

V mnogočem je teoretični in filmski opus Laure Mulvey mogoče opisati kot delo Sfinge: v zgodnjih 70-ih je njena teorija zastavila povsem preprosto vprašanje konstitucije pogleda, ki je zahtevalo razrešitev fantazmatskih razmerij med spoloma na ekranu in v dvorani. Vprašanje je postalo nenaden hit; odgovor zaznamuje zgodovino filmskih študij do danes. Arhiv esejev, zbranih v knjigi *Visual and Other Pleasures* (1990), dokumentira ta obrat v razmišljanju o filmu.

V času, ko ste objavili svoj prvi članek s področja filmske teorije, so v Veliki Britaniji že obstajale vsaj tri revije, ki so konstituirale teoretični okvir filmske kulture, posebno Movie, Sight and Sound in Screen. Kakšne teoretske možnosti so se vam ponujale v odnosu do teh publikacij?

Mislim, da je zelo pomembno razlikovati med temi tremi publikacijami, kajti vsaka od njih je zastopala različne ideje o filmu. *Sight and Sound* je stal za tradicionalno filmsko kritiko, ki se je prvenstveno ukvarjala z umetniškim filmom, posebno še evropskim umetniškim filmom ter novim valom realizma v britanski kinematografiji. *Movie* je predstavljal vpliv *Cahiers du Cinema*; zasnovan je bil kot avtorski časopis. Že samo s tem, da se je imenoval *Movie*, je nakazoval svoj interes za holly-



LAURA MULVEY OČARLJIVOS

woodsko kinematografijo, B-produkcijo,... skratka filme, ki so jih kritično prevrednotili Cahiersovi kritiki. *Screen* pa je naredil prestop od izobraževalne publikacije, kot si jo je zamislil British Film Institute, k časopisu, ki bi se pomaknil onkraj avtorstva ter našel ustrezni teoretski diskurz Cahiersovemu kritičnemu premisleku Hollywooda. V 60-ih je teorija tako postala glavni interes *Screena*.

V poznih 60-ih in zgodnjih 70-ih se je hkrati vzpostavila močna vez med *Screenom* in Edinburškim filmskim festivalom. Edinburški filmski festival je prav gotovo predmet zase in na tem mestu naj le omenim, da je skupaj s *Screenom* pripravil niz dogodkov, takojimenovanih *Screen Events*. Zgodnje izdaje *Screena* nosijo močan pečat teh dogodkov; tako so na primer izšle številke, posvečene Brechtu (*Brecht Event*), Douglasu Sirku (*The Douglas Sirk Retrospective*), retrospektivi Raula Walsha, Tashlina; kristevski restrospektivi zgodovine, spomina, filma itn. Obstajal je torej nek zavesten program, ki je bil zasnovan z namenom, da prevzame avtorski projekt ter ga predela v teoretsko nič manj pomembne okvire strukturalizma in psihoanalize.

Teoretski vpliv francoskih avtorjev je po drugi strani v britansko družbeno sceno vstopil ravno v trenutku, ko se je ta spopadla z zaostrenim moralističnim prestreljevanjem množične kulture. Godardovska ideja filmskega ustvarjanja kot političnega akta kakor tudi samo »odkritje« Hollywooda sta v tem pogledu postala izrazito politično vprašanje.

Ko se je v Britaniji prvič začelo resno misliti Hollywood, je bilo to, kot sem pravkar omenila, pod neposrednim vplivom *Cahiers du Cinema*. Napovedovalo je novo

