

Film – Ženska tovarna sanj*

“Na tej časovni točki bi bilo potrebno razviti strategijo, ki bi zajemala tako pojem filma kot političnega orodja in filma kot zabave. Predolgo smo na ta dva pojma gledali kot na dva nasprotujoča si pola z zelo malo skupnega. Da bi odvrnili naše utelešenje v filmu, moramo sprostiti naše kolektivne fantazije: ženski film mora utelesiti uspešno soočanje z željo: takšen cilj pa zahteva uporabo zabavnega filma.” (Claire Johnston, 1973)¹

“Pogledam v tvoje oči, in vse kar vidim, je ničvredno sanjarjenje,” ji Connieina mama pove v filmu *Smooth Talk* (Joyce Chopra, USA, 1986).

Vprašanje predstave je že nekaj časa bistvenega pomena za sodobno feministično gibanje. Medtem ko je bila enakost, predvsem v odnosu do enakega plačila in enakih možnosti, še naprej osnovni cilj ženskih aktivistk, je ponovni pojav feminizma kot političnega in družbenega gibanja na Zahodu od poznih 60-ih let naprej zaznamovalo izražanje kontradikcij “ženskosti”, materinstva in spola za ženske skupaj z novo analizo okoliščin – družbenih kot tudi gospodarskih – ki povzročajo te kontradikcije. Glavni pomen pri tej novi analizi je imel poudarek na vlogi produkcije in obtoka podob žensk, ki niso žensk samo izkoriščale – npr. uporaba ženske in njenega ponavadi golega telesa za prodajo avtomobilov, itd. – ampak so tudi ustvarile definicije žensk in ženskosti, ki so jih predstavili kot prave, brezčasne in zatoorej “naravne”. Mnogi trdijo, da je bila podoba ženske uporabljena, da bi predstavila žensko kot mater, devico, prostitutko ali samopodobo. Bila je znak vsega in česarkoli, razen same sebe. Feministke so se pri zahtevah za “resnično” predstavo in pri oporekanju obstoječim definicijam ženske soočale s problemom, kako definirati pozitivne ali pravilne podobe nasproti negativnim in zatiralnim podobam ženske. Tako smo bile prisiljene proučiti zgradbo teh podob kot takih in način, kako se s predstavo določajo pomeni, da bi ustvarili definicije žensk.

Skupaj z oporekanjem feministk določenim podobam se je pojavilo novo teoretično delo, ki je zamajalo sam pojem predstave, na katerem je bil osnovan večji del feminističnih kritik. Strukturna lingvistika, ki se je razvila iz dela švicarskega lingvista Saussura, je pokazala, da pomen ni ustvarjen kot učinek enkratne vsebine znaka, pomena, ki je dan enkrat za vselej, ampak kot rezultat njegovega delovanja znotraj vrste znakov; pomen znaka pogo-

* Besedilo “Film – A Feminine Dream Factory” je deloma sestavljeno iz uvodnega in sklepnega dela knjige *Representing the Woman*, ki bo izšla pri Macmillan Press maja 1996. Del besedila, ki obravnava *Blue Steel*, bo objavljen v reviji *American Studies* na Poljskem, različica tega članka bo verjetno objavljena tudi v Srbiji. Razprava o *Smooth Talk* je objavljena samo v tem članku, razprava o *Gun Crazy* pa je novo delo.

¹ Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, *Notes on Women’s Cinema*, London: SEFT, 1973, str. 31.

jujejo razlike glede na druge znake znotraj tega določenega jezikovnega sistema. Vendar je za Saussura² znak ostal predvsem vezan na artikulacijo mentalnega koncepta v jeziku – koncepta za nekoga – ki bo prevzel koncept ali podobo, nanosnik, ki je predhoden znaku in je pripravljen združiti se z njim. Tako psihologizem zaznamuje njegovo jezikovno teorijo – kot tudi semiološki projekt, ki je izšel iz nje.³ Toda nikakršna "zlata pravila" za znak ne obstajajo, nobena zagotovila za njegovo resničnost ali realnost na temelju nanosnika, ki leži za predstavljenim. Predstava ni sistem znakov, ki se nanašajo na realnost, zato se ne moremo zatekati k originalnemu bistvu, ki bi bil osnova za merjenje dosežkov in slabosti podob, ki jih ustvarjajo film, televizija, literatura itd. Zaključek tega je, da ni mogoče več trditi, da je ženska kot označevalec ženske v predstavi odsotna ali popačena, saj imamo označeno, žensko, tukaj ponovno za nanosnik, ki je prisoten v njej sami, zunaj predstave, in s čimer je mogoče predstavo oceniti kot neustrezno. Seveda obstajajo tudi resnične ženske, toda ne obstaja bistvena "ženska", kot agente znotraj družbenega sta nas zgradila pravni in gospodarski diskurz, v katerih razlike v spolu niso nujno določujoče.

Kljub temu so nas ravno ti pomeni in definicije, ustvarjeni v predstavi in z njo, utemeljili kot subjekte, o katerih razpravljajo in interpelirajo diskurzi okrog nas. Medtem ko identitete potrebujejo vsebino, ne potrebujejo kakšne posebne vsebine, in zgraditev identitete subjekta ni učinek skupine vsebin identifikacije, ampak proces identifikacije kot take. Kljub temu so določenim vsebinam podeljene naloge materialne opore te identitete. Zaključek tega je, da definicije in pomeni, ki jih ustvarijo oblike predstave, niso samo zunanji in objektivni ter tako na razpolago racionalni reformi. Možne so družbene definicije – mogoče jih je spremeniti in so se spremenile – toda sama sprememba podob morda ne spremeni oblike psihične oprave, za katero gre. Dotakniti pa se je treba tudi strukturne vloge upodabljanja za subjekt in predlagam, da ravno skozi psihoanalizo skušamo začeti razumeti užitek nad podobo in našo željo po tej podobi na način, ki ni najprej in predvsem organiziran glede na "pomen", katerega namen je biti predstavljen v podobi. Užitek nad podobami ni samo to, kar nam podobe povejo kot pomen v tradicionalnem, realističnem smislu, ampak tudi kar za nas ustvarijo kot upodobitve. Z drugimi besedami, užitek nad podobami vsaj delno ni užitek nečesa, kar vem – pomena – ampak nečesa, kar si želim, torej scenarij užitka, v katerem slučajno sodelujem, ko gledam film, opazujem podobo ali berem kak tekst. Ravno psihoanaliza se s subjektom ukvarja kot s tistim, ki dobro ve, da je podoba le podoba, pa jo kljub temu ima za resnično. To je subjekt, ki narobe prepozna v Lacanovem zrcalnem stadiju, kot tudi subjekt, ki to taji.⁴

Želja po podobi je zato vedno potencialno dvojna, tako želja po podobi (biti ali imeti podobo) in tudi želja po upodabljanju sebe, ne kot enostavna vizualna spodbuda biološkim senzornim motorjem, ampak kot želja po procesu, ki ustvarja osebnost. Torej kar se prav tako ustvari v predstavah, je prav ta pozicija želje za gledalca. Tudi tukaj je užitek nad podobami kot fantazija. V filmu razpolaganje z družbenimi definicijami omogoča njegovim pripovednim osebam, da jih lahko bere neka družbena skupina, medtem

² Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (1915), prev. Wade Baskin (New York: McGraw-Hill, 1966).

³ Glej razpravo Jacquesa Derridaja o Saussuru, "Linguistics and Grammatology", v *Of Grammatology*, prev. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore in London: The Johns Hopkins Press, 1976).

⁴ Jacques Lacan, "The mirror stage as formative of the function of the I", *Écrits, A Selection* (1966), prev. Alan Sheridan (London: Hogarth Press, Tavistock, 1977).

⁵ Z izrazom idealni ego Freud označuje egovo narcistično opravljenost v izgubljenosti, idealno popolnost, ki se razlikuje od izraza ego-ideal ali superego, kar mora subjekt postati in kar je osnovano na zahtevah staršev, da je to – dober sin, resnicoljuben, odkrit ali karkoli že, torej na zahtevo zavesti. (*Ego and the Id*, 1923, *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. 19 (London: The Hogarth Press.)) Kjer Freud uporablja ego-ideal in superego kot zamenljiva izraza, je Lacan predlagal nadaljnje razlikovanje, tako da se ego-ideal nanaša na to, kar si subjekt prizadeva postati, medtem ko se izraz superego nanaša na glas prepoovedi, ki od subjekta zahteva, naj se odreče svojim željam. (*The Seminar of Jacques Lacan – Book I: "Freud's Papers on Technique 1953-1954"*, ur. Jacques-Alain Miller, prev. John Forrester (Chambridge: Cambridge University Press, 1988) str. 141.)

⁶ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984) str. 74.

⁷ Rachel M. Brownstein, *Becoming a Heroine* (Harmondsworth: Penguin, 1984), str. xxi.

⁸ prav tam, p xxiv.

ko film istočasno ponuja užitke in bolečine identifikacij in morda spremljajočih identitet, saj je osnovan na skopofiličnih, epistemofiličnih in slušnih užitkih in svoji predstavi oseb poželenja.

