

Београд

DOI 10.5937/kultura1754368C

УДК 791:305-055.2

81'22 Кристева Ј.

7.01

прегледни рад

ДИЈАЛЕКТИКА ТЕЛА – ФЕМИНИЗАЦИЈА ФИЛМСКОГ ЈЕЗИКА

Сажетак: *Филм као језички систем, одабиром и укритањем одређених елемената уписује конотације и формира сопствена значења. Женско тело на филму међутим може се посматрати и проучавати као специфична платформа унутар филмског језика, кроз коју се саопштавају и ишчитавају нова, другачија значења и релације између њих. Теоретичари уметности већ деценијама спекулишу о могућем феминистичком филмском језику, као новом кинематографском језику који би отворио и поставио слободан простор за репрезентацију женског субјекта изван друштвено кодираних форми. Да ли је овакав дискурзивни простор у простору филма као медија могућ и шта је све до данас у том смислу понудила филмска уметност, питање је на које ћу у овом раду дати неке важне одговоре. Посебан истраживачки изазов представља проблематика немогућности репрезентације феминистичког субјекта у филму као стереотипизираном систему означавања. Захваљујући неким праксама надреализма, експерименталног филма и постструктуралистичких теорија, (међу којима и Семиотика Јулије Кристеве), покренута је ревизија у производњи, рецепцији и интерпретацији филмске уметности, посебно доприносећи феминистичким студијама слике. Ове теорије су, повезујући семиолошко са женским, покушале да допру до језика независног од симболичких структура и опресивног, еротизованог погледа на женско тело. Примере дијалектичке, вандискурзивне репрезентације тела као система језика проналазе се међу различитим филмским ствараоцима чија поетика испитује границе деловања оваквог језика дајући првенство екстензији семиотичког, естетског и имагинарног у симболички устројеној стварности.*

Кључне речи: филмски језик, поетски језик, феминистички субјект, женско тело, надреализам, семиотичко, хора

Увод – од семиологије ка
феминистичкој теорији филма

Развој семиологије као теоријске дисциплине 70'их година прошлог века у Француској довео је до комплексне критичке анализе и реинтерпретације процеса производње унутар система уметности. Ослањајући се на Лаканову (Jacques Lacan) психоаналитичку теорију и знања из области антропологије и лингвистике, семиолошка струја у Француској подстакла је темељну ревизију у пољу уметности као праксе уоквирене идеолошким условима производње. Ова особина уметности, као друштвене, материјалне праксе, односила се пре свега на производњу унапред формираних значења унутар доминантног дискурса, чиме се репрезентација (као и идентификација) самог субјекта строго профилисала и ограничавала. Развојем структуралистичке семиотике, семиотичке естетике и теорије уметности, подстакнуто је стварање секундарних значењских система као и преображај означитељских структура унутар језика, којима је и субјект доведен у нове идентификајске, репрезентацијске и комуникацијске позиције. Посебну пажњу теоретичара привукла је репрезентацијска немогућност *женског субјекта*, који се у уметности приказивао као неми, пасивни објект и који је као такав – пасиван и у означитељском поретку језика, изостајао као чинилац у комуникацији. У том смислу, у дискурсу уметности није постојао језик којим би се *Женско* изразило, јер је симболички систем дословно искључивао све неправилности, нејасноће или „аномалије” – које су у патријархалној култури приписане и дефинисане женским. Табуизација (а уједно и фетишизација) поља *другог*¹, коме је у симболичкој размени саприпадан женски субјект, условила је непостојање алтернативног дискурса којим би се есенцијална женскост изразила, како у језику – тако и у уметностима.

Тек захваљујући утицају материјалистичког приступа у семиотици, оспорен је концепт уметности као аутономне

1 Под појмом *други*, теоријска психоанализа укратко подразумева све оно што субјект одбацује пре уласка у Симболичко. Табуизација мајчиног тела уједно је и место формирања едипалне трауме и место настанка субјекта, а други тј. одељени, одбачени, наставља да егзистира у несвесном, у форми фетиша, као вечита претња Симболичком. Према: Lacan, Ж., О структури као имистификовању другости, што је претпоставка svakог субјекта, у: *Структуралистичка контроверза: језици критике и науке о човеку*, prired. Donato, E. i Meksi, R. (1988), Beograd: Prosveta.

праксе. Посматрајући уметност као праксу уоквирену идеолошким, дискурзивним условима производње, реорганизована је и позиција женског субјекта унутар ње. Став који су заузеле постструктуралистичке теорије, (међу којима бих посебно истакла „Семиотику” Јулије Кристеве²), јесте брисање успостављених друштвених разлика кроз преображај *означитељских пракси у језику*. Осим тога, „Семиотика” Кристеве, покренула је ревизију у проучавању и интерпретацији филмске уметности, са посебним доприносом феминистичким студијама слике које су, повезујући *семиолошко са женским*, покушавале да допру до језика независног од симболичких структура и стереотипног, опресивно-еротичног погледа на женско тело. Оно у чему су обе теоретске струје тежиле да се сусретну јесте дијалектичко означитељско поље, у коме жена постаје *означитељ женског субјекта*, независан од доминантног маскулиног дискурса који у визуелном пољу комуникације дефинише поглед, субјект и објект, а тиме и сам језик.

Овакве примере у уметности могуће је препознати међу редитељима пре свега надреалистичког³, затим стваралаца експерименталног и феминистичког филма⁴, али и савремених филмских стваралаца⁵, чија поетика испитује границе деловања могућег *феминистичког језика* и субјективитета, дајући првенство екстензији семиотичког и имагинарног у симболички устројеној стварности.

Семиотика Јулије Кристеве и субјект у процесу

Једна од водећих теоретичара семиотике, естетике и психоанализе, Јулија Кристева (Julia Kristeva), бави се језиком у његовој динамичкој, трансгресивној и материјалној форми. Њена *семиоанализа* посматра језик као означитељски процес, далеко од статичког и логичког – хомогеног модела језика. Године 1974. Кристева објављује докторску тезу “Револуција поетског језика” (*La révolution du langage poétique*) у којој први пут износи идеју о *хетерогеном субјекту*, као истовременом производу два дистинктивно удаљена елемента: *семиотичког* и *симболичког*. За разлику од Лакана (Jacques Lacan), за Кристеву је означавање (као и несвесно) увек хетерогено и мада зависи од одбацивања семиотичког

2 Kristeva, J. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press.

3 Овде пре свега мислим на редитеље попут Мен Реја (Man Ray) Буњуела (Luis Buñuel), Далија (Salvador Dalí) и Жана Коктоа (Jean Cocteau).

