

Milica Miražić¹Univerzitet u Beogradu²
Fakultet političkih naukaUDK
791.32:141.72
159.964.2 Лакан Ж.

LAKANOV POJAM POGLEDA U FEMINISTIČKIM TEORIJAMA FILMA³

APSTRAKT Pre nego što je počeo da figurira kao značajan pojam u feminističkoj teoriji vizuelnih umetnosti (naročito filma), pojam pogled korišćen je u filozofijama egzistencijalizma i fenomenologije, a zatim dalje razvijan kao jedan od ključnih pojmova psihoanalitičke teorije Žaka Lakana. Lakan razrađuje i definiše sopstveni koncept pogleda tvrdeći da je pounutrašnjenje dijalektičkog odnosa prema slici neophodan uslov svake subjektivizacije i da je takav strukturalni rascep upisan u čitav simbolički poredak.

Ovaj rad je, pre svega, fokusiran na pregled daljeg razvoja i primene Lakanovog pojma u okvirima feminističkih teorija filma. Jedna od teoretičarki najzaslužnijih za preuzimanje pojma i njegovu primenu u filmskoj teoriji je Lora Malvi koja argumentuje da je klasični holivudski film struktuiran tako da je pogled posmatrača uvek „muški pogled” koji objektivizuje ženu, pretvarajući je u predmet žudnje. Posebna pažnja je posvećena kritici ove teze, naročito nekritičke i esencijalističke upotrebe kategorija žene i muškarca, kao i zanemarivanje eventualnog subverzivnog potencijala ženske posmatračke uloge. Deo rada je posvećen i savremenim feminističkim teorijama vizuelnih umetnosti koje se oslanjaju na Lakanov pojam kao polaznu tačku. Analiza teorije Brahe Etinger poslužiće kao ilustracija teze po kojoj pojam pogleda i danas ostaje jedan od najznačajnijih koncepata u savremenoj feminističkoj psihoanalitičarskoj teoriji i njenim primenama u domenu teorije vizuelnih umetnosti.

Ključne reči: feminizam, teorija filma, psihoanaliza, pogled, Žak Lakan, Braha Etinger, matriks

1 E-mail: mmirazic@gmail.com

2 Autorka je doktorantkinja na Univerzitetu u Beogradu.

3 Ovaj rad predstavlja skraćenu i prerađenu verziju master rada koji je odbranjen 2013. godine na Fakultetu političkih nauka Univerziteta u Beogradu pod naslovom „Lakanov pojam *pogleda* u feminističkim teorijama filma”.

UVOD

Feminističke teorije filma nastaju i razvijaju se u prvoj polovini 70-ih godina prošlog veka pod jakim uticajem feminističkog pokreta, kao i razvoja ženskih studija. U skladu sa zahtevima drugog talasa feminizma za *de facto* jednakošću između žena i muškaraca, tj. za jednakim pravima i u tzv. privatnoj, socio-ekonomskoj sferi, feministička teorija i kritika se okreću sve više ka proučavanju proizvoda kulture kao mesta (re)produkcije nejednakosti i podređenosti žena. S obzirom na to da je čulo vida privilegovano i da zauzima centralno mesto u okvirima zapadne civilizacije, oblast vizuelne kulture, a posebno filma, postala je ključna tačka oko koje su se odvijale feminističke debate fokusirane na različite teme (Thornham 1999, 2). U početnoj fazi feminističkih studija filma psihoanaliza će biti prepoznata kao moćno političko oruđe za analizu patrijarhalnog diskursa dominantne holivudske kinematografije. Iako nije predstavljala jedini teorijski okvir (pojedine struje će se npr. oslanjati na semiotiku ili marksizam), psihoanalitička feministička teorija filma će, u jednom periodu, do te mere predstavljati dominantnu struju da će se često koristiti kao sinonim za čitavu disciplinu (McGowan and Kunkle 2004, xii).

Jedan od temeljnih pojmova feminističkih studija filma preuzet je iz teorije Žaka Lakana (Jacques Lacan), francuskog psihijatra, teoretičara psihoanalize i jednog od najznačajnijih i najuticajnijih filozofa XX veka. Reč je o pojmu *pogleda* (eng. *gaze*, fr. *regarde*)⁴ koji će postati centralni analitički pojam

4 Problem prevoda Lakanovog pojma *le regarde* na bhsc jezike, a posebno njegovih primena u domenu filmske teorije i kritike, svakako je nešto čime bi budući radovi na ovu temu trebalo da se ozbiljnije pozabave. Usled potrebe za ukazivanjem na postojanje kontinuiteta u filozofskom bavljenju ovim pojmom (koji je, dakle, figurirao u teoriji i pre Lakana), kao i činjenice da je, gotovo bez izuzetaka, ovaj pojam na jezike u regionu preveden upravo kao *pogled* i kao takav ušao u širu upotrebu u okvirima psihoanalitičke teorije, teorije filma i vizuelnih umetnosti, u ovom radu ću koristiti pomenuti prevod, ali ne bez svesti o izvesnim problemima. Naime, uprkos činjenici da je Lakan svoj *regarde* gradio pod uticajem postojećih teorija pogleda, pre svega Sartra (Jean Paul Sartre) i Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty), smatram da bi bilo bitno na neki način i terminološki istaći značajne novine koje je Lakan uneo u razumevanje ovog pojma i na taj način naglasiti razliku između njegove teorije pogleda i onih koje su joj prethodile. Ovu vrstu problema su prevodioci Lakanovih dela na engleski jezik (veoma efektno) prevazišli koristeći termin *gaze*,

studija filma, ključan za čitav niz debata u vezi sa pitanjima od suštinskog značaja za feminističku teoriju uopšte. U tom smislu, treba napomenuti i to da se feminističke studije filma ne mogu posmatrati izolovano od šireg konteksta ženskog pokreta i teorije iz kojih su ponikle, na kojima su se temeljile i sa kojima su sve vreme komunicirale. Ova veza je sasvim eksplicitno najavljena još u tekstu Lore Malvi (Laura Mulvey) „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”⁵ koji se smatra utemeljivačkim kada je reč o feminističkoj lakanovskoj teoriji filma, kroz isticanje jasne namere autorke da iskoristi psihoanalizu „kao političko oružje” (Malvi 2002, 189). Iako ne gubeći iz vida, dakle, širi kontekst savremenih rodnih teorija, usled ograničenog obima, ovaj rad će se fokusirati na pregled, i to krajnje sažet, isključivo onih teorija koje mogu ilustrovati ključna problemska mesta na putanji psihoanalitičkog pojma *pogled* unutar uže oblasti feminističkih studija filma. Na taj način, pojam *pogled* bi u ovom radu trebalo da posluži samo kao jedna vrsta centralne osovine koja će omogućiti pregledniji presek dominantnih feminističkih debata vezanih za ulogu (filmske) umetnosti u (re)produkciji neravnopravnih pozicija moći, kao i njihovo kritičko preispitivanje iz perspektive političkog potencijala. Na kraju, ovaj rad će pokušati da nagovesti jedan mogući pravac budućih feminističkih istraživanja koji bi mogao revitalizovati političku upotrebu psihoanalitičkog pojma pogleda u okviru studija filma i vizuelne kulture.

EKRAN KAO OGLEDALO⁶

Lakanov uticaj na teoriju filma je tokom 70-ih i 80-ih godina prošlog veka bio toliko jak, da su pojedini autori i autorke ovu struju unutar studija filma

nasuprot Sartrovog *look* (iako su, dakle, u originalu, tj. na francuskom, i jedan i drugi koristili isti izraz: *regarde*), koji je kao takav ušao i ostao u upotrebi u okviru teorije filma i vizuelnih umetnosti. U nedostatku boljeg rešenja, u pojedinim slučajevima gde bi u tekstu bilo nužno istaći razliku između kolokvijalnog i lakanovskog pojma, kao i razliku između koncepta pogled u kontekstu Lakanove teorije o ogledalnoj fazi i njegove kasnije razvijene teorije pogleda, koristiću pomenuti engleski izraz, *gaze* ili naš termin *zurenje*.

5 Tekst je originalno objavljen 1975., u uticajnom časopisu za teoriju filma *Screen*. Za potrebe ovog rada korišćeno je izdanje na engleskom jeziku (Mulvey 1999), kao i prevod na sprski (Malvi 2002). Svi citati u tekstu su preuzeti iz navedenog prevoda.