Vse to naj bi pokazalo, da ima podoba določeno moč, ki presega svojo funkcijo golega ustvarjanja definicije. Ne oziraje se, ali so to podobe materinstva ali pornografije, jih ne moremo sprejeti ali zavrniti samo z dejanjem zavestne volje. Podobe nas bodo pretresle na načine, ki jih ne pričakujemo, iščemo, niti hočemo. In ravno podobe in zgodbe predstav govorijo o nas na način, ki ga vzamemo za realnega ali želimo, da bi bil resničen. Toda zahtevi – ali feministki ali etničnih skupin – po podobah, za katere mislimo, da so resnične in prave, ni nikoli mogoče ugoditi v kakršnem koli absolutnem smislu. Kajti podobe še niso "resnične", takšne postanejo šele, ko ustvarijo identifikacijo v gledalcu-subjektu, ko ona ali on "meni", da so resnične. Vprašanje prepoznanja in identifikacije je bistveno pri razumevanju vloge in moči podob, toda to ne pomeni preprostega ujemanja osebnosti in podobe. Opravka imamo z željo za takšnimi podobami, da bi skozi njih in skozi zgodbe končno spoznali sebe, kakršni smo v resnici, da bi se zares zavedali, da istočasno šele odkrivamo vse to v trenutku branja romana ali pri gledanju filma. V tem trenutku se pojavi to, kar je Jacques Lacan imenoval temeljno napačno prepoznanje subjektivnosti – zrcalni stadij – v katerem otrok veselo privzame svojo podobo kot osebnost in se identificira z njo, torej začne obstajati kot subjekt, toda takšen, ki je že v tistem trenutku razdvojen, razdeljen med idealno podobo v ogledalu, ki je v istem trenutku za vedno izgubljena, osebnostjo, ki se s podobo identificira, in podobo, ego-idealom, s katero si lahko ponovno pridobi svojo identiteto kot popoln in popolnoma ljubezni vreden.⁵ Zato smo v tem smislu svoje podobe.

Ravno tukaj se pojavi želja po realizmu, po tisti verjetnosti v naših predstavah, ki jo Lyotard, med drugim po Brechtu, tako odločno obsodi za to, kar on imenuje njeno misijo, da na subjekt gleda kot na poenoten center zavednosti in védenja in pri tem subjekt potrdi kot razumen subjekt.⁶ Vendar ne gre za to, da bi obsodili realizem kot sistem prevare, ampak da bi priznali njegovo vlogo v ustvarjanju poenotene identitete in spoznali naše razmerje do realizma kot razmerje poželenja, želje po tej poenoteni identiteti. To vključuje željo, da bi našli svoje mesto – v filmu, da bi bili postavljeni ob tekst. Gledalec torej ni pasivna žrtev, ampak vnet porabnik. Rachel M. Brownstein je v svoji knjigi *Postati junakinja (Becoming a Heroine)* usmerila pozornost k užitku žensk nad literaturo, ki ponuja ravno to, poenoteno identiteto in tisto, ki je bila prav tako idealizirana, tako da je "junakinja" nekdo, ki je pomemben in poseben.

To, k čemur teži protagonistka tradicionalnega romana – k čemur jo pelje zgodba – je dovršena in končna identiteta, ki se udejanji v končni združitvi s seboj – kot– junakinja.⁷

Rachel Brownstein pa je kritična do popularne literature z romantičnimi zapleti zaradi tega, kar vidi kot "zavajajočo iluzijo osebnosti, ki je dovršena v odločitvi o ženski usodi – z idejo postati junakinja",⁸ medtem ko istočasno prizna, da uživa, ko požrešno prebavlja takšne zgodbe. Tukaj se spet

pokaže dilema feminizma, ujetega med politiko in uživanjem ob pozitivnih, žensko naravnanih zgodbah, in težavami fantazije. Rešitev, ki jo predlaga Brownsteinova, je zgodba, zgrajena okoli junakinje, "ki ponudi sofisticirano verzijo ideala romance, ko junakinja doseže transcendentalni konec, toda ta ideal je podrt, saj transcendenca in konec veljata za romantična, lastna Umetnosti, ne Življenju".⁹ Ta rešitev ni sploh nobena rešitev, saj pomeni preprosto ponovno dvigovanje principa realnosti nasproti fantaziji. Kar potrebujemo, ni ponovna trditev o prevladi realnosti, ampak raziskava o stičnih točkah med fantazijo in realnostjo in način, kako je zgrajena naša identiteta – ali uničena – na kontradikcijah in težavah biti subjekt, ki ima svoja poželjenja, znotraj diskurzov družbenih razmer. Igramo se v javnosti, v objavljenih oblikah fantazije – med njimi je tudi film – v smislu, ki ga je Freud dal otroški igri, našim razmerjem med osebnostjo in drugimi, med željo in zatiranjem, kot tudi nemogućnostjo želje, njene uresničitve.¹⁰

Fantazija je za Freuda umišljena scena, v kateri je subjekt protagonist in katera vedno predstavlja izpolnitev neke želje, četudi so njeno predstavo v večji ali manjši meri izkrivili branilni procesi. Freud je gledal na model fantazije kot fantaziranje ali sanjarjenje, tisto obliko krajšega romana, tako stereotipiziranega kot tudi neskončno spremenljivega, ki ga sestavlja subjekt in ga asociira s seboj, ko hodi.¹¹ Fantazija je zato predvsem neka scena. V svoji razpravi o Freudovi teoriji fantazije sta francoska psihoanalitika Laplanche in Pontalis poudarila, da fantazija ne označuje dosega željenih objektov, ampak priprava in začetek želenja za določenimi objekti.¹² To je resnična mizanscena želje, uprizoritev neke scene. To paradigmatično uprizarjanje, ki ga je Freud tukaj predstavil, je to, kar je označil kot "prvotno sceno", ki predstavlja "originalno" ali prvotno fantazijo staršev v ljubezenskem aktu, in pri tem je za Freuda najpomembnejše, da je to scena, ki predstavlja različne položaje, ki jih lahko subjekt fantazije zavzame, ne glede na to, ali sta on ali ona tudi predstavljena v sceni. Figure v tej sceni – mati, oče, otrok, opazovalec – pomenijo položaje želje, ljubiti ali biti ljubljen iz tega mesta, ugoditi želji ali biti ugoden s tega položaja. (Zato je tudi mogoče reči, da fantazije niso ali aktivne ali pasivne; scenarij bo vključeval možnost obeh, aktivnih in pasivnih želja.) Javnost, javne oblike fantazije, vizualne ali literarne, ponujajo to isto scenarizacijo fantazije. Opazovalec se ne identificira s samimi osebami znotraj zgodbe, ampak z različnimi položaji želje, kot objekt ali subjekt želje, in končno s položajem želje v zgodbi.

Ta koncept fantazije nam pomaga razumeti film kot institucijo želje in scenarij za identifikacijo, ki se izogiba modelom filmskega aparata, ki se pojavlja v delu Christiana Mertza ali Jeana-Louisa Baudryja, katera je Constance Penley tako primerno poimenovala "samčevska stroja", ker postulirata centraliziran in enoten subjekt želje, moški subjekt.¹³ Linearen potek zgodbe zmoti in preusmeri gonilo fantazije, ki zmoti možnost koherentne ali enotne pozicije izrekanja. Neki fantazijski scenarij ne predstavlja preprostega napredka k zadovoljstvu, ampak združbo položajev želje, tako da ne moremo več govoriti o položaju fantazije in nikakor ne o moški fantaziji kot preprosto dominantni, kot o "organizacijski" fantaziji. Fantazijski scenarij gledalcu ne ponuja skupine različnih možnosti položajev identifikacije, ampak ustvarja

⁹ prav tam, p xxvi

¹⁰ Freud, "Creative Writers and Day-dreaming" (1908), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, letnik XI.

¹¹ J. Laplanche and J-B Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", *The International Journal of Psycho-Analysis*, letnik 49, 1968, ponatisnjeno v: *Formations of Fantasy*, uredniki Victor Burgin, James Donald in Cora Kaplan, Routledge, (London, 1986), str. 13.

¹² Laplanche in Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", str. 17.

¹³ Constance Penley, "Feminism, Film Theory and the Bachelor machines", *The Future of an Illusion* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), str. 57.