4 Маја Дерен (Maya Deren), а касније Лора Малви (Lora Mulvey).

5 Дејвид Линч (David Lynch), Ларс фон Трир (Lars von Trier), Вим Вендерс (Wim Wenders).

и тежи јасном дефинисању граница, његова стабилност непрекидно зависи од сфере семиотичког. И Лакан и Кристева слажу се у једном: *семиотичко* се темељи у пре-огледалној, пре-вербалној фази, неиздиференцираности субјекта пре његовог уласка и конституисања у систему језика. Обе теоријске платформе крећу се на релацији између психоанализе и антропологије, третирајући моменат примарног сплитинга – одвајања детета од тела мајке – као кључног услова социјалне асимилације и артикулације. На основу Лаканове *огледалне фазе*⁶, (момента када се субјект успоставља у језику) Кристева заључује да је начин на који појединац одбацује мајку (што се поставља као услов формирања сопственог идентитета), идентичан захтеву који друштвени систем поставља том појединцу искључујући семиотичко из језика. Тако се теоријски поглед на оно што је за класичну психоанализу значило питање *табуа*, приширио на поље језика и семиологије која је проблем табуизације тела (посебно женског – материнског) проучавала кроз системе структурације језика – прецизније: оног што та структура искључује. Захваљујући семиолошким истраживањима и постфеминизму, појам *фетишизације женског тела* у уменотсти, добио је сасвим ново читање. Оно на чему се надасве темеље семиолошка читања овог проблема јесте питање дискурзивног одређења фаличке моћи – формативне за регулисање либидалног односа са представом тела, као и односа у језику. Биологија, лингвистика и феминизам стављени су једни поред других, а показано је како се схватање и репрезентација тела и идентитета, могу посматрати кроз прогресију у језику.

Психоанализа посматра *фетиш* као сурогат за жељени објект, примарни објект сексуалне жудње тј. тело мајке. Он је имагинарна слика, репродукција последњег утиска о стању неодељености од објекта жудње, који је потом табуизиран. Функција фетишизације у том смислу јесте превазилажење расцепа који настаје у процесу напуштања *преогледалног односа*.⁷ Након тога, постепено, успоставља се вертикала језика и субјект улази у ред симболичког, заувек напуштајући дифузно поље семиотичког. Од тог тренутка он постаје не-целовит, тј. вечито одељен од свог *Другог* које га је реципрочно постављало као жељени објект. Говорећи

6 Фаза коју Лакан назива *стадијум огледала*, као формативне за успостављање категорије субјекта; Lacan, J. (1966) *Écrits: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, Paris: Seuil.

7 Односа у коме не постоји подела, јер је субјект у њему целовит, спојен са објектом своје жеље, који и њега самог производи као жељени објект. Према: Лакан, Ж., Семинар VIII, 1960-1961, у: *Психоанализа и онтологија* Јевремовић, П. (1998), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 89.

субјект је трауматизовани субјект насто у подели. Након момента сплитинга његова траума се премешта у поље симболичког, тј. у језик.

Оно што одређује природу фетиша јесте *функција фалуса*, али је Лаканова психоаналитичка и феминистичка платформа Јулије Кристеве потпуно другачије интерпретирају и концептуализују. Феминистичка теорија Кристеве негира Лаканов патријархално структурирани симболички поредак фалуса⁸, сматрајући мушку идентификацију са носиоцем фаличке моћи (Оцем) илузорном и непотпуном, као и тезу да субјективитет не може постојати ван доминантног поретка патријархата, иако он има регулаторну функцију у језику. Диференцијација полова у симболичком, условљена је и гарантована позицијом фалуса као означитеља. Симболичка конструкција позиције фалуса, као привилегованог означитеља мушког субјекта, којим он располаже односима у језику, обележава с друге стране позицију женског субјекта као имагинарну претњу читавом симболичком поретку и кастрациону претњу субјекту. Дискурс женског тела стога, смештен је у поље немог, безобличног и трансгресивног. Због те имагинарне, кастративне претње коју женско упућује мушком субјекту, жена је и у уметности произведена као симбол претње, празнине и недостатка.

Међутим, фалусна идеализација као конститутивна за дефиницију ега неодржива је. Ово примећује још и Лакан, али феминистичка теорија одлази даље, упозоравајући да имагинарни фалус, као ефекат и само *постварени означитељ* у симболичком, самом својом структуром подразумева неиздиференцираност и нестабилност своје основе. Као симболичко начело структурирања полне разлике и заступник мушке доминантне функције, фалус нема у потпуности утемељење ни у симболичком ни у имагинарном. Он није самерљив ни са телесним – анатомским, (иако га пенис у патријархалном друштву симболизује за мушки субјект), нити фантазматским. „Фалус није фантазам, ако под тим треба разумети имагинарну појаву. Он није ни објект (парцијални, унутрашњи...). Он је још мање орган, пенис или клиторис који симболизује. Фалус је наине, означитељ.”⁹ С

8 Према Лакановој психоаналитичкој теорији фалус је привилегован означитељ у симболичком, произведен у обележје Оца, услед недостатка у подељеном Ја. Позиције мушког и женског субјекта такође су подређене фалусној конструкцији, по којој су мушкарци они који имају фалус, а жене симбол, тј. репрезент његовог недостатка. Идентификација оба пола везана је за место фалуса у означитељском систему, с тим што ова позиција обезбеђује привилегију мушкарцу као владаоцу поретка, а жени место подређене овом поректу.

9 Lacan, J. (1966) *Écrits*, Paris: Seuil, p. 690.

обзиром на имагинарну моћ коју одражава, фалус указује на то да и само симболичко своје исходиште налази у имагинарном, да је његова конструкција као таква нестабилна, те да је и целокупан систем језика структурисан и обезбеђен имагинарним односима.