6 Naslov poglavlja preuzet iz Koupdžek 1997, 89.

imenovali jednostavno „Teorija” (McGowan and Kunkle 2004, xii). Pod uticajem Altiserovog (Louis Althusser) tumačenja ideologije i politizacije Lakanove teorije o Imaginarnom, za rane lakanovske teoretičar(k)e, filmsko platno postaje jedna vrsta ogledala koja, nudeći lažnu sliku za identifikaciju, pojedince interpelira kao konkretne subjekte u konkretnim društvenim okolnostima (Althusser 1971, 173, navedeno prema McGowan and Kunkle 2004, xiv). Ukratko, gledatelj(ka) se, poput deteta ispred ogledala, identifikuje sa slikom na platnu radi oslobađanja od osećanja frustracije usled sopstvene nemoći čime se podstiče lažan doživljaj subjektivnosti, što je glavni cilj ideologije. (ibid.).

Osim što su rane lakanovske teorije filma izjednačile iskustvo kinematografske projekcije sa oblašću imaginarnog i time ga, po mišljenju pojedinih kasnijih teoretičara i teoretičarki znatno redukovale (McGowan 2007, 1–4), još jedna značajna novina u odnosu na ranije studije filma odnosila se na prekid sa tradicijom analize filmskog teksta i pomeranje fokusa na recepciju filma i gledalačko iskustvo (*spectatorship*) (McGowan and Kunkle 2004, xix). Samim tim, pitanja koja su se odnosila na razlike u recepciji filma i procesima identifikacije sa slikom su znatno dobila na važnosti, što je zatim i otvorilo put feminističkim pristupima koji su u centar svojih analiza postavljali specifičnosti ženskog iskustva kada je reč o konstrukciji i recepciji filmskog sadržaja. Drugim rečima, pitanje gledaoca postaje jasno političko pitanje (McGowan 2007, 13). Međutim, kod ranijih lakanovskih teoretičara filma, poput Meca (Christian Metz) i Bodrija (Jean Baudry), zamišljeni gledalac je muškarac, iako ta maskulinizacija „ostaje implicitna, prirodna” (Thornham 1999, 54). Tek sa kulturnim esejom Lore Malvi „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”, pitanje polne razlike biva postavljeno u prvi plan (ibid.) problematizacijom posmatračke perspektive klasične kinematografije. Njen tekst, duboko uzdrnavši dotadašnje naizgled neupitne pretpostavke o rodnoj neutralnosti filmske narativne strukture, predstavlja, ne samo utemeljivački, već i još uvek jedan od najznačajnijih i najuticajnijih tekstova feminističkih teorija filma.

„MUŠKI POGLED”

Lora Malvi, u svom veoma poznatom i uticajnom manifestu⁷ „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”, tumači vezu između narativne strukture filma i pogleda posmatrača, tvrdeći da je klasični holivudski film struktuiran tako da je posmatračka perspektiva uvek muška, tj. da je pogled posmatrača uvek „muški pogled” (*male gaze*), pogled koji objektivizuje ženu, pretvarajući je u predmet žudnje.

Malvi u centar svoje analize vizuelnog zadovoljstva koje film nudi postavlja pojam *skopofilije* (*scopophilia*) koji je Frojd u svojoj knjizi *Tri rasprave o seksualnoj teoriji* definisao kao jednu komponentu seksualnog nagona koja podrazumeva odnošenje prema drugim ljudima kao prema objektu i „njihovo potčinjavanje radoznom i kontrolišućem pogledu” (Malvi 2002, 191). Prema Malvi, čitava filmska industrija je centrirana oko ovog pojma. Jer, uprkos činjenici da je film uvek stvoren da bi bio gledan, zamračene bioskopske sale, kontrast između mraka auditorijuma i svetla sa platna, nužna fizička distanciranost gledaoca u odnosu na sliku, sve to zajedno pomaže stvaranju i učvršćivanju „voajerističke fantazije” kod publike, tj. stvaranju iluzije kod gledaoca da nepozvan i neprimetan posmatra nečiju intimu (ibid., 192).

Međutim, osim što zadovoljava voajerističku dimenziju *skopofilije*, film komunicira i sa narcističkim aspektom ovog nagona (ibid.). Oslanjajući se na Lakanovu teoriju ogledalne faze, Malvi pravi paralelu između ekrana i ogledala, argumentujući da antropomorfnost mejnstrim kinematografije⁸ omogućava lažnu identifikaciju gledaoca sa slikom na ekranu, na sličan način na koji se dete pogrešno poistovećuje sa odrazom u ogledalu. Tako gledalac, fasciniran slikom idealnog ega na ekranu oličenom u liku glamurozne filmske

7 Lora Malvi svoj tekst piše, pre svega, iz pozicije političke aktivistkinje. Za veoma ubedljivu argumentaciju da je tekst Lore Malvi po svojoj formi i sadržaju manifest u kom se ona zalaže za radikalno nov pristup kinematografiji, sa sasvim jasnim i neskrivenim političkim ciljem, pogledati: Merck 2007.

8 Lora Malvi na samom početku teksta ističe usredsređenost svoje analize na filmove „glavnog toka” čije „formalne preokupacije ... odražavaju psihičke opsesije društva koje ga proizvodi”, dok po njenom mišljenju alternativni film te iste opsesije i pretpostavke dovodi u pitanje (ibid., 190).

zvezde, ponovo proživljava ključnu tačku u procesu subjektivizacije, najpre kroz gubljenje granica sopstvenog ega, a zatim i kroz introjkciju ego ideala sa ekrana (ibid.). Na ovaj način, film deluje na dva sasvim suprotstavljena aspekta zadovoljstva: s jedne strane, deluje zadovoljavajući skopofilski nagon preko voajerističke objektivizacije likova na ekranu, dok sa druge zadovoljava narcističke fantazije o sopstvenoj moći preko identifikacije sa istim tim likovima (Chaudhuri 2006, 34).

Malvi ističe da je uloga žene „tradicionalno egzibicionistička” (Malvi 2002, 194), izložena muškom/aktivnom pogledu kao pasivno/ženski objekat, uvek konstruisan u skladu sa muškom fantazijom. Međutim, iako su žene objektivizovane kroz različite forme reprezentacije, ono što klasični holivudski film razlikuje od ostalih formi jeste specifična unutrašnja manipulacija *pogledom* inherentna samoj strukturi narativnog filma (ibid., 199). Film je, u skladu s vladajućom patrijarhalnom ideologijom, konstruisan tako da omogući identifikaciju posmatrača s aktivnim muškim junakom koji usmerava narativni proces čime se stvara iluzija kod gledaoca da on sam upravlja radnjom, ali i erotskim pogledom usmerenim ka podređenoj slici žene (ibid., 194).

Ovakva podela unutar narativne strukture filma na aktivnog muškog junaka priče i pasivnu sliku žene, osim što odgovara nalogu dominantne ideologije, nužna je i usled svog oslanjanja na psihičke mehanizme prema kojima je žena doživljena kao nedostatak. Psihoanalitička tumačenja dovode u vezu predstavu žene sa strahom od kastracije koji ona neminovno izaziva usled podsećanja na primarnu traumu ustanovljavanja anatomskog nedostatka penisa. Stalno obnavljanje kastracionog kompleksa nužno je za održavanje strukture simboličkog poretka i vladavine Zakona oca kao osnovnog principa (ibid., 196). Prema Malvi, postoje dva načina na koja kinematografija izlazi na kraj sa strahom od kastracije. Kako se čin kastracije uvek povezuje sa krivicom, jedan način se odnosi na otkrivanje neke vrste originalnog greha protagonistkinje koja se zatim kažnjava ili spašava, kroz svojevršno ponovno proživljavanje traume kastracije. Drugi način je potpuno negiranje kastracije kroz fetišizaciju objekta koji na taj način postaje zalog sigurnosti, umesto straha (ibid.).

