

JANET McCABE

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ
ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΣ

Μετάφραση
Ειρήνη Πυρπιάσου

Επιμέλεια
Ιωάννα Αθανασάτου



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ:

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΔΕ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ ΑΛΛΑ ΓΙΝΕΤΑΙ

Το βιβλίο αυτό πραγματεύεται την ανάπτυξη της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου και τη θεωρητική μελέτη του κινηματογράφου σε σχέση με τα διάφορα ζητήματα που έθεσε η φεμινιστική έρευνα από τις αρχές της δεκαετίας του '70 έως σήμερα. Το ευρύ γνωστικό πλαίσιο του φεμινιστικού κινηματογράφου είναι αρκετά ασύνηθες, καθώς οι σκοποί, οι στόχοι και τα πνευματικά του ενδιαφέροντα ποικίλλουν. Αυτή η εισαγωγή έχει ως σκοπό να καταγράψει τη δυναμική κριτική σκέψη της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου – να καταπιαστεί με τις πολυάριθμες φεμινιστικές παρεμβάσεις και να στοχαστεί με μια κριτική διάθεση πάνω στα κοινωνικο-ιστορικά, πολιτικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα τα οποία διαμόρφωσαν όσα ειπώθηκαν και τον τρόπο με τον οποίο ειπώθηκαν.

Μέσα από το έργο της, η λεγόμενη φεμινιστική θεωρία και κριτική του κινηματογράφου έπαιξε αποφασιστικό –και συχνά αντιφατικό– ρόλο στην ανάδειξη των κινηματογραφικών σπουδών ως επιστήμης. Αντίστοιχα, οι κινηματογραφικές σπουδές έδω-

σαν υπόσταση στις διάφορες φεμινιστικές ανησυχίες, δεδομένου ότι η φεμινιστική έρευνα αποτελούσε ήδη ένα γόνιμο έδαφος. Γνωρίζοντας τις καταβολές και τις επιρροές που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου, ίσως μπορούμε να αναθεωρήσουμε τις ιδέες μας για τον τρόπο με τον οποίο ορίζεται ένα γνωστικό πεδίο. Γνωρίζοντας τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκε ο φεμινιστικός κινηματογράφος, μπορούμε επίσης να μάθουμε ποια είναι τα μηνύματα που θέλει να μας περάσει και πώς επιμέρους θεωρητικά κείμενα εντάσσονται σε ένα ευρύτερο επιστημονικό πεδίο. Η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου αποτελεί ένα πολύ ιδιαίτερο είδος θεωρίας, το οποίο γίνεται κατανοητό μέσα από πεδία που βρίσκονται έξω από το πλαίσιο του, όπως ο (μετα-)στρουκτουραλισμός, η ψυχανάλυση, η μετα-αποικιοκρατία και η queer θεωρία, καθώς και μέσα από πεδία που περιλαμβάνονται στις κινηματογραφικές σπουδές. Η μελέτη του γνωστικού πεδίου που είναι γνωστό ως φεμινιστικές κινηματογραφικές σπουδές μάς επιτρέπει να το θεωρήσουμε ως ένα σύνολο προτάσεων πάνω στη σύσταση του κινηματογράφου και την πολιτισμική παραγωγή, στις αναπαραστατικές κατηγορίες και την υποκειμενικότητα των φύλων, στην ταύτιση και τις πρακτικές θέασης, πάνω στην πολιτισμική ισχύ και την ιστορική (μη) ορατότητα, πάνω στην επιθυμία και τη φαντασίωση, και πάνω στην αλληλεπίδραση αυτών των πεδίων.

Η φεμινιστική θεωρία και κριτική του κινηματογράφου συνέβαλε αποφασιστικά στην κατανόηση της σεξουαλικής διαφορετικότητας και της σεξουαλι-

κής ταυτότητας. Συγγραφείς και διανοούμενοι, δουλεύοντας σε αυτόν τον τομέα για καιρό, ανέπτυξαν νέες μεθοδολογίες και θεωρίες κριτικής, παράγοντας νέες γνώσεις σχετικές με την αναπαράσταση της αποδόμησης και νέες προτάσεις μέσα από τις οποίες η γυναίκα μπορεί να ιδωθεί είτε ως υποκείμενο είτε ως αντικείμενο. Διάφοροι θεωρητικοί έχουν εναντιωθεί στις επικρατούσες θεωρίες και τις ιστορίες του κινηματογράφου, τόσο για να επανεξετάσουν διάφορες αναπαραστατικές κατηγορίες όσο και για να αποκαταστήσουν τη συμβολή των γυναικών στην ιστορία του κινηματογράφου και στην κινηματογραφική πρακτική. Τα τελευταία χρόνια, η φεμινιστική έρευνα του κινηματογράφου επέκτεινε τα πολιτισμικά της ενδιαφέροντα και το εύρος της επιρροής της. Θέτοντας ερωτήματα πάνω στις φυλετικές αναπαραστάσεις, την εθνική ταυτότητα και την κοινωνική τάξη σε σχέση με το φύλο, επέτρεψε στους θεωρητικούς να επεκτείνουν τη φεμινιστική παράδοση του κινηματογράφου. Στρέφοντας την προσοχή και σε άλλα μαζικά μέσα, όπως η τηλεόραση και το βίντεο, οι θεωρητικοί είχαν την ευκαιρία να επεκτείνουν τη σκέψη τους και να επανεξετάσουν την κινηματογραφική ιστοριογραφία, σε σχέση κυρίως με την καταναλωτική κουλτούρα και την ιστορικοποιημένη πρόσληψη και έκθεση του κινηματογράφου, διευρύνοντας με αυτόν τον τρόπο περισσότερο το πεδίο. Το ενδιαφέρον για τη λαϊκή κουλτούρα είχε ως αποτέλεσμα την απόσπαση της προσοχής από τις κειμενικές αναλύσεις και τις θεωρίες του υποκειμένου και τη στροφή σε ευρύτερα πολιτισμικά ζητήματα, που αφορούν στις βιομηχανικές πρακτικές, τις θεσμικές στρατηγι-