Управо на овом месту настаје семиотичко-феминистичка теорија Јулије Кристеве. Она сматра да функција фетиша није само замена женских гениталија неким објектом. Његов задатак је да обезбеди наставак веровања да је мајка надасве фалусна – да поседује *фаличку моћ*. Да макар привремено не постоји тачка одељености у којој она престаје бити садржалац (велики Други) за настајући субјект, као и носилац означитељске функције. Кристева тврди да субјект наставља да осцилира између семиотичког и симболичког и након уласка у језик. Субјект је заправо перманентно у *процесу*.¹⁰ Према њеној тези, напуштајући целовитост превербалног субјективитета, идентитет субјекта не постаје сасвим децентриран, а мајка не губи фаличку моћ. Имагинарни отац, тј. симболички Други, комбинација је мајке и оца, па га Кристева још назива и *материнским*. Њено становиште опире се додашњим поставкама о фиксираним, задатом идентитету, којег гарантује успешност раскида са материнским телом, стварајући трајни расцеп и незадовољство у субјекту. *Субјект у процесу* Кристеве инсистира на индивидуалности, децентрираности, не ограничавајући женскост на концепт *другог*, другачијег, одбаченог и претећег субјекту.

И сам Лакан тврдио је да говор не потиче из ега, већ из Другог, наглашавајући да језик и говор излазе ван свесне контроле. Оно што представља дискурс Другог заправо је несвесно, тј. семиотичко. Семиотичко је у психоанализи Кристеве блиско повезано са женским јер репрезентује стање јединства са телом мајке и искуства синтезе субјекта током пре-вербалне, пре-огледалне фазе. То је емотивно, искуствено поље, смештено у прозодији и пукотинама језика, а не денотативном значењу речи. Семиотичко је лоцирано у пре-едипалном, примарном процесу субјективизације у коме конвергирају различите, неиздиференциране пулзије. Ове нагоне Кристева назива семиотичким и они се крећу унутар семиотичке – *материнске хоре*.¹¹ „Нестална уобличеност саздана од кретњи и њихових краткотрајних застоја

10 Kristeva, J. The Subject in Process, in: *The Tel Quel Reader*, ed. French and Lack (1998), New York: Routledge, p. 133-138.

11 *Chora* је термин који Кристева преузима из Платоновог Тимаја (*Timaeus*). Античка *chora*/ хора представља пре-натално стање, сједињење, оно хранљиво и материнско, безбрижност и нераспознатљивост која претходи било каквој фигурацији.

хора је ни модел, ни копија, она претходи фигурацији и тиме огледалности.”¹² Подређивање симболичком, које за Кристеву представља имагинарни Отац, подразумева отимање од мајчинских хранитељских особина и: „подређивање уобразиљског садистичкој заштити Једног.”¹³ Оно што је проблематично и што ствара трауму у симболичком је немогућност досезања јединственог обједињујућег садржаоца, у коме се остварује захтев за љубављу, ако се сасвим искључује оно семиотичко – *женско*. Међутим и поред потребе за симболизацијом као условом изградње субјекта, остаје потреба за љубављу. Љубав, иако домен имагинарног, код Кристеве је смештен између биологије и жеље, на релацији између материнског тела и симболичког захтева који поставља Отац. Ипак одвајање од материнског тела, Кристева не види као трагично, јер се настајући субјект подвргава захтевима оца путем мајчине жеље. Њено тело је место трансфера.

Мајчинска љубав премешта функцију тела на место мајчине жеље – жеље за оцем, па се овај трансфер љубави и задовољства само одиграва преко Оца као заступника¹⁴, не резултирајући никада потпуним одвајањем, тј. превагом симболичког. *Симболичко* Јулије Кристеве подржано је том превербалном *семиотичком хором*. Она дакле сматра да је женско већ инвестирано у означитељском систему Оца и да се оно не укида уласком детета у говор. С обзиром на то да је мајка већ говореће биће, Друго је већ у њој. Настанак и функцију фетишизма у студији „Приче љубави” / „Histoires d’amour” (1985) Кристева описује као признавање фаличке моћи Мајци, јер дете прима жељу и подвргава јој се посредством ње. Мајчина жеља за фалусом чини да је велико Друго већ у њој, а логика симболичког заправо већ делује у мајчинском телу као облик фетишизма. Њена примарна фаличка моћ коју поседује у односу на настајући субјект наставља да егзистира, јер је одвајање од њеног тела подржано Оцем као заступником њене властите жеље.

Развијајући даље тезу о *материнском оцу*, који не диктира апсолутни раскид са женским а потом и расцеп у самом субјекту, Кристева нас доводи до закључка да фетишизација није резултат подвојености, диференцијације, насилног прекида везе са женским телом и спознајом да мајка није фалусна. Напротив. Њена функција остаје активна током читавог живота будући да матерински отац никада не постаје

12 Kristeva, J. (1974) *La Révolution du langage poétique: l’avant gardé à la fin du XIX siècle: Lautrémont et Mallarmé*, Paris: Seuil, pp. 24-25.

13 Kristeva, J. (1985) *Histoires d’amour*, Paris: L’Infini Denoël, p. 146.

14 Zastupnika мајчиног уживања/*jouissance* koga Kristeva naziva *materinski Otac*.

сасвим независтан у односу на мајку. Оно женско, семиотичко, остаје у тесном и напетом односу са очинским симболичким. Трансфер љубави и ужитка у нуклеусу и целовитости женског тела, ка сепарацији симболизованом у *имену Оца*¹⁵ никада се сасвим на завршава. Нагон ка семиотичком, хетерогеном као садржавајућем, опстаје и након процеса симболизације, нагонећи субјект да ствара фетише, подсећајући да је мајка и даље фалусна и да забрана према њеном телу нема моћ над самом жељом. У уметности, по Кристевеј, управо је фетишизација женског тела простор отворене дијалектике у коме постоји непрекидни трансфер између симболичког и хетерогеног.