Lora Malvi razlikuje tri vrste *pogleda* povezanih s filmom. To su: pogled kamere, pogled publike koja gleda finalni proizvod i međusobni pogledi likova unutar samog filma (ibid., 199–200). Složena interakcija ova tri *pogleda* karakteristična je za klasičan holivudski film glavnog toka (ibid., 200), pri čemu se prva dva mistifikuju i kamufliraju, dok se treći ističe kako bi se omogućila neometana narcistička identifikacija publike. Upravo ova teza je ključna za razumevanje mogućnosti otpora jer, prema Malvi, jedini način da se žena oslobodi uloge predmeta žudnje na filmskom platnu jeste demistifikacija pogleda kamere i publike, kao i činjenice da se film oslanja na voajerske aktivne/pasivne mehanizme (ibid.). Malvi ističe, dakle, da postoji alternativa klasičnoj holivudskoj kinematografiji, kao i da ta alternativa mora biti radikalna, ne samo po svojim političkim sadržajima, već i u estetskom smislu (ibid., 190).

(NE)MOGUĆNOST ŽENSKOG POGLEDA

Tekst Lore Malvi je izvršio veliki uticaj na feminističku filmsku teoriju, ali je bio i predmet veoma oštih kritika, naročito od strane kasnijih teoretičarki, koje su odbacivale nekritičku i esencijalističku upotrebu kategorija žene (kao pasivnog objekta) i muškarca (kao aktivnog subjekta). Iako često osporavan i kritikovan, može se reći da „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film” predstavlja centralnu osovinu čitave jedne feminističke struje unutar studija filma koja se narednih decenija gradila na temeljima koje je Lora Malvi postavila u svom eseju. Tekstovi koji su usledili kao odgovor na teze iznete u „Vizuelnom zadovoljstvu i narativnom filmu” varirali su od blagog neslaganja, do oštrog suprotstavljanja tezi po kojoj je pogled publike nužno pogled iz muške perspektive. Pitanja koja su kritike postavljale odnosila su se na jednostrano shvatanje posmatračke perspektive, a posebno na to da li se može tvrditi da gledateljke svoj odnos prema naraciji grade na isti način kao muški gledaoci. Drugim rečima, problem najpre identifikovan u tezi Lore Malvi odnosio se, pre svega, na neprepoznavanje, tj. negiranje specifičnosti ženskog iskustva sa klasičnom holivudskom kinematografijom.

Malvi će se i sama osvrnuti na problem žene kao gledateljke i pokušati da artikuliše odgovor na neke od pomenutih kritika u tekstu „Naknadna razmišljanja o ‚Vizuelnom zadovoljstvu i narativnom filmu’ inspirisana

Dvobojem na suncu” (Malvi 1997)⁹, objavljenom 1981. godine. Dok je u prethodnom tekstu tvrdila da klasični holivudski film nema šta da ponudi ženskom delu publike, u „Naknadnim razmišljanjima” će donekle preispitati ovo svoje stanovište i, oslanjajući se na Frojdovu teoriju o pre-edipovskoj fazi u psiho-seksualnom razvoju devojčica, tvrditi da transrodna identifikacija sa aktivnim muškim *pogledom* omogućava i gledateljka osećaj kontrole i moći. Naime, Malvi nas podseća na Frojdovu tezu prema kojoj i devojčice i dečaci u ranom detinjstvu prolaze kroz tzv. „maskulini” ili „falički period” (ibid., 58). Kod žena se falusna faza zatim potiskuje u korist konstruisanja društveno prihvatljive „ženskosti”. Međutim, žene će, tokom celog života, nastaviti da osciliraju između regresije u „aktivnu” falusnu fazu i njenog potiskivanja kroz odgovor na zahteve „ispravne ženskosti” (ibid.). Prema Malvi, ova vrsta ženskog unutrašnjeg dualizma se da zadovoljiti kroz filmove poput vesterna *Dvoboj na suncu* (*Duel in the Sun*, 1946), gde su ovakve unutrašnje oscilacije glavne junakinje ospoljene kroz sam zaplet, tj. njen izbor između dva potpuno suprotstavljena muškarca, od kojih svaki simbolički predstavlja jedan od dva pomenuta aspekta ženskog libida. Na taj način gledateljka, slično kao i sama junakinja filma, može da prihvati privremenu maskulinizaciju podsećajući se na svoju aktivnu, falusnu fazu (ibid., 66). Ipak, ovakva identifikacija gledateljke sa maskulinim pogledom osuđena je na neuspeh, jer uvek nosi sa sobom određenu vrstu „transvestitske” nelagode (ibid.).

Jedna od teoretičarki koja će se nadovezati na kasniji rad Lore Malvi i dalje produbiti problem ženske recepcije filma jeste Meri En Doun (Marry Ann Doane). Ona će svoju pažnju usmeriti ka žanrovskoj produkciji koja je prvenstveno i eksplicitno namenjena ženama, tj. na tzv. *ženske filmove* (*woman film/woman's picture*) (Doane 1999, 70), u pokušaju da odgovori na pitanje da li uopšte postoji mogućnost ženske recepcije holivudske kinematografije, ili je žena kao gledateljka čista nemogućnost, imajući u vidu tezu po kojoj film uvek komunicira isključivo sa muškim voajerskim i fetišističkim fantazijama (ibid.). Ona tvrdi da, dok je klasičan holivudski film centriran oko pogleda muškog protagoniste, sa ciljem jačanja ega muškarca gledaoca, *ženski film* „pokušava da se konstituiše kao slika u ogledalu dominantne kinematografije, opsesivno

9 Umesto navedenog punog naslova, u nastavku rada će biti korišćen skraćeni naziv teksta: „Naknadna razmišljanja”.

centrirajući i re-centrirajući protagonistkinju” (ibid., 71), što nije pogodno za analize po kojima se objektifikacija žene i njena izloženost pogledu stavljaju u prvi plan. Prema Doun je zato, za analizu ovih filmova ključno pronaći one momente koji transformišu proces spekulacije, ukidajući razliku između subjekta, nosioca pogleda i objekta, predmeta želje. Drugim rečima, Doun će se suprotstaviti tezi po kojoj je žena uvek pasivni objekat muškog *pogleda*, pokazujući da i ženskim likovima unutar filma može biti ponuđena slika žene kao objekta. Međutim, dok su kod muškog lika (i muškarca gledaoca) procesi identifikacije i želje odvojeni, junakinji filma (kao ni gledateljki) nije ostavljena dovoljna distanca¹⁰ u odnosu na sliku koja bi omogućila njenu fetišizaciju. Pošto je previše „blizu”, gledateljka pred sobom ima dva izbora: mazohističku opciju preterane identifikacije sa slikom ili narcističku strategiju (Straayer 1994, 346) koja podrazumeva radikalno postajanje „sopstvenim objektom želje” (Doane 1991, 31–32). Međutim, Doun će predložiti i alternativnu strategiju za postizanje distance prema slici, a to je *maskarada*, svojevrsno zauzimanje poze ženskosti kojom se simulira nepostojeća udaljenost (ibid.2426). Oslanjajući se na Fukoovo (Michel Foucault) razumevanje moći

10 Nije slučajnost što Doun upotrebljava prostorne reference („blizina”, „distanca”, i sl.) kada govori o ženskom *pogledu*. Ona podseća na motiv „blizine” koji se često u feminističkim teorijama (kod npr. Irigare, Siksu, itd.) dovodi u vezu sa ženskim principom. (Doane 1991, 22) Tako će Irigare (Luce Irigaray) žensku anatomiju, tj. bliskost dve usne koje konstantno jedna drugu dodiruju, iskoristiti kao metaforu za stalni neposredni odnos žene sa samom sobom i, u krajnjoj instanci, za poistovećivanje žene sa telom. Doun će se pozvati i na psihoanalizu, navodeći teze po kojima, dok muškarac može da napravi distancu u odnosu na svoj prvi predmet želje (majku), žena mora da postane taj predmet, mora da „se približi” tom telu. Dalje, dok se specifičnosti ženske subjektivizacije daju objasniti preko spacijalnih parametara, kod muškaraca „prostorna udaljenost od telesnog veoma brzo biva zamenjena temporalnom distancom u korist saznanja” (ibid., 23). Saznanje o kom je reč ovde odnosi se na spoznaju polne razlike, tj. na njenu vidljivu manifestaciju. Naime, prema Frojdu, kod devojčica su pogled i spoznaja simultani (devojčica prvi put kad ugleda penis, istog trenutka zna da ga ona nema i da ga želi). Međutim, dečak samom pogledu na ženske genitalije ne pridaje istovremeno i značaj polne razlike, već je potreban sekundarni događaj (pretnja kastracijom) koja će tu sliku povezati s dečakovim shvatanjem sopstvene subjektivizacije. Bitno je naglasiti i da, prema Doun, nedostatak distance nije nikakva prirodna datost, već mesto koje je ženama kulturološki dodeljeno i koje se konstantno reprodukuje na različite načine, a upravo i kroz filmove koje ona navodi kao primer (ibid., 21-26).