¹⁴ Jean-Louis Baudry, 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus', prev. Alan Williams, *Film Quarterly*, letnik 27 št. 2 (zima 1974-5). Christian Metz, 'The Imaginary Signifier', prev. Ben Brewster, v: *The Imaginary Signifier* (London: Macmillan, 1982)

¹⁵ Jacqueline Rose meni, da je v *Powers of Horror* (1980), (prev. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982) Kristeva kot odgovor na idealizacijo, prikrito v njenih lastnih formulacijah, odgovarjala, da semiotično ni nobena "zabava" ("Julia Kristeva – Take Two", *Sexuality in the Field of Vision*, str. 155). Rose nato trdi, da "čeprav je delo Kristeve za feminizem atraktivno zaradi načina, kako izpostavi samozadovoljne identitete psiho seksualnega življenja", ne more biti osnova za opozicijsko politiko. Toda takoj, ko hočemo iz tega razkritja potegniti podobo ženskosti, ki se je osvobodila prisilnega jopiča simboličnih form, pademo naravnost v tisto bistvenost in prvenstvenost semiotičnega, ki je eden od najbolj problematičnih aspektov njenega dela. In ko iz tega poizkušamo potegniti osnovo za politično identiteto, obrnemo koncept nazven, saj je bil prvotno predlagan kot kritika identitete. Ni politike brez identitete, toda ni identitete, ki bi ji slepo verjeli. (str. 157)

¹⁶ Lyotard, "Discourse Figure: The Utopia behind the Scenes of the Phantasy", (1974), prev. Mary Lydon, *Theatre Journal*, letnik 35 št. 3, 1983, str. 344.

določeno zbirko, ki je dobesedno orkestrirana kot omejena skupina nasprotij, v katero morajo gledalci vstopiti, in zato morajo biti psihično sposobni vstopiti, saj bo v nasprotnem primeru scenarij zanje spodletel. Koncept fantazije ne nudi sredstev za alternativno metapsihologijo filma, ne zagotavlja pluralnega in mobilnega subjekta za film nasproti fiksnemu – in moškemu – gledalcu-subjektu Metza in Baudryja.¹⁴ Fantazija, kolikor je tudi polje za igro smrtnega gona, definira meje subjekta, ne njegovo neskončno razpršitev, in je zato tudi ponavljajoča se igra določenega pripenjanja/odpenjanja. Fantazija je oblika predstave, mišljenja, ki se jo da brati kot simptom. Imenovanje filma za fantazijsko strukturo je uvedlo vprašanje ženske in moške fantazije ter želje v razpravo o predstavljanju v filmu, toda namestitve, ki jih ustvari pripoved, morda ne bodo reproducirale določenih pozicij spola, ali drugače rečeno, moškega kot možatega – očeta, in ženske kot ženstvene – matere. Fantazija zato ne ustvari določenih in polariziranih pozicij – in identitet – moških in žensk, ki so potrebne, da bi se lahko feministična politika osnovala na teoriji patriarhata. Medtem ko je bilo uvedeno vprašanje ženske želje – v filmih kot tudi v tem teoretičnem razmišljanju – se sedaj pojavlja vprašanje o naravi te "ženskosti" ter v kakšnem pomenu je to značilnost žensk, in če je, kako daleč je vedno in samo značilnost žensk.

Protifilm

Možnost tistega elementa ali strategije predstave, ki bo pomenil prav smrt predstave kot simbolične in tako kot ideologije, pa je vendar še naprej privabljala številne kritične teoretike. Za razpravo Petra Wollena o Jean-Luc Godarjevem *Le Vent d'Est* (1969) je tičal ravno ta projekt, ki ga je on opisal kot "protifilm" ("*counter-cinema*"). Claire Johnston je to drugače formulirala kot strategijo za žensko ustvarjanje filmov, pri kateri bi bila vloga ženske želje, ki je zunaj simboličnega reda, osrednja. Julia Kristeva je v svojih konceptih semiotičnega in zavrženega/klečeplaznega (*abject*) predpostavljala trenutek pred uvedbo simboličnega zakona, ki se je pojavil kot pozitivno in pozitivirano področje kreativne produkcije. Toda za Kristevo to ne pomeni samo spodkopavanja simbolnega, niti nujno "nekaj dobrega".¹⁵ Jean-François Lyotard je predlagal delo *Utopia behind the Scenes of the Phantasy* (*Utopija za scenami fantazije*). Trdi, da je fantazija figuralna in ne diskurzivna, in tako ne strukturira jezika, zakona. Je matrica, ne struktura, ni osnovana na pravilih, niti je ne ustanavljajo strukturna nasprotja, ampak "njena sposobnost, da vsebuje več mest na enem mestu, da oblikuje zvezo iz nečesa, kar ne more niti slučajno koeksistirati – je skrivnost prenesenega, ki presega meje intervalov, ki sestavljajo diskurz, in razdalje, ki sestavljajo predstavo."¹⁶ S ponovnim pregledom Freudove študije "A Child Is Being Beaten"¹⁷ (Otroka pretepajo) Lyotard zaključí, da v fantaziji "z vrsto premestitev, ki so zelo nepravilno urejene, ednina postane množina, žensko postane moško, subjekt postane objekt, določeno nedoločeno in tukaj postane drugje."¹⁸ Trdi, da kot rezultat "sedaj razumemo, da je princip prenesenosti tudi princip razvezanja... je gon smrti: 'absolut antisinteze': Utopija".¹⁹

V prenesenem, kot neki estetiki, primarni proces "izbruhne" v sekundarnega in nasprotuje podreditvi podobe diktatu pomena zgodbe ali predstave in jeziku podobnim, pravilom zavezanim formalizmu. Zdi se, da gre tukaj za ponovno trditev o dualističnem nasprotju, med razdiralnim, primarnim procesom, ki ni zavezan pravilom, na eni strani, in določenostjo, strukturo in strukturiranjem, namestitvijo in povezovanjem sekundarnega procesa na drugi strani. Zdi se, da je primarni proces svet svobodne – kreativne in neovirane – katekse energije, gonov, v nasprotju z nadzorom sekundarnega procesa in njegovo podrejenostjo želje in gonov. Toda fantazija ne more biti tisto "dobro" mesto pluralnosti, polivalentnosti in mobilnosti zunaj zakona, zunaj binarnosti pomena. Tega paradoksalnega razmerja ni mogoče razstaviti v dvojno nasprotje med imaginarnim in predimagnim tokom ter polivalentnostjo na eni strani in svetom simbolov, strukture in določene namestitve subjekta – in zato "ideologije" – na drugi strani, nasprotje, kjer eno nadomesti ali premesti drugo. Takšno dvojno nasprotje je že samo fantazija, saj subjekt vedno ostane natanko to – subjekt, ki si zamišlja svoj lasten razkroj in pri tem vstopa v pluralnost dediferenciacije – saj je mesto, s katerega se ta delitev zdi mogoča, s katerega si to želi, mesto subjekta, ki sam sebe pozna kot subjekt, centraliziran ego.

Kaj drugega kot "subjekt" je lahko za primarni proces bolj privlačno kot sekundarni proces? Lyotardovo razpravljanje – med postavljanjem prenesenega proti diskurzivnemu – pravzaprav v prenesenem ne poudarja vsebine ali kakega danega sveta, ne smrtnega gona kot takega, ampak proces za to, kot pravi Rodowick: "če je fantazija (za Lyotarda) stroj za proizvodnjo poželenja (*jouissance*), njegov utopični potencial izvira iz dejstva, da *jouissance* ni predstava ne smrt, ampak nekaj, kar niha med njima"²⁰. Kljub temu Rodowick postulira fantazijo kot proces subjekta zunaj in proti identitetam in identifikacijam diskurza, proces, ki ga Rodowick uvršča za preprosto ojdipskega, kot rezultat pa ostane problem ustvaritve subjekta kot takega in njegovih identifikacij. Utopija razvezovanja (*unbinding*) je kot akcija straže v ozadju, primarnega procesa proti že nameščenemu sekundarnemu procesu. Fantazija je kot produkcija nihanja med predstavo in smrtjo, igralec v igri, ki je že vzpostavljena.

Za Lacana je fantazija zato del problema in ne njegova rešitev. Fantazija je ustvarjena v človeškem subjektu, kolikor je to manjkajoči subjekt, torej subjekt, ki je razdeljen med sedanjim mankom in zamišljeno prisotnostjo. Fantazija je to, kar zapolnjuje določen manko, jedro nesmisla v subjektu, in še bolj pomembno v drugem, in subjekt še naprej uživa ravno na ravni fantazije, kar ustvarja njegovo *jouissance*. Ta *jouissance* veže subjekt na smrtni gon in presežek pomena in subjekta, ki se pojavi, ni svoboden ali osvobajajoč, ampak subjekt z zankami spenja nazaj k ponavljanju v lastnih okvirih. Fantazija lahko tukaj pobegne ali celo nasprotuje izgraditvi diskurzivnega, toda to ni točka izpustitve, saj subjekt tudi zasužnjuje. Lacan zato postulira neko onostranstvo fantazije kot rešitev psihoanalize, kjer analizirani "gre skozi fantazijo", ki podpira njegovo željo in proizvaja nepomanjšljiv simptom, ki je nevrotikova bolečina in užitek.

¹⁷ Freud, "A Child is Being Beaten": A Contribution to the Study of the Origins of the Perversions' (1919), *The Standard Edition*, letnik XVII.

¹⁸ Lyotardova razlaga tukaj tesno sledi pogledu, ki sta ga razvila Laplanche in Pontalis v: "Fantasy and the Origins of Sexuality".

¹⁹ Lyotard, "Discourse Figure: The Utopia behind the Scenes of the Phantasy", str. 357. Lyotard se tukaj navezuje na esej J.-B. Pontalisa, "L'Utopie freudienne", *L'arc*, 34, 1968, str. 14.

²⁰ Rodowick, *The Difficulty of Difference* (New York and London: Routledge, 1991), str. 93. Rodowick skuša identifikacijo v filmu nadomestiti s procesom branja, pri čemer "Branje vidi tekst kot razmerje razlike in ne identitete", str. 138.

²¹ Freud, "The Loss of Reality in Neurosis and Psychosis" (1924), *The Standard Edition*, letnik XIX, str. 187.