Ревизија коју је Кристева начинила у смислу значења фетиша значајна је утолико што је његово оживљавање – некада сматрано трауматичним, методски редефинисано. Оно што је у њему стајало као претња идентитету, као зазорно и надасве *женско*, препознато је као *облик семиотичког* које паралелно и равноправно егзистира у субјекту, као и оно симболичко. Семиотичко је пре конзервирани утисак *јединства субјекта* са женским и неиздиференцираним, него раскида са телом мајке. Лакановски субјект, настао у подели и одстрањивању семиотичког као нечег узнемиравајућег, претећег и зазорног, резултат је неуспеха своје сопствене симболизације. Његова жеља не задовољава се у домену симболичког па у субјекту наставља да тиња логика фетиша. Константе у овој игри су остатак и недостатак, а жеља је та која око фетиша наставља да кружи не остављајући ни субјект ни идентитет завршеним. Провала семиотичког узнемирава лабилно, фантазматско устројство субјекта, дијалектиком хетерогеног, незавршеног и нелинеарног – као наличју његовог идентитета. Зато семиотичко о(п)стаје и унутар симболичке стварности, јер се не може сасвим подредити симболизацији. Немогуће га је дефинисати, описати или обухватити. Оно је неодређено, незавршено и не сводљиво на појам или знак. Резистентно на хијерархијски шематизам језика. *Семиотичко* Кристеве је дијалектички инструментариј хетерогеног *субјекта у процесу*. Такав субјект репрезент је *јединства семиотичке хорџ*¹⁶, контрадикторности и покрета и у њему се означитељски процес стално обнавља. Онде где за тетички субјект, дистанциран

15 Француски: *le nom du père* – *име оца*, термин којим Лакан означава забрану инцеста, коју отац, као означитељ мајчине жудње, формира током фазе Едиповог комплекса. Отац баш у тој фази преузима улогу великог Другог и та позиција по њему остаје непроменљива. Женско од тада наступа само као зазорно.

16 Kristeva, J. (1977) *Polylogue*, Paris: Seuil, p. 57.

од телесног и фемининог, настаје семиотички јаз, открива се ново дијалектичко поље које у њему покреће процес. Језик жеље, који поседује амбивалентну логику, који је неограничен линеарношћу и стално узнемирава стабилност рационалног, доносиће негацију али и обнову субјекта. Такав језик реплика је страдања знакова, али и непостојања границе између тела и задовољства. Он отвара простор за дијалектичку размену између симболичке и семиотичке равни, у хетерогеној матрици бескрајних могућности семиотичке размене.

Женско тело као систем означавања

„Опште је прихваћено да су речи знакови; али песници су практично једини који знају да су речи некада биле и вредности. С друге стране, жене су у једној друштвеној групи сматране за крајње суштаствене вредности, иако је тешко схватити како су те вредности интегрисане у системе које носе функцију означавања”¹⁷

У симболичкој размени учествују и мушкарци и жене, али се само жене производе као знакови. „Жена-знак се производи унутар одређеног система означавања. И поред тога што је форма или пре *означитељ знака* ствара особа, жена, супстанција значења знака, његово означено, није појам жене.”¹⁸ Знакови поседују значење само у оквиру система означавања у којем су настали. Кругом мушке жеље – означитеља и размене, организује се и значење филма као и место женског субјекта у њему.

Филм као моћан идеолошки медиј, представља место фиксирања значења, па је управо као такав значајан за отварање простора у коме би женски субјект могао формирати сопствени систем значења. Простор за обликовање феминистичког система, открива се у пукотинама језика и одсуству значења – тј. ономе што Симболичко на филму пропушта или изоставља. Аналогно празном месту које је женском субјекту у визуелној уметности додељено, ова се позиција, иако пасивна и опресивна по женски субјект, на филму може употребити за конструисање сасвим другачијег језика. У *локусу празнине* у коме је смештен, женски субјект као означитељ игра на карту трансгресивности, исклизнућа и немогућности потпуног детерминисања значења, као ни пот-

17 Леви-Строс, К. (1989) *Структурална антропологија*, Загреб: Напријед, стр. 61.

18 Todorov, T. *The Sign*, u: *Žena kao znak, Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Andelković, B. (2002) Beograd: Centar za savremenu umetnost, str. 228-229.

пуног овладавања мушког субјекта симболичким поретком. То *празно место* које филм као медиј оставља за простор женског протагонисте, представља извесну тачку проширења, која може бити искоришћена за формирање другачијег дискурзивног простора који се не би заснивао на мизогинији, фетишизацији и воајеризму. Укидање језичке дистанце (разлике између означитеља и означеног), које се сугерише у феминистичкој хори, као нелинеарном семиотичком систему који одбија разлику и превазилази ограничења симболичке логике, отвара простор за метонимијска језичка кретања и слободну дијалектику, допуштајући оном *Другом* да проговори.

У феминистичкој теорији слике, свет филма сматра се одликом света заснованог на полном дисбалансу и ова позиција заједничка је за све критичко-теоријске платформе којима феминизам интерпретира улогу жене у визуелним уметностима, међу којима је филм узет као пример најмоћнијег, репресивног медија за женски субјект. Однос филма према женском телу изједначен је са воајеристичким, сексистичким уживањем у њему, а женска улога само је егзибиционистичка у визуелном наративу. У студијском тексту „Женска улога: Снимање женског тела” („Woman’s stake: Filming the Female Body”), британска теоретичарка Мери Ен Дон (Mary Ann Doane), вешто је закључила да жена не постоји у филмском језику и да у том смислу нема слика *За њу*, нити аутентичних слика *О њој*. Тај недостатак уједно је и недостатак говора *О њој*, што све укупно не смемо тумачити као симболизацију њеног сопственог недостатка, већ супротно – недостатка у мушком субјекту, његовом говору и систему језика, на шта јасно упућује заступничка улога жене у филмском раму. Жена постоји као означитељ само као репрезент нечег недостајућег у мушкарцу. Као таква, она се рефлектује у филмској уметности без могућности сопствене артикулације. Њено тело и говор на филму чини само финкцију дискурса, у чијој се симболичкој слици неки други – мушки субјект огледа и успоставља. “Жена је у патријархалној култури означитељ мушког другог, спутана симболичким поретком у коме мушкарац може да иживи своје фантазије и опресије кроз језичке команде, наметнуте немој слици жене везане за место носиоца а не творца значења.”¹⁹

19 Malvi, L. Vizuelno zadovoljstvo i narativni film, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Anđelković, B. (2002) Beograd: Centar za savremenu umetnost, str. 190.