i u njoj uvek upisane mogućnosti otpora, Doun će, nelagodnoj transvestiji u odnosu na klasični holivudski film koju Lora Malvi vidi kao jedinu poziciju gledateljke, suprotstaviti *maskaradu* određujući je kao aktivan otpor patrijarhalnom pozicioniranju žene kao identične sa slikom.(ibid., 25)

Na primerima posleratne američke kinematografije, Kaja Silverman (Kaja Silverman) će pokušati da dekonstruiše binarnosti pasivno/aktivno na kojima Malvi gradi svoju tezu, pokazujući kako kriza maskuliniteta uvek nužno za sobom povlači krizu čitavog (falocentričnog) poretka koji je u celini konstruisan na činjenici „pogrešnog prepoznavanja penisa kao falusa” (Chauduri 2006, 107). Kroz analizu tzv. devijantnih ili alternativnih maskulinih identiteta (poput onih predstavljenih u Fassbinderovim (Rainer Werner Fassbinder) filmovima koji obiluju kadrovima golih, erotizovanih muških tela koje ženski likovi posmatraju), Silverman će pokazati da kao što, ni žene ni muškarci ne mogu posedovati falus kao simboličku funkciju koje su se odrekli ulaskom u jezik, tako ne može postojati ni ženski, ni muški *pogled*, jer je on uvek deo oblasti Drugog, a nikad u vlasti subjekta (ibid., 119). Upravo u prikazima marginalizovanih i alternativnih maskuliniteta, Silverman vidi potencijal za „ukidanje muške privilegije” (ibid.) i dekonstrukciju čitavog poretka koji ženu određuje kao podređenu i „nedostatak”. Ovakvi prikazi maskuliniteta služe razotkrivanju činjenice da su svi, i muškarci i žene, utemeljeni na gubitku, tj. subjektivizirani kroz proces simboličke kastracije i otuđenja (Silverman 1997, 68–70).

Sličnu tezu će zastupati i Žaklin Rouz (Jacqueline Rose) koja će se u svojoj analizi Hičkokovog filma *Ptice* (*Birds*, 1963) suprotstaviti tezi po kojoj se subjektu filmske naracije uopšte može pripisati fiksiran rodni identitet (Mayne 1985, 90). Nasuprot uobičajenim interpretacijama prema kojima je opsesivni voajerizam Hičkokovih filmova uvek centriran oko muške želje i, prema tome, komunicira isključivo sa muškim gledateljem, ona će tvrditi da je gledajući subjekat kompleksan i fluidnih granica rodnog identiteta. Za Rouz, centralno pitanje feminističke filmske teorije, dakle, nije mogućnost žene kao gledateljke, već ona dovodi u pitanje samu ideju polne razlike, smatrajući da je gledajući subjekt uvek rascepljen, bez mogućnosti udobnosti unutar „sigurnih i čvrstih granica roda” (ibid.).

LEZBEJSKI I AFROAMERIČKI (OPOZICIONI) POGLED

Iako je teza Lore Malvi o nužno muškoj posmatračkoj perspektivi filma izazvala čitav niz polemika o poziciji žene kao gledateljke, tj. o mogućim specifičnostima ženske recepcije klasične holivudske filmske produkcije, ubrzo postaje jasno da je svaka dalja teoretizacija rodnih razlika u ovom domenu (kao i bilo gde drugde) nemoguća bez problematizovanja samog pojma „žena” i, pre svega, univerzalizujućih i totalitarizujućih tendencija njegove nekritičke upotrebe. Prepoznavši da se, zapravo, pod ovim pojmom obično podrazumeva bela, heteroseksualna žena srednje ili više klase, fokus feminističkih analiza filma je pomeren na različite sisteme represije, kao i na konkretne razlike unutar do tada homogene kategorije muške ili ženske publike. Univerzalističke tendencije psihoanalitičkog pristupa unutar feminističkih teorija filma posebno su bile meta kritika teoretičarki lezbejskog i afroameričkog¹¹ feminizma koje su insistirale na istorijskoj kontekstualizaciji gledateljskog iskustva, kao i na činjenici da izvori represije žena mogu biti višestruki (Chaudhuri 2006, 44).

Andrea Vajs (Andrea Weiss) će pokušati da ospori pesimističku viziju Lore Malvi kroz analizu nekoliko najistaknutijih filmskih uloga lezbejskih ikona tridesetih godina prošlog veka, pokazujući da je lezbejska publika u njihovim filmovima pronalazila tačke otpora dominantnoj patrijarhalnoj ideologiji, uprkos narativnoj perspektivi i konstrukciji *pogleda* koji je za funkciju imao upravo suprotno (Weiss 1994, 341). Vajs će tvrditi da su suptilni nagoveštaji moguće istopolne seksualne orijentacije glumica poput Marlen Dietrih (Marlene Dietrich) i naročito Grete Garbo (Greta Garbo), koji su na nivou trača kružili u javnosti, omogućavali ženskom delu publike da istražuje sopstvenu seksualnost u sigurnom prostoru filmske fantazije (ibid., 331-332). Ove glasine, zajedno sa specifičnim načinom glume omogućile su lezbejskoj publici alternativne interpretacije i podjednako alternativne identifikacije. S obzirom

11 Važno je napomenuti da, iako rasa i seksualna orijentacija ni izbliza ne iscrpljuju sve moguće tačke ukrštanja različitih osnova represije sa rodom, zbog ograničenog obima rada ovde ćemo kao ilustraciju predstaviti samo ključne zamerke lakanovskoj teoriji filma koje se centriraju oko ove dve identitetske kategorije. Za više informacija o specifičnim konstrukcijama *pogleda* u odnosu na npr. invaliditet, pogledati radove Rosemarie Garland-Thomson: Garland-Thomson 2002; Garland-Thomson 2006).

na činjenicu da su LGBT osobe ili teme u to vreme retko bile predstavljane u holivudskoj kinematografiji glavnog toka, filmovi poput *Kraljice Kristine* (*Queen Christina*, 1933) sa Garbo u glavnoj ulozi su „stvorile nostalgiju među gej publikom” (Russo 1981, 65, navedeno prema Weiss 1994, 335) za onim što im je hronično nedostajalo na ekranima. Svojom gestikulacijom, načinom govora, stavom, kao i misterijom koja je okruživala njen privatni život, Garbo je u pomenuti film unela izvesnu dozu dvosmislenosti koja je omogućavala lezbejskoj publici učitavanje sopstvenih fantazija u radnju naizgled sasvim prilagođenu opšteprihvaćenim društvenim normama. Dok heteroseksualna publika u samoj naraciji, a posebno u završetku, može pronaći dokaz svojevrsnog „heteroseksualnog trijumfa” (ibid., 340), lezbejska publika u junakinjinom odbijanju sopstvene društvene pozicije, njenoj posebnosti, čvrstini i snazi može pronaći elemente otpora dominantnoj patrijarhalnoj, mačističkoj i heteroseksističkoj ideologiji (ibid., 341).

Tereza de Lauretis (Teresa de Lauretis) je jedna od teoretičarki koja će, na zanimljiv način spojivši Frojdiv psihološki i Fukoov sociološki model seksualnosti (Chauduri 2006, 89), problematizovati ideju lezbejskog kontinuuma, insistirajući na razlici između narcističke fascinacije i seksualne želje. Smatrajući da je feministička teorija lezbejsku želju „gurala pod tepih sestrinstva i ženskog prijateljstva” (De Lauretis 1994, 116), de Lauretis će ponuditi novi eks-centričan model aktivne ženske želje, koji se neće objašnjavati uobičajenim edipovskim scenariom ili kastracionim kompleksom, već preko pojma mobilnosti fetišističke fascinacije (Chauduri 2006, 89). Prema de Lauretis, lezbejka ne negira sopstvenu kastraciju, tj. nije reč o želji da se bude muškarac, ona prihvata da je žena, i to žena koja želi drugu ženu. Ono što se lezbejskom željom fetišizuje nije gubitak penisa, već „gubitak drugog ženskog tela” (pre svega, narcistički gubitak idealizovane slike sopstvenog tela) (Grosz 1994, 285). Za razliku od Frojdivog shvatanja koje je, kao što smo videli, preko Lore Malvi prihvatila i feministička filmska teorija, de Lauretis će smatrati da fetišizacija ženskog tela nije nužno rezultat kastracionog straha već, kao u slučaju lezbejske želje, predstavlja upravo suprotno: pokušaj očuvanja izgubljenog i željenog, iako kastriranog, ženskog tela (Chauduri 2006, 86).

