

Kulturalni ekran i strukturiranje subjektivnosti

Lončar-Petrinjak, Martina

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:461034>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTUROLOGIJU

Mentor: mag. cult. Boris Ružić

Akadska godina: 2014./2015.

KULTURALNI EKRAN I STRUKTURIRANJE SUBJEKTIVNOSTI

(Seminar završnog rada)

Studentica: Martina Lončar-Petrinjak

Studij: Sveučilišni preddiplomski jednopredmetni studij kulturologije

Rijeka, 14. rujna, 2015.

SADRŽAJ:

1. SAŽETAK.....	2
2. UVOD.....	3
3. FOKALIZACIJA – TOČKA GLEDIŠTA.....	5
3.1. PROZOR U DVORIŠTE.....	7
3.2. VRTOGLAVICA.....	8
3.3. PSIHO.....	9
3.4. PTICE.....	10
3.5. MARNIE.....	10
4. DRAMA GLEDANJA I UŽITAK GLEDANJA.....	11
4.1. DUEL IN THE SUN.....	11
5. PROBLEMI S RODOM; FEMINIZAM.....	13
5.1. FEMINISTIČKA FILMSKA TEORIJA I ŽENE U FILMU.....	14
6. „GAZE THEORY“ („TEORIJA POGLEDA“).....	18
6.1. INTEGRIRANJE TEORIJE POGLEDA.....	19
7. MUŠKOST KAO KONTRAST ŽENSKOM SUBJEKTU.....	21
7.1. DVA MUŠKARCA UDRUŽENA U JEDNOG.....	21
8. ZAKLJUČAK.....	23
9. LITERATURA.....	24
10. IZVORI.....	25

1. SAŽETAK

Ovaj rad bavi se strukturiranjem ženske subjektivnosti u klasičnom holivudskom filmu. Analizirani su odnosi muško– žensko te je na temelju nekih feminističkih i djelomice psihoanalitičkih teorija utvrđena struktura ženskih likova kao pasivnih, izloženih za gledanje, dok su muški likovi ti koji su elaborirani kao pokretači radnje, aktivni sudionici čija aktivnost određuje sudbinu ženskih likova. Na primjeru Hitchcockovih filmova „Prozor u dvorište“, „Vrtoglavica“, „Psiho“, „Ptice“ i „Marnie“ te filmu Kinga Vidora „Dvoboj na suncu“ uviđamo da žena ne može biti aktivni nosioc radnje. Odnosno, kada ona to i pokuša biti, njenu sudbinu na kraju ipak odredi struktura patrijarhalnog sustava, u kojem žena mora biti kažnjena, demistificirana ili spašena uklapanjem u patrijarhalni sustav. Mnoge feministkinje ukazivale su na neravnotežu, kako u stvarnom svijetu, tako i u svijetu filmske industrije jer je ona na neki način prezentacija onoga stvarnoga što se u svijetu odvija. Također smatraju da se žene pretjerano poistovjećuju s onime što se događa na ekranu.

KLJUČNE RIJEČI: film, strukturiranje, subjekt/objekt, aktivno, pasivno, žene, ženskost, muškost, feminizam, psihoanaliza, Hitchcock, užitak, gledanje, očište

2. UVOD

Igrani filmovi dominantan su interdisciplinarni medij (uz televiziju, radio i novine) u gotovo svim suvremenim društvima, zbog čega su filmovi ne samo hvalevrijedan produkt tehnologije, već i odličan alat za proučavanje različitih kulturoloških tema i fenomena. Kritičko– naratološka analiza zauzima određenu poziciju kod poimanja filma i kinematografskog aparata, gdje se važnost posvećuje društvenim i političkim činjenicama i okolnostima, a ne tek žanrovskim i stilskim određenjima (Vojković, 2008).

Kad je u pitanju kritičko– naratološki pristup, jedan od osnovnih ciljeva analize je da se otkrije i ispita međuzavisnost filmskih označitelja i pripovjednih subjekata prikazanih kroz filmske označitelje. Analiza filmskog teksta tako neminovno postaje povezana s analizom priče i analizom fabule. Prikazivanje pripovjednog subjekta u filmskom tekstu ovisi o pripovjednom procesu, ali i o fabuli koja uvijek prenosi neki oblik shvaćanja svijeta. Tri su razine koje treba imati na umu– tekst, priču/siže, i fabulu (Bal, 2000, prijevod: Rastislava Mirović). Naratologinja Mieke Bal definira narativni tekst kao „tekst u kojem neki agens priča priču u određenom mediju“. Siže je fabula koja je prikazana na određeni način, dok fabula pretpostavlja niz događaja povezanih logičkim i kronološkim redom, koje uzrokuju i doživljavaju aktanti (Bal, 2000, prijevod: Rastislava Mirović). Kao gledatelji, mi možemo rekonstruirati fabulu tek na kraju, nakon što smo odgledali film, nakon što nam je prikazana kao priča. Iz tog razloga skloni smo zanemariti činjenicu da su fabule narativnih tekstova zavisne o preokupacijama koje dopiru iz izvanjskog svijeta i da fabule opisuju segmente stvarnosti koji sežu dalje od samog pripovjednog teksta.

Što se tiče subjektivnosti, ona se konstruira putem značenjskih praksi koje nisu uvijek svjesno pristune, ali su uvijek kulturno specifične. Tako i konstruiranje subjektivnih pozicija u filmskim tekstovima za sobom povlači pitanja vezana uz rod, rasu, nacionalnost, etnicitet, seksualnost i ostale sličnosti i razlike društava. Film se ovdje uklapa ne samo kao televizijski žanr, već i kao medij koji pruža mogućnost promatranja i kritike iznad navedenih, ali i raznih drugih društvenih specifičnosti.

Sukladno s time, za temu ovog rada odabrala sam Kulturalni ekran i strukturiranje subjektivnosti. Točnije, ovaj rad bavi se strukturiranjem primarno ženske subjektivnosti te ideološkim učincima patrijarhalnog sustava i utjecajima koje kinematografski aparat ima na konstrukciju subjektivnosti u klasičnom holivudskom filmu, dok će se na strukturiranje subjektivnosti s muškim likovima u prvom planu samo osvrnuti. Kao predmet analize

predstaviti ću filmove Alfreda Hitchcocka, poznatog britanskog filmskog pisca i redatelja kriminalističkih i horor knjiga dvadesetog stoljeća, te film Kinga Vidora, također američkog filmskog redatelja dvadesetog stoljeća. Osnovni element za uspostavljanje kontinuiteta u klasičnom holivudskom filmu je struktura objekt/subjekt, koju Hitchcock koristi za postizanje „drame gledanja“, a povezana je s odnosima moći muško/žensko (Vojković, 2008). Ženski likovi su ti oko kojih je strukturiran problem, koji za sobom povlači pitanje podređenosti ženskih likova. Britanska filmska teoretičarka Laura Mulvey u svojem eseju „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ kritizira teoriju kinematografa kao ideološkog aparata, u kojem tvrdi da kinematografski aparat ženu postavlja u podređeni položaj, što ću kasnije pojasniti na primjerima filmova. Njihovo glavno obilježje je da je ishod filma često riješen na štetu ženskih likova, a u korist muških, što ukazuje na nemogućnost nadziranja vlastite sudbine od strane ženskih likova, one su objekti kojima se obično dogodi sudbina, a ne subjekti koji bi utjecali na konstruiranje svoje sudbine. Ženskim je likovima oduzeta moć gledanja, dok su muški likovi ti koji dominiraju, oni su predstavnici simboličkog reda i zakona. Međutim, kada ženski lik ima svoju nezavisnost, kao što je to primjerice u filmovima „Ptice“, „Psiho“ i „Marnie“, ta nezavisna žena na kraju se ipak mora prilagoditi muškom liku, odnosno patrijarhalnom sustavu i na taj se način „spasiti“ ili će biti kažnjena na neki način, bilo u metaforičkom, bilo u doslovnom smislu, o čemu ću više reći u nastavku.

