepričanje, da dela dobro, je za paciente najbolj strašljivo, saj ne morejo dokazati, da je sestra zlobna, tudi ko se ji uprejo, jim razloži, da jim je cigarete omejila v njihovo dobro, tudi zato, ker so na račun McMurphyjevih stav izgubili kar nekaj denarja in cigaret.

V dokumentarcu o snemanju filma je zanimiva izjava igralke Louise Fletcher; med snemanjem filma so namreč igralci dejansko spali v bolnišnici in tako kar nekaj mesecev preživeli na oddelku. Nekega dne, po urah napornega snemanja, ko so se moški igralci lahko zabavali s svojimi simptomi, je Louise Fletcher slekla svojo uniformo in plesala po oddelku v

spodnjem perilu, »da bi jim pokazala, da sem ženska.« (Fletcher v Kiselyak 1997) Ne samo moški, tudi ženske so med snemanjem sprejemale vloge sestre Ratched kot žensko monstrum.

Temu pripomorejo tudi filmski kadri, saj v nobenem kadru nismo sami s sestro Ratched, nikoli ne vemo, kakšna je »v resnici«, vidimo jo samo v interakciji z moškimi; ali z zdravniki ali s pacienti. S sestro Pilbow skoraj ne komunicira, razen, ko ji daje napotke in navodila. Izvemo le, da je njena prijateljica mati Billyja Bibbita. Njena telesna govorica je skopa, vedno stoji vzravnano, ne krili z rokami, niti se ne nagne, da bi pobrala svojo čepico, temveč naroči Martiniju, naj ji jo prinese. Za svojim okencem je vedno varna in zdi se, da je njen pogled vseprisoten, saj jo v hrbet vidimo le, ko zaključí z delom in odide domov.

Vlogo sestre Ratched so pred Louise Fletcher zavrnila štiri igralke. Za ženske je bilo v času feminističnega gibanja očitno sporno nastopati v vlogi zlobne ženske, medtem ko se moškim ni zdelo sporno, da so ženske v njihovih filmih zreducirane na vlogo matere ali kurbe. Sestra Ratched je morda še najbolj feministična vloga v novem Hollywoodu, saj je njena vloga aktivna.

V romanu McMurphy potoži, da bi sicer s takšno žensko znal obračunati, vendar se boji, da s sestro Ratched ne more. »Nisem še srečal ženske, ki bi bila bolj možata od mene.« McMurphy v resnici reče, da bi sestro Ratched lahko ponižal in spravil v red s spolnim odnosom, a ve, da je ne more zapeljati, lahko bi jo posilil, da se boji, da tega zaradi njene neženstvenosti niti ne bi bil sposoben. Ko z žensko, ki ni mati, ne more imeti spolnih odnosov, očitno postane pošast, saj v moškem registru ni takšne kategorije. Če si ženske ne moreš podrediti, se je moraš bati.

5.6 Ženskost in moškost

Ni naključje, da pojava sestre Ratched straši na oddelku, kjer spoznamo, da imajo glavni liki največje težave ravno z odnosom do žensk.

Za McMurphyja izvemo, da je bil obtožen posilstva mladoletnice, njegovo »dekle« pa je lahkoživa Candy, ki jo po mili volji posoja tudi drugim moškim. Rad kocka in očitno hrepeni po svobodi, bolj kot ostali pacienti na oddelku; McMurphy ne išče romantične zveze z žensko, tudi Candy ima zgolj zato, da ga zabava in da ima z njo spolne odnose. Težko bi rekli, da med njima obstajajo čustva, saj jo mirno prepusti Billyju Bibbitu. McMurphy je večni samec, ki mu več pomenijo zaveznitva z moškimi kot z ženskami, ki ga očitno do neke mere tudi odbijajo. McMurphy je gonilna sila buddy aspekta filma.

Naslednji od pacientov, ki nam predstavi svojo zgodbo, je Harding. Kot namiguje že roman, je Harding najverjetneje homoseksualec. Ima lepo ženo, ki pa jo obletavajo drugi moški. Boji se, da je sam ne more zadovoljiti, ob prisotnosti drugih moških pa se počuti nelagodno. V bolnišnici je prostovoljno in lahko odide, kadar hoče, a se zdi, da lažje obvlada svet, kjer je ujet z moškimi, kot pa zunanji svet, v katerem bi se moral soočiti s svojo ženo, ki očitno išče spolno zadovoljstvo drugje, saj Harding potoži, da jo ima na sumu, da ga vara.

Ko Harding med prepirom uporabi besedo »Peculiar«, se ta vsem zdi tako nenavadna, da se začnejo glasno smejati. Harding se besno odzove, ali namigujejo, da je gej, ker uporablja sofisticirane besede in se začne še bolj spakovati in uporabljati kretnje, ki naj bi bile gejevske. Naslednji namig dobimo na izletu z ladjo, ko Harding za trenutek prevzame krmilo, Cheswick pa mu panično zabrusi: »You're not going straight enough, you're kinda...« Harding pa mu odvrne: »I'm going straight enough, now stop it.« (»Ne greš dovolj naravnost (straight kot pridevnik za heteroseksualnost), nekoliko...« »Dovolj naravnost grem, zdaj pa utihni«)

Harding je edini, ki nosi barvna oblačila in ga skoraj nikoli ne vidimo zgolj v beli opravi, ki jo nosijo ostali pacienti. V romanu je večkrat poudarjeno, da krili s svojimi nežnimi, belimi rokami in da vsakič, ko se zave, roke skrije med kolena. V filmu je edini z urejeno, daljšo pričesko in brki, vedno izgleda urejen, umirjen in čist. Ko na oddelku McMurphy priredi zabavo, je očitno opiti Harding oblečen v brezrokavnik., okoli vratu pa ima zavezano barvno rutico, v rokah drži bobenčke. McMurphy mu nadene vzdevek Hard-on.

Svoje težave na skupinski terapiji zaupa tudi jecljajoči Billy Bibbit. Zdi se, da sestra Ratched več informacij o njegovih preteklih podvigih izve od njegove matere, kot pa od njega samega. Tako iz njega izvleče, da je prosil neko dekle za roko, pa ga je ta zavrnila. Billy je zato poskusil storiti samomor, sestra Ratched pa ga očitajoče vpraša, ali je dekletu sploh kdaj povedal, kaj čuti do nje, skratka, pove mu, da ženske niso plen, ki mu nadeneš prstan in ga odpelješ domov, ampak da jim je treba dvoriti oziroma ugotoviti, ali sta sploh kompatibilna. Zdi se, da sestra Ratched ni ravno oboževalka zakonske zveze.

Billy ima na zabavi spolne odnose s Candy, McMurphyjevim dekletom, ki ima spolne odnose očitno z vsakim, ki ji ga podtakne McMurphy. V romanu Billy izgubi nedolžnost. Ko ga odkrije sestra Ratched, se zdi, da je Billy ponosen na svoje dejanje, še posebej pred kolegi pacienti, ki ga glasno spodbujajo. A veselja je konec, ko mu sestra Ratched omeni, da bo morala povedati njegovi mami, da je imel na oddelku spone odnose s prostitutko. »Te je tja zvelkla na silo?«, je njeno vprašanje, s katerim namigne, da bi bil lahko večji kavalir in

počakal na spolne odnose, ne pa da je skočil na prvo, ki je prišla mimo. Sestra Ratched v teh prizorih skuša v Billyju zbuditi občutek krivde, zaradi česar Billy stori samomor, saj je smrt lažja kot pa soočenje z razočarano materjo, od katere se Billy očitno še ni povsem psihično ločil, oziroma se zdi, v Freudovem besednjaku, da bi z veseljem ubil očeta in se poročil z materjo – dobesedno.