politiko kulture, ki je zavračala tradicionalno, nacionalno, angleško kulturo in politiko. Vzeti Hollywood zares je bila na nek način gesta, obrnjena proti tradicionalnim institucionaliziranim vrednotam visoke kulture, ki so bile na široko posejane med levico in desnico. Tako se je pomembni angleški literarni teoretik levice F.R. Leavis, na primer, močno zavzemal za ohranitev, kot je sam imenoval, velike tradicije angleške književnosti ter se upiral vnosu množične kulture, posebno še ameriške množične kulture. Vzeti Hollywood zares je bila za angleške intelektualce napoved menjave pozicije tako za levico kot za elizitem desnice. Na nek način je šlo za držo, ki je bila uperjena proti nečemu, kar smo zaznavali kot britanski šovinizem in tradicionalizem, nostalgijo in zadovoljno izolacionalistično vero v angleškost, za katero se je zdelo, da v obdobju krize po razpadu britanskega imperija še vedno ni bila sposobna soočiti se z novim položajem Britanije v svetu. Nas je bolj zanimalo razumevanje mesta, ki ga je naša kultura imela v odnosu do Evrope in industrializirane, moderne množične kulture Združenih držav. Kar se mi je zdelo posebno zanimivo za to zgodnje obdobje teoretizacije hollywoodskega filma, ki je v Britaniji nastopilo od srede do konca 60-ih je, da je francosko teorijo naneslo na ameriško množično kulturo in torej zunaj nacionalne kulture iskalo intelektualna sredstva, s katerimi bi bilo mogoče nanovo premisliti naše mesto v svetovni kulturi.

Estetske in teoretične razsežnosti hollywoodskega filma so bile do neke mere ujete v mrežo samega mesta proizvodnje, ki je pripadalo kapitalističnemu družbenoekonomskemu redu. V predgovoru h knjigi pravite, da je vaša ljubezen do hollywoodskega filma v nekem trenutku postala

EY: T POGLEDA

pravo politično breme. Kako ste si razložili to dvojno razmerje s Hollywoodom?

Mislim, da je treba na ta trenutek gledati kot na reprezentacijo zanikanja tradicionalnih vrednot buržoazne britanske inteligence. Obračanje k Hollywoodu je bil neke vrste upor. Na nek način je bil to edini politični element tega razmerja. Lahko se zdi dokaj nenavadno, da britanski intelektualci, ki so bili v glavnem marksisti, principov marksizma niso vnesli v njihovo ljubezen do ameriške množične kulture. Šlo je za neke vrste razcep. Poglejte samo Godardov prehod od njegovega sodelovanja s *Cahiers du Cinema* v 50-ih, ko pravzaprav ni kazal posebnega interesa za politiko, do njegovega politično obarvanega obdobja pred 1968. Godard je od filmov, ki so bili hommage Hollywoodu, prestopil k filmom, ki so bile izjave bratstva, solidarnosti, osvoboditve tretjega sveta, kjer je hollywoodski film, skupaj s Che Guevarom, želel soočiti z enim, dvema, tremi,... mnogimi Vietnami, kot je to, na primer, pojasnil v *La Chinoise*. Šlo je za prestop, ki je napovedoval premik v zavesti filmskih režiserjev, pa tudi svetovne politike. Mislim, da se je s koncem 60-ih v Evropi končalo obdobje sleponedolžne zaljubljenosti v Hollywood.

Vi sami na prag med zapeljevanjem z ekrana in politično-ideološkim kontekstom hollywoodskega filmskega teksta postavite psihoanalizo kot politično sredstvo, ki razgali filmsko fascinacijo in fascinacijo s filmom. Na kakšen način?

Moja kriza v odnosu do Hollywooda je nastopila pod vplivom ženskega gibanja in ne toliko marksizma. Pred tem sem hodila v kino brez misli, da bom kdajkoli pisala o filmu. Z nastopom ženskega gibanja sem se nenadoma morala sočiti z vprašanji repre-

zentacije in podobami, asimiliranimi v politiko — politiko reprezentacije, politiko podobe. Ko začneš uporabljati koncept telesa (ki je bil izredno pomemben za zgodnji feminizem) in opazovati telo kot mesto zatiranja in izkoriščanja, tedaj podoba ženskega telesa postanejo prav tako pomembno mesto političnega organiziranja. Kar nas je pripeljalo do tega, da smo erotizirano žensko telo začeli gledati kot nekaj, kar ima manj opraviti z žensko in mnogo več z moško psiho. Začelo nas je zanimati, kako je mogoče te podobe analizirati kot simptome patriarhalne družbe, ki je proizvedla žensko kot označevalca družbenih fantazij ali, celo bolj, družbenih strahov. Podobe žensk na platnu so nenadoma govorile manj ali nič o ženskah, temveč o psihi patriarhata. Torej smo obrnili naš pogled, analitični pogled, na to psiho in ugotovili, da psihoanalitična teorija zagotavlja sredstva, ki bodo to patriarhalno nezavedno oziroma družbeno fantazijo naredila vidno.