Vezano uz konstruiranje subjektivnosti, pripovjedni tekst podrazumijeva da medij (kao što je film) i sadržaj koji se pripovijeda ne dopire do gledatelja direktno, odnosno filmski je sadržaj prikazan na subjektivizirani način. Događaji su uvijek prikazani iz pozicije da je izabrana točka gledišta, određeni pogled na svijet, određeni kut, bez obzira na to da li se radi o „stvarnim“ povijesnim činjenicama ili o izmišljenim događajima. Relevantno pitanje je—kakav je to pogled na svijet i odakle dolazi?

KULTURALNI EKRAN I STRUKTURIRANJE SUBJEKTIVNOSTI

„Žena, dakle, u patrijarhalnoj kulturi stoji kao označitelj za drugog muškarca, vezana uz simbolički poredak u kojem muškarac može živjeti svoje fantazije i opsesije kroz jezičnu naredbu, namećući ih tihoj slici žene koja je vezana uz svoje mjesto kao nositelj, a ne izvršitelj značenja.“ (Laura Mulvey, goodreads, 2015)

3. FOKALIZACIJA– TOČKA GLEDIŠTA

Potrebno je naglasiti da je za teoriju naracije okrenutu prema subjektivnosti bitna veza s fokalizacijom. Za američkog vizualnog antropologa Karla G. Heidera film bez točke gledišta je nezamisliv jer je svaki proces selekcije, inkluzije i ekskluzije vizualnog materijala zauzimanje određene perspektive. I samo je gledanje zauzimanje očišta, odabir kuta i objekta snimanja selekcija. Svaki film funkcionira tako da koristi odabranu teoretsku poziciju koja određuje što će biti prikazano. To je legitimna strategija, budući da niti jedan film ne može uključivati sva moguća očišta, stoga kriterij može biti samo prikladnost zauzimanja određenog očišta s obzirom na danu situaciju (Heider, 2006).

Autorica Saša Vojković piše o tri vrste fokalizacije: unutarnjoj, vanjskoj i međurazinskoj. Unutarnja je subjektivna, točka gledišta ovdje je lik fokalizator te se identificiramo s likom koji gleda naspram onoga što biva gledano. Vanjska fokalizacija je identifikacija sa svjetonazorom, dakle točka gledišta nije unutar likova, već nudi pogled na svijet koji se predstavlja kao naturaliziran. Na višoj je razini od unutarnje te je fokalizator skriven, on je narativni autoritet i odmaknut je od vremena u kojem se radnja odvija te može zaposjesti različite razine. Posljednja, međurazinska fokalizacija ima točku gledišta razlomljenu na dvije razine. Fokalizator ovdje može biti u jednom trenu lik, a u drugom on može biti nepoznat, vanjski. On se tu manifestira pozadinskim glasom i pogledom kamere. Ne vidimo onoga koji gleda, no logički zaključujemo da ta perspektiva ipak nekome pripada. Takav je fokalizator istovremeno i odsutan i prisutan i ta se fokalizacija najčešće očituje retrospektivno. Fokalizacija je jedan od najvažnijih aspekata pripovjednog teksta zato što uvjetuje način na koji su događaji prikazani. Fokalizacija oblikuje viziju filma. Navodi nas da percipiramo događaje na specifičan način. To je vrlo manipulativna strategija jer čak i najapsurdniji događaj posredstvom fokalizacije može se činiti potpuno logičan.

Upravo je fokalizator uglavnom muški lik s kojim se poistovjećujemo, ili je vanjski neidentificirani, a ženski likovi bivaju gledani. Lik koji ima sposobnost i moć gledanja, čije motrište mi dijelimo, ima prednost nad ostalim likovima i funkcionira kao subjekt gledanja, odnosno motrenja. Ženski likovi nemaju poziciju s koje se može identificirati i upravo te tvrdnje postale su kontroverzne osamdesetih godina dvadesetog stoljeća jer ne ostavljaju dovoljno prostora za žensku publiku i ženski pogled. Laura Mulvey smatra da ženska publika može preuzeti mušku točku gledišta, no u tom slučaju gledateljice prihvaćaju „maskulinizaciju“, koja je podsjetnik na njihovu „aktivnu fazu“, što je prema Freudu isključivo muška osobina. Da bi žene stekle ženskost u pravom smislu riječi, moraju biti pasivne, odnosno moraju se odreći aktivnog aspekta svoga seksualnog identiteta (Vojković, 2008).

Svaka razina djeluje na strukturiranje subjektivnosti. Kad se uzme u obzir razina teksta, u središtu pažnje je identitet i status narativnog agenta, odnosno pripovjedača, odnosno pripovjednog subjekta koji se može shvatiti kao funkcija (a ne osoba) i izražava se kroz označitelje sadržane u tekstu.

Subjektne pozicije mogu se sagledati u odnosu na njihovo semiotičko djelovanje. Te pozicije, odnosno pozicije prikazanih subjekata mogu se ucrtati za svaku diskurzivnu jedinicu (scenu, dio scene, sekvencu) tako da se znakovi subjektivnosti mogu utvrditi na osnovu relacija između subjektivnih pozicija. (Vojković, 2008)

Kroz analizu odnosa subjektivnih pozicija otkrivamo i hijerarhiju narativnih autoriteta ili pripovjernih subjekata koje uvjetuju zakoni na razini fabule. Također, da bi definirali pojam „subjekt“ moramo uzeti u obzir čitav niz određenja poput kulturalnih, društvenih, lingvističkih, političkih, psiholoških ili ideoloških, koja se međusobno isprepliću i presijecaju. Osim toga, mi nismo definirani samo kroz razlike, već i kroz konstantno odgađanje „konačne subjektivnosti“ koja uvjetuje re-definiranje. Upravo kroz kulturalnu teoriju postalo je jasno da konceptualiziranje filmske konstrukcije subjektivnosti uključuje različite discipline i domene, odnosno da je u pitanju interdisciplinarni pothvat.