Феминистички језик филма

Феминистички филм је једна од пракси чија је функција пружање отпора патријархалном систему производње субјекта, а првенствено језика – који носи највећу улогу у његовој изградњи, потом и репрезентацији. У том смислу, он се може посматрати и као означитељска, диференцијална пракса, која посредује, производи и креира нова значења унутар система језичке комуникације. Језик феминистичког филма је специфичан означитељски систем у коме се комуникација поставља као дијалог између различитих субјекта, а не између Субјекта и његових Других. Овај језик подразумева многострукост, неограниченост, аосцијативност, нефиксираност структуре, несводљивост и перманентни означитељски флуks. Значења која креира и поставља само су привремена и откривају се у пукотинама језика (баш као код Кристеве), и клизању између означитеља и означеног. Осим тога, феминистички филм близак је и замисли надреалистичког поетског језика и филма уопште, који негујући основне принципе надреализма као антиуметности тежи вишезначности, тзв. *отвореној дијалектици*.

Узевши у обзир укоренење обрасце обликовања и разумевања женског тела, поставља се питање да ли је могуће допрећи до аутентичног феминистичког језика у визуелним уметностима и преобликовања филмске праксе која конструише женске ликове као пасивно-гледане објекте преузимајући унапред конструисана значења? Феминистичка теорија филма суочила се са изазовом како лишити филм било каквог утицаја воајеризма и фетишизације женског субјекта, ако филм само пресликава односе друштвене стварности. Једна од стратегија могла би бити комплетно излагање женског и демистификација жене као објекта жудње. У том случају стереотип би намерно био изложен са циљем другачијег виђења. Ипак, на тај начин стереотип би опет предходио телу онемогућавајући да се оно репрезентује сопственим сетом слика и системом означавања. Стереотип постоји тамо и где тела нема. Осим тога, директо излагање тела и даље би указивало на то да изван њега постоји неки лични, скривени, фнатазмагорични простор у коме влада поредак *Другог*. Визуелизација простора несвесног на филму, (коју су покренули надреалисти), подстакнута аморфним страхом од женске енигме и табуа њеног тела, давала је стереотипима још веће значење. Због тога је феминистичка теорија филма предложила да би битку око значења тела требало повести у правцу значења простора у коме се то тело репрезентује. „Филмски простор не би требало да буде онај у коме се води битка око значења тела, јер је она унапред изгубљена у владајућем

поретку мушкарца као носиоца погледа, већ би њу требало повести у смислу значења простора.”²⁰

Једним од таквих филмова, који су успели да направе заокрет у организацији филмског простора и формирању новог језика, сматра се експериментални филм Лоре Малви и Питера Волена (Peter Wollen) *Загонетке Сфинге* (*Riddles of the Sphinx*), из 1977. године. Ово је један од првих филмова у којима је класичан филмски наратив замењен дијалектичким суодношавањем различитих елемената. „Загонетке Сфинге” базирају се на миту о Едипу (додуше нешто другачијем него што га Фројд користи у објашњењу структурације личности инцеста и табуа), па је један од главних мотива репресија мајчинства, али оно што овај филм осветљава путем митолошких, психолошких и семиолошких загонетки је пут који је друштво прешло од матријархалног до патријархалног модела устројства језика. Лора Малви прави директну аналогију са митолошком Сфингом коју је култура протерала ван градских зидина, чудовишном женом као симболом аморфног страха према женском уопште који се развио у патријархалној култури. Митологија на којој је засновано целокупно друштво додељује подређени положај жени. У овом филму, Сфинга је представљена као икона женског ослобођења, алик Грете Гарбо – као мас медијске иконе презете из холивудске митологије, назначен је у лице сувереног женског субјекта који се отргнуо из доминантне маскулинистичке матрице производње. Ова Сфинга одупире се томе да буде представљена као симбол кастрационе претње фалоцентричној култури, већ проговара сопственим, поетским језиком. Женственост Сфинге пробија се испод мушког дискурса и излази на површину, фокусирана на свој унутрашњи свет. Филм „Загонетке Сфинге” реконструише глас пре-едипалне мајке, алудирајући на искривљену слику жене у друштву која не познаје хетерогену структуру матријархата. Као што митска Сфинга умире након што је човек решио њену загонетку, тако је и жена као икона суштствене женствености нестала у култури патријархата. Лора Малви и Питер Волен овим филмом поручују да је женскост остала нема, а да се жена на филму појављује само као слика, референтна тачка – тј. означитељ кастрације. Жени је одузет глас, сматра Малвејева, она говори у име симболичког поретка а не сопственог, сложеног и дијалектичког и зато овај

20 Doane, M. A., *Woman's stake: Filming the Female Body*, in: *Feminism and Film Theory*, ed. Penley, C. (1988), New York: Routledge, p. 219.

филм инсистира на *језику питања*, а не неком *универзалном гласу истине*.²¹

Попут система језика, филмски простор, као такође затворен и организован значењски систем, представља извештај оквир. Путем њега могуће је извршити трансформацију садржаја који се у њему излаже и њиме саопштава. Оно што феминистичка теорија слика предлаже јесте управо трансформација филмског визуелног простора као система означавања. У том смислу, највећи изазов феминистичког филма био би откривање слободног простора за производњу визуелних знакова, ван фалочентричне матрице. Тај простор, сматра Мери Ен Дон (у раније поменутом студијском тексту), иако га је тешко замислити, не може настати деконструкцијом или декодирањем постојећег, већ отварањем сасвим новог дијалектичког простора за женски субјект и посматрача способног да тумачи знакове ван доминантног дискурса. То би требало бити простор отворене дијалектике, где постоји однос међу субјектима, а не субјектом и његовим Другим. Такав простор представљао би некакав интер-дискурс, ослобођен од препознавања, било какве фиксираних идентификације или значења, већ простор нелинеарне флукурације означитеља и њихових релација. У оваквом систему, женски субјект би могао наћи простор и средства изражавања за репрезентацију сопствене природе, ван конвенција наметнутих, друштвених улога. „Не постоји ништа иза маске, нема вела да се стргне, чак ни празнине да буде откривена, само трагови порицања и негирања, флукурајући означитељи који сведоче о важности психоанализе и семиотике.”²²

Оваква теоријска замисао веома је блиска надреалистичкој замисли простора, посебно израженој у другом таласу надреализма, где се у филмском раму (као и у фотографији или књижевности уосталом) тежило организацији простора и наратива који би функционисали као метафора и метонимија по себи. У таквом простору, субјект и тело ничим не би били предодређени, фиксирани или у потпуности сазнатљиви, већ би егзистирали у сталној промени, измичући дефиницији било каквог система значења. Наратив би подразумевао стално уланчавање елемената, препуштање нелинеарним асоцијативним низовима, а актери у њему слободни од унапред задатог препознавања. Ову промену у визуелном

21 Cheu, H. F. (2007) *Cinematic Howling: Women's Films Women's Film Theories*, Vancouver: UBC Press, p. 73.

22 Malvi, L. *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film*, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Andjelković, B. (2002) Beograd: Centar za savremenu umetnost, str. 195.