κές και το κοινό. Ο μεταμοντερνισμός, η παγκοσμιοποίηση, η πολυπολιτισμικότητα, οι ψηφιακές τεχνολογίες και τα νέα μέσα συνεχίζουν να θέτουν επίκαιρα ερωτήματα για το φεμινιστικό κινηματογράφο, και με νέα μεθοδολογικά εργαλεία να δημιουργούν νέες μεθοδολογικές προκλήσεις στα πλαίσια αυτού του επιστημονικού πεδίου.

Ως αφετηρία παίρνω την κριτική εργασία των πρώτων φεμινιστριών θεωρητικών. Η αναγκαιότητα της φεμινιστικής θεωρίας και κριτικής του κινηματογράφου, ενταγμένη στο πολιτικά ριζοσπαστικό περιβάλλον του φεμινιστικού κινήματος, και σε μια ιστορική στιγμή όπου οι γυναίκες στη δυτική Ευρώπη αγωνίζονταν για καλύτερη πολιτική αντιπροσώπευση και ισότητα των δύο φύλων, ενισχύθηκε από αυτόν τον απελευθερωτικό, αριστερόστροφο πολιτικό αγώνα. Η κοινωνικο-πολιτισμική θέση της γυναίκας, η οποία συζητήθηκε αρκετά από γυναίκες στοχαστές, αρχής γενομένης από τη Mary Wollstonecraft (1759-1797), θεωρήθηκε ως η πρωταρχική πηγή της πολιτικής καταπίεσης, της οικονομικής υποταγής και της ιστορικής ανυπαρξίας της γυναίκας. Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα, όπως ορίστηκε από την Annette Kuhn, αποτελεί ένα ευρύ «σύνολο πολιτικών πρακτικών που βασίζονται σε αναλύσεις σχετικές με την κοινωνικο-ιστορική θέση της γυναίκας, η οποία υποτάχθηκε, καταπίεστηκε και έγινε αντικείμενο εκμετάλλευσης είτε από τον κυρίαρχο τρόπο παραγωγής (όπως ο καπιταλισμός) είτε και από τις κοινωνικές σχέσεις πατριαρχίας ή ανδρικής κυριαρχίας» (1985: 4). Η απόκτηση γνώσεων πάνω στον τρόπο με τον οποίο η πατριαρχική ιδεολογία απέκλεισε, αποσιώπησε και καταπίεσε τις γυναίκες

θα είναι εκείνο που αναμφισβήτητα θα σημαδέψει αυτό το πολιτικό κίνημα.

Οι πρώιμες φεμινιστικές πρωτοβουλίες στην κινηματογραφική θεωρία της δεκαετίας του '70 δημιουργήθηκαν από δύο άλλες φεμινιστικές παρεμβάσεις: την ιστορία του δεύτερου φεμινιστικού κύματος και τις θεωρίες που σχετίζονται με τις εικόνες των γυναικών και δημιουργήθηκαν και εγκρίθηκαν από την κυρίαρχη κουλτούρα, η οποία ορίζεται από την πατριαρχία και την ετεροφυλοφιλία. Σε αυτά ακριβώς που μόλις προηγουμένως αναφέρθηκαν –αυτά που η Laura Mulvey ονομάζει «ευρύτερη εκρηκτική συνάντηση ανάμεσα στο φεμινισμό και την πατριαρχική κουλτούρα» [1979: 3]– θα στρέψω κατ' αρχήν την προσοχή μου, προκειμένου να αναδείξω την πρώιμη φεμινιστική γραφή στον κινηματογράφο.

Η Simone de Beauvoir και το Δεύτερο Φύλο

Το πολιτικό και θεωρητικό έργο θεμελιώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '70, όταν η Simone de Beauvoir ανέλυσε το λόγο για τον οποίο η Γυναίκα ορίζεται ως «Άλλος»:

Η γυναίκα δε γεννιέται αλλά γίνεται. Η εικόνα που παρουσιάζει η γυναίκα στην κοινωνία δεν καθορίζεται από βιολογικές, ψυχολογικές ή οικονομικές αιτίες. Ο πολιτισμός στο σύνολό του παράγει αυτό το δημιούργημα, κάτι ανάμεσα σε άνδρα και ευνούχο, το οποίο περιγράφεται ως γυναίκα. Μόνο η παρέμβαση κάποιου άλλου μπορεί να καταστήσει ένα άτομο Άλλο. (1984: 295)