„Film po svojoj prirodi uvijek teži k „nečistim“ formama, odnosno uvijek nalazi spregu s drugim umjetnostima, posebno s književnosti. Stoga se u filmskom eseju pod intermedijalnošću podrazumijeva ispostava materijala i tema, u kojoj nije film taj koji se

ponaša intermedijalno već njegov materijal, pa se intermedijalnost događa na nivou naratologije i uvjetovana je transmedijalnošću priče.“ (Keser Battista, 2010: 131, hrcak.srce)

Mulvey u svom radu ističe posebno Hitchcockove filmove u kojima je pogled okosnica filma. Gledanje je bitno za narativnu strukturu Hitchcockovih filmova i taj pogled oscilira između voajerizma i fetišističke fascinacije. Mulvey piše da su Hitchcockovi junaci, to jest, muški likovi prikazani kao predstavnici simboličkog reda i zakona. Hitchcock koristi proces identifikacije koji asocira na određeni tip ideološke korektnosti i standardne pojmove o tome što je normalno, moralno i prihvatljivo. (Vojković, 2008)

Očito, glavna Mulveyina preokupacija prikazivanje je ženskog subjekta, odnosno funkcija ženskog subjekta u klasičnom holivudskom filmu.

Mulvey ukazuje na to kako klasični holivudski film zapravo podupire društveno određene, to jest konstruirane razlike seksualnosti i kako podsvijest patrijarhalnog društva strukturira filmsku formu. No, kako pojašnjava Mulvey, patrijarhalni diskurzi ne utječu samo na konstrukciju holivudskih priča, jer čak i teorija, i to konkretno Freudovska psihoanaliza, utemeljena je na patrijarhalnim idejama. U prvom redu, Mulvey kritizira Freudovu teoriju seksualnosti u kojoj žena nije definirana kroz ono što jest već kroz to što ne posjeduje, dakle ona je definirana kroz manjak koji u muškarcu izaziva kompleks kastracije. Podjela na aktivno/pasivno kontrolira narativnu strukturu. Prema principima vladajuće ideologije muškarac ne može nositi breme identifikacije. Muškarac igra aktivnu ulogu, on je taj koji pokreće radnju. Film se strukturira oko glavnog muškog lika s kojim se gledatelj može identificirati. Prema Freudu, aktivnost je muška osobina, što znači da je žena, koja pokazuje neku aktivnost, nazvana muškobnjastom, a to se opisuje kao „maskulinizacija“ (Vojković, 2008).

3.1 „Prozor u dvorište“ (Alfred Hitchcock, 1954)

Ovo je kriminalistički i detektivski film u kojem je glavni lik Jeffries zbog ozljede noge prisiljen boraviti u svojem stanu, iz kojeg, danonoćno promatrajući susjede, počne sumnjati da je susjed ubio svoju ženu. Potom on zatraži pomoć u istrazi, u kojoj zatim sudjeluje Lisa, glavni ženski lik. Lisa se mora staviti u poziciju likova iz dvorišta koje Jeffries istražuje kako bi pridobila njegov pogled, mora se preobraziti, dakle postaje objekt gledanja kako bi osvojila muškarca kojeg želi. Muškarac je ovdje samoinicijativno preuzeo ulogu detektiva te kod njega

postoji potreba da se zadovolji pravda, zakoni, postojeći poredak i etički principi. Njena kazna se ostvaruje tako da se mora prilagoditi muškom liku, mora se preobraziti. Jeffries je ujedno i fokalizator, stoga njegovu djevojku percipiramo kao iritantno „savršenu“ jer ju on tako opisuje i doživljava. Također, plesačicu iz stana preko puta percipiramo kao koketu (jer on tako objašnjava scenu motreći je u interakciji s muškarcima u njenom stanu). Glavni lik promatra doslovno sve, tako i mi gledatelji pratimo njegov pogled, to jest radnju s njegovog stajališta. U ovom su filmu žene te koje su aktivne i nositeljice radnje, ali su i dalje pod njegovom kontrolom.



SLIKA 1. Prizor iz Hitchcockovog filma „Prozor u dvorište“, 1954

3.2 „Vrtoglavica“ (Alfred Hitchcock, 1958)

U filmu „Vertigo“ muški je lik elaboriran kao predstavnik simboličkog reda i zakona, u ulozi detektiva. John „Scottie“ Ferguson sposobni je detektiv koji se povukao iz svoje službe zbog straha od visine kojeg je stekao kada je jednom prilikom lovio jednog kriminalca. Našao se u rizičnoj situaciji gdje je visio sa zgrade i policajac, koji mu je htio pomoći, previše se nagnuo i umro zbog pada sa zgrade. Ipak, John odluči pomoći svom starom prijatelju u praćenju njegove supruge Madeleine, koja pati od psihičkog poremećaja. Ona često izgubi osjećaj za vrijeme te provodi sate lutajući gradom ili dugotrajnom promatranju jedne slike u muzeju, no pati i od amnezije te se tih sati uopće ne sjeća. Prateći je, John shvati da je Madeleine opsjednuta tragičnom sudbinom privlačne djevojke Carlote, koja je s 26 godina počinila samoubojstvo, a čija slika visi u muzeju. Budući da Madeleine pati od psihičkog poremećaja, ona pokuša također počiniti samoubojstvo skokom u more, no John je u posljednji trenutak

spasi i zbliži se s njom. Žena se u narativnom smislu istražuje, demistificira se njezina tajna, nakon čega joj slijedi kazna jer djeluje izvan konvencionalnih granica seksualnosti tako što je suučesnica u ubojstvu pa na kraju mora i umrijeti, bacivši se sa zvonika.



SLIKA 2. Prizor iz filma „Vrtoglavica“, 1958.

3.3 „Psiho“ (Alfred Hitchcock, 1960)

Marion i njezin partner Sam ne mogu se vjenčati jer Sam mora veliki dio svojeg novca davati u alimentaciju te nemaju financijske mogućnosti organizirati vjenčanje. U ovom filmu ženski se lik Marion odmiče od bivanja pasivnim objektom na način da postane kradljivica, odnosno ukrade 40000 dolara od poslodavca kako bi osigurala bolji život za sebe i svojeg ljubavnika, no na kraju biva kažnjena upravo od muškarca. Kada odlazi s novcem iz grada, ona odsjedne u motelu uz autocestu gdje ju ubija naizgled miran mladić, vlasnik motela. To opet pokazuje da ženski lik ne nadzire vlastitu sudbinu, dokaz je poznata scena njenog mrtvog tijela u tušu.



SLIKA 3. Prizor iz filma „Psiho“, 1960.

3.4 „Ptice“ (Alfred Hitchcock, 1963)

Glavni ženski lik Melanie također je prikaz aktivnog subjekta. Ona je znatiželjna i nezavisna bogata žena koja u dućanu s kućnim ljubimcima sretne Mitcha. On joj se sviđa i ona ga odluči posjetiti, dakle pokušaj je to ženskog preuzimanja inicijative. Melanie sama čamcem ode do mjesta Bodega Bay, sat vremena udaljenog od San Francisca, gdje Mitch provodi vikend s majkom i sestrom, no ubrzo nakon njezinog dolaska ptice se počinju čudno ponašati te Melane doživi napad ptice, što kasnije postane glavni problem u filmu – napadi ptica sa svih strana. I u ovom slučaju žena biva kažnjena zbog pokušaja da bude aktivna, metaforički, napadom ptica.