наративу, који је од мимезиса сноликог света у надреализму прерастао у перформативни, субверзивни облик деловања постигла је управо репрезентација женског тела, као структурално дезинтегришућег модела по постојећу слику реалности. Простор слике измештене из стварности, у којој је надреализам начинио семиотички рез, отворио се према излагању форме субјективитета ван симболичког модела и фалочентризма. Интервенцијом у различитим димензијама стварности, филмски елементи ослобођени су од стереотипованог значења. *Онтолошки дуализам* простора и тела, реда и хаоса, постао је нова форма у грађењу филмске приче, а језик је одступио од равни симболичког и препустио се плуралности. Спајајући психоанализу и семиотику, надреалистичка филмска пракса (потом и пракса експерименталног филма), начинила је снажан заокрет сучељавајући биће и значење на пољу пресека филмског простора као независног система означавања.



Надреализам као систем означавања

На темељима лингвистичких теорија структурализма и постструктурализма у Француској, феминистичке студије слике поставиле су захтев за формирањем специфичног језика и преобликовањем традиционалне филмске праксе која је, преузимајући унапред конструисана значења, лишавала женски субјект језика и слика, феминистичке симболизације и иконографске репрезентације. Усвојивши семиолошку замисао језика – у смислу његове перманентне дислоцираности од структуралних оквира, феминистички филм је отворио могућност дефинисања паралелног и артикулације субјективитета изван доминације патријархалне културе, означавајући на тај начин и постварење Жене као означавајућег у систему Симболичког. Постављајући у фокус женски субјект и језик *превербалног субјективитета*, ове праксе омогућиле су да се надреалистички филм, као уједно субверзивни али и синтетишући значењски систем, постане предмет новог теоријског истраживања и промишљања. Акцентујући улогу несвесног у формирању језичких структура, надреалистичка уметност прва је указала на немогућност потпуног овладавања Симболичким, као и

комплементарност између семиотичке и симболичке равни кроз идеал помирења језичких и друштвених антагонизама у опусу женског тела.

Надреалистички субјект јако је близак замисли феминистичког субјекта. Он пре свега подразумева темељну *хетерогенезу*. То значи да надреалистички субјект није задат, коначан или фиксиран, да не настаје у подели, нити да његова егзистенција и репрезентација зависе од Симболичког. Реч је о субјекту који само својом структуром и контекстом у који је постављен одбија разлику и бинарност коју задобија уласком у поредак језика, а на којима језик као симболички систем почива, чиме је он сам као такав конституисан и у крајњој линији гарантован. Надреалистички субјект, (уосталом као и језик), подразумева: неподвојеност, нестабилност, хетерогеност, поништење граница и дистинктивне удаљености између категорија (материје и духа, мушког и женског, свесног и несвесног, рационалног и ирационалног, природног и вештачког, људског и анималног или машинског итд.) Ирационалност коју потенцира услов је неподвојености субјективитета, у којој је аналитички, рационални субјект заробљен и приморан да се одрекне једног дела свог бића, тј. несвесног. Због тога су надреалисти рационалност смаатрали ограниченом и скученом, а језик недовољан да изрази и комуницира свеобухватну и слојевиту стварност субјекта. Зато су у својој уметности и филозофији стремили поетском и имагинарном, сводивши језик и појмове које означава на аморфне, прозодичне, непрепознатљиве и покретљиве. Ирационалност и разградња симболичког, којој су у свим фазама надреализма тежили, имала је међутим интегришућу функцију.

Једна од највећих парадигми надреалистичког покрета било је женско тело, у коме се огледао трансгресивни приступ уметности и субјективности. Сматрало се да оно измиче репресивним системима друштвене производње, те да као такво одбија и онемогућава разлику успостављену језиком. У уметности надреализма, посебно филму као изразито моћном медију када је реч о процесу субјективизације и могућности мењања слике стварности, стављен је знак једнакости између женског тела и поетског језика каквим је надреализам желео да ступи у контакт са несвесним делом субјекта. Један од првих филмова којим је надреализам отворио врата тајновитом, женском субјекту, који својом дијалектичком природом провоцира ограничену стварност јесте Мен Рејева (Man Ray) „Звезда из мора” / „L'Étoile de mer” (1928). *Звезда из мора* није ни објект, ни животиња ни девојка. Она је нека врста увеличавајућег стакла, прозора ка

свету имагинарног и надстварног. Она поседује сопствено поље перцепције и репрезентације, а посебно је упечатљив језик којим главног протагонисту увлачи у комуникацију и поиграва се с њим. Карактеристичан јеснолики наратив, као и естетика знатижеље, тајновитост којом је у визуелном наративу обликован женски субјект. Он константно измиче погледу и све дубље заводи посматрача својом фантазмагоричном појавом. Као алегорија несвесног које проваљује у стварни свет, звезда из мора нагони посматрача да испита границе свести и сигурности у сопствену структуру. Осим тога, она указује на незнање које у субјекту оставља рациом ограничени ум: „Ми смо заувек изгубљени у пустињи вечне таме”²³, речи су песника Робера Десона (Robert Desons) – по чијој поеми је настао овај филм, још у првим секвенцама. Врло јасно, Мен Реј акцентује идеју филма: постоји недостатак у спознаји сопства, стални мањак у субјекту, а жена је тај децентрирани, транседентни објект који можда ту тајну садржи. Још један провокатнтни женски лик, који је унео револуцију у фимском језику још у првој фази надреализма, јесте лик оживљене статуе из филма „Крв песника” / „Le Sang d’un Poète” (1932), редитеља Жана Коктоа (Jean Cocteau) којег тумачи славна Ли Милер (Lee Miller). Њен специфичан језик, гестови и глума савршено осликавају изазов ирационалног, који женско тело поставља мушком субјекту (у ширем смислу изазов који феминизам поставља великом наративу патријархата).