Ο τρόπος με τον οποίο η de Beauvoir χειρίζεται το μύθο της γυναίκας ως Άλλου βασίζεται στην υπαρξιστική θεωρία του Jean-Paul Sartre, που υποστηρίζει ότι η ανθρώπινη ελευθερία επιτυγχάνεται μέσα από μια συνεχή κατάσταση δράσης (ή υπεροχής). Η υπαρξιστική θεωρία υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει θεϊκή αιτιολόγηση για την ύπαρξη, αλλά η ανάγκη του ατόμου να αποδείξει πως το ίδιο υπάρχει. Το υποκείμενο, ενώ βρίσκεται σε μια διαρκή κατάσταση αυτογνωσίας και αυτοανάλυσης, επιτυγχάνει την υπεροχή απομακρυνόμενο ενεργητικά από την κατάσταση της παθητικότητας και της αδράνειας (ή της εμμένειας). Διατυπώνοντας αυτές τις ιδέες σε νέα πλαίσια, η de Beauvoir ορίζει με βάση το φύλο την υπεροχή και την εμμένεια, υποστηρίζοντας ότι ο Εαυτός μπορεί να οριστεί μονάχα σε σχέση με αυτό που δεν είναι. Έτσι, ο άνδρας συνεχίζει να επιβεβαιώνει τη γυναίκα ως Άλλο προκειμένου να ορίσει τον εαυτό του ως Υποκείμενο.

Η γυναίκα ορίζεται και διαφοροποιείται σε σχέση με τον άνδρα, και όχι αυτός σε σχέση με εκείνη. Αυτή είναι το τυχαίο, το ασήμαντο, που έρχεται σε αντίθεση με το σημαντικό. Αυτός είναι το Υποκείμενο, αυτός είναι το Απόλυτο – αυτή είναι ο Άλλος. (1984: 16)

Η γυναίκα επιβεβαιώνει την ανδρική υπεροχή και αποτελεί το αντικείμενο απέναντι στο οποίο το αρσενικό πρέπει να διαφοροποιηθεί προκειμένου να πετύχει την υποκειμενικότητα.

Καθώς δε βρίσκεται κανένα ισχυρό επιχείρημα από την πλευρά των φυσικών επιστημών ή της ψυχολογίας που να εξηγεί το λόγο για τον οποίο η γυ-

ναίκα μπορεί να είναι βιολογικά κατώτερη, η de Beauvoir θεωρεί ότι η πατριαρχική κουλτούρα είναι κατά κάποιον τρόπο υπεύθυνη για τη δημιουργία και την κυριαρχία αυτο-επιβεβαιωτικών παραμέτρων που εγκαθιστούν ιεραρχίες ανάμεσα στα φύλα και σεξουαλικές ανισότητες. Η γυναίκα εμφανίζεται καταδικασμένη στον υποτακτικό της ρόλο και καθορισμένη «αποκλειστικά από τη σχέση της με τον άνδρα» (1984: 174). Γι' αυτό το λόγο, οι πολιτισμικές κατασκευές της γυναίκας δεν έχουν σταθερό νόημα, υποστηρίζει η de Beauvoir: «Είναι ένας ψεύτικος Θεός, ένα Ιδανικό χωρίς αλήθεια» (1984: 218). Η πατριαρχική γνώση κατασκευάζει με αμείλικτο τρόπο την ιδέα για τη γυναίκα ως μια προβολή των ανδρικών φαντασιώσεων και του ανδρικού άγχους, της φαλλοκεντρικής διαφοράς και της ανδρικής έλλειψης. Επιπλέον, οι ιδέες αυτές μεταφέρονται στους ανδρικούς μύθους του ακατόρθωτου («είναι όλα όσα επιθυμεί ένας άνδρας, είναι όλα όσα εκείνος δεν μπορεί να καταφέρει» [1984: 229]), της ιδανικής ομορφιάς και τελειότητας, του θανάτου και της ταπείνωσης («ο ήρωας έχασε για πάντα καθώς βυθίστηκε στις μητρικές σκιές – σπιλιά, άβυσσος, κόλαση» [1984: 179]).

Εκείνη είναι ένα είδωλο, μια υπηρέτρια, η πηγή της ζωής, μια σκοτεινή δύναμη. Είναι η θεμελιώδης σιωπή της αλήθειας, είναι ένα τέχνασμα, ένα κουτσομπολιό και ένα ψέμα. Είναι θεραπευτική παρουσία και μάγισσα. Είναι η προσευχή ενός άνδρα, η καταστροφή του, είναι όλα όσα εκείνος δεν είναι και όλα όσα επιθυμεί, είναι η άρνησή του και ο λόγος της ύπαρξής του. (1984: 175)

Ο αιώνιος γυναικείος μύθος, ιδεώδης και ταυτόχρονα τερατώδης, δεν προβάλλει τίποτα παραπάνω από μια πατριαρχική δομή που αντιπροσωπεύει τα πάντα και τίποτα.

Η de Beauvoir υποστηρίζει πως δεν υπάρχει κανένα έμφυλο σώμα που δεν έχει γίνει αντικείμενο περιγραφής και ερμηνείας από πολιτισμικές ιδεολογίες. Οι κοινωνικοί μύθοι μεταφέρονται μέσω της κουλτούρας – «θρησκείες, παραδόσεις, γλώσσα, μύθοι, τραγούδια, ταινίες» (1984: 290)–, η οποία με τη σειρά της κατασκευάζει τον τρόπο με τον οποίο το άτομο αρχίζει να γνωρίζει, να αντιλαμβάνεται και να δοκιμάζει την εμπειρία του υλικού κόσμου. Επιπλέον, «η αναπαράσταση του κόσμου... είναι δουλειά των ανδρών», οι οποίοι τον περιγράφουν «από τη δική τους οπτική γωνία», και τη συγχέουν «με την απόλυτη αλήθεια» (1984: 175). Αυτή η δύναμη του πατριαρχικού λόγου, τον οποίο διέδωσαν οι μύθοι, οι θεωρίες, οι γνώμες, οι φιλοσοφίες ανά τους αιώνες, αποβλέποντας σε ιεραρχίες ανάμεσα στα φύλα και σε σεξουαλικές ανισότητες, συνοψίζει τη θέση της παραδεκτής σοφίας: «η απόδειξη της γυναικείας κατωτερότητας [μαρτυρείται] όχι μόνο στη θρησκεία, τη φιλοσοφία και τη θεολογία... αλλά επιπλέον στην επιστήμη – βιολογία, πειραματική ψυχολογία» (1984: 23). Και, μέσα από αυτούς τους λόγους, προσθέτει η de Beauvoir, οι γυναίκες μαθαίνουν να είναι αντικείμενα παρά υποκείμενα: «η “αληθινή γυναίκα” υποχρεώνεται να γίνει αντικείμενο, να γίνει Άλλος» (1984: 291).

Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα και οι φεμινιστικές παρεμβάσεις

Η υπαρξιστική αντίληψη της de Beauvois για τη γυναίκα ως Άλλο προκάλεσε τη δημιουργία ενός δεύτερου κύματος φεμινιστικών συζητήσεων, καθώς κατάφερε να καταλάβει τις ρίζες της καταπίεσης της γυναίκας, καθρεφτίζοντας ποικίλες πτυχές της σκέψης της, ενώ παράλληλα φαινόταν πως προσέφερε μια εξήγηση για τις αιτίες αυτής της καταπίεσης. Για παράδειγμα, η Betty Friedan επανεξετάζει τις ιδέες της de Beauvois για την υπεροχή μέσα σε ένα αμερικανικό κοινωνικο-πολιτισμικό περιβάλλον που υποστηρίζει τον αυτο-προσδιορισμό και την προσωπική ολοκλήρωση ως δικαίωμα για όλους τους πολίτες: «αυτή είναι η κρίση των γυναικών στην περίοδο της ενηλικίωσης – το σημείο καμπής από μια ανωριμότητα που έχει ονομαστεί θηλυκότητα στην πλήρη ανθρώπινη ταυτότητα» (1965: 70). Η Friedan περιγράφει το «γυναικείο μυστήριο» ως ένα λόγο ο οποίος επιδιώκει να αναγνωρίσει την «αλήθεια» για τους «φυσικούς» γυναικείους ρόλους και «βρίσκει τη θηλυκότητα μόνο στη σεξουαλική παθητικότητα, την ανδρική κυριαρχία και τη μητρική αγάπη που γαλουχεί» (1965: 38).

Η Friedan εξηγεί πως η τελευταία έκφραση του «γυναικείου μυστηρίου» υιοθετεί το δίπολο παρθένα/πόρνη, το οποίο για καιρό καθόριζε τις κυρίαρχες εικόνες για τη γυναίκα. Υποστηρίζει πως αυτός ο διαχωρισμός ανάμεσα στη νοικοκυρά και τη γυναίκα καριέρας βρίσκεται στην αμερικανική μεταπολεμική κουλτούρα. Εξετάζοντας τις εικόνες της σύγχρονης

θηλυκότητας στη λαϊκή κουλτούρα, από την έντυπη δημοσιογραφία έως την κινηματογραφική αναπαράσταση και τους λόγους των σταρ, συμπεραίνει ότι το «γυναικείο μυστήριο» οδηγεί τις γυναίκες να αποδεχθούν με τη θέλησή τους και χωρίς καμία αντίρρηση τους ρόλους της νοικοκυράς και μητέρας:

Αλλά, από τώρα και στο εξής, η νέα εικόνα της Αμερικανίδας γυναίκας, «Επάγγελμα: Νοικοκυρά», είχε αποκρυσταλλωθεί σε ένα ανεξερεύνητο μυστήριο, που δε χωρούσε εξηγήσεις, διαμορφώνοντας μια απόλυτα διαστρεβλωμένη πραγματικότητα. (1965: 44)

Αυτές οι πολιτισμικές εικόνες είναι τόσο ισχυρές, που οι γυναίκες δεν ήξεραν πια ποιες είναι. Η Friedan ισχυρίζεται ότι η χειραφέτηση είναι δυνατή, αν «αναπλαστούν» οι πολιτισμικές εικόνες και οι γυναίκες εκπαιδευτούν «ώστε να επιτύχουν την ωριμότητα, την ταυτότητα, την ολοκλήρωση του εαυτού τους, η οποία δε θα συγκρούεται με τη σεξουαλική ολοκλήρωση» (1965: 318). Δεν προσφέρει όμως κανένα θεωρητικό πλαίσιο για την αποδόμηση της ιδεολογίας, ούτε αντιλαμβάνεται τις πολύπλοκες διαδικασίες που απαιτούνται για την παραγωγή των αναπαραστάσεων που περιγράφει. Επιπλέον, η σημαντική της σύνδεση ανάμεσα στη δύναμη της εικόνας και τη φυσική ύπαρξη των γυναικών απαιτεί περαιτέρω συζήτηση.