SLIKA 5. Prizor iz filma „Ptice“, 1963

3.5 „Marnie“ (Alfred Hitchcock, 1964)

Glavni ženski lik, Marnie Edgar, problematična je žena s neugodnom prošlosti, što je uzrokovalo njezine strahove od muškaraca, crvene boje i grmljavine. Marnie je lopov, ukrala je novac od tvrtke u kojoj je radila i otišla. Kada se zaposli u tvrtci koja je u vlasništvu Marka Rutlanda, ona opljačka i njegovu tvrtku, no on ju, umjesto predaje policiji, ucijeni da se uda za njega. Na njihovom medenom mjesecu on je siluje, nakon čega ona pokuša počiniti samoubojstvo, no Mark je spriječi u tome te odluči saznati razloge njezine frigidnosti, to jest razloge njezina ponašanja. Saznao je da je Marnieina majka (Bernice) bila prostitutka i da je jednoga dana napala svojeg klijenta, misleći da on zlostavlja Marnie (zapravo je pokušavao umiriti Marnie zbog straha od oluje). Marnie je tada, sa šest godina, ubila tog klijenta zbog straha za svoju majku i od tuda potječe njezin strah od muškaraca, grmljavine i crvene boje (krvi). U ovom filmu također uviđamo superiornost muškaraca nad ženom; Mark je taj koji je vlasnik tvrtke, a Marnie njegova zaposlenica, zatim i žena, i ona je ta kojoj treba pomoć, on je

mora spasiti od same sebe zbog njezinih strahova uzrokovanim prošlošću te on ima nadmoć nad njom, što dokazuje kada je ucijeni da se uda za njega i potom kada je siluje.

4. DRAMA GLEDANJA I UŽITAK GLEDANJA

Za redatelja A. Hitchcocka užitak gledanja predstavljalo je izazivanje patnje kod publike „Publika neka uvijek pati najviše koliko je to moguće.“ (brainyquote, 2015)

Budući da su filmovi dobar alat za proučavanje raznih kulturoloških tema, možemo reći da je film na neki apstraktan način odraz kulture društva. Svaki autor, kao pripadnik neke kulture, stvara filmski tekst u skladu sa svojim kulturološkim osobinama, produkt je to njegovih viđenja društva.

Alfred Hitchcock pripadao je skupini autora filmova klasičnog Hollywooda, no ipak, on je izrazio koherentan pogled na svijet i razvio jedinstven stil. Hitchcock je koristio prvenstveno detektivski žanr kao osnovu, a forma njegovog izraza postao je istražiteljski triler. Kao što je to slučaj u većini detektivskih priča, i u Hitchcockovim filmovima zagonetka je redovito riješena i red je ponovno uspostavljen.

Kao što sam već ranije navela, Hitchcockov je rad povezan s „dramom gledanja/promatranja“. Hitchcock je majstor klasične strukture „točke gledišta“, odnosno fokalizacije, u kojoj, iza kadra lika koji gleda, slijedi kadar onoga što se gleda. Struktura objekt/subjekt osnovni je element za uspostavljanje kontinuiteta u klasičnom holivudskom filmu, a Hitchcock ju je često koristio za građenje napetosti. U Hitchcockovim filmovima „drama gledanja“ povezana je s odnosima moći muško– žensko. Vodi se borba između dominacije i subordinacije. U tom smislu tvrdilo se da su Hitchcockovi filmovi primjer skopofilije.

Skopofilija označava užitak gledanja, za koji Freud tvrdi da se javlja još u djetinjstvu. Laura Mulvey za Freudovu psihoanalizu smatra da je utemeljena na patrijarhalnim idejama. Prema tome, Mulvey u svom tekstu navodi da film proizvodi ego ideale, gdje je žena slika, odnosno predmet gledanja, a muškarac je taj koji gleda (Vojković, 2008).

On je aktivan subjekt, dok je žena pasivan erotski objekt, stvorena za gledanje – „to be looked at ness“ (Mulvey, 1975).

Skopofilija se u toj strukturi odnosi na muškarca koji uživa u pogledu na ženu, ali i žena je ta koja uživa u bivanju gledanom. Njoj je tradicionalno nametnuta egzibicionistička uloga, izložena je za gledanje.

U patrijarhalnom diskursu, muškarac ima kontrolu nad ženom i konstantno doživljava iskonsku traumu. Ženska figura definirana je spolnim organom koji nema, svojim nedostatkom, stoga izaziva strah od kastracije, prema Freudu. Žena zato mora biti ili demistificirana, njezina tajna mora biti otkrivena, ili mora biti kažnjena, čak i smrću, kao što je to slučaj u filmovima „Psiho“ i „Vrtoglavica“, ili mora biti alternativno spašena uklapanjem u patrijarhalni sustav, primjerice brakom, kao što to biva u filmu Marnie. Žena i ženski lik fetišizirani su, njezina je uloga da izaziva satisfakciju, a ne strah. Mulvey kritizira Freudovu teoriju seksualnosti u kojoj žena nije definirana kroz ono što jest, već kroz ono što nije, odnosno kroz svoj manjak koji u muškarcu izaziva već navedeni kompleks kastracije. (Vojković, 2008).

„Seksualni instinkti i procesi identifikacije imaju značenje unutar simboličkog poretka koji izražava požudu. Požuda, rođena s jezikom, omogućava nadilaženje instinktivnog i zamišljenog, no njeno navođenje uvijek vraća na traumatičan trenutak njezinog rođenja: kompleks kastracije. Stoga, pogled, koji je ugodan u formi, može biti prijeteći u sadržaju i upravo je žena kao prikaz/slika, ta koja kristalizira ovaj paradoks.“(Mulvey, 1975:11)

4.1 „Dvoboj na suncu“ (King Vidor, 1946)

U ovom filmu glavni ženski lik, Pearl, razlomljen je unutar dvije vlastite žudnje, odnosno između dvojice muškaraca, Jessyja i Lewta, koji predstavljaju dvije različite strane njene žudnje. S jedne strane, Jessy predstavlja „gospodina“, pravi put za Pearl kojem bi ona bila podređena ostvarujući svoju pasivnu seksualnost koja se veže uz žensku prirodu da bude dama, no s druge strane, njezina žudnja je i Lewt. Lewt je suprotnost Jessyju, na neki način zlikovac, on djeluje izvan zakona i s njim bi Pearl mogla ostvariti svoje dječjačke fantazije jer on nudi vječitu igru i seksualnu strast. Simbolički, na taj način Jessy predstavlja njezinu „žensku stranu“, s kojim bi se ona mogla ostvariti kao žensko, dok s druge strane Lewt simbolizira njezinu „mušku stranu“ s kojom Pearl ispada iz društvenog reda. Upravo s tom svojom „muškom stranom“ Pearl se dovodi u situaciju da učini junačko djelo i ubije „lošeg lika“ Lewta. Time što ubije Lewta, Pearl ubija i svoju „muškost“ jer je sada ne može ostvariti. S Jessyjem se Pearl ne može ostvariti jer nije sposobna pronaći „ženskost“ koja bi ju spojila s

muškim svijetom, pa time što ubije Lewta, u simboličkom smislu ona ubija i sebe, tvrdi Mulvey. Identifikaciju ženske publike s Pearl i preuzimanje muške točke gledišta Mulvey naziva transseksualnom identifikacijom.