²² Problem rasne razlike tako ne determinira problem razlike v spolu, in problem skupine in njenega drugega se jasno prepleta s problemom subjekta in njegovega drugega. To je le en aspekt v vprašanju razizma, ki tudi sam seveda ni edinstven fenomen, niti zgodovinsko niti v naši lastni sodobnosti.

²³ Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), str. 45.

²⁴ O vprašanju "uživanja" skupine ali naroda glej Slavoj Žižek, "Eastern Europe's Republics of Gilead", *New Left Review*, št. 183, str. 50-6; in Glenn Bowman, "Xenophobia, Fantasy and the Nation", v *The Anthropology of Europe*, uredniki Victoria A. Goddard, Joseph R. Llobera in Chris Shore (Oxford: Berg, 1995).

Freud je dejal, da je fantazija sredstvo, s katerim subjekt "skuša nadomestiti neprijetno realnost z neko, ki je bližje subjektivim željam".²¹ Ravno razlika pa poskrbi za najbolj neprijetno realnost, kolikor subjektu predstavlja njegov lasten obstoječi manko. To realnost razlike je Lacan preimenoval v realno. Družbeni odnosi in starševske fantazije ter družinske strukture determinirajo kontekst za to premagovanje razlik, ki se ga loti majhen otrok, in tako tudi kontekst za produkcijo vseh tistih fantazij, ki so del njegovega premagovanja. Problem *jouissance* subjekta in drugih z željo zahteva sprejetje in umeščanje sebe znotraj razlik v spolu. Kot rezultat pri tem ne gre za anatomsko razliko, ampak za vprašanje subjektovega odnosa do želje. To zanj predstavlja problem drugačnosti, ki je rešen kot razlika, in želja je sedaj organizirana ravno preko te razlike. Ustanovitev razlike v spolu v človeškem bitju in zanj ga pri tem tudi ustanovi kot subjekt v diskurzu, v simbolnem pa kot subjekt manka. Razlika v spolu tako ne določa drugih odnosov razlik, ampak določa subjekt.²² Ravno fantazije – žensk in moških – se pojavijo kot rezultat težav z razliko in simbolizacije manka v drugem, katerim se je zato potrebno posvetiti. In ravno te fantazije prevajajo težavnost razlike in njene fizične ter družbene organiziranosti v rešitev podrejenosti, ki ji je treba oporekati. Fantazije ni mogoče deliti na družbeno in psihično. Naj si izposodim Saussurovo metaforo za odnos označevalca in označenca; fantazija je kot list papirja, na eni strani je psihična, na drugi pa družbena, vsaka se razlikuje od druge, vendar nobena ni mogoča brez druge, toda drugače kot Saussurov list papirja je vsaka prežeta z drugo. Družbeno določa naše psihične odnose – saj je družina sama družbena oblika – toda oblikujejo ga tudi psihični odnosi, med katerimi je fantazija prevladujoča.

Očitna ločnica med družbenim in psihičnim izgine, ko razumemo, da družbene odnose naključne realnosti, kot tudi okvire razumevanja, ki jih damo realnosti – naše "ideologije", oblikuje fantazija. Žižek meni, da ideologija ni sanjska (*dream-like*) iluzija, ki jo zgradimo, da bi se izognili nevzdržni realnosti, v svoji osnovni dimenziji je fantastična konstrukcija, ki služi za podporo naši "realnosti" sami: neka "iluzija", ki strukturira naše učinkovite, realne družbene odnose in pri tem prikrije nekaj nevzdržnega, realno-nemogočega jedra.²³ In obratno, elementi mogoče, zunanje in materialne realnosti so uporabljeni za oblikovanje fantazije družbene realnosti.

Fantazija kot "družbena realnost" zariše zgodbo o tem, kakšne stvari so – ali bi lahko bile – pri čemer lahko subjekt, ali skupina, uživa (v življenju, delu, igri) brez izgube, v stanju izobilja. Tako – bolj ali manj – zakrije možnost realnega. Toda le tako dolgo, dokler travmatično-realno jedro ni samo ustanovljeno okrog fantazije, s katero se subjekt vzdržuje v svojem *jouissance*, v uživanju brez izgube in zato zunaj simbolnih odnosov. Fantazija skuša vzdrževati ali popraviti to uživanje, to pa je napor, ki ga je bilo potrebno storiti, ker ga je simbolno že ogrozilo in vanj prodrlo. Nemožnost tega *jouissance* – realno manka – v fantaziji ne prikriva zanikajoči manko (kot v halucinaciji), ampak njegovo pripisovanje razlogu v družbeni realnosti (bolj kot v resničnem), pri čemer drugi skušajo ali so skušali, da bi subjektu ali skupini odvzeli njegovo uživanje.²⁴ Fantazija pri zamišljanju uživanja brez

izgube vedno postulira izgubo, ki že deluje in kateri odgovarja. Zato vedno vkleše izgubo v istem trenutku, ko jo skuša odpraviti.

Pogostokrat so ravno ženske poenotili s tem "travmatično-realnim jedrom" fantazije. To vključuje dva aspekta; po eni strani proizvaja žensko kot idealiziranega, toda nedostopnega drugega, kar je posebna fantazija "ženske", ki producira simptomsko "žensko" kot pogoj ali jamstvo za uživanje brez izgube. Po drugi strani, zahteve in želje žensk postavljajo nazaj k moškemu ravno to nemožnost takšnega uživanja in povzročijo bes brez primere ter ustvarijo še eno fantazijo in diskurz ženske, ki je sedaj očrnjena in opsovana. Oba aspekta vsiljujeta nemogočo identiteto za ženske. Odgovor na nemožnost te diskurzivne fantazije ali definicije se je pojavil v tekmovalnih pogovorih in diskurzih o feminizmu, ki drugače skušajo drugače "prešiti" – v pomenu, ki ga je uvedel Žižek – ideološki prostor. Žižek meni, da so 'plavajoči označevalci' družbenega diskurza prešiti v to, kar nato postane ideološki prostor, strukturirana mreža pomena: Če plavajoče označevalce npr. "prešijemo" s "komunizmom", "razredni boj" podeli natančen in določen pomen vsem drugim elementom: demokraciji (tako imenovani "resnični demokraciji" nasproti "buržuazne formalne demokracije"), feminizmu (izkoriščanju žensk, ki izhaja iz razredno določene delitve dela)... V ideološkem boju gre za to, natanko kateri od "vozlastih točk" (prešitja) bo zbral, vseboval v svoji vrsti enakovrednosti te "prosto plavajoče elemente".²⁵

Pomeni so lahko namesto s komunizmom prešiti s feminizmom, s tem pa ustvarjajo tekmovalni diskurz, ki subjekt "pritisne ob zid" na drug način, ki organizira drugačno razporeditev gumbov na kavču, s katerim sta subjekt in ženska všita v verigo pomenov in želj. Toda neki ostanek (*left-over*) bo še vedno ustvarjen kot ostanek (*residue*), ki čaka kakšno napako diskurza, da bi v celoti obsegal 'plavajoče označevalce'. Vendar pa poudarja, da je vedno v obeh nekaj, kar moti, nekaj, kar povzroča nepopolni seštevek pripetja pomena in subjekta, tako da nekaj manjka, manko je tudi vpisan in nekaj vedno ostane kot ostanek – *objet petit a*. Ta *objet petit a* ima tukaj paradoksalno vlogo, neke vrste mejno funkcijo, ki zmede vsakršno preprosto delitev predstave v pripenjanje in odpenjanje subjekta. Pojav *objet a* oblikuje realnost za otroka in mu omogoča, da predstavlja sebe in svoje izgube in tako prestopi iz sveta realnega v svet domišljjskega. Posledično je to element, ki zagotovi subjekt kot subjekt, a le, če je *objet a* to, kar od subjekta – in zgodbe – odpade kot neuporabljeno in neuporabno. Sam *objet a* postane majhen delček realnega – zato ga Lacan imenuje madež ali packa, ki "pokvari" sliko – ne da se ga simbolizirati, in kot rezultat tega mora izpasti ali se potopiti, preden se lahko pojavi kakšna simbolična realnost. Poleg feminističnih pozivov k enakosti in družbeni pravičnosti – ki sta sami v družbi ustvarjena koncepta, s katerima si organiziramo naše želje – se pojavlja tudi diskurz "nezadovoljstva", fantazija, v kateri uživa ravno Drugi, moški, – na račun žensk – medtem ko je ženski onemogočen dostop do tega *jouissance*. Vse to je vredno in dobro, vse, kar nudi uživanje, je v rokah drugih – moških. Ker so ženske izključene iz področij družbenih aktivnosti in dosega spolne aktivnosti, katerega so deležni moški, je seveda to "nezadovoljstvo" osnovano na realnosti; je kar

²⁵ Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, str. 87.

upravičeno. Toda "uživanje" moških je tukaj tudi fantazija, ne zagotavlja ali ustvarja ga odrekanje nečesa ženskam, kar bi lahko dobile ali dobile nazaj. To "uživanje" je *jouissance* drugega, ki ga ne moremo nikoli dobiti, čeprav bo drugi zavistno fantaziral o našem "uživanju", iz katerega je izključen.²⁶ Fantazije ne moremo odpraviti, niti ji ne moremo dati dobre, primerne vsebine. Realno manka, jedro nesmisla, ki moti fantazijo in odpravlja ideologijo, ni vir upora fantaziji in diskurzom družbene realnosti, ampak del problema, ki ga povzročajo. Morda bi lahko – z dopustitvijo vstopa izključenemu, nemogočemu ostanku, ki še naprej pritiska na naše ideološko "prešitje" kot izbruh, motnja – odprli prostor za ponovno prešitje, da bi na drug način spet prešli določitve fantazije in njihove posledice za družbena razmerja, vendar pa bo kljub temu realno v manku raztrgalo to prešitje, ki ga ne more obvladovati ali prekriti. Medtem ko je fantazija način, da si stvari zamislimo drugače, pa dokler postulira mogoče uživanje, ostaja zadržana zanka, ki nas vrača k problemu manka, ki ga je obljubila odpraviti, in ne nudi nobenega izhoda. Kar je potrebno, ni odprava želje kot take, vendar zavrnitev *jouissance* in sprejetje določene nemožnosti, nečesa nezadovoljivega v želji. Šele takrat si lahko stvari zamislimo – želimo – drugačne in pri tem tudi priznamo, da utopična rešitev ni mogoča – torej – nobena popolna in zadostna zadovoljitev.