V vašem eseju Visual Pleasure and the Narrative Cinema razbijete varno distancirano pozicijo gledalca; filmsko polje za vas odpira vprašanje poti, po katerih nezavedno strukturira pogled in vnaša ugodje. Vaši kritiki vam očitajo, da pri tem spregledate heterogenost gledalstva. Kako jim odgovarjate?

Moj esej je bil in ostaja kontroverzen. Kontroverzen v smislu trditve, da konvencije jezika, konstrukcija spola in pripovedi strukturirajo subjektov pogled. Članku se je očitalo predvsem zanikanje avtonomije družbenega subjekta ter vztrajanje na vladavini teksta in tekstualnosti. Meni pa se je zdelo, da so družbeni subjekti — ne glede na vrsto osebne erotizma, ki ga prinesejo s seboj v kino, ne glede na njihove fan-

tazije, ki nasprotujejo njihovi družbeno določeni spolni poziciji, bodisi homoseksualni ali heteroseksualni — še vedno zapleteni v način gledanja, ki ga konstituira film. In če ravno film sam ni zavestna refleksija tega dejstva, tedaj bo proizvedel način gledanja, ki vpiše gledalčev pogled na ekran. Pri tem so me posebej zanimali žanri hollywoodskega filma, za katere se je zdelo, da skorajda aksiomatično krožijo okoli spolne konstrukcije pogleda, kar pa seveda ni nujno veljalo za vse žanre. V melodrami, na primer, se pogled znajde v krizi; v komediji lahko pride do dokaj čudnih preukov okoli pogleda. Toda v obeh primerih vidite, kako ti filmi delujejo na naša pričakovanja; tako v melodrami kot v komediji lahko opazujete igro s konvencijami pogleda, kot ga strukturira množična hollywoodska kinematografija.

Za vas podoba ženske nastopa kot neke vrste potujoči označevalec, ki je osvobojen svojega referenta — dejanske ženske — in namesto tega pripet na moško nezavedno. Od skupnega članka uredništva Cahiers du Cinema o Sternbergovem filmu Morrocco iz leta 1970 dalje, ki danes velja za klasično študijo reprezentacije ženske v Hollywoodu, je ta psevdocentralnost ženske opisana kot vez, ki preprečuje razpad filmskega diskurza. Kako povezujete žensko kot objekt z organizacijo filmskega imaginarija?

Mnogi filmski teoretiki, ki uporabljajo psihoanalizo, trdijo, da podoba ženske na ekranu funkcionira ne le kot gledalčev pogled vizualnega ugodja, temveč gledalčev pogled zadržuje v očarani odloženi animaciji; deluje kot sredstvo preloma dvoma. Podoba dovoljuje filmski mašini, da deluje nemoteno, ne da bi razkrila svojo mehaniko. Tako obstaja neka dvojna podoba ženske, najprej kot svetlikajoča in glamurozna filmska zvezda in nato kot sama podvojitve te fascinacije, ki jo izpelje film. Obe potrdita druga drugo. Razkritje filmskega mehanizma je za množični film tabu. Za mene pa je to pot, po kateri se vprašanje podobe ženske zapleta v vprašanje filma kot diskurza. Prav gotovo ni naključje, da sta imela Brecht ali Vertov, na primer, tak vpliv na Godarda. Ko je Godard analiziral filmsko reprezentacijo, je vključil marksistično obarvano estetiko, kjer je bilo razkrivanje filmskega mehanizma način približevanja političnemu govoru filma. Kakor je morala v Detroitu roka delavca ▶

Greta Garbo kot *Kraljica Kristina*, režija Rouben Mamoulian, 1933

ostati nevidna v glamuroznem končnem proizvodu avtomobila, če je želela zajeti fascinacijo in željo potrošnika, prav tako sta morala biti delavčeva roka in oljna prisotnost mašine nevidna v hollywoodskem filmu, da je ta lahko zapustil svoj prostor in začel krožiti na trgu. Obstaja neko prekrievanje med fetišizacijo filmske zvezde na ekranu in Metzovim konceptom fetišizacije filmske mašine. Vendar njegova analiza ne vključuje vprašanje spola in spolnosti.

