

Dekleta v uniformi



Vampirke in vijolice

Lezbijke v filmu

Vesna Vravnik

Pri Škucovi založbi je konec prejšnjega leta v zbirki Vizibilija izšel prevod knjige Andree Weiss z originalnim naslovom *Vampires and violets: Lesbians in film* (1992), ki zajema celotno zgodovino reprezentacij lezbičnih podob v filmu, od tranvestitskih zvezdnic, Dietrich in Garbo, do vampirskih filmov lezbičnega neodvisnega filma iz poznih 60. let. Prevedla jo je Nataša Velikonja in s tem prispevala k večji dostopnosti tovrstne tematike pri nas. Avtorica se opira na raziskave Vita Russoja, Richarda Dyerja, B. Ruby Rich, Mary Ann Doane, Laure Mulvey, E. Ann Kaplan, Linde Williams, Susan Sontag, Bonnie Zimmerman in Terese de

Lauretis ter izpostavlja problematično uprizorjanje lezbičnih podob skozi zgodovino, saj so bile te podobe ustvarjene za moškega heteroseksualnega gledalca, šele 80. leta 20. stoletja so prinesla »prave« lezbične podobe, ki so zadovoljevale želje ženskega dela občinstva – le-te so ustvarile lezbične režiserke. A filmska identifikacija se ni pričela šele z njihovim prihodom, saj so se ženske, ki so ljubile ženske, identificirale z drugimi liki, filmske podobe so dekodirale po svojih merilih.

Kot vsaka analiza iskanja začetkov lezbičnih izrazov v znanstveni terminologiji tudi Weiss začne s seksologom Havelockom

Ellisom, ki je ženska seksualna prijateljstva označil za družbeno nevarna in seksualno sprevržena ter jih opisal kot nevarne moške seksualne tekmice. Zgodnja lezbična filmska želja je bila postavljena v deklinške internate. V enega je postavljen tudi prvi eksplicitno lezbični film režiserke Leontine Sagan, *Dekleta v uniformi* (Mädchen in Uniform, 1931), ki je bil v ZDA podvržen strogi cenzuri in umiku s filmskih platen do 70. let 20. stoletja. Za najbolj problematično se je izkazalo javno izpovedovanje lezbične ljubezni, kar je po nastanku prvih lezbičnih filmov pričel kontrolirati Haysov produkcijski kodeks med leti 1934 in 1968, ki je lezbične odnose še bolj zakodiral v heteronormativen sistem. Lezbični liki so bili vizualno izraženi z inverzijo, in sicer z moškimi oblekami, kar je bilo močno izrazno sredstvo v 20. in 30. letih 20. stoletja, to je tudi sledilo medicinskim teorijam tistega časa, čeprav so se s pomočjo lezbičnih filmskih ustvarjalk pojavljale modifika-

cije same teorije. Vendar je bil pogled, ki najbolj reprezentira lezbično željo, v filmih iz tega obdobja spregledan ter je apeliral zgolj na domišljijo lezbičnih gledalk.

Zanimiva je iztočnica, ki jo Weissova uporabi za sam začetek knjige o lezbični filmski zgodovini: »Ali si, ko gledaš film *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock), *Scottie* (*Jimmy Stewart*), ki si želi *Madeleine* (*Kim Novak*), ali pač *Madeleine*, ki si želi, da bi si jo želel *Scottie*? Ali pač oboje izmenično in hkrati? V kakšnih dimenzijah in s kakšno močjo?« (str. 11). Weissova ocenjuje, da odsotnost lezbične želje v filmu predstavlja pomemben ideološki koncept ustvarjanja filmov za belega heteroseksualnega moškega in vidik »monopoliziranja reprezentacije ženske seksualnosti s podobami pasivnosti in moške nadvlade, podobami tiste, ki je zelena, a sama brez želje.« (str. 61). Tako so holivudski filmi v 40., 50. in zgodnjih 60. letih lezbištvo prezentirali kot družbeni odklon ali seksualno draž in grožnjo »normalnim« družbenim konotacijam ženske seksualnosti. Lezbijke so v času produkcijskega kodeksa izginile s filmskih platen, nadomestila jih je bolezen in poskusi njihovega zdravljenja, kar je bila posledica močnih dejavnikov družbenega nadzora. Skupna premisa lezbične grožnje se je utelešala v strahu moških pred nadvlado žensk na področjih, ki so veljala za moška. Filmske lezbijke so prevzemale vlogo žrtve tudi po prenehanju filmske cenzure in še nekaj časa služile heteroseksualnim težnjam. Šele v bolj liberalnih filmih v 70. in 80. letih so uspele preseči te modele, vendar je s tem prišlo obdobje poudarjanja lezbičnih stereotipov in igranja t. i. butch in femme vlog, po drugi strani pa so le-ti ponudili priložnost za direktno izražanje lezbične želje. Sprememba lezbičnih reprezentacij je nastala kot odgovor na vzpon gejevskih in ženskih osvobodilnih gibanj v poznih 60. in zgodnjih 80. letih. Vpliv teh gibanj se je kazal v tem, da filmska lezbijka ni bila več prikazana kot odklon, temveč je zavzela pozicijo privlačne ženske, ne več strašljive ali smešne, ampak je postala povezana z naravnim in ne več z nenaravnim, vendar se te podobe ni tako zlahka otresla. Kot pravi Weissova: »Ta proces lahko najbolj razumemo preko analize delovanja kulturne hegemonije, kjer se prevladujoča kultura ne opira več na neposredno represijo, temveč srka v svoj ideološki okvir politične ali kultur-