Οι θεωρητικές μελέτες του δεύτερου φεμινιστικού κύματος, όπως οι *The Dialectic of Sex* της Shulamith Firestone, *Patriarchal Attitudes* της Eva Figs και *Female Eunuch* της Germaine Greer, οι οποίες εκδόθηκαν όλες το 1970, επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους στις πολιτικές της κουλτούρας. Πιο

ειδικά, η Kate Millett πραγματεύεται το ζήτημα της καταπίεσης των γυναικών από την πατριαρχία στο βιβλίο της *Sexual Politics* (επίσης το 1970). Επισημαίνοντας πρώτα πώς η πατριαρχία επικρατεί συναινετικά και όχι με βίαια μέσα, στη συνέχεια αναλύει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες αποδέχονται μια κατώτερη κοινωνική θέση. Εξετάζοντας τους τρόπους με τους οποίους οι πολιτισμικές διαρθρώσεις της πατριαρχίας, από την αρχαία μυθολογία έως τις σύγχρονες επιστημονικές θεωρίες, ερμηνεύουν την ιδεολογία της θηλυκότητας, η Millett κάνει παραλληλισμούς ανάμεσα στην πολιτική και στη νομική αποστέρηση των δικαιωμάτων (καμπάνιες για το δικαίωμα στην έκτρωση), τις εγκληματικές πράξεις εναντίον του γυναικείου σώματος, όπως ο βιασμός, η σεξουαλική παρενόχληση και η οικογενειακή βία, και εξηγεί τους τρόπους με τους οποίους πολιτισμικές μορφές, όπως η πορνογραφία, επικυρώνουν τη γυναικεία αντικειμενοποίηση.

Οι πρωτοποριακές αυτές μελέτες θεμελίωσαν τη ριζοσπαστική πολιτική δράση του φεμινιστικού κινήματος, προσφέροντας γνώσεις σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο εργάστηκε ο πατριαρχικός κόσμος προκειμένου να καταπιέσει τις γυναίκες. Στηριζόμενες στο έργο της de Beauvoir, οι θεωρητικοί του δεύτερου φεμινιστικού κύματος κατάφεραν να προτείνουν ασυμβίβαστες πολιτισμικές ιστορίες της γυναικείας καταπίεσης, της σεξουαλικής ανισότητας και του αποκλεισμού λόγω φύλου: «η κουλτούρα είναι τόσο εμποτισμένη από την ανδρική επιρροή, ώστε οι γυναίκες δεν είχαν σχεδόν ποτέ την ευκαιρία να δουν πολιτισμικά τον εαυτό τους μέσα από τα δικά τους

μάτια» (Firestone 1979: 149). Τα γραπτά αυτά όχι μόνο αποδείχτηκαν χρήσιμα για την αποδόμηση της πατριαρχικής ιδεολογίας, στην οποία η υπεροχή και η ανωτερότητα της ανδρικής υποκειμενικότητας ήταν αδιαμφισβήτητες, αλλά επίσης αναγνώρισαν νέους χώρους γυναικείας αντίστασης, καθώς και τη σύσταση μιας εναλλακτικής υποκειμενικής γυναικείας εμπειρίας. Αναγνωρισμένη ήδη από τη δεκαετία του '70, η φεμινιστική θεωρία έδωσε φωνή σε μια γυναικεία πολιτική συνείδηση όπου το «προσωπικό είναι πολιτικό».

Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα και η κριτική κινηματογράφου

Οι πρώτες φεμινιστικές έρευνες πάνω στις εικόνες των γυναικών στον κινηματογράφο έμοιαζαν με εκείνες που γράφονταν για τις πολιτικές των αναπαραστάσεων. Εξετάζονταν λεπτομερέστατα οι στερεοτυπικές εικόνες των γυναικών και του γυναικείου σώματος στον κινηματογράφο, καθώς κριτικοί και θεωρητικοί αναζητούσαν τον καλύτερο δυνατό τρόπο για να ερμηνεύσουν το φύλο και την αναπαράστασή του σε σχέση με την πατριαρχία. Οι πρώτες φεμινιστικές μελέτες πάνω στον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες περιγράφονται στις ταινίες έχουν ως στόχο να εκθέσουν το σεξιστικό περιεχόμενο του αφηγηματικού κινηματογράφου καθώς και τον τρόπο με τον οποίο τα μαζικά μέσα κατασκευάζουν τις γυναίκες ως σεξουαλικά αντικείμενα. Η έρευνα των Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp και Linda Williams (1984), η

οποία αναφέρεται στις «εικόνες γυναικών», θα χρησιμοποιηθεί σε αυτό το σημείο προκειμένου να σκιαγραφήσουμε τα βασικά ζητήματα που εξετάστηκαν από τις φεμινιστικές κινηματογραφικές μελέτες, καθώς και να περιγράψουμε κεφάλαιο προς κεφάλαιο τη διάρθρωση αυτού του βιβλίου.

Πέρα από αυτό που θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως η πρώτη προσπάθεια δημιουργίας μιας φεμινιστικής κριτικής του κινηματογράφου, το βιβλίο επικεντρώνεται περισσότερο στην αντανάκλαση πραγματικών κοινωνικών συμπεριφορών, απόψεων, πολιτισμικών αξιών και πατριαρχικών μύθων:

Οι γυναίκες ήταν... τα βαρόμετρα της μεταβαλλόμενης μόδας. Σαν καθρέφτες διπλής κατεύθυνσης που συνδέουν το άμεσο παρελθόν με το άμεσο μέλλον, οι γυναίκες στον κινηματογράφο αντανάκλασαν, διαίω-
νιζαν και κατά κάποιον τρόπο προσέφεραν καινοτομίες στους γυναικείους κοινωνικούς ρόλους. (Haskell 1987: 12)