Iako je svakako neosporan značaj ovakvog autonomnog modela lezbejske subjektivnosti za ukazivanje na heterogenost kategorije žene i ograničenost monoseksualnog (falocentričnog) psihoanalitičkog modela subjektivnosti, njegove političke implikacije će u više navrata biti dovedene u pitanje. Pojedine autorke će tako smatrati da, u svom pokušaju očuvanja psihoanalitičkog pristupa po svaku cenu, de Lauretis zapravo ipak ne uspeva da odmakne od falocentrizma klasične i lakanovske psihoanalize (Grosz 1994, 289–294). Posebnu kritiku će, čini se, pretrpeti dodeljivanje inherentno subverzivnog statusa lezbejskoj želji, kao i njenim različitim reprezentacijama: *butch* fetišizaciji maskuliniteta, tj. lezbejskom preuzimanju vizuelnih kodova dominantne patrijarhalne kulture za označavanje seksualne želje prema ženi i *femme* parodiranju muški nametnutih normi ženstvenosti (ibid., 294 [note 16]). Naime, pojedine kritike će s pravom biti usmerene na ideju o apriorno političkom statusu bilo kakve rodne ekspresije, smatrajući da o tome ne može biti reči bez razmatranja konkretnog konteksta delovanja. Prema ovim kritikama, npr. dok *butch* parodija maskuliniteta može imati subverzivni efekat razotkrivanja performativne konstrukcije rodnih uloga u jednom kontekstu, ista takva predstava u drugim okolnostima može imati ulogu učvršćivanja rodne dihotomije (ibid.).

Po ugledu na lezbejsku kritiku Lore Malvi, Džejn Gejns (Jane Gaines) će u svom tekstu pod nazivom „White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory” (Gaines 1994), objavljenom prvi put 1988. godine, optužiti psihoanalitičku feminističku teoriju da, predstavljanjem roda kao jedine polazne tačke u svojoj analizi podređenosti žena, „pomaže učvršćivanju normi belачke srednje klase” (ibid., 177), i sprečava razumevanje specifičnosti položaja žena koje trpe i druge oblike represije. Na primeru filma *Mahogany* (1975), Gejns će koristeći kategoriju rase, problematizovati paradigmu klasične feminističke teorije filma o univerzalnosti kontrolišućeg muškog pogleda pokazavši da se zapravo radi o privilegiji belog muškarca. Za razliku od belog muškog lika u mejnstrim filmovima, ne-beli muškarci nemaju privilegiju seksualizovanog aktivnog pogleda. Gejns razlog za ovakvu konstrukciju pogleda vidi u istorijskim činocima, tačnije u metodama korišćenim za dominaciju tokom perioda ropstva u SAD i podseća da je postojao period u kom afroameričkim muškarcima nije bila dozvoljena bilo kakva dominacija nad ženama, u cilju potpunog potčinjavanja belim robovlasnicima

(ibid., 183). Zastupajući marksističko stanovište, koje je po njenom mišljenju u potpunosti nekompatibilno sa psihoanalitičarskim učenjima Frojda i Lakana (ibid., 186), Gejns će kao osnovni problem feminističke filmske teorije prepoznati pridavanje prevelikog značaja intervencijama na nivou diskursa, na uštrb istorijske realnosti (ibid.).

Sličnim temama će se baviti i bel huks (bell hooks), američka spisateljica i teoretičarka feminizma. Ona će u svom tekstu pod nazivom „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” (hooks 1992) kritikovati feminističku filmsku kritiku glavnog toka, pre svega zbog njene političke impotentnosti koja se ogleda u ignorisanju mogućnosti otpora kroz „oprečni pogled” (*oppositional gaze*) koji žena može konstruisati u odnosu na ponuđenu sliku. Oslanjajući se na Fukoa, Hola (Stuart Hall) i Fanona (Frantz Fanon), huks podseća na politički aspekt *pogleda* i na odnose moći koji upravljaju pravom individue na gledanje. Moć, doživljena ne kao centralizovana, svemoćna sila izvan nas samih, već kao kapilarna i sveprožimajuća mreža odnosa, uvek u sebi podrazumeva i postojanje mogućnosti otpora (hooks 1992, 116). huks će ovu tezu demonstrirati upravo na istorijskim primerima metoda potčinjavanja i represije ne-belog stanovništva u kojima posebno mesto zauzima manipulacija pogledom, kao poseban oblik kontrole i pokazivanja nadmoći, ali istovremeno i mesto otpora. Tako je *pogled* belim robovlasnicima služio kao oruđe za potčinjavanje tako što su zabranjivali robovima da ih gledaju u lice, tj. naređivali im da skrenu pogled u zemlju, dok je istovremeno u tim situacijama, pogled Afroamerikancima služio kao mesto otpora, odbijanje potpune submisivnosti, kroz buntovni *opozicioni pogled*. Dakle, često je upravo *pogled*, zurenje, bio jedino oružje crnih žena (i muškaraca), jedina tačka otpora protiv opresivnih i kolonizujućih sila, a to je ono što klasična feministička filmska teorija isključuje kao mogućnost (ibid.). Naime, huks objašnjava kako su crne žene, usled svoje isključenosti iz učešća u filmskoj produkciji i naraciji, uvek zauzimale kritičku poziciju koja im je omogućavala da spoznaju falocentričnost filmske perspektive i odbiju identifikaciju i sa posmatračem i sa „žrtvom” (ibid., 122).

Drugim rečima, bel huks veoma ubedljivo argumentuje tezu po kojoj crne žene, svojim odbijanjem identifikacije sa prikazom žene kao isključivo bele, ali i poistovećivanja sa falocentričnim muškim pogledom, otvaraju

prostor za dekonstrukciju binarnih opozicija muško-aktivno i žensko-pasivno unutar dominantnog diskursa holivudske produkcije. Kritikujući feminističku filmsku teoriju koja je, oslanjajući se na neistoričnost frojdske i lakanovske psihoanalize, centrirala svoj kritički aparat isključivo oko polne razlike, huks će pozvati na teoretizovanje „crne žene kao gledateljke” (*black female spectatorship*), paralelno sa pronalaženjem pukotina unutar postojećeg dominantnog filmskog diskursa. Posebnu pažnju huks će posvetiti značaju alternativnog filmskog stvaralaštva koje treba ne samo da ponudi alternative dosadašnjim reprezentacijama crnih žena, već i da aktivno učestvuje u stvaranju različitih vidova subjektivnosti (ibid., 131).

OGLEDALO KAO EKTRAN¹²: DŽOAN KOPDŽEK I POVRATAK LAKANOVJ PSIHOANALIZI

Iako je teza o vezi između narativne strukture filma i (uvek, nužno) muškog *pogleda* posmatrača već dovedena u pitanje naknadnim feminističkim problematizovanjem u njoj impliciranog esencijalizma, determinizma i totalitarizma, jedna od najozbiljnijih kritika usmerena ka Lori Malvi i feminističkoj filmskoj teoriji nastaloj na osnovu njene upotrebe lakanovske psihoanalize može se pronaći u eseju Džoan Kopdžek „Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana”. U ovom tekstu autorka će optužiti predstavnice/ke filmske teorije glavnog toka, a pre svega Meca, Bodrija i Malvi, za drastično pojednostavljivanje Lakanove teorije predstavljanjem gledaoca u potpunosti određenog slikom na ekranu. Prema Kopdžek, ključna greška ove teorije filma je to što „verujući da sledi Lakana, ona [teorija filma] ekran shvata kao ogledalo; međutim, ona operiše u potpunom neznanju i na račun Lakanovog mnogo radikalnijeg uvida po kome je ogledalo shvaćeno kao ekran” (Koupdžek 1997, 89).