Vrtoglavica

ne definicije manj močnih skupin.« (str. 87) Prvi premiki, v katerih se je prehod od nenaravnega k naravnemu izrazil, so se pojavili v filmih *Silkwood* (1983, Mike Nichols) in *Barva škrlata* (*The Color Purple*, 1985, Steven Spielberg).

A vendarle je pred začetkom identifikacijsko bolj vzpodbudnega filmskega obdobja lezbično željo šest desetletij (od 30. do 80. let 20. stoletja) spremljal izraz lezbičnih vampirk. Gre za v filmu najvztrajnejšo podobo lezbijke, ki se je obdržala tudi v času produkcijske kode. V začetkih razvoja filma je beseda vampir naslavljala t. i. vamp ženske, predstavljene kot lepote, ki so s svojo seksualno željo in močjo uničevale moške. Ženske so predstavljale grožnjo moškim, ki niso razumeli njihove spolne energije, zato so jo poimenovali kot zlobno seksualnost. Za moške je vamp predstavljal nevarnost, medtem ko je ženskam nudil možnost upora. Grožnja pred kastracijo se je v začetkih filma izrazila skozi pogled, nato z usti (*vagina dentata*) in s tem se je aktivna želja vamp ženske zreducirala na pasivno erotično podobo – usta. Čeprav je tudi vampirka izražala svojo aktivno željo, je bila njena podoba objektivizirana in feminizirana, bila je predstavljena kot lepa ženska z dolgimi lasmi, velikim oprsjem ter v dolgih oblekah. Značilno za lezbične vampirske filme je poglobljanje falocentričnosti z vseprisotnostjo moškega opazovalca oz. voajerja, ki s pogledom izraža erotično željo.

Posebno poglavje Weissova nameni evropskemu umetniškemu filmu, ki je nastal s prepородom novega vala feminizma ter s pomočjo državno podprtega produkcijskega sistema umetniškega filma in temelji na političnih in osebnih vidikih feminizma ter s tem odpira vrata novim lezbičnim reprezentacijam in njihovim željam. Weissova ponuja tudi zanimiv citat Mandy Merck, ki je dejala: »Če lezbištvo

ne bi že obstajalo, bi ga najbrž iznašel umetniški film.« (str. 127). Pri teh filmih gre za sledenje psihološkim stanjem igralcev, ki motivirajo filmsko zgodbo, pri tem pa zavrača klasičen holivudski sistem užitka, ki temelji na podobi ženske kot spektakla za nadzorujoč moški pogled, in s tem zavrača voajerizem. Vendar pa s tem izgubimo identifikacijske priložnosti gledalcev z erotizirano lezbično željo, zato Laura Mulvey poudarja pomembnost v izmišljanju novih načinov konstrukcije vizualnih užitkov za ženske, ki jih v evropskem umetniškem filmu najpogosteje ne najdemo. Le-ti se pojavijo v obdobju lezbičnega neodvisnega filma, ki uspešno ubeži pornografskim parametrom kinematografije. V ZDA se je to obdobje pojavilo v zgodnjih 70., a je ostalo na margini, saj so režiserke težko prišle do finančnih sredstev. Nekoliko drugače je bilo v Evropi, kjer so lezbične režiserke lažje prišle do sredstev, a Weiss pri svoji analizi ostaja na ameriških tleh in »domačem« kinu. Skupen imenovalec tem je bilo feministično vodilo Osebnost je politično! ter naslavljanje predvsem na lezbično občinstvo, nekateri dogodki-prikazovanja so celo izključevali moške gledalce. A kot zaključuje Weissova, »zgodovina lezbične reprezentacije v filmu ni le premik od podtekstualnih znakov in gibov iz 30. do 'pozitivnih podob' postgejevske osvoboditve iz 80., s postankom ob zlih stereotipih iz 50.« (str. 176). Film ostaja borbeni teren, na katerem se lezbijke vseskozi borijo za svoje reprezentacije, želje in zahteve.