Као метафора узбудљивог и опасног, женско тело у надреалистичком филму употребљено је као нека врста катализатора, портала у скривени свет психе. Тело је простор у коме мушкарац открива своје *друго Ја* и пролази много изазова и загонетки не би ли доспео до оног заокруженог и целовитог *Над Ја*. Кадкад је њено тело и простор који описује алегорија простора које несвесно заузима у мушком субјекту- његових скривених и мрачних порива, али се њен сопствени сет слика полако развија, умножава и ослобађа од било какве контроле мушког протагонисте (или посматрача). Као статуа у филму „Крв песника”, женско тело се ослобађа љуштуре и стега симболичке стварности, отварајући и ослобађајући један нов, дискурзивни простор, ван уобичајених норми језичке комуникације. Статуа која говори са собом носи многа значења. Кроз наратив филма препознатљиви су митови о Пигмалиону, Орфеју, Пандори.. али је најупечатљивије

23 „Nous sommes à jamais perdus dans le désert de l’éternèbre”. *Éternèbre* је песничка кованица која означава вечито људско незнање, неспособност спознаје целовите слике сопства. Настала од именице *éternel* што значи вечност и *ténèbre* – тама.

то што ова статуа из Коктоовог филма одбија да буде обликована и употребљена као објект (или знак). Она дословно искаче из калуца производње и имплицитног контекста пасивности коју женска фигура има у односу на уметника и конзументе уметности, али и калуца дискурзивне производње значења који женски субјект прихвата само као неми - окамењени. Ли Милер је са недвосмисленом примесом аутобиографског²⁴, у овом филму дочарала лик модела који се отргао и оптичком регистру експлоатације и сексуализације и системском искључивању женског гласа, писма и језика. Оживљена статуа дестабилише скопичко и симболичко, рушећи репрезентацијски стереотип, објектификацију и дистанцу, наводећи мушког актера да призна слабост пред непокорном и надмоћном природом оличеном у говорећем женском субјекту.

Метафора моћи природе, оличена у женском субјекту надреалистичког филма, још један је од начина репрезентације неимељивог нивоа стварности, који нам као рационалним субјектима стално измиче. Овај модел показао се као моћно визуелно средство, којим на филму проговара есенцијална женска природа, па се од свих најдуже задржао у кинематографском наративу. Најупечатљивије изражен је у филмовима Маје Дерен (Maya Deren) редитељке и теоретичара експерименталног филма, а појављује се, па и доминира у неким филмовима савремених стваралаца Ларс фон Трира (Lars von Trier) и Вима Вендерса (Wim Wenders). Филмом „На земљи“/ „At land“ (1944) Маја Дерен покренула је револуцију у филмском језику, базирајући целокупан наратив на језику есенцијалне, исконске женскости. Сви елементи у филму, у служби су давања одговора на питање: Како жена жели да буде виђена? Какав је простор аутономне природе женскости? Изражавајући се сопственим средствима, у простору креираном ван маскулиних означитеља, женски субјект у филмовима Деренове за камеру открива неке до тада непредстављиве идентитетске карактеристике, односе са сопственим бићем, као и интер-релације са другим субјектима, стварима или елементима. Њена визуелна поетика је прогресивна, интимна борба за очувањем личног, феминистичког простора у визуелној уметности. У том циљу Деренова се враћа у просторе исконског, праискуственог света

24 Ли Милер позната је као Мен Рејева љубавница и еротски фото модел, која је напустила каријеру и сама постала аутор неких од најконтраверзнијих фотографија надреалистичког покрета. Била је и фотограф Вога(Vogue) пре Другог светског рата и прва жена која је забележила фотографије погрма у конц-логору Дахау након ослобођења. Чувен је њен фотографски аутопортрет у Хитлеровој кади, само неколико минута након што су америчке трупе ушле у његов апартман у Берлину.

у коме женскост егзистира у елементарним, архаичним облицима, појављујући се за око камере и гледалаца у пажљиво одабраним, секвентним кадровима. Замисао уметности као *анаграма*²⁵, који негује у читавом свом опусу можда је најближе што је феминистички језик успео да изрази у кинематографском медију. Садржај филма „На земљи” симболизује потрагу за суштинском женскошћу. Далеко од буржоаског, патријархалног друштва, који забрањује спознају и изражавање неспутане женске природе. Једна шаховска фигура, коју након дуге потраге главна јунакиња проналази на обали мора, у деконструисаном амбијенту, без мушкарца као означавајућег, метафора је значења која би жена могла сама произвести и „повући потез” изван мизогиног оквира друштва. Деренова је овим филмом разбила визуелне клишеје у којима је све унапред схваћено у име гледалаца, без могућности да сами декодирају поруке као и да филмски садржај у њима покрене процес само-рефлексије. Инстинктивна, секвентна монтажа, камера ослобођена реалистичког и миметичког и фрактална геометрија уткана у филмски наратив, допринела је надреалистичкој идеји о уметности као безинтересној игри мисли. У том простору настало је поље у коме је и феминистички субјект могао да *проговори*.

Закључак

„Уметност није тврдња, то је освајање. освајање чега? Осећања и средстава да их изразе. О чему? О несвесном скоро увек; о логици, веома често.”²⁶

У другом таласу надреализма, филмски простор је најзад деконструисан, па се много озбиљније могло говорити о појавности женског субјекта. Ослобођеност филма од класичног наратива, употребом другачијих, чулнијих средстава, отворио је пут оним ствараоцима који су трагали за новом филмском дијалектиком. Дobar пример савременог приступа овако формираног језика јесте остварење „Меланхолија” / „Melancholia” (2011) Ларс фон Трира и „Пина” / „Pina” (2011) Вима Вендерса. „Меланхолија” није само нео-митолошка визија краја света, она сугерише неминовни историјски раскид са патријархатом, мушком хегемонијом, велики

25 Анаграм – комбинација слова постављених у специфичном односу, где је свако појединачно слово и елемент више линеарних низова. Сваки елемент анаграма повезан је са целином тако да се ни један од њих не може изменити без утицаја на остале и урушавања целине. Према: Deren, M. (1975) *Anagram: ideja o umetnosti, formi i filmu, Filmske sveske* br. 1, Beograd: Institut za film, str. 17.