Glavni pacienti na oddelku morajo svojo moškost dokazovati na različne načine, a najbolj moški so, če so zaprti z ostalimi moškimi. Moč in avtoriteta sestre Ratched njihovo moškost sicer izpodbija, vendar je njihovo druženje in upiranje njeni avtoriteti pot k pridobivanju in vračanju moškosti. Spet se bolj kot cilj za pomembno izkaže pot, način doseganja cilja. Upiranje proti ženskemu monstromu je moško, vodi k ultimativni prevladi moških nad žensko, kar uspe samo McMurphyju za nekaj sekund, ko davi sestro Ratched.

5.7 Moški in ženske

Če opazujemo narativni potek zgodbe, lahko pritrđimo tezam Laure Mulvey: moški nadzoruje filmsko fantazijo in nastopi kot predstavnik moči, kot nosilec pogleda gledalca, ženska pa je pasivni del zgodbe, ki otežuje naracijo in postane spektakel. Zgodbo v filmu namreč poganjajo moški, njihov upor na oddelku sestre Ratched. Če bi šlo vse po njihovem načrtu, bi se ji uprli, potrdili svojo moškost in odšli domov. A sestra Ratched zaustavlja tok zgodbe, je ovira, ki jo morajo moški premagati vsakič, ko se domislijo novega načrta, predvsem McMurphy, ki ob vsaki novi domisljici ugotovi, da bo moral pretentati sestro, če jo misli izvesti.

Čeprav sestra Ratched ni tip ženske, ki bi v moških vzbujal spolno poželenje, je kljub temu objektificirana. Njen vidik nam ni predstavljen oziroma je že a priori označen za nepravilnega, diktatorskega, skoraj nasilnega. Ratched je objekt, ki stoji na poti, hkrati pa je grožnja, ker po Mulvey predstavlja kastracijo. Da bi moški ušli strahu pred kastracijo, morajo žensko demistificirati, devalvirati, kaznovati, ali pa spremeniti figuro v fetiš, da tako postane pomirjevalna in nenevarna.

Demistifikacija ponavadi pomeni spolni akt, ki pa je pri sestri Ratched zaradi njene nedostopnosti nemogoč, v romanu pa je celo opisano, da McMurphy fizično ne bi bil sposoben spolnega odnosa z njo. Zato mu preostane ponižanje s fizičnim nasiljem. Prizor z davljenjem je posnet, kot da gre za posilstvo (glej slike 6.15-6.19), takšna kazen pa je tudi zadnje dejanje McMurphyja, preden se Ratched dokončno maščuje in ga pošlje na lobotomijo.

Ta prizor je tudi edini, ki se konča z zatemnitvijo, kar označuje, da gre za konec, za zadnje dejanje preden se bodo stvari spremenile.

Slika 5.15: McMurphy napade sestro Ratched



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.16: McMurphy leži na sestri Ratched



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.17: Prestrašen obraz sestri Ratched



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.18: McMurphy leži na sestri Ratched, kot da bi šlo za posilstvo



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.19: McMurphyja odstranijo s sestri Ratched



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

5.8 Nasičenost in razredčenost kadrov

Film je posnet v psihiatrični bolnišnici, kjer prevladuje sterilno, belo okolje, prav takšna pa so tudi oblačila pacientov in osebja. Čeprav bi lahko trdili, da so kadri v filmu zaradi barvne monotonosti in sterilnega okolja razredčeni, nasičenost filmu dajejo ljudje, ki v njem nastopajo. Film je nasičen zaradi nenavadnih pojav ljudi, pacienti ne izstopajo zgolj po svojem vedenju, temveč so tudi po svoji fizionomiji izjemni. V filmih smo namreč vajeni, da so igralci vsečnega videza, da so njihove obrazne poteze simetrične, njihovo telo pa neizstopajoče. Čeprav poleg Jacka Nicholsona v filmu nastopajo igralci, zaradi svojih telesnih značilnosti delujejo kot naturščiki. Izbor nenavadnih obrazov in postav, od pritlikavega okrogloličnega Dannyja DeVita, do koščene Vincenta Schiavellija s podolgovatim obrazom in izbuljenimi, povešenimi očmi. Tudi ko je na platnu množica igralcev, ki so podobno oblečeni, ne delujejo kot homogena skupina, temveč kot zbirka izjemnih posameznikov. Njihova igra temelji na izraziti in pretirani mimiki in gestikulaciji, ki odstopa od »običajnega vedenja«. Tako se gradi nasprotje med pacienti, ki so pretirani, groteskni, tragikomični, ter sestro Ratched, ki je umirjena, zadržana in zato skoraj grozljiva. Ker so groteskni liki

postavljeni kot opozicija umirjeni, urejeni nosilki avtoritete, v gledalcu vzbujajo sočutje, občutek, da so zgolj nerazumljeni, ne pa tudi nori.

Slika 5.20: Delos V. Smith kot Scanlon



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.21: William Redfield kot Harding



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.22: Brad Dourif kot Billy Bibbit in Danny DeVito kot Martini



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.23: Sydney Lassick kot Cheswick



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.24: Christopher Lloyd kot Taber



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.25: Vincent Schiavelli kot Fredrickson in William Duell kot Sefelt



Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Slika 5.26: Josip Elic kot Bancini



Vir: Let nad kukavičjim gnezd'om (2007).

Slika 5.27: Peter Brocco kot polkovnik Matterson



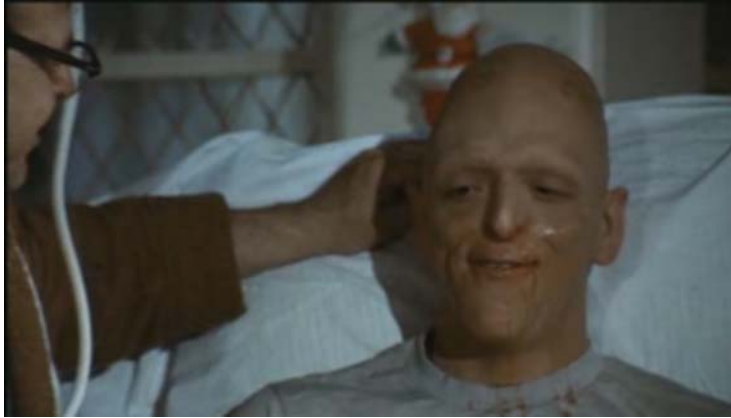
Vir: Let nad kukavičjim gnezd'om (2007).

Slika 5.28: Will Sampson kot Chief Bromden



Vir: Let nad kukavičjim gnezd'om (2007).

Slika 5.29: Michael Berryman kot Ellis



Vir: Let nad kukavičjim gnezdodom (2007).

6 Filmski marketing kot usidranje želenega pomena

Filmska industrija slovi po sinergiji umetniških in poslovnih praks. V nadaljevanju poglavja bom z analizo oglaševanja filma Let nad kukavičjim gnezdodom skušala pokazati, kako je filmski marketing usidral moško branje filma in potlačil žensko branje.

Kot zapiše Lisa D. Kernan (2004), moramo filmsko industrijo obravnavati kot institucijo, ki je vzpostavila omejitve, znotraj katerih so hollywoodski filmi definirani tako estetsko kot ideološko. Eden od načinov, da ta proces postane viden gledalcem, je filmska promocija, vedno bolj dominanten vidik filmske industrije in njenih posegov na sodoben trg.