Na ovim se filmovima može primijeniti pojam binarna dihotomija, referirana s feminističkog stajališta. Binarna je dihotomija u raspravi o spolovima i rodovima često asimetrična, što znači da je jedan pojam u nadređenom položaju. Muškarac se u dihotomiji svrstava na stranu nadređenih pojmova, dok je žena podređeni pojam, što u feminističkim teorijama također možemo povezati s pojmovima aktivno – pasivno, svjetlo – tama. Ova dihotomija nam govori da on funkcionira nadmoćnije, univerzalnije, on je norma i mjera stvari, dok je žena nemjerljiva, partikularna, nevažna. Ženski spol određen je njenom tjelesnošću, a muški univerzalnošću, umom. Žene se rađaju od istog spola, a socijaliziraju od suprotnog, dok se muškarci rađaju od suprotnog spola, a socijaliziraju od istog, što znači da žene izgrađuju svoj identitet u odnosu na druge, a muškarci u odnosu na sebe (Grosz, 1994).

5. PROBLEMI S RODOM: FEMINIZAM

„U svijetu uređenom po seksualnoj neravnoteži, užitak gledanja podijeljen je na aktivno/muškarac i pasivno/žena. Određivanje muškog pogleda projicira svoje fantazije na ženski lik koji je u skladu s tim određenjem. U svojoj tradicionalnoj egzibicionističkoj ulozi žene su istodobno one koje se gleda i koje se prikazuje, sa svojim izgledom kodirane za jak vizualni i erotski utjecaj, stoga se može reći da su one označene da budu gledane“ (Mulvey, goodreads, 2015).

Osvrnut ću se i na problem podređenosti žena o kojem govori i poznata feministkinja Judith Butler u svojoj knjizi „Gender trouble. Feminism and the subversion of identity“ objavljene 1990. U poglavlju „Subjects of Sex/Gender/Desire“, Butler razmatra problem „žena“ kao subjekta feminizma, razlikovanje roda i spola, analizu Simone de Beauvoir, Luce Irigaray i Monique Wittig po pitanju roda, identiteta, i rodne oznake u jeziku. Također, predlaže koalijsku politiku kao politiku feminističke kritike, koja ne bi zahtijevala čvrstu i jedinstvenu kategoriju „žena“ kao subjekta feminizma. U prvom poglavlju knjige „Gender trouble. Feminism and the subversion of identity“, Judith Butler polazi od feminističke pretpostavke da postoji jedinstvena kategorija „žena“ koja tvori politički subjekt i uvodi u diskurs feminizma političke ciljeve. Judith Butler je oprezna oko uporabe te kategorije i smatra da moramo znati što točno pod njom podrazumijevamo. Naime, stvar nije tako

jednostavna, jer žene nisu samo društvena kategorija nego i doživljeno sebstvo, kulturom uvjetovan i konstruiran subjektivni identitet (Butler, 1999), što možemo povezati s iznad navedenim tezama zastupljenim u filmskoj kulturi. Judith Butler prepoznaje rod konstituiran kao performans, kao promjenjiv i nestabilan u odnosu na kontekst, što možemo uočiti na primjeru filma „Dvoboj na suncu“, gdje glavni ženski lik Pearl doživljava sukob svoje „muškosti“ i svoje „ženskosti“ kroz razlomljenost između dvojice muškaraca.

„Mi se ponašamo kao da je bivanje muškarcem ili bivanje ženom zapravo unutarnja stvarnost ili jednostavno neka istinita činjenica o nama, ali to je zapravo fenomen koji se konstantno proizvodi i reproducira, što znači da je rod performativan te nitko zapravo nema određen rod od rođenja.“ (Butler, brainyquote, 2015)

5.1 Feministička filmska teorija i žene u filmu

„Njezina ljepota nadomjestila je sve što je nedostajalo njezinim glumačkim sposobnostima. Gluma joj vjerojatno nije došla prirodno, ali izgleda da joj je nota nesigurnosti u ono što čini dala određenu djetinjastu privlačnost.“ (Vidor, quotes.famousfix, 2015)

Za ovaj rad bitne su ideje koje u svom tekstu „Feminist Film Theory and Women at the Movies“ iznosi teoretičarka Judith Mayne, koja se osvrće na poznatu glumicu Marilyn Monroe. Knjiga o Monroe privukla je veliku pozornost feminističkih teoretičarki u osamdesetim godina prošlog stoljeća. Na prvi se pogled čini da na naslovnici osim slike poznate glumice i njenog imena nema ničega, no kada se поближе pogleda, ispod imena je manjim printom ispisano „Norma Jeane“, što je pravo ime glumice.

Prema riječima autorice članka, Gloria Steinem je u svojoj posveti na početku knjige i sama izrazila ono što su se pitali mnogi feministi i književni kritičari tog doba, a to je da je knjiga posvećena pravoj Marilyn, ali i stvarnosti svih nas. Njene riječi potaknule su raspravu o tome može li se Marilyn Monroe nazivati feministicom.

Kada je u pitanju feministička filmska industrija, jasno je da ne postoji granica između stvarnih žena i kinematografskih prikaza ženskog tijela, a ova knjiga odličan je primjer za to. Knjiga povezuje feminizam i najpoznatiju žensku ikonu filma.

U uvodnom tekstu, Steinem se prisjeća trenutka iz svoje mladosti kada je 1953. izašla iz kina tijekom prikazivanja filma „Muškarci više vole plavuše“ jer ju je zapanjila sličnost između nje i lika kojeg je glumila Marilyn Monroe. Nadalje, spominje kako je i sama Marilyn koristila filmove kako bi pobjegla od osjećaja manje vrijednosti, povezujući se ponajviše s poznatom glumicom Jean Harlow (Mayne, 1987).

Ove priče naglašavaju činjenicu da se žene pretjerano povezuju s onime što gledaju na filmskim ekranima, problemom kojim se bave i sama filmska industrija, ali i suvremena feministička filmska industrija.

Mayne je prilikom pisanja kritike o feminističkoj filmskoj industriji potvrdila izjavu Laure Mulvey da je gledateljstvo podijeljeno u dvije kategorije– muškarci kao promatrači, a žene kao objekti promatranja, govoreći kako je sav feministički rad u filmskoj industriji na neki način odgovor na Mulveyinu podjelu uloga. Nadalje, smatra kako bez takvog voajerističkog stava filmska industrija ne bi ni postojala. Većina feminističkog rada unutar filmske industrije proizašla je iz podjele uloga koju je opisala Mulvey, a koja prema mnogima opisuje klasičnu holivudsku kinematografiju prema kojoj žene mogu jedino pokušati preuzeti samostalnu poziciju, no koja je obično nemoguća za ostvariti. Autorica navodi dihotomiju između dominantnih, odnosno klasičnih, i alternativnih filmova, koju feministički teoretičari ponajviše ispituju upravo kroz poziciju žena u filmskoj industriji. Gledajući i analizirajući iz ove perspektive, jedno od najznačajnijih teoretskih doprinosa može se pronaći u knjizi „Alice Doesn't“ autorice Terese De Lauretis u kojoj autorica opisuje feministički pothvat kao rezultat kontradikcija između pojma „žena“ (kroz strukturu patrijarhizma) i pojma „žene“ (osobe koje žive u dodiru s tom strukturom). Kada je u pitanju objašnjavanje ove kontradikcije, najčešće se javlja „čitanje protiv teksta“ kao pokušaj demonstracije neizvjesnosti narativa i ideološke hijerarhije klasične holivudske kinematografije. Često to dovodi do povezivanja onoga što je u tekstu s feminističkim čitanjem klasične kinematografije, ali i s teorijom ženskog promatrača. Uz ovu tehniku, pojavljuje se i alternativni prijedlog koji tvrdi da je model voajerizma, sa svojim popratnim posljedicama tjeskobne kastracije i muškog edipovog kompleksa (stanje psihoseksualnog razvoja u faličkoj fazi u dobi od tri do pet godina života, čije je rješenje identifikacija s istospolnim roditeljem) jednako problematičan po pitanju teoretiziranja složenog raspona želja kinematografije i perspektive ženskih gledateljica. Nedavna istraživanja alternativnih modela promatranja pokazala su da se isti pomiču prema Freudovskoj analizi, posebice prema postulatu biseksualnosti, odnosno neodlučnosti između

muškog i ženskog položaja. To dovodi do zaključka da kinematografska identifikacija nije nikada muška ili ženska, nego pomak između to dvoje (Mayne, 1987).