Premagovanje fantazije, realnosti in realnega v predstavi

Domišljajska dela, izmišljene zgodbe v literaturi in filmu, so del našega premagovanja "kisle realnosti", realnega v Lacanovih shemah, medtem ko tudi zasledujejo sam svet "realnega". Naše fantazije, kot javne in objavljene oblike, so scenariji, ki se bodo tako izognili kot tudi opazili problem želje, ki je vedno drugi. Film lahko reši težave zaradi razlik v fantaziji osrednjega ženskega subjekta želje, tako kot v filmu *Desperately Seeking Susan* (Susan Seidelman, 1985), filmu o ženski, ki postane junakinja, ki doseže identiteto v pomenu, ki ga je definirala Brownsteinova. Film je "odbita" komedija, v kateri osrednjo fantazijo predstavlja idealiziran in nenavaden lik Susan, rockovske pevke (igra jo Madonna); to osebo išče junakinja Roberta (Rossanna Arquette) preko ključev v sporočilih, ki jih Susan dobi ali pošlje v časopisne osebne oglase, da bi ušla svojemu dolgočasnemu življenju gospodinje. Roberta si želi biti ali biti takšna kot Susan, toda nato nadomesti Susan, ko prevzame njeno identiteto – najprej njene obleke, nato njeno ime in nato še njenega ljubimca. Junakinja pri tem uide svoji moreči poroki, saj zgodba poskrbi za zamenjavo partnerjev teh dveh žensk. Roberta se romantično zaplete s Susaninim nekdanjim ljubimcem in se tako uresniči kot seksualna in seksualno zadovoljena ženska, kar bi lahko bila vedno. Med tem Susan sreča – in seksualno dominira – Robertinega moža, kar privede ne samo do zamenjave vlog z Roberto, ampak do obrata vloge Robertinega moža. Toda Roberta nikoli ne postane Susan; namesto tega se identificira s Susanino pozicijo subjekta in objekta želje. Kot komedija se lahko film približa splošnim pričakovanjem, da motivira

²⁶ Pojem "materniška zavist" je nastal kot očitna ustreznica ženskemu "penis-zavist". Potemtakem, kar res skušamo dobiti v obeh primerih, ni to, česar nekdo nima, ampak to, kar očitno zagotovi uživanje drugega.

ekstravaganтно izpolnjevanje želj zgodbe. Vsakdo dobi to, kar si želi, ali njihove upravičene sladke, in problem hotenja, želje, je uspešno rešen. Film potrjuje, da so lahko stvari tudi drugačne, če zasledujemo naše želje – Robertina fantazijska obsedenost s Susan jo vodi v novo razmerje – in ženske postavi v središče kot subjekte želje.²⁷

V nasprotju s tem pa lahko ženski filmi težave z drugačnostjo oblikujejo kot strukturni element njihove pripovedi, katere zgodba ne more popolnoma rešiti. Pri predstavljanju takšnih scenarijev pa ženski film, da parafraziram Sandy Flitterman-Lewis, ne govori o drugačni želji, ampak se posveča vprašanju želenja v razliki.²⁸ To razumevanje hočem dati pozivu Claire Johnston za ženski film, ki bo "vseboval uspešno soočanje z željo". Poleg tega za psihoanalizo fantazija ni le svet želj, ki se jih da zadovoljiti, ampak tudi svet hrepenenja. Fantazija je podrejena obrambnim procesom, še posebno represiji, npr. ojdipska želja po materi, toda ta se vrne v premeščeni obliki, ali je morda obrnjena iz aktivne v pasivno. Slednje je proces, v katerem je moč najti odrasle sadomazohistične, fantazijske scenarije, ki proizvajajo užitek ne toliko v dejstvu biti pretepen kot v tem, kar to predstavlja, kar izpostavlja, namreč prepovedano željo. Fantazija lahko vključuje želje in pozicije, ki se med sabo logično izničujejo – želja imeti nekaj in ne imeti ali želja biti kaznovan za željo nekoga. Fantazija lahko vključuje tudi agresivne želje, ki so projicirane na druge, kar ustvarja strah pred napadom od zunaj in strah pred kaznovanjem od drugih za prepovedane želje nekoga – čeprav je lahko takšno kaznovanje tudi želja. Javne oblike fantazije prav tako vključujejo preiskavo takšnih strahov ter želj in projekcij, ki so jih povzročile.

V nadaljevanju želim razmišljati o vrstah pozicij identitete in identifikacije, ki jih ti filmi ustvarjajo v njihovi predstavitvi fantazijskih scenarijev, ki so negativni in obrambni, ki ne ustvarjajo evforije pozitivne identifikacije inžitka. *Blue Steel* (Katherine Bigelow, ZDA, 1990) predstavlja fantazijski scenarij, ki prinese nasprotje željenega dogodka. Njegova junakinja Megan je filmov aktivni protagonist. Želi si biti na strani zakona, da bi imela njegovo moč, kar je želja, ki se ji uresniči na začetku filma, ko konča šolo in postane policistka. Meganina fantazija, da bi imela moč zakona, postane mora, ko se izkaže, da je moški, ki si ga ona želi, obseden z njo kot žensko s pištolo/falosom, česar si on želi kot absolutno in čisto nasilje, kot moč smrti in ne kot moč življenja. Še več kot to, on se je z njo identificiral – sta dve polovici ene osebe, pravi on v grotesknem obratu romantičnega jezika idealne zveze med ljubimcema. *Blue Steel* pa vendarle ni le neuresničena fantazija – ali Meganina ali Eugenova. Megan uspe imeti moč falosa, gre celo skozi fantazijo falične moči in njene identifikacije z zakonom. Film se ponaša z mitom, h kateremu sta prispevala tako Megan kot Eugene – mit falične moči, ki jo je res moč imeti – samo da bi uničil ta mit. Da je parodiranje pištole/falosa nameren projekt filma, je pokazano v končni sekvenci z imeni ustvarjalcev filma, ki predstavlja montažo zapiračev za strelivo in polnjenja Smith & Wessonke. Pištola je videti kot svetleč se, žareč predmet, fetiš in znak, ki v filmih ponavadi pomeni falično moč. Ti posnetki so morda pozvati, retrospektivno, kot Meganino gledišče, ko potisne svojo pištolo v tok,

²⁷ Te fantazije niso specifične za ženske, vendar film *Desperately Seeking Susan* trdi, da je "ženska zgodba" s svojo razgrnitvijo konvencij razlik v spolu in pri tem ustvarja verjetnost sveta žensk – npr. film, začne pa se v lepotnem salonu in poudarno postavi svojo junakinja v mizansceno konvencionalno kodirane ženskosti. Ravno prepričljivost filmove verjetnosti ga označi kot ženski film in ta bi lahko moškim tudi preprečila identificiranje z junakinja Roberto – ne pa kakšna bistvena ženskost fantazije.

²⁸ Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently*, (Urbana: University of Illinois Press, 1990), str. 2.

ko se oblači, in to je tudi "gledišče" in fantazija filmskega izrekanja. Posledično bo to tudi Eugenov pogled na Megan, pogled njenega domnevnega ljubimca in filmovega bankirja, ki se je spremenil v množičnega morilca, ki ga Megan lovi. Megan kot ženska s pištolo/falusom je gledišče, ki ga ima Eugene, ko ves prestrašen leži na tleh nekega supermarketa in jo gleda, kako ustrelji oboroženega roparja. Ko si Eugene prisvoji roparjevo pištolo, ta tudi postane predmet njegove želje. Na koncu filma, ki prinese tudi Eugenov smrt, Megan odvrže svojo pištolo in to dejanje pomeni, da pištola preneha utelešati njeno željo. To je seveda precej drugačno kot kastracija.