Način trženja filmov, ki so v Hollywoodu že zdavnaj postali komoditeta, se je razvijal skupaj s filmsko industrijo v Hollywoodu, zapiše Wyatt (1994/2003). Tako lahko za zlato dobo studijskega sistema rečemo, da je bila podobna zrelemu oligopolu: trg je obvladovalo majhno število podjetij in vsako je imelo relativno velik tržni delež. Leta 1930 je trg obvladovalo »Velikih pet« studijev: Warner Brothers, Loews/MGM, Paramount, RKO in Twentieth Century Fox. Bili so vertikalno integrirani in odgovorni za vse stopnje proizvodnje, distribucije in prikazovanja filmov. Ker so studii nadzorovali kino dvorane, je bilo za njihove filme vedno zagotovljen prostor prikazovanja, kar pa je motilo manjše proizvajalce. Posledično je bila leta 1938 proti osmim proizvajalcem filmov (trije niso imeli v lasti kino dvoran) vložena tožba, deset let kasneje pa je Justice Department odločil, da imajo veliki proizvajalci pet let časa, da se ločijo od svojih verig kino dvoran. S pojavom televizije in veliko recesijo je število obiskovalcev kina upadalo, do šestdesetih let prejšnjega stoletja tudi za 43 odstotkov. Studii so se začeli boriti s televizijo, barve so postale norma, format je postal širši (widescreen), odpirati so začeli 3D kino dvorane. Zmanjšano povpraševanje po filmih je

še stopnjevalo krizo, ki se je začela s tožbo proti Paramountu, kar je privedlo do propada zrelega studijskega sistema. Studii niso bili več vertikalno integrirani, ampak so prevzeli vlogo distributerjev; upad moči in vpliva pa so kompenzirali z združevanjem s konglomerati. Prednost so imeli filmi, ki so zagotavljali povračilo sredstev. Šestdeseta so znana tudi kot Go-Go leta, ko so se štirje velikani (Universal, Paramount, Warner Bros., United Artists) združili s konglomerati, ki niso imeli veliko veze s filmi, so si pa prek nakupa filmskih studiov porazdelili tveganost kapitala. (Wyatt 1994/2003)

Z lastniško strukturo se je spremenil tudi sam produkt industrije, torej film. Po uspehu visokoproračunskih epskih uspešnic v petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih prejšnjega stoletja je bil ta žanr prioriteta, prikazovanje filma po ZDA pa je bil podoben turneji. Film so diferencirali od televizije in iz njega naredili dogodek, ki je prišel v mesto zgolj enkrat, ob točno določeni uri. Tako imenovani Roadshow koncept je zdržal slabo desetletje in konec šestdesetih že začel povzročati negativno bilanco filmskim studiem. (Wyatt 1994/2003)

Med upadom popularnosti epskih filmov na turnejah so svoj zalet dobivali mladinski filmi. Začeni z *The Graduate* in *Bonnie and Clyde* leta 1967 ter *Easy Rider* in *Midnight Cowboy* leta 1968 so najstniki in mladostniki v zgodnjih dvajsetih, z mnogo več entuziazma kot njihovi starši, spremljali medije in filmske vsebine. Preizkušene formule so se pokazale za zastarele in neuspešne, tako da obdobje med letoma 1969 in 1975 označujemo za eksperimentalno obdobje, ki je po mnenju mnogih tudi eno najbolj vznemirljivih obdobji filmske produkcije v Hollywoodu. Poudarek je bil na *auterjih*, katerim so tudi veliki studii puščali svobodo, da eksperimentirajo. Justin Wyatt govori o formalnem eksperimentiranju. Čeprav kratko obdobje, ki se je končalo konec sedemdesetih let, je obdobje, ki ga imenujemo tudi novi hollywood, rodilo ikonoklastne, antimitske filme, ki so stali manj kot 3 milijone dolarjev, kar je bilo leta 1970 povprečje, pridelovali pa so skromne, vendar konstantne dobičke. (Wyatt 1994/2003)

J. Hoberman celo meni, da se obdobje eksperimentiranja zaključi prav s filmom *Let nad kukavičjim gnezdrom* leta 1976, ki je bil največji komercialni in kritiški hit tistega leta. (Wyatt 1994/2003)

V obdobju novega Hollywooda se začne razvijati tako imenovana blockbuster miselnost. Filmi postanejo spektakli, zaradi razpada studijskega sistema jih je posnetih manj, oglaševanje pa je zato toliko bolj agresivno. Premiere filmov so se takrat prvič zgodile na več platnih hkrati in ne več v stilu turneje in gostovanj po ameriških kinematografih. S tem so narasli

produksijski in pa tudi marketinški stroški. Kot zapiše Štefančič, je na začetku sedemdesetih povprečni proračun hollywoodskega filma znašal manj kot 3 milijone ameriških dolarjev ob koncu sedemdesetih je znašal že 9 milijonov, leta 1981 pa že dobrih 11 milijonov ameriških dolarjev. V skladu s tem je naraščal tudi proračun za marketing, ki je pogosto presegel sam produktijski proračun. Leta 1978 so izračunali, da studii od vstopnic dobijo le še 1,5% svojega dobička in da kar 60% svojega dobička dobijo od »koncesij« - pijače, kokice, sladoleda, posterjev, majic, pinball avtomatov in podobnega. (Štefančič 2007, 58-59)

Čeprav se Hollywood dolgo ni posluževal tržnih raziskav, ki bi ugotovile, kakšne so preference občinstva, je analiza filmov med leti 1914 in 1964 pokazala, da se producenti hitro odzivajo na spremembe v potrošniškem sentimentu. Tako so med veliko ameriško gospodarsko krizo filme, ki so prikazovali velika podjetja in njihovo bogastvo, zamenjali filmi, ki so kritizirali korporacije in nekoliko bolj vključevali ženske in predstavnike manjšin. Kljub odvisnosti od kapitala na Wall Streetu, so se studii morali prilagajati preferencam občinstva ali pa ostati brez dobička. (Bakker 2003)

Let nad kukavičjim gnezdrom je nastal v zadnjih izdihljajih novega Hollywooda in tik pred pojavom »high concept«, visokega koncepta, ki je po Justinu Wyattu način, kako s čim manj besedami (pitch) diferencirati film na nasičenem tržišču, pri tem pa graditi na integraciji marketinga in merchandisinga, torej spominkov, povezanih s filmom. High concept med faktorje marketinške uspešnosti šteje naslednje elemente: zvezdniki, ujemanje zvezdnika s projektom, vnaprej uspešno prodana premisa, na primer priredba ali adaptacija knjižne uspešnice in koncept, ki se zlije z nacionalnim trendom ali sentimentom. (Wyatt 1994/2003)

Let nad kukavičjim gnezdrom vsebuje vse naštete elemente: Jack Nicholson leta 1975 zagotovo sodi med glavne hollywoodske zvezdnike, poleg tega, da je uspešen igralec, so njegova prijateljstva in veze ključna pri nastanku filmov, v katerih sodeluje. Dokumentarec o snemanju filma Let nad kukavičjim gnezdrom (Kiselyak 1997) namreč razkrije, da so se mnogi sodelavci filma projektu pridružili, ker so bili Nicholsonovi prijatelji, znanci ali sodelavci. Nicholson je imel do sredine sedemdesetih že dobro izoblikovano podobo »nekonformista, čigar energija in nagajivost sta nalezljiva in privlačna«, ki jo je pridobil v filmih kot so Easy Rider, Five Easy Pieces, The Last Detail in Chinatown. (Wyatt 1994/2003, 31) Vloga zapornika, ki ga pošljejo v psihiatrično ustanovo, čeprav vsi vemo, da ni nor, je torej le še ena od uporniških podob Nicholsona, ki je pripomogla h gradnji njegove podobe. Prav njegov obraz je glavni tržni element filma, saj je bilo takrat samoumevno, da gre za

uporniški film, če v njem igra Nicholson. Ta samoumevnost je danes že načeta, saj je Nicholson v osemdesetih začel širiti nabor vlog, tudi z vlogami v romantičnih komedijah, srhljivkah in nenazadnje v Batmanu. Kljub vsemu Nicholson velja za »bad boy« Hollywooda, ki ga imajo kljub temu vsi radi.