Οι ιστορικές μελέτες της Molly Haskell και της Marjorie Rosen σχετικά με τη συμπεριφορά των γυναικών στον κινηματογράφο γενικά θεωρούνται ως καλά παραδείγματα της λεγόμενης «θεωρίας της αντανάκλασης». Και οι δυο προτείνουν ασυμβίβαστες φεμινιστικές κριτικές σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο ο χολιγουντιανός κινηματογράφος καταπίεσε για καιρό τις γυναίκες χωρίζοντας τους γυναικείους ρόλους σε κατηγορίες: η μαγευτική θεά, η μοιραία γυναίκα (*femme fatale*), η μητέρα που θυσιάζεται για το παιδί της. Μια άλλη κοινωνιολογική προσέγγιση προέρχεται από την Joan Mellen (1974),

η οποία ασχολήθηκε με τις σεξιστικές δομές στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Αυτό που τελικά προκύπτει μέσα από όλες τις θεωρίες είναι ότι οι ταινίες κατά κάποιον τρόπο λειτουργούν ως καθρέφτης της κοινωνίας. Όπως δηλώνει και η Haskell στην εισαγωγή της: «Οι ταινίες είναι από τα πιο διαυγή γυαλιά μέσα από τα οποία μπορείς να δεις πολύ καθαρά το παρελθόν, ενώ λειτουργούν την ίδια στιγμή ως πολιτισμικά έργα τέχνης και ως καθρέφτες» (1987: xviii).

Η πολιτισμική ιστορία της Rosen, που αφηγείται τη μεταβαλλόμενη εικόνα της ιδανικής γυναίκας στο Χόλλυγουντ, στηρίζεται τόσο στη θεωρία της de Beauvoir για τον αιώνιο γυναικείο μύθο όσο και στις απόψεις της Friedan στο *Feminine Mystique* πάνω στις κοινωνικο-πολιτισμικές δομές. Το *Porcain Venus* εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο το Χόλλυγουντ δημιούργησε τις γυναίκες-σταρ και συνάσπισε τις κινηματογραφικές αφηγηματικές δομές του ενάντια στο σκηνικό των συγκλονιστικών κοινωνικών και οικονομικών αλλαγών που έλαβαν χώρα στην Αμερική του εικοστού αιώνα, καθώς «η βιομηχανία λειτούργησε ως παραμορφωτικός καθρέφτης της ζωής» (1973: 81).

Η Rosen αντιλαμβάνεται το Χόλλυγουντ ως ένα θεσμό που τάσσεται στην υπηρεσία της πατριαρχικής ιδεολογίας και ως ένα δυναμικό φορέα των αξιών και των ιδεών της. Βασισόμενη εμφανώς στις αντιλήψεις της de Beauvoir για τον τρόπο με τον οποίο οι πατριαρχικοί πολιτισμικοί μύθοι κυριαρχούν στην ανθρώπινη αντίληψη, η Rosen είναι σε θέση να αναγνωρίσει πώς οι διάφορες κινηματογραφικές εκφάνσεις της θηλυκότητας μιλούν για την ανδρική πολιτι-

σμική κυριαρχία, και πώς ως εικόνες με τη σειρά τους απευθύνονται σε αληθινές γυναίκες, ώστε εκείνες να ταυτιστούν με αυτές και/ή να τις υιοθετήσουν. Αυτές οι στερεοτυπικές εικόνες δίνουν στο γυναικείο κοινό μικρή ευκαιρία για πραγματική αναγνώριση. Αντιθέτως, παράγουν μια ψευδή συνείδηση στις γυναίκες, προσφέροντάς τους απλώς μια διαφυγή στη φαντασία μέσα από την ταύτιση με στερεοτυπικές εικόνες: «Πόσο βαθιά έχουν επηρεάσει οι χολιγουντιανές αξίες ένα ευκολόπιστο κοινό – όπως είμαι εγώ! Γιατί όμως το κοινό –και κυρίως το γυναικείο– ασπάστηκε τόσο παθητικά τη βιομηχανική ερμηνεία της ζωής;» (1973: 9). Παρά την παραγωγή νέων αναπαραστάσεων, οι οποίες συνέπεσαν με πραγματικές προόδους των γυναικών, η συνεχής βιομηχανική περιγραφή των γυναικών ως σεξουαλικών αντικειμένων ή θυμάτων οδηγεί τη Rosen στο συμπέρασμα ότι αυτές οι εικόνες μιλούν για το πατριαρχικό άγχος της απώλειας της κοινωνικο-οικονομικής και σεξουαλικής δύναμης.

Το πεδίο της μάχης για την κοινωνική αλλαγή και την πολιτισμική αναπαράσταση δε φανερώνεται πουθενά αλλού τόσο καθαρά όσο στις μορφές των γυναικών-σταρ, στις «Ποπκόρν Αφροδίτες μας» (1973: 388). Ταυτισμένη με το ρόλο που παίζει, η σταρ ενσαρκώνει πατριαρχικές φαντασιώσεις, ενώ αποβάλλει τους ανδρικούς φόβους, αποτελώντας ένα «αφροδισιακό από σελιλόιντ – μιλώντας, περπατώντας μέσα σε μια πατριαρχική κοινωνία και ενθαρρύνοντάς την» (1973: 154). Επιπλέον, αναγκασμένες να ζουν με τις φαντασιώσεις της οθόνης έξω από τον κινηματογράφο, οι γυναίκες πίσω από την εικόνα αμφισβη-

τούν και ανατρέπουν αυτό που η εικόνα αντιπροσωπεύει, προκειμένου να αποκαλύψουν την αντίφαση. Ορίζοντας τη σταρ ως κάτι που αντικατοπτρίζει και παρερμηνεύει την πραγματικότητα, η Rosen καταλήγει σε ένα σημαντικό συσχετισμό ανάμεσα στο κείμενο και στο περιβάλλον, όπου η εικόνα της γυναίκας εμφανίζεται ως ένα πεδίο αμφισβήτησης.