Naime, Kopdžek tvrdi da je „jedno rano, pogrešno čitanje Lakana” (ibid., 92) dovelo do toga da se psihoanalitička filmska teorija, preokrenuvši Lakanov koncept *gaze*-a, približila Fukoovoj ideji o opštenadzirućem aparatu kontrole objašnjenom kroz metaforu Panoptikona-simboličkog prostora u kojem pogled postaje savršen instrument moći i discipline, čime

12 Naslov poglavlja preuzet iz Koupdžek 1997, 102.

je „operacionalizovala jednu vrstu ‚fukoizacije‘ lakanovske teorije” (ibid., 92). Kopdžek će u svom tekstu pokušati da objasni usled čega je unutar studija filma došlo do (nehotičnog) približavanja ove dve, prema njenom mišljenju, suprotstavljene teorije, tj. „kako je došlo do toga da se ove dve teorije ne opaze *kao različite*” (ibid., 91). Prema Kopdžek, ne primetivši razliku, feministička filmska teorija je sebe dovela u apsurdni položaj objašnjavanja psihičkih mehanizama uz pomoć teorije koja „smera na oslobađanje od psihoanalize kao metode objašnjavanja” (ibid.). Rešenje, prema Kopdžek jeste vraćanje Lakanovoj psihoanalizi, ali ovog puta njegovoj poznoj teoriji *pogleda* koju razvija pod uticajem filozofija egzistencijalizma i fenomenologije, udaljavajući se sve više od inicijalne strukturalističke paradigme. Međutim, naizgled paradoksalno, ovaj uvid Džozan Kopdžek će, iako u nameri da promoviše (izvornu) lakanovsku psihoanalizu unutar feminističkih studija filma, zapravo na neki način najaviti njen kraj, barem u onom obliku u kom je doživela svoj vrhunac (kao političko oružje), otkrivši njenu temeljnu političku nemoć.

Prema Kopdžek, filmska teorija je ekranu pripisala odlike ogledala, pokušavajući da pokaže da gledalac prikaz na ekranu doživljava kao svoju sopstvenu sliku, stavljajući u prvi plan posmatračevu identifikaciju sa slikom. Krajnje ishodište fukoovske i filmsko-teorijske teze, prema Kopdžek je u tome da „smisao *utemeljuje* subjekt” (ibid., 95), a *pogled* je ona idealna geometrijska tačka u kojoj slika dobija svoj smisao. Međutim, za Lakana *pogled* nije mesto osmišljavanja, već naprotiv, mesto prekida svakog smisla, mesto neuspeha prikaza onog što se ne da prikazati. Lakanov subjekat nije konstruisan slikom, niti (pogrešnom) identifikacijom sa slikom, već pogrešnom idejom o onome što je iza, tj. što je iz slike sakriveno. U tom smislu, filmsko-teorijsko viđenje odnosa gledaoca prema filmskom prikazu je, zapravo, suprotno Lakanovom shvatanju procesa subjektivizacije koji proizvodi rascepljeni psihoanalitičarski subjekt, nasuprot stabilnom, celovitom i centriranom gledatelju ekrana.

Svoju kritiku feminističkog približavanja filma Fukoovom shvatanju *panoptikuma* Kopdžek zaključuje ilustracijom i razradom tvrdnje da je Lakan koncept *pogleda* razvio tek u *XI seminaru*. Kao ilustraciju činjenice da ovako osmišljen pojam „oslikava jednu sliku veoma različitu od one koju oslikava

teorija filma” (ibid., 102), Kopdžek će nas podsetiti na hegelijansku priču o „Malom Žanu” koju Lakan priča u prvom licu i čiji se zaplet sastoji od toga da, uprkos želji da doživi dan prepun uzbuđenja boravka u divljoj prirodi, mladi intelektualac se susreće sa nedramatičnošću mirnog, sunčanog dana čiji „vrhunac” predstavlja plutanje svetlucave konzerve sardina po vodi. Ključna istina koju Mali Žan, prostodušni ribar, predstavnik radničke klase, tog dana otkriva mladom Lakanu implicirana je u njegovoj opasci: „Vidiš li ovu kutiju? Vidiš li je? E, pa dobro, ona tebe ne vidi!” (Lacan 1986, 105)

Kopdžek će tvrditi da forma ove Lakanove anegdote koja predstavlja izrugivanje hegelijanskim „velikim pričama” o „velikim istinama” nikako nije slučajna, jer je ulog priče mnogo veći nego što to na pravi pogled izgleda, ulog je sâmo „Ja” (Kopdžek 1997, 103). Prema Kopdžek, ono što iz nje treba da razumemo je to da Lakanov subjekt nije, poput Fukoovog ili subjekta feminističke teorije filma, konstruisan diskursom/jezikom/slikom, on je konstruisan onim što se nalazi izvan njih. Međutim, Kopdžek insistira na tome da upravo ovo lakanovsko „izvan” ne smemo razumeti kao nekakvu platonovsku idealističku poziciju o rascepu između suštine i reprezentacije, niti agnostičku o nemogućnosti njene spoznaje (ibid., 106). Naprotiv. Tajna koju Mali Žan otkriva leži u tome da tajne nema (Krips 2010, 97), tj. da ono što nas konstituiše nije ništa drugo do prazno mesto, šupljina. Ova istina je, prema Kopdžek, „užasna istina”, zato što ne nudi nikakvo olakšanje, nikakvu „potvrdu istine svog postojanja” (Kopdžek 1997, 107), nema Drugog „koji brine o tome šta ste ili gde ste, koji vas uhodi, vodi računa o vašim lokacijama, i beleži sve vaše korake i pogrešne korake, kao što se to tvrdi za panoptički pogled” (ibid.). Lakanov subjekat je uhvaćen u trenutku spoznaje da je ono što je mislio da je tuđi ispitivački *pogled*, zapravo *pogled* slepog, *pogled* onog koji nas ne vidi. Kopdžek, ali i mnoge/i druge/i interpretatorke/i Lakana, će insistirati upravo na ovoj „fundamentalnoj zavisnosti [subjekta] od nedostataka koje pronalazi u reprezentaciji” (ibid., 108), jer je ta zavisnost ono što će ga, iako „na konfliktnom mestu” i rascepljenog ipak utemeljiti.

Poziv Džoa Kopdžek na povratak Lakana unutar studija filma, predstavlja i početak onoga što će Tod Mekgowan (Tod McGowan) nazvati „novom lakanovskom teorijom filma” (McGowan 2007) koja će za centralni pojam postaviti *pogled*, ali ovog puta, ne kao mesto identifikacije gledaoca

sa Imaginarnim i, preko njega, Simboličkim, već kao mesto „traumatičnog susreta sa Realnim” (McGowan 2007, 16). Prema Mekgovanu, osnovna karakteristika nove teorije jeste radikalna promena perspektive i funkcije teoretičara koji snagu filmske predstave ne posmatra više kao neprijateljsku silu protiv koje se treba boriti i koju treba, na neki način, razotkriti, već kao priliku za ponovno osvajanje slobode koje se subjekat nužno odriče ulaskom u jezik (ibid., 16–18). Predstavnice/i nove teorije tvrdiće da se od ideologije ne možemo distancirati kroz svesnu refleksiju, otpor i odbijanje interpelacije, što je implicirano u ranijoj feminističkoj lakanovskoj teoriji filma, već jedino uz pomoć identifikovanja, a zatim i obznanjivanja mesta njenog prekida i slabosti (ibid., 15). Ukratko, nova lakanovska teorija kao inherentno svojstvo filma vidi određeni odnos kinematografskog aparata prema pogledu kao *objet petit a*, što se ogleda u tvrdnji da je način na koji film koristi *pogled* „osnovni politički i egzistencijalni čin kinematografije” (ibid., 18).

POGLED U BUDUĆNOST: BRAHA ETINGER I MATRIKSNI POGLED

Danas, mnoge/i će tvrditi da je feministička, i uopšte psihoanalitička, teorija filma nepostojeća, da je izgubila svoj teorijski univerzalni aspekt u pokušaju usredsređivanja na konkretne, istorijske kontekste gledalačkog iskustva (McGowan and Kunkle 2004, xii). S druge strane, pojedine/i autorke/i će smatrati da se psihoanalitički pojmovni aparat pokazao neadekvatnim za sofisticiraniju analizu specifičnih društvenih pozicija i odnosa moći, kao i njihovih međusobnih preklapanja, što je dovelo do toga da se feministička teorija, u potrazi za politički potentnijim modelom, okrene od lakanovske psihoanalize kao okvira svojih promišljanja. Međutim, osim pomenutih pravaca unutar lakanovske filmske teorije koje se, dakle, mogu uslovno podeliti u dve faze u zavisnosti od toga da li referišu na Lakanovu ogledalnu fazu ili poznu teoriju *pogleda*, buduća feministička promišljanja u ovoj oblasti mogla bi da imaju koristi od uzimanja u obzir pojedinih novijih razrada pojma *gaze*.