Film *Gun Crazy* Tamre Davis iz leta 1991 je podobno osredičil in premestil zvezo med pištolo in željo. Film je navidezno predelava verzije filma *Gun Crazy* iz leta 1950, noir zgodbe o paru na begu, ki jo je režiral Joseph H. Lewis in je bila prvotno naslovljena *Deadly is the Female*, toda novejša različica obrne in preobrne konvencije filma noir svojega predhodnika. Film Tamre Davis se začne z žensko iz para – petnajstletno Anito – ki je cilj sarkazma svojega učitelja in ki se kasneje daje dvema štorastima fantoma v zameno za njuno kratkotrajno pozornost, ter nato odide domov – v prikolico k Roonejyu, fantu svoje mame, ki je ni doma, in mu prav tako nudi seksualne usluge. Anita si začne dopisovati s Howardom, ki je trenutno zaprt zaradi ropa in nasilnega napada, in nato se zaljubita. Njegova obsedenost s pištolami navdihne Anito, in Rooney jo uči streljati, vendar na njegovo škodo, saj ga ustrelji, potem ko si jo je ponovno hotel vzeti. Ljubezen Howarda in Anite cveti, ko ga pogojno izpustijo, zanj pa skrbi Hank, Anitin prijatelj in lokalni mehanik/duhovnik. Hank hoče, da se par poroči, potem ko ju je našel skupaj – očitno, ko sta se ljubila po končani strelski vaji. Toda Howard je pri Aniti impotenten in celo po njuni poroki ne more izpolniti poroke s prvo poročno nočjo – ko si izmenjujeta skrivnosti, Aniti pove, da je devičnik in vedno ga je bilo strah, da bi to "izgubil". Anita nato razkrije svojo skrivnost – Rooneyjevo telo v zmrzovalniku. Ko sta se telesa znebila na lokalnem požigališču, se pojavita tista štorasta fanta in se Aniti posmehujeta. Howard jima reče, naj se opravičita in potegne svojo pištolo. Anita se ustraši, da bo streljal, zato pištolo odrine stran, le-ta pa se pri tem sproži in zadene enega od fantov. Drugi Howarda napade z nožem in Howard ga prav tako ustrelji. Nato ju pokopljeta, se stuširata in spita kot angelčka. Kamera se usmeri na pištolo in krogle, ki ležijo poleg njiju. Par mora pobegniti, ko Howarda pokliče njegov skrbnik med pogojnim izpustom in ko Anita ustrelji nekega policaja. Odkrijeta, da je Anitina mama prostitutka, nato pa najdeta neko prazno hišo in tam preživita noč, oblečena v draga oblačila lastnikov hiše. Jesta njihovo hrano in se obnašata kot uspešen par ter končno izpolnita poročno obljubo, pri tem pa pištole izginejo s posnetkov. Ko nato obležita v postelji, Anita reče, da ju bodo kmalu ubili in da si nikoli ni želela imeti časa, dokler ni spoznala Howarda. Fantazija pištole kot magične rešitve, amuleta, ki zaščiti lastnika, prepusti mesto pravemu simbolnemu razumevanju manka, želje in njene nemogućnosti. V verziji iz 50-ih sta spolnost in pištola uspešno združena v puncu, Annie Laurie Starr, ki je tudi ostrostrelka in atrakcija neke predstave na karnevalu, ki prepriča Barta Tareja, da skupaj izvedeta rop in umor. Howard

in Anita sta nedolžneža, ki ju okoliščine prisilijo k ubijanju. Medtem ko Bart končno ubije Annie, da bi ji preprečil ustrelitev dveh njegovih prijateljev iz otroštva, ki jima sledita, da bi Barta prepričala, naj se preda, Howard pride na plano in strelja iz vseh pištol na policijo, ki je obkolila hišo, in pri tem Aniti govori, naj jim pove, da jo je "on prisilil k temu". On umre za nekaj, ne za nič, in nasilje njihovih življenj je prikazano tako, da ni preprosto ali samo njuna krivda.

Preobrazbo željne fantazije v moro je mogoče najti tudi v filmu *Smooth Talk* (Joyce Chopra, USA, 1985).²⁹ To je film o odraščanju dekleta Connie in o postopanju po plažah in veleblagovnicah z njenimi prijateljicami med poletnimi počitnicami. To je predvsem zgodba o Connie, o njeni rastoči želji, da bi se zapletla s fanti, želji, da bi si jo fantje želeli, in želji, čeprav ta ni direktno izražena, da bi vstopila v spolno zavedanje, in to je osrednji fantazijski scenarij filma: Conniejina želja, da bi ljubila in da bi bila ljubljena v spolnem smislu. Toda predstavljena je tudi kot otročaj, ki je sebičen in nepremišljen. Je narcistično zaverovana vase – pozabi na slikarski in dekoracijski material, ki naj bi ga kupila za svojo mamo, nato jo vidimo, kako pozira pred ogledalom, ko vadi pogovore s fanti. Njena mati se osredotoči na ta negativni pogled na Connie in reče: "Pogledam v tvoje oči, in vse kar vidim, je ničvredno sanjarjenje." S Connie in njeno samoza-verovanostjo se lahko identificiramo kot z nečim, kar smo tudi sami storili, kar je priznanje, da smo bili enaki, nekoč – pri tem se nanašamo na našo prejšnjo osebnost z enako narcistično opravo, ki si jo nadene Connie (takšno priznanje, ki izvira iz filmovega realizma in verjetnosti, tudi deluje kot predužitek in omogoča identifikacijo zaradi podobnosti, ki razkrije, da ima tudi opazovalec takšno željo³⁰). Identificiramo se lahko tudi z njeno mamo kot točko izrekanja, ki je za Connie kritična. Poleg tega pa mamin kritični pogled predlaga še eno Connie, tisto Connie, ki bi morala biti, da bi lahko zadovoljila zahteve realnosti in simboličnega – zato se lahko tukaj identificiramo z glasom superega. Lahko pa se identificiramo z mamino željo, da bi bila Connie hči, kakršno si ona želi, in da bi bila to zanjo – ter se zato identificiramo z mestom izrekanja o tem, kar je idealni ego za Conniejino mamo – njena hči kot idealna, to pa Connie ne uspe. Za Connie je mesto ego-ideala tisto, kjer mora biti, da bi bila to, kar želi njena mama. Le-ta pa si želi, da bi bila Connie še naprej njena hčerkica, kar je bila včasih – toda Connie mora odrasti in izrasti. Film se tudi osredotoči na Conniejino starejšo sestro June in njeno prijateljico Jill, ki sta v filmu obe doživeli občutek spolnega manka v sebi v primerjavi s Connie. Jill je strah spolnosti, ki jo Connie in njena prijateljica Laura raziskujeta med svojimi skrivnimi sestanki s fanti v restavraciji, medtem ko je June tista pusta sestra, ki ji ni uspelo imeti takšne izkušnje. Naše mesto "z" ali "v" Connie omejuje način, na katerega nas pripoved postavi skupaj z željo drugih likov. Scena s Connie in njenim fantom v njegovem avtu nudi podobno kompleksen scenarij za identifikacijo. Ko smo osredotočeni na sceno zaradi Conniejinih besed, preden pobegne pred gorečnostjo njunih poljubov – Connie pravi: "Nehaj... nisem navajena, da sem tako razburjena." – pravzaprav nočemo zares pobegniti ali nočemo, da bi ona pobegnila – kar Connie

²⁹ *Smooth Talk*, tudi prvič prikazan leta 1985, je narejen po noveli Joyce Carol Oates, scenarij pa je napisal Tom Cole, mož Joyce Chopra. Laura Dern igra Connie. Moja analiza teh filmov jih bo umestila v definicijo Terese de Laurentis o vlogi ženskega filma: "uprizoriti kontradikcijo ženske želje in žensk kot družbenih subjektov skozi pripoved; odigrati njene gibalne like in konec, podobno in pogled z nenehnim zavedanjem, da so gledalci zgodovinsko ustvarjeni v družbenih praksah, v realnem svetu in tudi v filmu"; *Alice Doesn't – Feminism, Semiotics, Cinema* (London: Macmillan, 1984), str. 156.

³⁰ Joyce Carol Oates je komentirala: "Connie je plitka, nečimrna, neumna, polna upanja, obsojena – morda kot sem videla in še vedno vidim samo sebe? – toda kljub temu zmožna nepričakanega dejanja junaštva na koncu zgodbe"; *The New York Times*, št. 32, marec 1986.

stori. Zdi se, da je njen fant idealni prvi ljubimec, starejši, vendar le malenkost, ki nudi nežno, toda kljub temu erotično uvajanje v spolne odnose, ko čutno masira njena ramena in hrbet, kar je nedvomno predigra pred odpenjanjem njenega nedrčka. On je ljubimec, ki bi ga morda želele imeti, ali bi si želele, da bi ga kdaj prej imele, ali da bi to bile. Connie pa je prestrašena in pobegne. Čeprav je, kot izvemo, razburjena ter vznburjena in se hoče ljubiti z Eddijem, pa ne more aktivno izbrati te izkušnje. Vse to se dogaja v nekem podzemnem parkirišču, v mizansceni, ki da konotacije lepljivosti, nečesa na nepravem mestu in nemarnega. Groba in grozeča stran moške seksualnosti se uresniči v naslednji sceni, ko Connie hodi proti domu, ljudje ji žvižgajo in jo kličejo, moški v avtomobilih, ki se peljejo mimo nje, pa se ji rogajo. (Laura in njen oče – ki naj bi ju peljal domov – nista prišla na zmenjeno mesto – Lauro so našli in jo pripeljali domov, Conniejina mama pa bo prav tako odkrila, kaj je ali kaj je po njenem mnenju delala Connie.) To oboje podkrepi filmov realizem, ko oblikuje vprašanja, s katerimi se Connie sooča glede svoje spolne želje, namreč, ali so njena čustva dobra ali slaba in ali so objekt njenih čustev – moški – dobri ali slabi. Da je to konflikt, se potrdi naslednji dan, ko mama Connie obtoži, da se je vlačila z moškimi, toda Connie se je zdelo, da je bila "pridna punca", ker je pobegnila Eddiju. Mamina obtožba je napačna, Connie ni naredila nič. Toda ker je to hotela narediti, mamine besede spremenijo njena čustva v nekaj umazanega in sramotnega. Tukaj se zgodba ponovno osredotoči skozi Connie.