Prav tako je za film značilna »vnaprej uspešno prodana premisa«, saj je bila deset let pred nastankom filma prodajna uspešnica roman *Let nad kukavičjim gnezdrom* Kena Keseya, nekaj let pred nastankom filma pa so uprizarjali tudi predstavo po knjižni predlogi, v kateri so že igrali nekateri igralci, ki so nastopili tudi v filmu. S tem je filmu vnaprej zagotovljeno občinstvo, ki je prebralo knjigo ali videlo predstavo, ter občinstvo, ki je seznanjeno z »legendo« knjižne uspešnice.

Nenazadnje pa marketing filma *Let nad kukavičjim gnezdrom* gradi na sentimentu tistega časa: civilna gibanja, upor kapitalizmu in totalitarnim sistemom, upor izkoriščanju belcev in podobno. Tu veliko vlogo igra izbira režiserja. Miloš Forman je namreč v Hollywood prišel iz Sovjetske zveze in, kot je razvidno iz dokumentarca o nastanku filma (Kiselyak 1997), film interpretira kot parabolo sveta, iz katerega je začasno ušel. Tako Forman postane sinonim za upor komunizmu, totalitarizmu in družbi nadzora, hkrati pa je kot del obdobja filmskih *auterjev* s svojim prejšnjim filmom *Taking Off* zaznamovan z vrednotami novega Hollywooda. Forman je tako toliko bolj prepričljiv v boju z avtoriteto, saj jo je sam izkusil v domnevno mnogo hujši obliki kot večina ameriških režiserjev tistega časa. Da bi še okrepili zgodbo o družbi nadzora, Michael Douglas v dokumentarcu o nastanku filma pove zgodbo, kako je nekaj mesecev po izidu romana Kena Keseya njegov oče Kirk Douglas v Pragi srečal Miloša Formana. Predlagal mu je, naj posname film po romanu in mu obljubil, da mu kmalu pošlje knjigo. A Forman knjige ni dobil, zato je predvideval, da Douglas ni bil resen, Douglas pa je predvideval, da je Forman povsem nezanesljiv, saj mu ni odgovoril. Njegov sin Michael Douglas tako deset let kasneje ponovno pošlje knjigo Formanu in izve, da so jo ob prvem pošiljanju zaplenili cariniki. (Douglas v Kiselyak 1997)

Kljub temu, da film sodi med vsesplošno sprejete »kvalitetne« filme, ne pozabimo, da je bil film poleg tega, da je dobil vse glavne oskarje leta 1976, tudi komercialna uspešnica. Naša hipoteza je, da je bil film komercialno uspešen tudi zato, ker je njegov marketing upošteval družbeno-zgodovinski kontekst časa, v katerem je nastal. Uspešnost filmskega marketinga po Wyattu sloni tudi na podobi, ki zastopa filmski koncept. V našem primeru je ta podoba Jack Nicholson.

Brez zadržkov lahko rečemo, da je bil filmski marketing filma *Let nad kukavičjim gnezd*om uspešen. Proračun za film je namreč znašal 3 milijone ameriških dolarjev, torej blizu povprečja, skupni dohodki pa do danes znašajo 108.981.275,00 ameriških dolarjev, torej so približno 36-krat višji od vložka. Upoštevajoč inflacijo, ki se pozna pri ceni vstopnic, je *Let nad kukavičjim gnezd*om 80. finančno najbolj uspešen film, kar pomeni, da bi film zaslužil 385.460.900,00 ameriških dolarjev, če bi ga v kinih predvajali leta 2009. (Box Office Mojo)

6.1 Adaptacija romana kot prvi korak k usidranju zelenega pomena

Visok odstotek hollywoodskih filmov je adaptacija romanov. Po raziskavi Carolyn Anderson, ki jo v članku *Brand-Name Literature: Film Adaptation and Selznick International Pictures'* Rebecca navaja Kyle Dawson Edwards (2006), je bilo med letoma 1930 in 1946, torej med klasično hollywoodsko dobo, več kot tretjina filmov posnetih po romanih. Ta številka je višja, če upoštevamo vse objavljene kratke zgodbe ali drame, ki so navdihnile mnoge filme. Seveda pa je primernost izbire romana odvisna od načina branja. V nekaterih filmskih adaptacijah je originalna zgodba povsem spremenjena, medtem ko nekateri filmi zvesto sledijo originalu. Pristop k adaptaciji romana poudarja strategijo pri nastanku izdelka, ki hkrati zabava ter izraža vrednote in interese producentov, po drugi strani pa način adaptacije omogoča industrijsko pozicioniranje izdelka. Literature za filme namreč ne adaptirajo posamezniki ali režiserji, temveč podjetja oziroma njihovi predstavniki, ki imajo v mislih tudi ekonomske, socialne in umetniške dejavnike. Tako imenovano korporativno branje romana lahko razkrije, kdo je bil tisti, ki je adaptiral roman, primerjava pa lahko razkrije, kakšna adaptacija je bila v izbranem zgodovinskem trenutku najbolj profitabilna. (Edwards 2006)

Produkcija pomena v filmu izhaja iz kompleksnih razmer, v katerih je film nastal. Pri uporabi pojma »profitabilno« ne smemo pozabiti, da profit ni le monetaren, temveč je lahko tudi socialni ali politični. Tako Pierre Bourdieu oblike profita, ki ne sodijo v področje monetarnega profita, imenujemo simbolne oblike profita. (Bourdieu v Edwards 2006) Ne glede na to, da je monetarni profit vedno dobrodošel, je simbolni pomemben predvsem v kritičnih krogih. Glede na filmsko obdobje novega Hollywooda torej ni presenetljivo, da so svojo filmsko različico dobili bolj uporniški in nekonvencionalni romani, kot je roman *Let nad kukavičjim gnezd*om Kena Keseyja.

Adaptacija po drugi strani ponuja vnaprej zagotovljeno vsečnost. Če je bil uspešen roman, obstaja velika verjetnost, da bo uspešen tudi film. Tako Edwards citira Davida O. Selznicka,

ki pravi, da ne razume studiev, ki »pomečejo iz filma elemente, ki so preverjeno privlačni za občinstvo in jih zamenjajo z lastnimi kreacijami. Bralci bodo oprostili, če bodo v filmu izpuščeni deli zaradi svoje dolžine ali nepraktičnosti prikazovanja, morda tudi cenzure, ne bodo pa oprostili zamenjav, ki so jih vsebini dodali producenti.« (Selznick v Edwards 2006)

Pri primerjavi romana *Let nad kukavičjim gnezdrom* in istoimenskega filma, lahko najprej ugotovimo, da sta scenarista (sprva naj bi scenarij napisal sam Miloš Forman, a so njegovo verzijo zavrgli kot neprimerno) Lawrence Hauben in Bo Goldman spremenila gledišče oziroma pripovedovalca zgodbe. Čeprav je film posnet po klasičnih hollywoodskih realističnih načelih, kjer je pripovedovalec skrit, lahko opazimo, da smo priča dogodkom le, če je v njih Jack Nicholson oziroma Randle McMurphy. V romanu je glavni pripovedovalec Chief Bromden, Indijanec, ki se pretvarja, da je gluhonem. Lahko bi rekli, da so razlogi predvsem praktični, saj bi kot gledalci večino dogajanja morali spremljati iz ozadja, torej z gledišča Bromdena, nekaj stvari pa bi nam ostalo skritih, na primer terapija z elektrošoki, o kateri v romanu Bromden pripoveduje kot o lastni izkušnji, v filmu pa smo priča terapiji, kjer elektrošoke prejme McMurphy.