Mislim, da ti dve eliziji dovoljujeta bolj splošen premislek o strukturah fascinacije v družbeni sferi. Na primer, v potrošniški družbi blago postane spektakl; je investiran z neko primesjo erotičnega. Obstaja niz povezav med blagom, filmom in žensko filmsko zvezdo, četudi ne moremo trditi, da je struktura vsakokrat ista. Kar je skupno, je morda neka proizvodnja površinskega leska, za katerim je nekaj izgubljenega, zastrtega, tako da homolognost strukture dovoli, da vsi trije zdrsnejo drug v drugega: tedaj nastopi analogija med fascinacijo ob ženski kot spektaklu, fascinacijo ob blagu kot spektaklu, fascinacijo ob filmu kot spektaklu.

Mnogi od vaših filmov se lotevajo vprašanja mesta ženske v razdelani družbeni in politični topografiji moderne zavesti. V filmu Riddles of the Sphinx, ki ste ga s Petrom Wollenom 1976 posneli za B. F. I., je to vprašanje zastavljeno skozi simbolno vpeljavo lika Sfinge, ženske pošasti, ki ji antični svet dodeli mesto zunaj mestnega obzidja, in katere izključenost prav šele vzdržuje in omogoča mestni red znotraj. Kakšna vloga ji je dodeljena v vašem filmu?

Barbara Creed namiguje, da monstrozno materinstvo predstavlja padec pred-patriarhalne kulture, kjer je bilo boginjam odmerjeno pomembno mesto. Lahko bi rekli, da ta antični prehod od ene kulture k drugi hkrati predstavlja premik od ruralne k urbani družbi, kjer stara kultura ostane »zunaj«. Antična mestna vrata so bila z notranje strani mnogokrat poslikana z liki sfing ter podobami labirintov, kot da bi šlo za reprezentacijo prehoda od enega prostora k drugemu, nekega praga, limena...

Sfinga lahko predstavlja tudi žensko enigma, h kateri se obrača Freud v svojem spisu *O ženskosti*. V filmu bi temu ustrežal film noir, kolikor *femme fatale* nosi neko podobno enigmatično auro, ki prihaja iz razcepa med njeno zunanjo zapeljivostjo in



notranjo prevaro, destrukcijo, monstroznostjo.

Mislim, da je šlo pri najinem filmu za vse te prepletene niti mitologije, psihoanalize in filma, ki sva jih želela zgnesti v podobo Sfinge.

Vlogo Sfinge za vas odigra Greta Garbo, obraz mitoloških razsežnosti. Photoplay, revija, ki investira v Garbomanijo v 30-ih navrže povsem odkrito aluzijo na Greto Garbo kot Sfingo, pred-Ojdipovsko mater. Roland Barthes govori o njenem obrazu kot »absolutni maski«... Kaj ta obraz predstavlja v vaši projekciji?

Razmišljala sva predvsem o načinu, ko bi sfingo lahko povezala z misteriozno in lepo žensko; v 20. stoletju je to podoba Grete Garbo *par excellence*. Podobno fascinacijo s konceptom misteriozne, enigmatične, destruktivne ženske razvijata, na primer, simbolistična literatura in slikarstvo poznega 19. stoletja. Zdelo se nama je, da gre med Sfingo, (Mono Liso) in Greto Garbo za neke vrste neprekinjeno genealoško vez.

Hollywoodska melodrama v petdesetih vpiše novo podobo ženske. Vaš interes za melodramo tu najde še posebno teoretsko oporno točko, ki jo kasneje razvijete v seriji člankov o melodrami, začeni z najpopularnejšimi Notes on Melodrama iz 1976. Kako nova ženska vloga organizira estetiko melodrame?