Film v predstavljanju Connie našemu pogledu, ko jo gleda in "odkriva" njene skrivnosti, tudi pripoveduje pozicijo želje po Connie kot spolnem objektu, po njeni razviti in nedolžni spolnosti.

To je voyeuristična želja, ki ji je dan pripovedni predstavnik v osebi Arnolda Frienda, vendar to brez dvoma ovira kot tudi krepi identifikacijo s pozicijo želje, saj je sedaj to želja nekega lika iz filma in nič več in bolj previdno le želja pripovedi. Film in mi gledalci sedaj "pokažemo", torej "vidimo" voyeurizem, kateremu je bil dan pogled lika, vendar je pokazan brez potrjevalne motivacije, tako da se lahko sedaj zdi nesprejemljivo – neprijetno – voyeurističen, in Arnoldov jasen pogled na Connie pred restavracijo se zdi kot slutnja grožnje v prihodnosti.

Ravno v liku Arnolda Frienda *Smooth Talk* predstavi fantazijski scenarij, ki prinese ravno nasprotno od željenega dogodka. Spolna izkušnja, po kateri hrepeni Connie, vendar se je tudi boji, se uresniči v njenem srečanju z Arnoldom Friendom, ki trdi, da je predmet njenih želja in da ji lahko da, kar si želi, vendar je v filmu predstavljen tudi konotativno – z njegovimi oblekami, avtom, načinom – kot zavrženec v grozljivi karikaturi. Arnold izve od Jill, kako je s Connie, in se nato pripelje do Conniejinega doma seveda po tem, ko je videl, da se je njena družina odpeljala in jo pustila samo doma – po tem, ko sta se z mamo skregali, ni hotela iti z njimi na piknik k sosedu. Arnoldov videz kot tudi njegov avto (vrsta križcev na krilu označuje njegove seksualne uspehe) se zdita ekstravagantna in sta najprej razlog za Conniejin in gledalčev smeh, dokler njegovi besedni premiki ne izdajo grozečega vztrajanja, in on se zdi pošasten ter zavržen.

Connie skuša pobegniti, umakne se v hišo, pred Arnoldom zaloputne vrata, vendar ne more utišati njegovega glasu, ki sedaj izraža prikriti strahove, ki so že očitni, medtem ko še vedno govori o njeni želji po spolnem znanju. Kot pravi, on ve, kaj ona hoče, in ji lahko to da. Arnold pričakuje, da bo Connie poizkušala poklicati svojo mamo, zato ji reče, da bo prerezal telefonsko žico, vendar pa se film nadaljuje tako, da Connie odide z Arnoldom, ne da bi le-ta uresničil nasilno grožnjo svojih besed in svoje telesne govorice.

Po dolgi sceni z Arnoldom in njegovim "zapeljivanjem" se film izogne samemu seksualnemu dogodku in nam pokaže le Connie, ko se v njegovem avtu vrne domov, tako da ne vemo "zagotovo", kaj se je zgodilo – ne moremo vedeti, ali je Connie uživala, ne vemo, ali jo je "zadovoljil" ali ne. To je v filmu nepredstavljeno, izrazito "potlačeno", gledalcu odrečeno, zato tudi srečanje označuje kot nepredstavljivo, kot "realno". Zaradi tega srečanje postane dvoumno in negotovo; morda se ni sploh nič zgodilo, morda si je neko vroče popoldne Connie to le domišljala. Toda v nobenem trenutku film tega dogodka ne označi kot fantazijo, medtem ko je pomen Arnoldovih namenov popolnoma očiten – ponudi se ji kot njen prvi ljubimec, kot moški iz fantazije, ki ji lahko da vse, kar hoče in kar je od nekdanj hotela. Torej ostaja vprašanje – ali je bila Connie poslana ali je bila voljna. Connie se upira, vendar ne do konca. Hišo zapusti prostovoljno, kot je zahteval Arnold, toda ko se vrne domov, nam njeno svarilo Arnoldu, naj se ji nikoli več ne približa, prepričljivo pove, da to ni bilo nekaj, kar bi si z njim želela še ponoviti. Ravno tako kot sodnik in porotniki na naših sodiščih bi jo lahko vprašali, ali je to res hotela. Kakorkoli že, če upoštevamo njeno vedenje – je otročja in plitka, čedna in zapeljiva, toda ne more se odločiti, kaj hoče – si lahko mislimo, da si je to zaslužila. Ali pa se – kot je to zapisala Joyce Carol Oates – žrtvuje za svojo družino, da bi Arnoldu in njegovim pomagačem preprečila, da bi uresničili grožnje, da bodo uničili njihovo hišo? Če je tako, to v filmu ni potrjeno in motivirano, zato Connie ni prikazana kot prava junaška žrtev. Scena prav gotovo "pobije" gledalce, ki simpatizirajo s Connie, saj film in Connie ne dasta prave podobe upiranja; Connie ni prava žrtev, film pa nam ne zagotovi, da se lahko mi ali kakšna ženska uspešno upremo. Film nam ne uspe dati pozitivne podobe. Connie še ni junakinja, ki bi bila zmožna junaško ukrepati – ali se podrediti – niti ne postane junakinja svoje lastne zgodbe preko svojih izkušenj. Namesto tega se mora soočiti z nečim, kar je podobno zahtevi "Denar ali življenje!", s čimer je Lacan nekoč ilustriral osnovno odtujitev subjekta v svojem pristopu k simboličnemu, saj je potrebno plačati ceno, nečemu se je treba odpovedati. "Če izberem denar, izgubim oboje. Če izberem življenje, imam življenje brez denarja, torej življenje, oropano nečesa."³¹ Connie izgubi ne glede na to, ali se upre ali se vda. Če se Arnoldu upre, jo bo skoraj zagotovo posilil in tudi razdejal hišo ter s tem prizadejal škodo njenim staršem, ko pa bodo starši to odkrili, bo Connie za njih postala spolno omadeževana, "poškodovana dobrina". Razkrinkana bo kot pocestnica, za kar jo je njena mama že obtožila, saj ji Arnold ne bi sledil, če se ne bi razkazovala pred moškimi v restavraciji.

³¹ In Lacan pravi: "To odtujevanje ni ne arbitrarna izmišljotina, niti ni stvar tega, kako gledamo na stvari. Je del jezika samega." V *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, prev. Alan Sheridan (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), str. 212.

Kar se ji dogaja, je gotovo "njena krivda". Bolje je torej, da se Arnoldu Friendu vda. S tem pa seveda prevzame pozicijo seksualnega védenja, ki ji ga je njena mati prepovedala, ter s tem sprejme tudi kazen. Zdi se, da bi morala Connie za to, da bi postala subjekt seksualne želje, odigrati kazenski scenarij, ravno tako kot so to storili Freudovi pacienti v njihovi fantaziji "A Child Is Being Beaten."

Dvournost, ki se ustvari okrog teh dogodkov na to vroče popoldne, poudarja Conniejino subjektivno izkušnjo, kot da so bile ta scena njene sanje – ali mora. Toda čeprav je fokalizacija osredotočena na Connie, ji ne sledi nujno tudi identifikacija. Filmska pripoved nam ne pokaže, kako naj razumemo, kaj si ona "resnično" želi, nam ne pove, kaj naj bi zanjo hoteli, in nam ne omogoči vstopa na sceno. Za gledalca-subjekta ne pripoveduje več fantazijske pozicije. Stvari za nas niso več ustrezno "pripete". Kot rezultat tega film ne potrdi Connie kot subjekt svoje "kazenske fantazije", fantazije ne potrdi kot njeno željo, čeprav jo film obravnava kot možen scenarij – za Connie in gledalca, pri tem pa pokaže to fantazijo kot tako.

Samocenzura ali krivda, ki ustvari ta kazenski scenarij v filmu in v Connie, je ponotranjenje starševske – tukaj mamine – prepovedi spolne želje ob bolečini, da je pocestnica in umazanka, film pa trdi, da se Connie počuti ravno tako, ko stopi iz Arnoldovega avtomobila. Težava Connie pri doseganju aktivne ženske želje ni samo rezultat patriarhalnega diskurza, ki obsoja njene želje, ampak tudi problem starševskega diskurza – predstavljenega v mami – ki spolnost definira kot nekaj kaznivega, ker Connie postavlja iz družine, ker ponovno podčrta njen odnos do mame in očeta kot odrasle osebe, kot ga mora. In prav to se zgodi; njeni starši ne izvedo za popoldanske dogodke, toda Conniejino védenje jo za vedno iztrga iz otroštva.