Vseeno pa film z osredotočenjem na osebno zgodbo McMurphyja pridobi na univerzalnosti, vsaj kar se tiče občinstva. McMurphy je bel moški, s katerim se lahko identificira več gledalcev, kot bi se jih z Indijancem, ki v knjigi velikokrat omeni boj med belci in avtohtonim ameriškim ljudstvom. Roman se veliko bolj ukvarja z rasnimi in etničnimi skupinami v ZDA, z njihovo identiteto in bojem za lastno zemljo, medtem ko film to tematiko v celoti zaobide. Seveda tudi iz praktičnih razlogov, predvsem pa zato, da pridobi na privlačnosti za čim širše občinstvo, ki bi se z v naravi živečim Indijancem zagotovo težje poistovetilo. Z osredotočenjem na McMurphyjevo življenjsko zgodbo film zaostri nasprotje med moškimi in ženskami, med norci in avtoriteto, med uporom in poslušnostjo. Lahko bi rekli, da gre za delno redukcijo zgodbe, ki že napoveduje prihod visokega koncepta, kjer je pomembno, da zgodbo lahko povzamemo v nekaj stavkih. Z izbrisom rasistične komponente žrtev postane bel moški, torej »tipični Američan«, ki izgubi življenje v zameno za svobodo. Prisotnost Indijanca je v filmu sicer manjša kot v romanu, Bromden na primer ne odide na ribarjenje, vendar pa njegov lik filmu doda dramatičnost: od trenutka, ko spregovori v nasprotju z vsemi pričakovanji, do zaključnega prizora, ko zaduši McMurphyja, sam pa pobegne v Kanado.

6.2 Filmski plakat kot usidranje pomena

Gary D. Rhodes v članku *The origin and development of the American moving picture poster* (2007) predstavi začetke filmskih plakatov, ki so v svojem razvoju postali neizbrisno povezani s filmi, ki jih oglašujejo, pogosto tudi do stopnje, ko podobe na plakatu postanejo utelešenje filma, ki se naloži v kolektivnem spominu družbe. Ko se njihove marketinške obveznosti zaključijo, filmski plakati ostanejo ikone v filmski zgodovini in kulturi na splošno. Prvi filmski plakati so sicer imeli bolj splošno funkcijo, kjer niso oglaševali določenega filma ali žanra, temveč so enostavno sporočali, da se v določeni dvorani vrtijo filmi.

Zaradi omejenih možnosti tiska in distribucije je bilo kino dvoranam na voljo vrsta generičnih plakatov z risbami baseballa ali gasilnega avta, ki so bili lahko uporabljeni za več različnih filmov. Hennegan Company je bilo na primer znano po plakatu *The Destruction of San Francisco*, ki je lahko oglaševal katerikoli film, posnet na temo potresa v San Franciscu. Pred letom 1915 je bila večina plakatov in časopisnih oglasov oblikovanih v litografskih podjetjih, ki niso bile povezane s proizvajalci filmov. Proizvajalci filmov so bili z litografskimi podjetji v pogodbenem razmerju, ki je litografskim podjetjem prepuščal svobodo pri oblikovanju plakatov. Leta 1910 so se začeli pojavljati plakati, ki so oglaševali posamezne filme, ne samo generično prikazovanje filmov. (Rhodes 2007)

Pri nakupu plakatov je bilo za dvorane glavno vedno vprašanje, za katere filme se najbolj izplača kupiti plakat ter ali je bolje vlagati v filmske plakate ali časopisne oglase. Med letoma 1910 in 1915 začnejo tudi nekateri proizvajalci filmov nuditi plakate direktno dvoranam, kar pomeni, da so filmska podjetja, ki so takrat že stremela k povezovanju v studie, prevzemala marketing svojih filmov, predvsem pa nadzor nad oblikovanjem plakatov. Čeprav je malo plakatov ohranjenih iz obdobja pred letom 1915, uvodniki v časopisih pričajo, da so bile podobe na plakatih pogosto predmet vročih debat o primernosti podob, predvsem pa o tem, koliko so se podobe na plakatu skladale z vsebino filma. Upravljavcem kino dvoran so očitali, da s plakati zavajajo svoje gledalce, pogosto pa so bile kritizirane podobe same, ker naj bi se pretirano osredotočale na akcijske in nasilne prizore v filmih. Marca 1913 je župan Bostona John F. Fitzgerald zahteval, da mora njegova pisarna pred obešanjem potrditi primernost vsakega filmskega plakata posebej. Kazen za nespoštovanje pravila je bila izguba licence za obratovanje kino dvorane. (Rhodes 2007)

Začetki filmskega plakata nakazujejo, da je pri oglaševanju filmov pomembno razmerje med vsebino filma in podobami na plakatu. Ker plakati niso vsebovali zgolj naslova filma, temveč tudi risbe, je prišlo do zmede, če se podobe niso ujemale. Iz tega lahko sklepamo, da je filmski plakat eden od prvih vplivov na gledalčevo branje filma.

Pri analizi filmskega plakata izhajamo namreč iz teze, da trženje filma povzroči usidranje pomena, po Rolandu Barthesu gre za sredstvo, ki disciplinira polisemijo (večpomenskost) in preusmeri gledalčevo pozornost v preferirano branje podobe. Ponavadi so ta sredstva verbalna, na primer podnapisi k fotografijam, ki na kratko povzamejo, kaj je na sliki. (Stam in drugi, 1992/2002, 29). Kot najbolj dostopno sredstvo trženja izbranega filma bomo analizirali tri plakate za film in trailer ter skušali pokazati, kako so podobe na plakatu usidrale pomen filma in usmerile preferirano branje.

6.2.1 Ameriški plakat

Slika 6.1: Ameriški plakat za film Let nad kukavičjim gnezdrom



Vir: Internet Movie Database.

Ameriški plakat za film Let nad kukavičjim gnezdrom je hkrati tudi pogosto uporabljen na DVD in VHS ovitkih. Na njem je črnobela podoba Jacka Nicholsona, ki zre v zrak z značilnim nasmeškom. V ozadju lahko opazimo mrežo, nad bodečo žico, ki zaključuje očitno

ograjo, pa je napis »Jack Nicholson« pod njim pa »One flew over the Cuckoo's nest«. Čez črki oo v besedi »Cuckoo's« je sklenjena rdeča ključavnica, edini barvni element na plakatu.

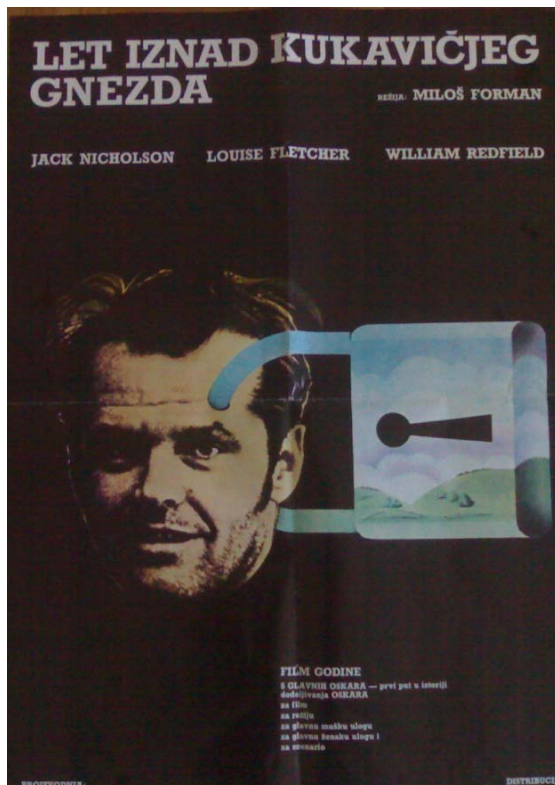
Že sama izbira napisa je dovolj zgovorna: na vrhu ni podpisan režiser, scenarist ali producent, temveč samo glavni igralec. Avdio komentar k filmu dokazuje, da je bil Jack Nicholson v filmu res več kot samo igralec, pomagal je namreč pri izbiri igralcev, večina sodelavcev pri filmu pa je bilo njegovih prijateljev. Kljub temu je vsaj z vidika današnjih plakatov nenavadno, da ni omenjen nihče drug od igralcev, niti Miloš Forman, ki je pred tem filmom že posnel uspešnico Slačenje. Jack Nicholson je osrednji lik filma in očitno bi lahko rekli, da je Nicholson sam film. Tako že sam plakat zakoliči njegovo perspektivo; karkoli bomo videli v filmu, bomo doživljali skozi njegove oči.