Moje razmišljanje o melodrami je pod močnim vtisom vplivnega članka Thomasa Elsaesserja *Tales of Sounds and Fury*. V njem pojasni, da je melodrama kot žanr postavljena v notranjost doma, v družinski milieu. Pripoved v tem klavstrofobičnem prostoru protagonistu ne dopušča nikakršnega pobega v katarzično akcijo, kot jo poznajo drugi žanri, na primer western ali gangsterski film. Elsaesser pravi, da se emocija, ki ne more ubežati v akcijo, najprej naseli v notranjost karakterjev, od koder prekipi v značilno gestikuliranje in neartikulirano igro. Klavstrofobija in zanikanje katarze pa se, v obratu, prelizeta v *mise en scene*. Razmerja med kamero,

dramsko namestitvijo, lučjo... prevzamejo označevalni status, ki določi melodramatični filmski stil.

Melodrama kroži okoli družinskih razmerij (med starši in otroci, mošmi in ženami) in se torej precej hitro znajde v polju psihoanalize. Zdi se, kot bi imeli že vzpostavljen niz dramskih oseb, neke v majhnem ameriškem mestu ali predmestju, ki nakaže, da je družina oboje, garant spoštljivosti in vir psihičnega zaloma: ojdipovskih želja, travmatičnih razmerij, potlačenih v nezavednem, itn. Melodrama na nek način odkrije streho s sanj ameriškega predmestja.

V vaši analizi Sirkovega All That Heaven Allows in zatem Fassbinderjeve melodrame Angst Essen Seele Auf razpravljate o melodramatični izpostavi družbenega konflikta. Po sinočnjem gledanju obeh melodram se mi zdi, da obakrat televizijski aparat odigra pomembno vlogo v razgaljanju napetosti med ženskim likom in družbo. Kje, po vašem, bi bilo mesto televizije, posebno še, če upoštevamo časovno sovpadanje žanra in tehnologije?

Ena od stvari, ki je še posebno zanimiva v zvezi s televizijo, je, da je bila, v nasprotju z večino množičnih kultur, porojena s spoštovanjem. Nastopila je kot množična forma nove predmestne Amerike petdesetih. Predstavljala je družinsko zabavo — tisto, kar si je ameriška družina želela biti v nasprotju s tistim, kar je bila nemara zares. Televizija je zapolnila te sanje spoštovane doma, koder zunanost, mesto, ne obstaja več. Ko ta zabava pride domov, utelesi osamitev znotraj za katero trpi Cary v *All That Heaven Allows*. Ko Emmine sin v *Angst Essen Seele Auf* brčne v televizijski ekran, se zdi, kot da bi nas Fassbinder želel opozoriti na televizijo kot simbol te spoštljivosti; da bi morala torej starejša ženska, mati, ostati na mestu, ki ji pripada, in ne tavati okoli mesta, njegovih barov, njegovih »drugih«.

Nazadnje, izkušnja s televizijo je odigrala svojo vlogo tudi v vašem prepoznavanju političnega trenutka — thatcherizma — ki vas je soočil, kot pravite v enem od vaših člankov, z zgodovinsko zaporo: kaj mislite s tem, ko pravite, da od srede osemdesetih ni bilo več mogoče živeti v sedemdesetih?

Za kakšen zlom v zgodovinski pripovedi je šlo?