Ruby Rich je v svoji recenziji tega filma, ki jo je naslovlila *The Village Voice*³², poudarila vlogo starševske prepovedi in to dala v roke režiserke filma Joyce Chopra, "48-letne matere mladoletne deklice. Naredila je film s sporočilom za mladoletne hčerke kjerkoli po svetu: prikrivaj svojo spolnost in ne drzni si jo izraziti, nikoli na govori o svojem 'ničvrednem sanjarjenju' (kot to imenuje Conniejina mama), ali pa jih boš dobila. Prikazal se bo Arnold Friend kot odraslo strašilo in te bo dobil." Da je Arnold kot kakšna oseba iz pravljice, je brez dvoma pravilno. Originalna zgodba Oatesove je osnovana na primeru iz 60-ih let, ko je neki moški – imenovan "pisan piskač iz Tucsona" – zapeljeval in včasih tudi umoril mladoletne deklice, kar je Oatesova prvotno hotela oblikovati kot realistično "alegorijo usodnih privlačnosti smrti (ali vraga). Nedolžna deklica je bila zapeljana zaradi njene lastne ničevosti; smrt zamenja za erotično romanco posebno ameriško bedaste vrste." Konzervativizem tega moralnega stališča je jasen, toda to ni zaradi zgodbe Oatesove ali tiste, ki je bila posneta. Namesto tega je, kot pravi Oatesova, fokus zgodbe premaknjen s "karizmatičnega množičnega morilca" na mladoletno deklico – še vedno nečimrno in neumno (kar je Oatesova dejala, da je morda bila tudi sama), ki pa ni več samo prevarana, ampak je tudi zmožna junaštva. Zgodba sedaj izrazi kontradikcije za žensko med *jouissance* gona in željo v simbolnem – kot so to morda storili prvotni narodi ali pravljice.³³

³² Ruby Rich, "Good Girls, Bad Girls", *The Village Voice*, 15. april 1986, str. 67.

³³ Pri poudarjanju spremembe ali zamenjave 'prvotna' in radikalna funkcija pravljice ni bila izgubljena ali izključena v kulturni transpoziciji teh pravljic kot rezultat dejstva, da so bile te pravljice pisane in objavljene od poznega 17. stoletja naprej. V predsodobni obliki so pravljice poudarjale arbitrarnost usode in želje brez razlage – stvari so bile pač takšne in nepriemerljive. V zgodnjem sodobnem obdobju je domneva, da so lahko z božjo milostjo in človeško voljo ter prizadevanjem stvari drugačne, nadomestila usodo z moralno napako individuuma, medtem ko je pozno sodobno obdobje 20. stoletja moralnost nadomestilo z realnostjo. Sodobne pravljice govorijo o njihovem času in kulturi nič manj kot zgodnejše pravljice. Nočemo predsodobnega pojma naključnega, ampak postmoderno usklajitev racionalnosti in nemožnega realnega.

Connie je podrejena fantaziji, njenim scenarijem o izpolnjevanju želja in kazenskim scenarijem. Ne pojavi se poenotena ženska identiteta – ali kaznovana ali zmagovita – ampak neka ženskost, v pomenu biti podrejena razliki v spolu, ki si utira pot na teh kontradikcijah, saj je v razpoki, ki je zazijala, oblikovano realno želje in nemožnost njegove predstave. Pomirjenje med Connie in njeno mamo na koncu filma pomeni *rite de passage*, ker predstavlja nepopravljivo ločitev med mamo in hčerjo. Connie je do konca pripeljala svojo vlogo pridne hčerke, kar sedaj ne more nikoli biti, saj ne more biti tisti ideal, ki ga zahteva njena mama, kar bi rešilo manko v obeh, Connie in njeni mami. Connie to sedaj ve, čeprav tega njena mama ne ve. S tem vedenjem Connie sprejme manko v Drugem in preide iz otroštva v odraslo spolnost, ki jo organizirajo člani manka v simboličnem redu. Ko Connie začne pripovedovati svoji sestri June, kaj se ji je zgodilo tisto popoldne, jo Junejin pogled – prestrašen in neverujoč – ustavi in nato zanika, da bi se sploh kaj zgodilo. Kar je pri tem neizrekljivo, ni grozljivost popoldanskih dogodkov, ampak ambivalenca, okuženost želje in zavrženja. Zgodba skuje Connijeno ženskost ravno v tej neizrekljivosti in njenem zatiranju.

Pripovedne strategije filma *Smooth Talk* so pomembne, saj ustvarjajo radikalno podmotivacijo za osebe, zgodbo in akcijo (takšno podmotivacijo je moč videti tudi v filmu *Gun Crazy*). *Smooth Talk* ostane "brez zgodbe", saj je akcija z največ zapleta – Arnoldovo zapeljevanje/posilstvo Connie, ki se lahko zgodi, ker je ostala doma, potem ko se je skregala z mamo – pripovedno enigmatična. *Smooth Talk*, ki se navezuje na italijanski neo-realistični film in ameriške "opazovalne" dokumentarne filme, z izgonom konvencionalne pripovedne motivacije zgodbo zmanjša na obsceni filmski realizem, v ospredje pa daje arbitrarno in slučajno ter zavrača imeti kakšen smisel.³⁴ Zdi se, da film potrjuje patriarhalnost in kaznovanje ženske spolnosti, kar opravičuje trditev Ruby Rich, da "je vaba *Smooth Talk* zelo preprosta: spektakel poželenja, ki je predstavljen gledalcem, in nato kaznovanje njegovega ženskega utelešenja, spet v zadovoljstvo gledalcev".³⁵ Toda takšna verzija filma zanika Connijino željo in zavrženo v ženskosti. Nekaj je na Arnoldu, kar Connie hoče... realno njene želje, *jouissance* te želje. Moramo priznati, da to obstaja v ženskosti, skupaj z njenimi simptomi in fantazijami, da bi to uživanje sneli z njegove očitne podpore – moških oseb, kot je Arnold, in njihovih spolnih izrabljanj žensk.

Arnold je *objet a*, tisti majhni del realnega, ki mora izpasti, preden se lahko pojavi simbolizacija. Arnold zato ni pravi objekt Connijine želje, prav nasprotno, on vstopi kot razlog za njeno željo. Realnega želje – uživanje ali *jouissance* – ni mogoče najti v objektih in tolikih nadomestkih, ampak se pojavlja na mestih izgube – smrti. Da je Arnold inkarnacija kot tudi karikatura stereotipnih moških odnosov do žensk, da verjetno ustreza družbeno realni personi, prav gotovo motivira njegov prevzem vloge kot *objet a* znotraj filmske pripovedi, toda to je kot šala, saj on ne more biti ravno idealizirana figura fantazije, pravi, vredni ljubezenski objekt. On je obsceni element in je vse, česar ne bi hoteli videti v spolnem razmerju, toda da bi to storili, si moramo pridobiti in se identificirati s tem razlogom

³⁴ "Opazovalni" dokumentarni film so imenovali tudi neposredni film ali *cinéma vérité*, čeprav ta zadnji izraz izhaja iz francoske dokumentarne tradicije, ki kljub temu, da se trudi za neposredno opazovalsko snemanje realnosti, tudi samoreflektivno vsebuje priznanje procesa filmskega ustvarjanja in prisotnosti ustvarjalcev filma. Joyce Chopra je svojo kariero začela kot ustvarjalka dokumentarnih filmov in je v neposredni filmski tradiciji npr. sodelovala z Richardom Leacockom pri filmih *A Happy Mother's Day in The Fischer Quintuplets* (1965).

³⁵ Rich, "Good Girls, Bad Girls", str. 67.

za želje, da bi lahko prezrli *jouissance* in vstopili v željo. Film ni moralna pripovedka, kot Rich misli, ki naj bi nas skušala posvariti pred takšnimi moškimi, kot je Arnold, ki kar čakajo, da nam bodo odtrgali cvetove – ali naše hčerke. Film je pravljica, ki predstavi vprašanje naše želje in ima ustrezno vsaj sodobni pravljici srečen konec, toda – kot pravljichen film, torej fantastičen – konec razkrije, da film ne more prikriti ali rešiti, kar je prej naredil. Želja in *jouissance* sta neprimerljiva.

Choprin film ne predstavlja pozitivne podobe ali utopije ženske želje, vendar raziskuje stičišča fantazije, realnosti ter naključnega realnega v želji, in zato način, kako je identiteta "ženske" ustvarjena na kontradikcijah in težavah za človeka kot poželjenega subjekta znotraj diskurza družbenih odnosov. To je zatorej ženski film. Težave, s katerimi se ukvarja film, pokažejo tudi, zakaj feminizem ostaja politična nujnost.

Prevedla Darja Kroflič

Elizabeth Cowie (VB): Profesorica filmskih študij na University of Kent. Soustanoviteljica revije za feministično teorijo *m/f* in sourednica od 1977 do 1986, ko je revija prenehala izhajati. V zbirki *Shades of Noir* (urednica Joan Copjeo) je objavila tekste o ženskah in filmu (1993) *Reprezentacija ženske – psihoanaliza in film* bo izšla naslednje leto.