Ograja na plakatu označuje psihiatrično ustanovo, v kateri je zaprt. Že sam naslov romana in filma se poigrava s slengi za psihiatrične ustanove in njene prebivalce. One flew over cuckoo's nest je sicer verz iz otroške rimanke, »cuckoo« pa je hkrati sleng za noro osebo. V tem primeru je Cuckoo's nest norišnica, gnezdo norcev, v kateri je zaprt naš junak. Ključavnica v besedi Cuckoo označuje, da so norci zaklenjeni, torej zaprti v institucijo, sodeč po rdeči barvi, gre za nasilno priprtje. Tako že sama grafika napisa označuje negativen odnos do psihiatričnih ustanov.

Jack Nicholson na plakatu gleda navzgor, v nebo. Tam so ptice in ptice označujejo svobodo. Njegov pogled sega čez ograjo, torej stremi k svobodi, k pobegu. Hkrati njegov nasmešek in pogled proti napisu namigujeta na lahkoten odnos do ustanove. Ustanova ga ne duši, temveč mu predstavlja izziv. Pobeg ni pobeg iz obupa, temveč igra moči.

6.2.2 Jugoslovanski plakat

Slika 6.2: Jugoslovanski plakat za film Let nad kukavičjim gnezdom



Vir: Zasebna zbirka.

Jugoslovanski plakat je morda še bolj zgovoren. Sicer vsebuje tako ime režiserja kot dveh dodatnih igralcev, med drugim tudi Louise Fletcher, a je na njem še vedno samo obraz Jacka Nicholsona. Pod njim je zapisan izkupiček oskarjev za ta film, ki je, kot pravi napis na plakatu, prvi tovrsten v zgodovini podeljevanja teh nagrad, saj je film dobil 5 oskarjev v glavnih kategorijah. Ker pri naslovu filma v srbo-hrvaškem prevodu ni podobne podvojitve ojev, je ključavnica speljana skozi Nicholsonovo glavo. Ključavnica je skoraj tako velika kot sama glava, njena barva pa ni več rdeča, temveč se v njej skriva risba pokrajine, narave, odprtega prostora. Vloga, ki jo na ameriškem plakatu odigra ograja in kjer gre za odsotnost svobode, je na jugoslovanskem plakatu prelita v sliko narave. Ker gre del ključavnice v Nicholsonovo glavo na območju čela, za katerim se anatomsko skrivajo možgani, ključavnica označuje zaklenjen um, omejenost, zaprtost. Zanimivo je, da je risba pokrajine prav na ključavnici. To lahko beremo kot sanje o svobodi, ki jih omejuje ključavnica, torej zaprtje v psihiatrični ustanovi, saj je risba narave tudi vizualno omejena z mejami risbe ključavnice. Alternativno branje bi lahko ponudilo možnost svobode kot tiste, ki omejuje človeka oziroma njegov um, ali pa ga vodi k norosti. Nicholsonov pogled je namreč manj igriv kot na

ameriškem plakatu, prej prestrašen. Črno ozadje za razliko od belega na ameriškem plakatu konotira temačno razsežnost zaprtja. Pridržanje ni več igra, kako pobegniti, temveč črnina, ki vzbuja strah in brezizhodnost.

Lahko bi rekli, da jugoslovanski plakat uprizarja razsežnosti filma mnogo bolj kompleksno in omogoča alternativna branja. To je verjetno tudi posledica tega, da je bil plakat očitno narejen po podelitvi oskarjev in tudi s precejšnjim časovnim zamikom.

Čeprav na manj šaljiv način tudi jugoslovanski plakat konotira negativen odnos do psihiatrične ustanove, predvsem pa se na mnogo bolj ekspliciten način poigrava z nasprotjem svobode in pridržanja, mentalne svobode in mentalne omejenosti.

Po analizi obeh plakatov je preferirano branje filma naslednje: Jack Nicholson je krivično pridržan v psihiatrični ustanovi in razglašen za norega. Ker gledalci vemo, da je Jack Nicholson velika zvezda, pričakujemo, da tudi njegov lik ni nor in da je pozitivna osebnost. Gledalci moramo v filmu sočustvovati z Nicholsonovim likom, ki je osrednji in edini vreden pozornosti. Njegova perspektiva je prava in v filmu moramo biti na njegovi strani. Nicholson bo v filmu očitno skušal pobegniti, saj je zdravljenje v psihiatrični ustanovi nevarno, ne prinaša zelenih učinkov, predvsem pa je za zvezdnika, kot je Nicholson, nepotrebno.

6.2.3 Japonski plakat

Slika 6.3: Japonski plakat filma Let nad kukavičjim gnezdrom



Vir: Internet Movie Database.

Branje japonskih plakatov nam je sicer nekoliko oddaljeno, tako zaradi nepoznavanja jezika, kot zaradi pomanjkljivega poznavanja kulture. Vsekakor pa lahko tudi japonski plakat preberemo s pomočjo vizualnih elementov, ki morda še najbolj poudarjajo objekt mali a, svobodo in stremenje k njej. Barve so bolj izrazite kot v filmu, kjer takšnih barv niti ni, zato na plakatu delujejo psihadelično. Poudarjeno je vzhajajoče sonce, simbol novega dne, upanja, ki v filmu ni vidno, saj se ob Bromdenovem pobegu šele dani. V zgornji polovici plakata je Indijanec Bromden, ki beži iz bolnišnice v Kanado, vendar pa brez ogleda filma tega ne moremo vedeti. Na spodnji polovici plakata je jasno viden obraz Jacka Nicholsona, ki sodeč po plakatu zre v pobeglega Indijanca. Čeprav se ta prizor v filmu ne zgodi, vemo namreč, da Nicholsonov lik umre pred pobegom Bromdena, plakat stavi na temo pobega. Tudi obraz Nicholsona je postavljen za rešetke, tako, da bi film lahko govoril tudi o dveh sojetnikih.

Čeprav je na plakatu kar nekaj japonskih pismenk, je v spodnjem levem kotu vseeno napisan originalni naslov filma, z imenom glavnega igralca in značilno ključavnico vred. Čeprav so nam nekateri vidiki plakata nedosegljivi, lahko vseeno sklepamo, da se tudi japonski plakat osredotoča na moško branje, še ožje, na problem, kako pobegniti iz represivne ustanove. O ženskih likih ali norosti na plakatu ni sledi, razen namig v originalnem naslovu levo spodaj.

6.3 Trailer kot usidranje pomena

Promocija filmov je nepogrešljiv del Hollywooda že od samega začetka in od leta 1913 naprej je trailer (predfilm oziroma oglas za film) eden od bolj vidnih načinov oglaševanja filma. Trailerji so kot taki pomembni »žanri« filmske produkcije: ogled filmskih trailerjev lahko osvetli nekatere strategije filmske industrije za privabljanje in nadziranje gledalcev. Kot zapiše Lisa D. Kernan, studii trenutno trailerje postavljajo na drugo mesto (takoj za televizijskimi oglasi in pred oglasi v tisku), saj so stroškovno učinkoviti – zanje se porabi samo 5% oglaševalskega proračuna za posamezen film. (Kernan 2002)

Trailerji so tipična filmska praksa, ker združujejo spektakel in promocijo spektakla. Takšna kombinacija je danes prevladujoča lastnost popularnih medijev, zato so trailerji na nek način, s svojo dolgo zgodovino, znanilci komercialne kulture. Hkrati so vedno bolj dosegljivi; filmski televizijski kanali pred začetkom filma predvajajo tudi trailer, posebne izdaje filmov na DVD-jih pa med dodatke ponavadi uvrstijo originalne trailerje. (Kernan 2002) Trailerji tako presežejo svojo utilitarno vlogo in postanejo dodana vrednot k filmu.