Najveći izazov pri promatranju klasične holivudske kinematografije kao jednodimenzionalne i nenaklonjene ženskom promatraču pojavio se prilikom analiziranja filmova koji ne zahvaćaju hegemoniju muškog pogleda.

Film „Stella Dallas“ okarakteriziran je kao namijenjen ženskoj publici, a Linda Williams je u svojem eseju o tom filmu primijetila da postoji snažan kontrast između narativne perspektive jedne osobe i pojavljivanja mnoštva subjekata unutar samog filma. Ovaj je esej nadahnuo raspravu o nizu problema koji se odnose na teoretiziranje ženskih promatrača, problema koji utječu na gotovo sve rasprave o feminističkoj kinematografiji (Mayne, 1987).

Važan teoretski napredak u feminističkoj kinematografiji bila je tvrdnja da na prikaze žena u filmu treba gledati kao na znakove, komponente u narativu i vizualnom sustavu, te samim time i kao neodvojive od „iskustva“, iskustva koje je i samo funkcija tih prikaza.

Mary Ann Doane, pozivajući se na zastupljenost ženskog tijela na ekranu, naglašava "nužni rizik koje poduzimaju teorije koje pokušavaju definirati ili izgraditi ženstvenu specifičnost (ne suštinu), teorije koje rade na tome da pruže ženama autonomnu simboličku reprezentaciju“. Ako feministički rad na filmu ima posebno izrazitu ulogu u prikazivanju razlika između „žena“ i „žene“, tomu je razlog činjenica da kinematografija prvenstveno služi za prikazivanje spektakla i pripovijesti, za prikazivanje patrijarhičnih pojmova žene, bilo kao predmet gledanja ili kao dokaz narativne rezolucije. U pokušaju da razumiju kako i zašto žene vole filmove i kako je filmska industrija mogla funkcionirati drugačije nego kao projekcija patrijarhalnih stavova, feministički se teoretičari stalno pozivaju na tu napetost između „žene“ i „žena“, gdje nije uvijek jasno gdje slika žene prema patrijarhalnoj ideologiji prestaje i gdje žena, kao povijesni subjekt, počinje. Nedavni ogled feminističke povjesničarke Linde Gordon o statusu ženske povijesti doveo je do propitivanja problema unutar feminističke kinematografske teorije. Gordon primjećuje da je suvremena ženska povijest imala dva različita pravca: jedan, empirijski u opsegu koji je nastojao otkriti istinu ženskih života zaklonjenu lažima prethodnih generacija povjesničara; i drugi, koji odbacuje mogućnost objektivnosti i definira povijest kao stvaranje mitova i pričanje priča. Iako unutar feminističke kinematografske teorije ta dva pravca nisu identična, dolazi se do sličnih zaključaka: jedna točka gledišta istražuje kako i zašto su žene u kinematografiji pronašle oblik predstavljanja

njihovih želja, a druga analizira kako prikazi žena nastoje poremetiti patrijarhalne oblike zastupanja (Mayne, 1987).

Drugim riječima, postoji razilaženje u feminističkoj teoriji filma, između žene kao objekta, kojemu je posvećena značajna teorijska pozornost i žena kao subjekata, koji je dobio mnogo manje pozornosti.

Gordon predlaže pronalazak sredine između ova dva pravca jer smatra kako se nijedan smjer ne smije napustiti. Frustracije koje su proizašle iz implikacija ovakvog modela dovele su neke kritičare do njegovog odbacivanja zajedno s psihoanalitičkim diskursima koji se koriste za istraživanje funkcioniranja modela. Takvo odbijanje može dovesti do modela rada kinematografije koji su naizgled manje „pesimistični“, no pojavljuje se problem pitanja spolnih razlika koje mogu biti izostavljene u ime naoko neutralnih pojmova kreativnosti i samoizražavanja. Ono što je potrebno jest upravo napetost o kojoj Gordon govori, između suprotstavljenih tvrdnji o homogenosti i perforaciji. Odnosno, postoji potreba da se stvori više napetosti između pojmova „feminizam“ i „ženstveno“ u raspravama o ženskom promatranju. Stvaranje razlike među ženskim promatračima može više ići u korist, nego na štetu patrijarhalnih ideala (Mayne, 1987).

Djelo teoretičarke Elizabeth Cowie također je značajno zbog preispitivanja nekih fundamentalnih paradigmi koje određuju oblik i smjer studija ovog područja, osvrćući se na Freuda.

Ona u svom radu, „Representing the woman“ raspravlja o njegovim teorijama kako bi uvidjela što one mogu ponuditi filmskim studijima. Njezino djelo dekonstrukcija je psihoanalitičke teorije filma i feminizma i dolazi do zaključka (slično kao i Mulvey) da je muški gledatelj cilj ženine izgradnje, njenih žudnji i slika. Bavi se problematičnim pitanjem filmova sa ženskim likovima iz tridesetih i četrdesetih godina te likovima neovisnih žena tijekom ranih sedamdesetih, odnosno jesu li progresivne ili pasivne, odnosno „tradicionalne“. U tom procesu preispitivanja ona dekonstruira feministička pitanja i teorijske koncepte psihoanalize koji uključuju identifikaciju, formacije ideal – ego i ego – ideal (ideal – ego se, prema Lacanu, odnosi na ideal koji naš ego nastoji oponašati, odnosno teži savršenstvu, dok se ego – ideal odnosi na ideju da, vidjevši svoju sliku u zrcalu, mi gledamo na sebe iz te točke ideala, ta slika u zrcalu nam je polazište idealnoga), fantazije, fetiša, perverziju, nedostižan objekt požude, nagone i pretvaranja. Cowie tvrdi da je Freudove teorije o identifikaciji nemoguće na jednostavan način povezati s procesima kinematografske identifikacije, a pri tome neke

identifikacije određuje kao „zamišljene“ ili „izmišljene“ (imaginary), a neke kao simboličke. Smatra da kino ne djeluje kao reprezentacija identiteta i identifikacije, već kao produkcija i prezentacija. (Cowie, 1999)