V Britaniji televizija politiko dramatizira nekoliko drugače kot ameriška televizija. Politika je (ali je vsaj bila) manj uslužna in bolj antagonistična. Stavka rudarjev med letoma 1984—85 je bila zadnja demonstracija moči delavskega gibanja 19. stoletja. Kar smo videli, je bil zgodovinski poraz razrednega gibanja. Četudi sindikalno gibanje spet pridobi politični pomen, bo njegova konstitucija tokrat povsem drugačna; manj moška, manj industrijska... To je bil konec neke dobe. Mislim, da kar smo videli na televiziji, ni bila samo politična drama, temveč pripoved, kjer se je vsaka stran — Thatcherjeva in rudarji — borila za formo razrešitve. Vprašanje, kdo bo izstopil kot zlikovec in kdo kot heroj, je bilo ključno za prihodnost britanske zgodovine. Vprašanje pripovednosti v zgodovini je danes morda pomembno celo bolj, kot je bilo tedaj. Pri tem je treba omeniti dvoje: najprej, televizija je politiko sprevrnila v spektakel in dramo. Ljudsko imaginarno se realizira skozi televizijsko dramatizacijo politike. Potem velja še, da morajo biti politični vodje danes zgrajeni skozi televizijski nastop. To velja tako za Združene države kot za Britanijo. Vendar v Britaniji televizija konfrontira. Ni naključje, da si je Thatcherjeva v svojih zadnjih letih tako močno prizadevala preoblikovati BBC in zlomiti samostojnost neodvisnih televizijskih družb. Nekaj največjih škandalov britanskega sodstva je namreč na dan privlekla prav televizija. Obstaja mnogo znamenitih dokumentarnih filmov, ki so razkrili vladno prikrivanje informacij ter polom britanskega pravnega sistema. Gotovosti, s katerimi je zrasla moja generacija, namreč gotovosti napredka in liberalnih resnic, ki bi jih slejkoprej delil vsakdo, postajajo negotove. Občutka »velike pripovedi« zahodne zgodovine, ki bi bila v oporo zahodnemu intelektualcu, ni več; kar pušča precej vprašanj, kako razumeti svet, posebno po kolapsu komunističnih režimov Vzhodne Evrope. Ljudje tam bodo iskali pripovedi, s katerimi bi razložili svoje zgodovine, medtem ko se zgodovina razkaja pred njihovimi očmi. Intelektualci zahodnega sveta bi morali začeti z analizo pripovedi in reprezentacij, ki prav zdaj naseljujejo zgodovinski teater.

Zaključiva z začetkom: vaša uvodna beseda h knjigi Visual and Other Pleasures je pripoved o breznu govorice, o nemoči artikulacije misli in besed. Socialno in intelektualno ozadje, po vašem

pričevanju, vas je pahnilo v nemalo fobično izkušnjo boja s pisanjem, z izrekanjem določene družbene pozicije. Žensko gibanje je bil tisti trenutek v zgodovini, ki je omogočil, da je stekla vaša osebna zgodovina filmske teoretičarke in režiserke. Zdi se mi, da je čas takšnih pregibov bolj ali manj v izteku in da so priložnosti, vsaj za zdaj, v glavnem porabljene. Kako danes gledate na ta prestop?

Rada bi razvila svoje delo zunaj feminizma. Predvsem bi rada pogledala, kako je feminizem privzel psihoanalizo kot politično sredstvo, da bi ugotovila, ali je mogoče psihoanalitične koncepte nanesti na javno, in ne samo na mesto privatnega in spolnosti. Ko se soočamo z zlomom liberalističnih in marksističnih gotovosti, naletimo na prisotnost iracionalnega v zgodovini in ugotavljamo, da zastrašujočemu iracionalnemu ni pripadlo ustrezno mesto niti v zahodni tradiciji liberalizma ne v komunistični tradiciji institucionaliziranih komunističnih partij. Feminizem in psihoanaliza bi morda lahko poskusila razložiti to iracionalno v zgodovini, ne da bi se nujno morala odreči boju za pravice in napredek kot ga je oblikovala zahodna tradicija liberalizma. Na primer, ko kot feministka opazujem erupcijo nasilja v nekdanji Jugoslaviji, se mi zdi, da bi moral feminizem danes premisliti vznik mačizma, podobo moškega bojevnika, ki je morda bolj strašljiv kot patriarhalni red, proti kateremu se je borilo feministično gibanje. Seveda je precej lažje artikulirati svojo zatiranost v trenutku, ko je zatiralec slaboten — in v 60-ih in 70-ih je bil patriarhat prav gotovo na svoji najnižji točki. Hkrati je bil tu še nek določen ekonomski položaj, ki je zahteval žensko delovno silo, kar je pomenilo, da je družba ženske izpustila z domov. Seveda je mnogo težje zapopasti dogodka v trenutku, ko se politične in zgodovinske spremembe tako naglo odvijajo pred očmi. Toda uporabiti moramo intelektualna sredstva, ki smo jih že izluščili, da bi lahko analizirali vzpon nacionalizma in nove moškosti. To velja tako za zahodno Evropo — posebno ob naraščajočem fašizmu in premiku v desno — kot za vzhodno Evropo. Kar moramo storiti v Britaniji, je, mislim, premisliti, zakaj se je ta premik v desno dogodil pod oblastjo prve ženske ministrske predsednice.

KSENIJA H. VIDMAR