Trailerji ali predfilmi so predogledi filma, v katerih skušajo filmski studii v nekaj sekundah potencialnim gledalcem, ki si bodo sicer ogledali drug film, prodati svojega. Trailerji so

cenjeni, ker so predvajani »ujetemu« občinstvu, ki v času predvajanja ne more početi nič drugega, saj so v temni in glasni kino dvorani. Stopnja pozornosti je višja kot pri kateri koli drugi obliki oglasov, vendar pa je »ujetost« tudi negativna plat, saj ljudje, ki so plačali za kino vstopnico, ne želijo vdora, kot so oglasi. (Wells, Moriarty, Burnett 1995/2006, 261-262)

Naloga trailerja je bila vedno, da se podredi ostalim elementom oglaševalske kampanje za film. V 70. letih prejšnjega stoletja, ko so se trailerji preselili tudi na televizijske ekrane, so filmski studii začeli vlagati v tržne raziskave in za en film ustvarili več različnih televizijskih in časopisnih oglasov, ki so bili naslovljeni na različne demografske skupine. Pred digitalno tehnologijo v 90., ko je produkcija večih različnih trailerjev za en film postala cenejša, so za en film posneli tudi en sam trailer. Tako je bila naloga trailerja kot osrednjega elementa kampanje, da skuša v kino privabiti čim širši spekter gledalcev. Trailerji so tako zanimiv barometer za ugotavljanje spreminjajoče predstave Hollywooda o svojih gledalcih. (Kernan 2002)

Filmski trailer je oglas za film, ki skuša izpostaviti najmočnejše vidike filma, zato lahko predvidevamo, da bo tudi trailer, tako kot plakat, skušal izpostaviti namige, ki vodijo k preferiranemu branju filma.

Trailer, ki ga lahko najdemo na DVD-ju, očitno stavi na moško branje filma. Začne se s prihodom Jacka Nicholsona na oddelek, ki ga prekine kratek pogovor z direktorjem ustanove, ki ga vpraša, zakaj meni, »da bi kdo o njem tako mislil« in Nicholson odgovori, da nima pojma. Ko ponovno pokaže Nicholsona, ki vstopa na oddelek, se na zaslonu pokaže napis »Jack Nicholson«, nato pa še »One Flew Over The Cuckoo's Nest«. Vrnemo se v pisarno direktorja, ki ga vpraša, če res misli, da je z njegovim umom kaj narobe. Nicholson odgovori, da ne. Nato trailer pokaže dialog s sestro Ratched, ki Nicholsonu na vprašanje, če lahko utiša glasbo, odgovori, da njegova roka maže njeno steklo. Zvrsti se serija Nicholsonovih poskusov, da bi spremenil red na oddelku, od špricanja pacientov z vodo, do prošnje za ogled tekme, razbitje okna medicinske postaje ter pobeg z avtobusom na izlet z ladjo. Na koncu pokaže še Nicholsona, ki se sprehaja po dvorišču in vidi, da veverica pleza po ograji, kar pomeni, da v njej ni elektrike. Slika zamrzne na njegovem obrazu, na desni pa se še enkrat izpiše naslov filma s podatki o režiserju, studiu in distributerju.

Slika 6.4 – 6.22: Trailer filma Let nad kukavičjim gnezdrom





Vir: Let nad kukavičjim gnezdrom (2007).

Ves čas se v ozadju vrti glasba Jacka Nitzscheja, torej glasba, ki v filmu simbolizira naravo, svobodo, divjino, hkrati pa je toliko umirjena, da v trailerju nasilje, ki ga izvaja Nicholson, izpade neškodljivo, skoraj igrivo. Trailer tako izrazito usidra pomen, do katerega pridemo z moškim branjem, saj sestro Ratched pokaže le enkrat, kot še eno predstavnico osebja v bolnišnici. Svoj kader dobi celo zdravnik, ki je v filmu prisoten zgolj v enem prizoru, medtem ko je sestra Ratched skoraj spregledana. Trailer torej kot osrednji boj ne izpostavi boja med McMurphyjem in sestro Ratched, temveč boj med McMurphyjem in ustanovo, avtoriteto, birokracijo. Če beremo film tako, kot nam ga predstavi trailer, dobimo uporniški film,

značilen za novi Hollywood oziroma za obdobje, ki ga film zaključuje. Sodeč po trailerju imajo ženske v filmu obrobno vlogo, jasen pa je poudarek na glavnem igralcu, Jacku Nicholsonu, ki je tudi največja zvezda filma in leta 1975 tudi eden od najbolj uspešnih in priljubljenih igralcev v Hollywoodu.

Z izogibanjem kadrom, v katerih dominirajo ženski liki, trailer filma potlači žensko branje.

7 Zaključek

S semiotsko analizo smo pokazali, da je možnih več branj istega filma, vendar vsa branja niso enakovredna ali enako zaželena. Zaželeno branje filma je pomembno predvsem za njegovo komercialno uspešnost, medtem ko je možnost alternativnih branj pomembna za uspeh in naklonjenost kritikov. Če filmskim ustvarjalcem uspe ujeti sentiment časa, v katerem bodo film predvajali, je možnost za komercialni uspeh mnogo večja. Če upoštevamo, da je bilo obdobje novega Hollywooda zaznamovano z zgodovinskim kontekstom družbenih gibanj in uporništva mladih, je razumljivo, da je Hollywood želel iz tega sentimenta iztržiti kar največ. Omenjeni film je sicer eden zadnjih filmov tistega obdobja, zato se zdi, da je oglaševalska strategija toliko bolj dodelana. Prek plakatov in trailerja se namreč vidi, da so filmski ustvarjalci vedeli, katero branje filma je bolj profitabilno, saj so ga uspešno izpostavili – torej so z oglaševalskimi sredstvi usidrali pomen filma. Izpostavili so moško branje in potlačili žensko branje filma.

Let nad kukavičjim gnezdrom je bil kritiška uspešnica in velja za eksperimentalen film, vendar pa zaradi tega ni bil komercialno prav nič tvegan. Posnet je bil po knjižni uspešnici, pred nastankom filma je velik uspeh doživela tudi dramska različica romana. V filmu je igral eden največjih zvezdnikov tistega časa, ki je igral vlogo, ki je pristajala njegovemu zvezdniškemu slovesu: morda malce nor, uporniški in nasilen, vendar prijeten in zabaven. Čeprav je film nastal pred vzponom »high concepta«, že kaže zametke trenda, ko so filmi zreducirani na nekaj stavkov, ki potem lahko v oglasih promovirajo film.

Časovna oddaljenost filma se je pokazala za zelo uporabno, saj s časovno oziroma zgodovinsko distanco lahko veliko lažje najdemo alternativne načine branja filma, hkrati pa lahko film bolj natančno uvrstimo tako v zgodovinski kot hollywoodski kontekst.

Ni povsem nepomembno, da so glavni junaki romana in filma *Let nad kukavičjim gnezd* v psihiatrični bolnišnici zato, ker so bili nesposobni opravljati vlogo tradicionalnega moškega. Jack Nicholson igra zapornika, obtoženega posilstva mladoletnice in je prototip seksista, sovražnika žensk, Billy Bibbit zaradi ojdipovega kompleksa ni sposoben zdravega razmerja z žensko, za Hardyja je večkrat opaziti namig, da je v resnici homoseksualec, predvsem pa ne prenese, da njegovo postavno ženo obletavajo drugi moški. Osrednji liki se tako borijo proti monstrumu, ki je emancipirana ženska, sestra *Ratched*, ki je ena prvih in bolj prepoznavnih ženskih likov v Hollywoodu, ki ni ženstvena v klasičnem smislu. Je stroga, poseblja avtoriteto, ni seksi, je zastrašujoča in vedno mirna, a ima v rokah celotno bolnišnico in ji do živega ne more niti sam direktor, predvsem pa ni kot večina ženskih likov tistega časa: ni mati ali kurba.