Iako se ne može u najužem smislu smatrati teorijom filma, uzimajući u obzir činjenicu da predstavlja duboku i značajnu feminističku intervenciju u oblasti Lakanove pozne teorije pogleda (Pollock 2009, 27), a posebno

njenih etičkih i političkih implikacija, i to na način koji prevazilazi mnoge od prepreka i problema prethodno pomenutih teza, pokušaću da ovde, u najkraćim crtama, predstavim teoriju koju bi, svakako, buduća feministička razmatranja filma (i ne samo filma) trebalo da uzmu u obzir. Reč je o teoriji Brahe Etinger (Bracha Ettinger), savremene slikarke, psihoanalitičarke i post-lakanovske teoretičarke koja u svojim tekstovima, oslanjajući se u najvećoj meri na radove Lakana, Levinasa (Emmanuel Lévinas), Liotara (Jean-François Lyotard) Deleza (Gilles Deleuze) i Gatarija (Félix Guattari), nasuprot falusnom modelu subjektivnosti zasnovanom na nedostatku i plus/minus logici, predlaže radikalno nov estetički i proto-etički, feminin (ali dostupan i muškarcima i ženama) i, pre svega, relacioni model (*trans*) subjektivnosti.

Treba odmah napomenuti da jezik kojim se Etinger služi u svojim tekstovima obiluje veoma pažljivo osmišljenim neologizmima, kao i specifičnim stilom koji zahteva posebnu koncentraciju pri čitanju. Njena upotreba kovanica, pravopisnih znakova unutar reči, crtica, apostrofa, zagrada, pauza, različitih fontova unutar iste reči ili rečenice i sl., predstavlja sastavni deo njene teorijske misli i u tom smislu se može reći da je veza između estetike i politike, snažno sugerisana već samim stilom pisanja, kao i pristupom (implicitnom) promišljanju pojma političkog, ono što će predstavljati značajan doprinos teorije Brahe Etinger korpusu savremenih feminističkih teorija. Pored poteškoća u razumevanju, usled jezičke i stilske specifičnosti, poseban problem može predstavljati i prevođenje pojedinih ključnih pojmova njene teorije jer zahteva posebnu kreativnost prevodioca kako bi se bar u nekoj meri sačuvala veza sa originalnim terminom i njegovim jasnim estetičkim, analitičkim, afektivnim, političkim implikacijama (Giffney et al. 2009, 2). U ovom radu ću pokušati da dam predloge prevoda ponekih od ovih ključnih pojmova, a u slučajevima gde to nije moguće, korišću originalni izraz, uz propratno etimološko objašnjenje.

Ettinger uvodi pojam *matriksa*¹³ (lat. *matrix*) koji predstavlja simboličku reprezentaciju prenatalne,¹⁴ intrauterualne zone *susreta* između Ja i *ne-Ja*¹⁵ koji se stvaraju istovremeno, pri čemu se *ne-Ja* ne doživljava kao strano telo, „uljez kojeg treba odbaciti ili asimilovati u procesu subjektivizacije, već kao ‚partner u razlici’” (Ettinger 2006a, 64). Ovaj kasni prenatalni susret služi kao model „deljive dimenzije subjektivnosti” (ibid.) u kojoj dolazi do povezivanja i razmene različitih afektivnih tragova koji naseljavaju zajednički prostor. Unutar *matriksnog graničnog prostora* (*matrixial borderspace*) koji predstavlja jednu od mnogih mogućih dimenzija subjektivnosti, u kojoj svaki pojedinačni afektivni trag prevazilazi individualne granice ličnosti spajajući se sa onim što se prepoznaje kao ostatak zajedničkog prvobitnog traumatičnog iskustva. Kako bi istakla istovremenost i međusobno prepoznavanje različitih afektivnih tragova koji se susreću u *matriksnom graničnom prostoru*, Ettinger

13 *Matrix* (lat.) označava matericu, uterus, zatim, osnovu, tačku porekla, ali i matricu, matematički kompleks elemenata koji je pogodan za prikaz operacija transformacije. Ova veza je važna za Ettinger, pošto će svojim pojmom *matriksa* pokušati da ukaže na dinamičku i transformišuću dimenziju simboličkog *matriksnog graničnog prostora* (*matrixial borderspace*), nasuprot dotadašnjih konotacija materice kao pasivnog prostora, vrste posude koja poseduje isključivo unutrašnju dimenziju (Ettinger 2006a, 63). Bitno je naglasiti da veza sa uterusom kod Ettinger nikako ne nagoveštava bilo kakav esencijalizam (Pollock 2009, 5, 12), niti je zamišljena kao dodatak, ženska verzija falusnog modela, ili frojdovska fantazija o gubitku sopstva kroz povratak u udobnost i sigurnost majčinskog tela. Reč je samo o simboličkom modelu (među)ljudske egzistencije koji je dostupan svima, jer je intrauterualno iskustvo nešto što svi delimo, nasuprot falusnoj simbolici koja referiše na organ koji neki imaju, a neki ne. (Giffney et al. 2009, 6; Pollock 2009, 9–10)

14 Ettinger će biti veoma pažljiva da, u svojoj upotrebi metafore prenatalne subjektivnosti, nikako ne implicira bilo kakvu osnovu za ukidanje apsolutnog prava žene na sopstveno telo i u tome će biti sasvim eksplicitna: „Moja hipoteza, iako se oslanja na pojam materice, nikako ne treba da bude shvaćena kao poziv za ograničavanje prava žena na sopstveno telo-naprotiv” (Ettinger 2006a, 179). Ona će u više navrata insistirati na tome da je njen pojam *mat(e)rice* simbolički prostor, oštro se suprotstavljajući teoriji Julije Kristeve (Julia Kristeva) prema kojoj se simbolika materice u kulturi može pojaviti jedino kao psihoza, jer se inače kastracionim mehanizmima mora odbaciti kao objekt (ibid., 179–180).

15 Engleski jezik dozvoljava pravljenje razlike u značenju između „non-I” i „not-I”, što je u našem jeziku teško prevodivo. Ettinger koristi „non-I” kao konstantno mobilnu kategoriju razlike između otvorenih subjekata u pokretu, dok bi „not-I” označavalo apsolutnu drugost (Pollock 2006, 10).

uvodi pojam *wit(h)ness* i *wit(h)ness-Thing*¹⁶ (Ettinger 1999) ukazujući na to da je zajedništvo preduslov svakog identiteta, a ne njegova posledica, tj. da „postajanje-zajedno prethodi biti-jedno” (ibid., 71), što je istovremeno i teza koja sažima osnovu političkih implikacija *matriksne* teorije.

Moguće primene teorije Brahe Ettinger u domenu studija filma najdirektnije se mogu izvesti iz njenog razumevanja uloge umetnosti i umetnika/ce u rekreiranju procesa *matriksne trans-subjektivizacije* (*matrixial trans-subjectivisation*). Pod ovim pojmom, Ettinger podrazumeva prevazilaženje integriteta Ja i *ne*-Ja kroz susret unutar estetskog polja, kroz *pogled* (*matrixial gazes*) koji spajaju i premošćuju delove različitih *trans-subjektiviteta* koji se međusobno prepoznaju. Umetnost, prema Ettinger, nudi mogućnost ponovnog rekreiranja *matriksnih* veza, uz pomoć kojih se možemo povezati sa drugima, osetiti njihov bol, pa čak ga delom i preuzeti. Međutim, ovo ne treba izjednačiti sa pukom empatijom (Pollock 2010, 837). Empatija je posledica kognitivnih procesa i oslanja se na identifikaciju, fiksirajući isključivo jedan aspekt ličnosti čime se zatvaraju sve ostale mogućnosti, tj. raskidaju *matriksne* veze. *Matriksno sa-osećanje* je ne-kognitivna, pre-subjektivna i sub-subjektivna (*sub-subjective*) osnova za primarnu empatiju, zahvalnost, tugu i ona predstavlja „proto-etički put ka odgovornosti” (Ettinger 2006b, 119). Kako je *sa-osećanje* jedan od kanala sa *ne*-Ja, a preko toga i sa našim sopstvenim beskonačnim mogućnostima, uloga, ili takoreći etički imperativ (filmske) umetnosti, prema tome, postaje očuvanje i stalno pobuđivanje naše primarne afektivnosti.