6. „GAZE THEORY“ ILI „TEORIJA POGLEDA“

Clifford T. Manlove u svom radu „Visual „Drive“ and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock and Mulvey“ govori o „Teoriji pogleda“ analizirajući radove Lacana, Hitchcocka i Laure Mulvey. Za „Teoriju pogleda“ smatra da je ušla u književne i kulturalne studije, u teoriju o homoseksualnosti (tzv. „queer“ teoriju), postkolonijalne studije, studije o holokaustu, studije o odnosima crnačke i bijele rase te u teoriju rase općenito. U većini slučajeva pogled se koristi kako bi se pojasnio hijerarhijski odnos moći između dvije ili više skupina ili pak između skupine i „objekta“. Istraživači, između ostalog, izdvajaju: „bijelačke“ i „crnačke“ poglede, „turistički“ pogled, heteroseksualne i homoseksualne poglede, „imperijalistički“ pogled, „transatlantski“ pogled, „životinjski“ pogled i „metafiktivni“ pogled. „Teorija pogleda“ u ovom je slučaju bitna za iščitavanje hijerarhijskih odnosa u filmskim tekstovima. (Manlove, 2007)

Ben Brewster, prevoditelj djela Christiana Metza, opisuje Mulveyjin esej: „Ona tvrdi da su vizualna zadovoljstva, koja nam nudi tradicionalna kinematografija, odraz proturječnosti koja je svojstvena patrijahalno– fizičkome poretku koji dominira našim društvima, i da bi teorija filma trebala [...] razotkriti njihove mehanizme.“ (Manlove, 2007:85)

Mulvey se zalaže za obranu „vizualnog zadovoljstva“ kod ženskog dijela publike, tvrdeći da holivudski filmovi „dozvoljavaju gledateljici da ponovno otkrije taj izgubljeni dio svojeg seksualnog identiteta, nikada u potpunosti potisnutoga oslonca ženske neuroze“ (Manlove, 2007: 85), stoga je žensko gledalaštvo holivudskog filma određeno nostalgijom i potiskivanjem.

Osam godina nakon prvog izdanja „Visual Pleasure“, Mulveyjina je teorija razrađena i proširena u dvjema knjigama. Na početku svoje knjige „Women and Film“, E. Ann Kaplan dovodi u pitanje tvrdnju je li taj pogled u svojoj suštini uopće „muški“; Kaplan potom analizira ženski pogled i kako je prikazan u velikom broju nezavisnih feminističkih filmova. U svom djelu „Alice Doesn’t“, Teresa de Lauretis dovela je u pitanje rodnu ulogu pogleda: „Što se dogodi, pitam, kada „žena“ služi kao ogledalo drugim ženama?“ Drugim riječima, ne

samo da „zapadnjačka kultura“ krivo predstavlja ženu u popularnoj kulturi, prave bi „žene“ trebale „analizirati i suočiti se s tim tekstovima“ (Manlove, 2007).

Do ranih su 80-ih godina 20. stoljeća odgovori na Mulveyjinu teoriju prešli s rodne uloge na redefiniranje samog zadovoljstva u pogledu. Drugi i treći problem feminističkim je odgovorima predstavljala uloga zadovoljstva u pogledu. Ovi su odgovori bili mnogo oštiri u kritiziranju Mulveyjinog rada.

„Vertigo“ je primjer formativnog rascjepa između oka i njegova pogleda. Radi se o dijelu Scottijevog (Johnovog) života nakon bliskog susreta sa smrti i o tome kako ga to iskustvo navede da razvije novi pogled na svijet.

Gledatelj sudjeluje u ovoj vizualnoj transformaciji. Prema Mulvey: „U „Vertigu“ prevladava subjektivna kamera. Osim jedne scene „flashbacka“ (ubačeni prikaz iz prošlosti) iz perspektive lika Judy, radnja se prikazuje iz perspektive Scottiea, svega što on vidi, odnosno ne vidi. Nakon što je skoro pao s vrha zgrade, Scottie počinje patiti od „vertiga“ (vrtoglavice). Umjesto blagog straha od visina, vertigo uzrokuje iznimno neugodan osjećaj balansiranja na rubu velikog vira (poput onog koji se pojavljuje u oku žene na početku filma). Scottie je zarobljen u ovoj vizualnoj traumi, odvojen od simboličke i zamišljene stvarnosti racionalnog svijeta koji ga okružuje. Scottieva trauma učini ga svjesnim onog stvarnog u vidljivome svijetu. Primjerice, ulica daleko ispod njega prestraši Scottija do razine paraliziranja, dok njegov kolega policajac reagira odmah i pokuša ga spasiti prije nego li dođe do smrtnog pada.“(Manlove, 2007: 91).

6.1 Integriranje teorije pogleda

Psihoanalitička koncepcija „muškog pogleda“, koju je razvila Mulvey, jednako je prihvaćena i kritizirana u raznim kulturalnim i humanističkim područjima. Ona smatra da zadovoljstvo, koje nastaje kada jedna osoba promatra drugu, može imati ulogu moći. Ova njezina misao ima potencijal za široku primjenu unatoč konstantnom kritiziranju i preradi od strane njezinih kolega i/ili kolegica u područjima feminizma i filmskih studija. Za vrijeme uspona pragmatičnih i kognitivnih pristupa filmu i kulturi (od sredine 90-ih godina 20. stoljeća), Mulveyjina teorija pogleda zadržala je svoj utjecaj upravo zato jer analizira dio gledanja koji se ne može nužno mjeriti, brojati ili čak vidjeti (Manlove, 2007).

Mulvey prepoznaje da je moć pogleda prisutna svugdje gdje je prisutna kultura, a to znači da je prisutna u kinematografskim umjetnostima jednako kao i u politici spolova/rodova. Umjesto da pokušavaju prikazati vizualno ostvarenje junaka (i patrijahalne požude), filmovi „Vrtoglavica“, „Prozor u dvorište“ i „Marnie“ ukazuju na Lacanovo rješenje za razlikovanje između objektivnih i subjektivnih načina gledanja (Manlove, 2007).

T. Manlove također navodi da je pogled puno moćniji od pukog empirizma i, iako ovu moć može koristiti subjekt, doći će to neplaniranih posljedica. Posljedice, koje taj pogled uzrokuje, su: otkrivanje lokacije i motivacije subjekta, preokretanje hijerarhije ili odnose između subjekta i objekta te ponovljenim, vrtoglavim susretima sa smrtonosnom stvarnosti (Manlove, 2007).

Analiza pogleda u kinematografiji iz Lacanove perspektive može biti korisna za bolje razumijevanje vizualne dimenzije moći, roda i subjektivnosti u ljudskim kulturama jer njegov se pogled odnosi na znanje iz područja psihoanalize.

7. MUŠKOST KAO KONTRAST ŽENSKOM SUBJEKTU

Ukratko ću se osvrnuti i na prikazivanje muškaraca kao objekata pogleda, ne ograničavajući se samo na razdoblje klasičnog holivuda. U prošlosti se sve vrtilo oko prikazivanja žena i nije se diskutiralo o muškoj ljepoti.

Ako je muškarac prikazivan lijepim, značilo je da je feminiziran. To se sve danas promijenilo, a sve je započelo s gay pokretom. Tu su počele diskusije o prikazivanju muškosti. Kada je započeo akcijski žanr s tim procesima (1980), tu su se odjednom počele pojavljivati slike heteroseksualne muškosti. U filmovima koji su primarno bili namijenjeni za muškarce (Rambo, Terminator, Rocky), muška su tijela u prvom planu (Vojković, 2008).