Na razmerje med dominantno žensko in podrejenimi moškimi se danes lahko osredotočimo tudi zato, ker je simbolnega boja z institucijami na nek način konec. Danes avtoriteta ni več lokalizirana na represivne institucije, ampak je vseprisotna, zato jo moramo iskati v bolj subtilnih oblikah, kot je ideologija, položaj manjšin v družbi in podobno. Tudi v psihiatriji so pristopi, ki so prikazani v *Letu nad kukavičjim gnezd*, že zdavnaj zastareli, prevladuje komodificiran pristop do mentalnega zdravja: dragi psihoterapevti in zdravila, na podlagi katerih velike zasluške beleži farmacevtska industrija. Terapije z elektrošoki praktično niso več prisotne, prav tako je vedno manj primerov, ko so ljudje hospitalizirani zaradi svojih spolnih nagnjenj. Naša pozornost se tako lahko preusmeri na probleme, ki jih kot družba še nismo dokončno razčistili oziroma so še vedno med problemi, ki jih zaznavamo kot pomembne.

Let nad kukavičjim gnezd odpira vse glavne teme, ki so zaznamovale novi Hollywood, obdobje, ko je v zahodnem svetu vrelo od družbenih gibanj, kot so feministično, gejevsko, črnsko, mirovniško, antipsihiatrično, hkrati pa zaradi svoje kultnosti še danes ponuja referenčno točko družbenega napredka: ali je danes odnos do žensk podoben odnosu med *McMurphyjem* in sestro *Ratched*, ali družba danes medse sprejema takšne, kot so pacienti v filmu, predvsem pa, kdo danes zmaga v boju z avtoriteto. V *Letu nad kukavičjim gnezd* pravega zmagovalca ni.

8 Literatura

Andrew, Dudley. 1984. *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press.

Austin, Thomas. 2002. *Hollywood, hype and audiences: Selling and watching popular film in the 1990s*. Manchester: Manchester University Press.

Bakker, Gerben. 2003. Building Knowledge about the Consumer: The Emergence of Market Research in the Motion Picture Industry. *Business History* 45(1): 101-127. Dostopno prek: <http://content.epnet.com/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=9219228&EbscoContent=dGJyMNHr7ESeqa84y9f3OLCmrlGep7VSr624TK%2BWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGurkmuqbRIuePfgex%2BEu3q64A&D=buh> (1. april 2009).

Barthes, Roland. 1957/2000. *Mythologies*. London: Vintage Books.

--- 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.

Bellour, Raymond. 1984/2001. *The Analysis of Film*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.

Biskind, Peter. 1998/1999. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*. London: Bloomsbury.

Bordwell, David. 1985. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. V *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory reader*, ur. Philip Rosen, 17-34. New York: Columbia University Press.

Cook, Pam, ur. 1985/2007. *Knjiga o filmu. Tretja izdaja*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Deleuze, Gilles. 1991. *Podoba – gibanje*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.

Edwards, Kyle Dawson. 2006. Brand-Name Literature: Film Adaptation and Selznick International Pictures's Rebecca (1940). *Cinema Journal* 45(3): 32-58. Dostopno prek: <http://web.ebscohost.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/ehost/pdf?vid=2&hid=103&sid=c38f02a6-ef23-47cc-9a6a-086ec99e9adf%40sessionmgr109#db=aph&AN=22215414>. (1. april 2009).

Ellis, John. 1982/2006. *Visible fictions: Cinema, television, video*. New York: Routledge.

Faggen, Robert. 2002. Introduction. V *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Ken Kesey, xv-xxviii. London: Penguin books.

Forman, Miloš. 2007. *One Flew over the Cuckoo's Nest – Let nad kukavičjim gnezdом. DVD*. Ljubljana: Continental film.

--- 2007a. *Audio komentar k filmu Let nad kukavičjim gnezdом. DVD*. Ljubljana: Continental film.

Foucault, Michel. 1963/2008. *The Birth of the Clinic: An archaeology of medical perception*. London: Routledge.

--- 1964/2007. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. London: Routledge.

Haskell, Molly. 1987. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies. Sedond Edition*. Chicago: Chicago Press.

Hill, John in Pamela Church Gibson, ur. 1998. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Hoberman, J. 2003. *The Dream Life: Movies, Media and the Mythology of the Sixties*. New York: The New Press.

Internet Movie Database. Dostopno prek: www.imdb.com (1. april 2009).

Kaplan, E. Ann. 2000. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press.

Kernan, Lisa D. 2004. *Film: The Business and Marketing of Hollywood's Products*. Encyclopedia of Social Theory. Dostopno prek: http://www.sage-reference.com/socialtheory/Article_n107.html (1. april 2009).

Kesey, Ken. 1962/2007. *One Flew over the Cuckoo's Nest*. London: Penguin books.

Killen, Andreas. 2006. *1973 Nervous Breakdown: Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America*. New York: Bloomsbury.

Kiselyak, Charles. 1997. *Completely Cuckoo: The Making of 'One Flew Over the Cuckoo's Nest'*. DVD. Los Angeles: Quest Productions.

Kuhn, Annette. 1985/2007. Klasična hollywoodska pripoved. V *Knjiga o filmu. Tretja izdaja*, ur. Pam Cook, 45-48. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Lacan, Jacques. 1980/1996. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Analecta.

Lebeau, Vicky. 2001. *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*. London: Wallflower.

MacCabe, Colin. 1976. Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure. V *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ur. Philip Rosen, 180-197. New York: Columbia University Press.

Metz, Christian. 1974/1991. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.

--- 1975. The Imaginary Signifier [Excerpts]. V *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ur. Philip Rosen, 244-278. New York: Columbia University Press.

Mitry, Jean. 1963/2000. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.

Monaco, James. 1977/2000. *How to read a film: Movies, Media, Multimedia. 3rd Edition*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Mulvey, Laura. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. V *Feminism and Film*, ur. E. Ann Kaplan, 34-47. New York: Oxford University Press.

One Flew Over the Cuckoo's Nest Domestic Total Gross. 2000. Dostopno prek: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=oneflewoverthecuckoosnest.htm> (1. april 2009).

Rhodes, Gary D. 2007. The origin and development of the American moving picture poster. *Film History* 19: 228-246. Dostopno prek: <http://web.ebscohost.com/nukweb.nuk.uni-lj.si/ehost/pdf?vid=2&hid=102&sid=d28cf67c-160a-47a6-810c-9c42da4bad56%40sessionmgr108#db=ufh&AN=27185650> (1. april 2009).

Rosen, Philip, ur. 1986. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.

Ryan, Michael in Douglas Kellner. 1990. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.

Shorter, Edward. 1997. *A History of Psychiatry: From the Era of the Asylum to the Age of Prozac*. New York: John Wiley & Sons, Inc.

Stam, Robert, Robert Burgoyne in Sandy Flitterman-Lewis, ur. 1992/2002. *New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge.

Štefančič, Marcel, jr. 2007. *Zadnji film: vzpon in propad novega Hollywooda*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Wells, William, Sandra Moriarty in John Burnett. 1995/2006. *Advertising: Principles & Practice. 7th Edition*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Wyatt, Justin. 1994/2003. *High Concept: Movies, Marketing and Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

Žižek, Slavoj. 1992. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. London: The MIT Press.

--- 2006. *How to read Lacan*. London: Granta Books.

Žižek, Slavoj, ur. 1992/2000. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London: Verso.