Το έργο της Haskell *From Reverence to Rape* αποτελεί μια εξίσου αντικομφορμιστική θεώρηση του αμερικάνικου κινηματογράφου και του τρόπου με τον οποίο περιγράφει τις γυναίκες. Αφηγείται την ανά δεκαετία αλλαγή της γυναικείας αναπαράστασης ως μια μετάβαση από το «σεβασμό» (η βουβή περίοδος) στο «βιασμό» (το Χόλλυγουντ στις δεκαετίες του '60 και του '70): «Με την προπαγανδιστική μηχανή του αμερικάνικου ονείρου», και παράλληλα με τις πραγματικές κοινωνικο-πολιτικές αλλαγές που αφορούν στις γυναίκες, η αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία έχει ως στόχο να κρατήσει τις γυναίκες στη θέση τους (1987: 2, 3). Το Χόλλυγουντ παρήγαγε γυναικείους «μύθους υποταγής και θυσίας» (1987: 3), από τις «βικτωριανές παρθένες» των δεκαετιών του '10 και του '20 έως τις αποθεούμενες σέξι ντίβες και τις «φλογερές (και διαβολικές) μοιραίες γυναίκες (*femmes fatales*) της παραδοσιακής ανδρικής φαντασίωσης» (1987: 374).

Στη διάρκεια της απελευθερωτικής δεκαετίας του '60, ο σεβασμός μετατρέπεται σταδιακά σε σεξουαλική βία και μισογυνισμό. Η Haskell υποστηρίζει πως ο λόγος αυτής της αντίδρασης είναι προφανής: «Η αυξανόμενη δύναμη των γυναικών και οι μεγαλύτερες απαιτήσεις τους, που δημιουργήθηκαν από το

γυναικείο απελευθερωτικό κίνημα, προφανώς προκάλεσαν μια έντονη δυσaréσκεια στον εμπορικό κινηματογράφο» (1987: 323).

Το επιχείρημα της Haskell αποδεικνύεται πιο πολύπλοκο από την αρχική της θέση σχετικά με τη μετάβαση από το σεβασμό στο βιασμό. Ξεκινά απηχώντας τις απόψεις της de Beauvoir για τον τρόπο με τον οποίο η δυτική κουλτούρα ενσωματώνει τη γυναικεία κατωτερότητα στην κοινωνική της παραγωγή:

Το μεγάλο ψέμα που διείσδυσε στη δυτική κοινωνία είναι η ιδέα για την κατώτερη θέση της γυναίκας, ένα ψέμα τόσο βαθιά εδραιωμένο στην κοινωνική μας συμπεριφορά, που απλώς και μόνο με το να το αναγνωρίσεις διακινδυνεύεις να ξεδιπλώσεις ολόκληρη τη βιομηχανία του πολιτισμού. (1987: 1)

Το Χόλλυγουντ, ως «μια βιομηχανία που στο μεγαλύτερο μέρος της έχει αναλάβει την ενδυνάμωση του ψέματος» (1987: 2), δημιουργεί και συνεχίζει να διαιώνίζει ιδέες σχετικές με τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη γυναίκα στην κοινωνία.

Υποστηρίζοντας πως ο κινηματογράφος ανέκαθεν υπηρετούσε την απόκρυψη των γυναικείων κατορθωμάτων και προωθούσε την ανδρική οπτική γωνία, η Haskell καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι χολιγουντιανές ταινίες αναπαράγουν κοινωνικές πραγματικότητες, ενώ παράλληλα διαστρεβλώνουν τις εμπειρίες των γυναικών σε αυτές τις πραγματικότητες. Επιπλέον, θεωρεί πως ο κινηματογράφος δεν αντιπροσωπεύει ούτε μια συνειδητή συνωμοσία ούτε μια συγκεκριμένη ιδεολογική θέση. Αντιθέτως, κά-

ποια ασυνείδητα κίνητρα και η πολιτισμική καταπίεση, σε ένα πολύ βαθύτερο επίπεδο, ορίζουν τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες αναπαριστάνονται στην οθόνη. Οι αντιφάσεις και τα κοινωνικά ταμπού συνομολογούν επιπλέον στη δημιουργία των εικόνων μιας ιδεολογικά φορτωμένης θηλυκότητας. Η ημικοινωνιολογική της προσέγγιση επιχειρεί να καταδείξει πώς κατασκευάζεται το νόημα στον κινηματογράφο από τις συνειδητές και ασυνείδητες εμμονές του σκηνοθέτη, καθώς και από άλλες αντίθετες απόψεις. Αντιδραστικές φωνές που πολύ συχνά ανήκουν σε σταρς όπως η Bette Daves και η Barbara Stanwyck εκθέτουν τις εσωτερικές αντιφάσεις που βρίσκονται στο κείμενο αλλά και εκείνες που περιλαμβάνονται στην κατασκευή μιας σταρ. «Η προσωπικότητα της σταρ, και μόνο το γεγονός να είσαι μια σταρ, ήταν κάτι τόσο σημαντικό όσο οι ρόλοι που έπαιζαν, πράγμα που επηρέαζε την ιδιαίτερη πρόσληψη αυτών των ρόλων» (1987: 5). Η Stanwyck μπορεί να παίζει τον κατεξοχήν γυναικείο ρόλο της «φτωχής γυναίκας που υποφέρει» στην ταινία του King Vidor *Stella Dallas* (Στέλλα Ντάλλας, 1937), αλλά η «συγκλονιστική και ενθουσιώδης ερμηνεία της μεταφέρει το ρόλο της Στέλλα σε ένα [διαφορετικό] επίπεδο, όπου... μας ραγίζει την καρδιά και μας τσακίζει τα νεύρα» (ibid.). Αυτό που η Haskell υποστηρίζει εδώ είναι ότι η Stanwyck εξελίσσει το ρόλο της υποσκάπτοντας ταυτόχρονα το γυναικείο στερεότυπο που ενσαρκώνει στην ταινία.