Reprezentacija muškosti postavlja pitanje u kojem je trenu on objekt gledanja. Oni sami postaju objekti za gledanje, ponuđeni ne samo ženama, nego i heteroseksualnim muškarcima.

Do tada je razgoličeno muško tijelo u patrijarhalnom društvu izazivalo homofobiju. Način da se ipak prikaže razgoličeno muško tijelo bila je borba (Tarzan je morao biti kontekstualiziran da bi se opravdalo što je razgoličen). Bitna je izdržljivost muškog tijela, ono je najvažnije što posjeduje i tu mora biti neko narativno opravdanje za fizičko golišanje. Ono što se odnosi na to pokazivanje tijela opisuje se kao kriza muškosti. Junaci čvrstih mišića potvrđuju tradicionalnu muškost, ali u isto vrijeme dokaz su krize muškog identiteta. U filmu „The Full Monty“ (Peter Cattaneo, 1997) muškarci se sami stavljaju ženama na gledanje kako bi zaradili novac na brzinu jer nemaju posao i svako od njih je u teškoj životnoj situaciji. Ta se kriza muškosti elaborira na način na koji se to tijelo predstavlja i dobiva na važnosti – to je performans mišićave muškosti (Vojković, 2008).

7.1 Dva muškarca udružena u jednog

Homosocijalne i erotske veze važne su u mainstreamu. Dvojica se udružuju da bi riješili problem i tako rekonstruirali muškost. Nadopunjuju se i to je tendencija koja postoji i u klasičnom holivudskom filmu. Buddy-buddy oblik muškog prijateljstva nije samo oblik učitelj–učenik, tu ima još elemenata kao što su homosocijalni odnosi, veze istog spola i homoerotska veza. U odnosu Batmana i Robina postavlja se pitanje: je li to homoerotski ili homosocijalni odnos? Očito je da tu ima ekstratekstualne reference na činjenicu da je to

televizijska serija i iako to nije gay film, referenca je na toj skrivenoj implicitnoj homoerotičnosti koja bi mogla biti skrivena u Batmanu i Robinu. To je ta heteroseksualnost koja je povezana s homofobijom. Medijski se tekstovi bave odnosima između muškaraca i promiče se heteroseksualnost. Dva muška lika moraju djelovati zajedno jer svaki ima neki nedostatak i njihova interakcija djeluje tako da se popravi muški identitet. Homosocijalnost je jako naglašena u straight žanrovima western filmova. Primjerice, James Dean u filmu „Giant“ djeluje nam homoerotski, ali to su homosocijalni prikazi iz filmova. Struktura klasičnog holivudskog filma je heterosekstistička. U narativnom smislu heteroseksualnosti stvari se postavljaju tako da ništa drugo nije moguće. Dvije su fabulativne linije koje su i danas dominantne: na jednoj se razini treba riješiti problem, a na drugoj je prisutna ta heteroseksualna veza (Vojković, 2008).

8. ZAKLJUČAK

Ljudska kultura puna je različitosti koje označavaju našu kulturalnu proizvodnju i aktivnost, počevši od svakodnevnih banalnih situacija pa do raznih složenijih ponašanja i reprezentacija. S vremenom su naše suvremene investicije dovele do sve češćeg erotiziranja i estetiziranja pa logički možemo zaključiti da tako i u filmu dolazi do poistovjećivanja likova, na simboličkoj ili kojoj već hoćemo razini, sa stvarnim odnosima. Film ima jak utjecaj na viđenje ljudi i stvari na određeni način. Mogli bismo se zapitati kako to da film ne predstavlja samo izvor opuštanja i ne služi samo za zabavu, kada su njegovi sadržaji ionako zapravo nestvarni (osim ako nije riječ o dokumentarnom filmu). Odnosno, pitanje je što nagna teoretičare da zadiru toliko u dubinu filma i filmskog teksta, no odgovor leži u kulturi. Kako je svaka slika ili pjesma nekog umjetnika na neki način njegova vlastita biografija, odnosno autobiografija, tako je film, zajedno s ostalim masovnim medijima, odraz kulture nekog društva. Strukturne forme u filmu odražavaju strukturne forme u stvarnosti, stoga je film dobar materijal za analizu i kritiku mnogih teoretičara. Film upravo zbog svoje popularnosti ima veliku sposobnost prezentiranja socio-kulturalnih struktura. Analizirajući odnose među likovima ustanovljujemo kako je subjektivnost strukturirana i rekonstruirana, što nam daje uvid u značenja i kulturalne odrednice koje se pojavljuju u filmskom tekstu.

„Muške i ženske uloge nisu biološki fiksne, već su muškost i ženskost društveno konstruirani.“(Butler, *brainyquote*, 2015).

Ovaj citat feministkinje Judith Butler možemo primijeniti i na film: subjektivnost i objektivnost likova konstruirani su po strukturama društvenih normi. Budući da je film intermedijalni medij koji uključuje vizualni i slušni doživljaj s mnogobrojnim mogućnostima snimanja, niti jedan drugi medij ne potiče na identifikaciju u mjeri u kojoj to radi film.

9. LITERATURA

- Vojković, S., (2008). *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Heider, K. G., (2006). *Ethnographic film*. Texas: University of Texas Press
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge
- Manlove, T., Clifford (2007). *Visual „Drive“ and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock and Mulvey*. Texas: University of Texas Press
- Cowie, E. (1997). *Representing the Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Bal, M.; Mirović, R. (2000). *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Zagreb: Narodna knjiga– Alfa
- Mayne, J., (1987). *Feminist Film Theory and Woman at the Movies*. Modern Language Association
- Keser Battista, I., (2010). *Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju*. Izvorni znanstveni rad. hrcak.srce.hr
- Gupta, C., (2007). *Visual Pleasures for the Female Gaze*. Economic and Political Weekly
- Grosz, E., (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press
- Mulvey, L., (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. University of California Press
- Mulvey, L., (1989). *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press
- Colman, F., (2009). *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. McGill– Queen's University Press
- Mijatović, A., (2004). *Reklamni diskurz, spolna razlika i rodna stvarnost*. Izvorni znanstveni članak. Fluminensia.

10. IZVORI

Goodreads, <http://www.goodreads.com> (posjećeno 29.8. 2015.)

Brainyquote, https://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/alfred_hitchcock.html, (posjećeno 20.7. 2015)

Brainyquote, http://www.brainyquote.com/quotes/authors/j/judith_butler.html, (posjećeno 20.7. 2015)

Quotes.famousfix, http://quotes.famousfix.com/tpx_32907/king-vidor/quotes, (posjećeno 23.7.2015)

Visual-studies, http://www.visual-studies.com/projects/vcnm_globalization.html, (posjećeno 22.8.2015)

Hollywood, Rear Window, <http://classic--movies.blogspot.hr/2011/01/rear-window.html>

Hollywood, Vertigo, <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/vertigo-the-best-film-of-all-time/>

Hollywood, Psycho, <http://thefilmstage.com/news/who-directed-the-iconic-psycho-shower-scene/>