Teorija *matriksa* Brahe Ettinger nudi novi dinamičan model *trans-subjektivnosti* koji u prvi plan ističe promenu, deljivost, razmenu bez aproprijacije i zajednički razvoj kroz susrete različitih sopstva u nastajanju (Dasgupta 2009, 1). Koristeći metaforu materice, kao dimenzije graničnog prostora (koji je i izvan i iznutra), u kojoj je sve deljivo i nemoguće je s preciznošću razlučiti gde počinje dete i završava se majka, kao i metaforu rođenja, prvobitnog traumatičnog događaja koji se uvek odvija u partnerstvu, gde majka i dete međusobno svedoče o traumi onog drugoga, Ettinger

16 Igra rečima na engleskom koja asocira na imenicu „svedok”, Lakanov pojam „Stvari”, ali i zajedništvo i susreta kroz podvlačenje predloga „sa”, tj. „uz” (Pollock 2010, 831).

zasniva svoj model etike *sa-osećanja* (*com-passion*) i *sa-odgovor-nosti* (*co-response-ability*) kao temeljnih kategorija ljudskosti (Ettinger 2006b). Ovaj model pretpostavlja postojanje afektivne mreže između pojedinačnih ljudi, ali i između različitih dimenzija prostora i vremena koja čini preduslov naše (*trans*)*subjektivizacije* kao ljudskih bića. Iz ove perspektive, Lakanov subjekt se može razumeti i kao ništa drugo do dehumanizovani *matriksni* subjekt koji je izgubio svoj afektivni kapacitet za povezivanje sa drugima preko *matriksne* mreže. Reč je o jednoj vrsti temeljnog ljudskog potencijala koji ostaje neprepoznat i neiskorišćen unutar falusne logike. Ukoliko se čovek definiše preko svoje sposobnosti *sa-osećanja* s drugima koje ne (pre)poznaje, ali o čijim traumama nužno svedoči u svakom trenutku svojim postojanjem, onda je zadatak filmske, ali i umetnosti uopšte, kreiranje prostora za estetički susret koji će stimulisati naše primarne afektivne kapacitete *sa-osećanja* kao osnove za novu etiku gostoprimstva (*hospitality*), *sa-odgovor-nosti* i politiku *partnerstva u razlici* (ibid.).

LITERATURA

- Chaudhuri, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.
- Dasgupta, Sudeep. 2009. „Resonances and Disjunctions: Matrixial Subjectivity and Queer theory.” *Studies in the Maternal* (Special issue: Seduction into Life - Corresponding with Bracha Ettinger) 1(2): 1–5.
- De Lauretis, Teresa. 1994. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Doane, Mary Ann. 1999. „Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence.” In *Feminist Film Theory: A Reader*, ed. Sue Thornham, 70–82. New York: New York University Press.
- Ettinger, Bracha. 1999. „Traumatic With(h)ness-Thing and Matrixial Co/in-habit(u)ating.” *Parallax* 5(1): 89–98.
- Ettinger, Bracha. 2006a. *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Ettinger, Bracha. 2006b. „From Proto-ethical Compassion to Responsibility: Besidedness, and the three Primal Mother-Phantasies of Not-enoughness, Devouring and Abandonment.” *Athena: Philosophical Studies* 2: 100–135. <http://lkti.lt/athena/pdf/2/100-145.pdf>
- Gaines, Jane. 1994. „White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory.” In *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, eds. Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice Welsch, 176–190. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2002. „The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography.” In *Disability Studies: Enabling the Humanities*, eds. Sharon L. Snyder, Brenda Jo Brueggemann, and Rosemarie Garland-Thomson, 56–75. New York: The Modern Language Association of America.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2006. „Ways of Staring.” *Journal of Visual Culture* 5(2): 165–184.
- Giffney, Noreen, Anne Mulhall, and Michael O’Rourke. 2009. „Seduction into Reading: Bracha L. Ettinger’s The Matrixial Borderspace.” *Studies in the Maternal* 1(2): 1–15.
- Grosz, Elizabeth. 1994. „The Labors of Love: Analyzing Perverse Desire: An Interrogation of Teresa de Lauretis’s The Practice of Love.” *Differences* 6: 274–295. <http://projectlamar.com/media/Grosz-The-Labors-of-Love.-Analyzing-Perverse-Desire-An-Interrogation-of-Teresa-de-L.pdf>
- hooks, bell. 1992. „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators.” In *Black Looks: Race and Representation*, 115–131. Boston: South End Press.
- Koupdžek, Džozo. 1997. „Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana.” *Ženske studije* 8/9: 88–108.
- Krips, Henry. 2010. „The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek”, *Culture Unbound* 2: 91–102. <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v2/a06/cu10v2a6.pdf>
- Lacan, Jacques. 1986. *XI Seminar: četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Iтро Naprijed.
- Malvi, Lora. 1997. „Naknadna razmišljanja o ‚Vizuelnom zadovoljstvu i narativnom filmu’ inspirisana *Dvobojem na suncu*.” *Ženske studije* 8/9: 57–67.
- Malvi, Lora. 2002. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film.” U *Uvod u feminističke teorije slike*, ur. Branislava Anđelković, 189–201. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Mayne, Judith. 1985. „Feminist Film Theory and Criticism.” *Signs* 11(1): 81–100.

- McGowan, Todd. 2007. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. Albany: State University of New York Press.
- McGowan, Todd, and Sheila Kunkle. 2004. *Lacan and Contemporary Film*. New York: Other press.
- Merck, Mandy. 2007. „Mulvey’s Manifesto.” *Camera Obscura* 22(3): 1–23.
- Mulvey, Laura. 1999. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, 833–844. New York: Oxford University Press.
- Pollock, Griselda. 2006. „Introduction. Femininity: Aporia or Sexual Difference?” In *The Matrixial Borderspace*, Bracha Ettinger, 1–37. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pollock, Griselda. 2009. „Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger’s Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics.” *Studies in the Maternal* 1(1): 1–31.
- Pollock, Griselda. 2010. „Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma.” *EurAmerica* 40(4): 829–886. http://www.ea.sinica.edu.tw/eu_file/12929220264.pdf
- Silverman, Kaja. 1997. „Istorijska trauma i muška subjektivnost.” *Ženske studije* 8/9: 67–87.
- Straayer Chris. 1994. „The Hypothetical Lesbian Heroine in Narrative Feature Film.” In *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, eds. Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice Welsch, 343–357. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thornham, Sue. 1999. „Introduction.” In *Feminist Film Theory: A Reader*, ed. Sue Thornham, 1–6. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Weiss, Andrea. 1994. „‘A Queer Feeling When I Look at You’: Hollywood Stars and Lesbian Spectatorship in the 1930s.” In *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, eds. Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice Welsch, 330–342. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Primljeno: 20.08.2015.

Prihvaćeno: 23.10.2015.

Lacan's Concept of Gaze in Feminist Film Theory

MILICA MIRAŽIĆ

University of Belgrade
Faculty of Political Sciences

Summary: One of the central concepts of feminist psychoanalytic film theory that emerged in the 1970s is the notion of gaze, taken from the theory of Jacques Lacan, French philosopher and psychoanalyst. Heavily influenced by Sartre's existential philosophy and phenomenology of late works of Merleau-Ponty, Lacan further developed the concept claiming that the internalization of the eye-gaze dialectics is essential for the process of subjectivization. This paper seeks to sketch out the trajectory of Lacan's notion of gaze once taken over by feminist film theory - from Mulvey's influential manifesto, through the criticism it received, to possible revitalization of the term within feminist theory owing to Bracha Ettinger's contemporary articulation of the notion of the matrixial gaze.

Key words: feminism, film theory, psychoanalysis, gaze, Jacques Lacan, Bracha Ettinger, matrix