26 Breton, A. (1935) *Position politique du surréalisme*, Paris: Éditions du Sagittaire, p. 142.

семиотички рез у коме се хришћански и едиповски мит губе. Смак света приказан хиперреалистично, наглашено и застрашујуће, где посматрач и сам нестаје у вихору и хаосу атомских честица, заправо је најава феминистичке хетероглосије, реинкарнације женског начела. Планета Меланхолија, наизглед необјашњиво повезана са главном јунакињом у друштво уноси пометњу и панику, али уједно побеђује све опозиције симболичког и доноси смирење у једном другачијем дискурзивном поректу. Тај неиздиференцирани, али синтетишући језик који заговара феминистичка теорија, препознатљив је и у делу „Пина”, специфичном филмском омажу кореографики Пине Бауш (Pina Bausch) и њеној плесној трупи *Танцтеатар (Thanztheater)* у *Вунепталу (Wuppertal)*. Овај филм, снимљен исте године, враћа се такође надреалистичким параметрима у грађењу приче. Користећи најсавременију технику, редитељ Вим Вендерс показао је да наратив може бити структуриран и кроз арбитрарне изражајне форме. Разрађујући четири велике Пинине кореографије, Вендерс екстрахује из њих само естетске елементе, на основу којих гради читаве сцене. Камера прати тело плесача, откривајући нове димензије у његовој динамици, тако да само тело, са његовим сопственим психоекспресивним наративом постаје главни актер филма. Динамизам тела, аугментован је и артикулисан до те мере да се оно ослобађа као суверени субјект у односу на посматрача. Имамо осећај да је камера залепљена, срасла за тело, асимилована у његову просторност и динамику. Перформативност коју производи запањујућа је и продорна, не само због спољашње експресије или упечатљиве кореографије, већ што тело успева да се наметне као аутономни и омнипотентни елемент филмске приче, изражавајући се аутентичним језиком и онемогућавајући у крајњој инстанци нарцистичку идентификацију гледаоца са филмском сликом. Хибридне и хетерогене позиције које тело у овом филму гради, говоре у прилог теоријској замисли о репрезентацији као привременом, фикционалном уговору, а не фиксираној позицији дискурса и субјекта. Ова филмска остварења ствакако нису мејнстрим, нити то најављују, али су значајан доказ о томе како аутентичан феминистички језик и дијалектика све више насељавају савремен филмски простор, користећи нове технологије и изражавајући потребе субјективитета данашњице, не опстајући само у форми експерименталног филма или надреалистичке антиестетике.

ЛИТЕРАТУРА:

Breton, A. (1935) *Position politique du surréalisme*, Paris: Éditions du Sagittaire.

Cheu, H. F. (2007) *Cinematic Howling: Women's Films Women's Film Theories*, Vancouver: UBC Press.

Deren, M. Anagram: ideja o umetnosti, formi i filmu, *Filmske sveske* br. 1 (1975) Beograd: Institut za film.

Doane, M. A. Woman's stake: Filming the Female Body, in: *Feminism and Film Theory*, ed. Penley, C. (1988), New York: Routledge.

Feminism and Film Theory, ed. Penley, C. (1988) New York: Routledge.

Kauvi, E. Žena kao znak, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Anđelković, B. (2002) Beograd: Centar za savremenu umetnost.

Kristeva, J. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to literature and Art*, New York: Columbia University Press.

Kristeva, J. (1985) *Histoires d'amour*, Paris: Gallimard, L'Infini Denoël.

Kristeva, J. (1974) *La Révolution du langage poétique: l'avant gardé à la fin du XIX siècle: Lautrémont et Mallarmé*, Paris: Seuil.

Kristeva, J. The Subject in Process, in: *The Tel Quel Reader*, ed. French and Lack (1998), New York: Routledge.

Kristeva, J. (1977) *Polylogue*, Paris: Seuil.

Lacan, J. (1966) *Écrits: Le stade du miror comme formateur de la fonction du Je*, Paris: Seuil.

Лакан, Ж., Семинар VIII, 1960-1961, у: *Психоанализа и онтологија*, Јевремовић, П. (1998), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Levi-Stros, K. (1989) *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Naprijed.

Malvi, L. Vizuelno zadovoljstvo i narativni film, u: *Uvod u feminističke teorije slike*, prired. Anđelković, B. (2002), Beograd: Centar za savremenu umetnost.

Strukturalistička kontroverza: jezici kritike i nauke o čoveku, prired. Donato, E. i Meksi, R. (1988), Beograd: Prosveta.

Lidija Cvetić
Belgrade

DIALECTICS OF THE BODY –
FEMINIZATION OF THE FILM LANGUAGE

Abstract

Film as a language system, selecting and crossing certain elements, uses special connotations and forms its own meanings. Female body on the film, however, can be viewed and studied as a specific platform within the cinematic language through which new and different meanings can be read and also communicated as relationships between them. For decades have art theorists speculated about a possible feminist film language, as a new cinematic language that would open and set free a space for the representation of the female subject outside the socially coded form. Is such a discursive space in the area of film as a media possible, and what has the art of cinema offered to date these are the questions answered in this study. A particular research challenge is the issue of the inability of the feminist representation of the subject in the movie as a stereotyped signifying system. The autonomy of art as a practice framed in terms of ideological discourse production is reorganized and transformed thanks to the influence of materialist approach to semiotics – a concept which involves erasing established social differences and transformation of signifying structures in language. Post-structuralist theories of the twentieth century, including “Semiotics” by Julia Kristeva, launched a revision of the study and interpretation of the film, with a special contribution to the feminist studies of images, linking semiotic with the female, trying to reach out to the language independent symbolic structures and oppressive, eroticized view of the female body. What both these theoretical streams are trying to signify is a field in which a woman appears as a signifier of the female subject, regardless of the dominant masculine discourse in the visual field of communication: the one that constructs the view, the subject and the object and the language itself. Such examples can be found among the directors of primarily surrealist, experimental and feminist films, such as Men Rey, Cocteau, Maya Deren, Lora Malvi, or contemporary ones like David Lynch, Lars von Trier and Wim Wenders, whose poetics examine the limits of operation of such a language using a variety of art approaches and technologies, giving priority to the extension of the semiotics into a symbolically established reality.

Key words: *film language, poetic language, feminist subject, female body, surrealism, semiotic, chora*