Η Haskell και η Rosen συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην αρχική φεμινιστική εξέταση του τρόπου με τον οποίο η αναπαράσταση συνδέεται περίπλοκα με

τους μύθους, τις αξίες και τις απόψεις της πατριαρχίας: «Η εικόνα της γυναίκας για τον εαυτό της είναι τόσο υπερδεμένη μέσα στην παγίδα των μύθων και των ανδρικών επινοήσεων, που είναι δύσκολο να την αντικρίσει κάποιος αμέσως» (Haskell 1987: 278). Αλλά η πεποίθησή τους ότι ο κινηματογράφος οριοθετεί τις εικόνες των γυναικών σε ένα περιορισμένο σύνολο γυναικείων στερεοτύπων, που δείχνουν τη γυναίκα ως ένα «όχημα ανδρικών φαντασιώσεων» και ως έναν «αποδιοπομπαίο τράγο των ανδρικών φόβων» (1987: 40), ουδέποτε τεκμηριώθηκε πέρα από την καταγραφή ιστορικών παραδειγμάτων και την επιφανειακή μελέτη θεωριών. Αυτές οι θεωρητικοί, ενώ αναγνωρίζουν την ικανότητα της κινηματογραφικής εικόνας να παρουσιάζει ως φυσικό αυτό που απλώς αποτελεί μια προβολή της πατριαρχικής ιδεολογίας, επικρίθηκαν από άλλες φεμινίστριες ότι δεν κατάφεραν να προσφέρουν επαρκή θεωρητικά πλαίσια προκειμένου να αποδομήσουν την πολυπλοκότητα αυτών που είπαν. Σύμφωνα με την άποψη της Claire Johnston, της Pam Cook και άλλων, οι θεωρητικές τους απόψεις, που στηρίχθηκαν στην υπόθεση του δεύτερου φεμινιστικού κύματος για μια άμεση σχέση ανάμεσα στην αναπαράσταση και τις κοινωνικές αξίες που κατασκευάζει η ιδεολογία, δεν μπορούν επαρκώς να εξηγήσουν τον τρόπο με τον οποίο η ιδεολογία παράγει νοήματα μέσα στο φιλικό κείμενο.

Οι εικόνες δεν αντανakλούν απλώς τον κοινωνικό κόσμο, αλλά αποτελούν και ιδεολογικά σημαίνοντα. Το πρώτο κεφάλαιο, «Κατασκευάζοντας μια γλώσσα θεωρίας», ερευνά τις θεωρητικές δραστηριότητες

διανοουμένων, κριτικών και κινηματογραφιστών που προέρχονται από τη Βρετανία της δεκαετίας του '70, που διατυπώνουν μια κινηματογραφική θεωρία από μια φεμινιστική οπτική. Οι θεωρητικοί στρέφονται στο (μετα-)στρουκτουραλισμό, την ευρωπαϊκή φιλοσοφία και την ψυχανάλυση για να καλύψουν την προφανή έλλειψη θεωρίας καθώς και για να αναδείξουν κριτικές μεθόδους και εννοιολογικά εργαλεία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στη διατύπωση μιας φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου. Αυτοί που επινόησαν όρους και προκάλεσαν διάφορες λογομαχίες εργάστηκαν πάνω στην κινηματογραφική θεωρία προκειμένου να αναπτύξουν μια φεμινιστική ιδεολογία νομιμοποιώντας παράλληλα το πλαίσιο αναφοράς της και τη θεωρητική της άποψη. Ένα τέτοιου είδους έργο αποκάλυψε ότι οι γυναίκες δεν είχαν εύκολη πρόσβαση στη δική τους φωνή μέσα στη φαλλοκεντρική σημειωτική και ψυχανάλυση. Εντούτοις, οι θεωρητικοί, μέσα από το λόγο της νέας φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου, δεν αγωνίστηκαν για να κατασκευάσουν μια νέα θεωρητική γλώσσα, με την οποία θα έθεταν υπό αμφισβήτηση εκείνες τις μεθόδους που διέθεταν ή είχαν ασπαστεί. Οι θεωρητικοί της φεμινιστικής θεωρίας αμφισβητούσαν απλώς την καταλληλότητα της χρήσης της ψυχανάλυσης στη διαδικασία της αναθεώρησής της για τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου.

Από την άλλη μεριά, οι φεμινίστριες από το χώρο των πολιτισμικών σπουδών θα επικεντρώνονταν στα όρια του σημειωτικο-ψυχαναλυτικού θεωρητικού σχεδιασμού. Ο δικός τους σχεδιασμός βασιζόταν σε

μια συζήτηση πάνω στο κείμενο και στα συμφραζόμενα, η οποία είχε γίνει προηγουμένως από τη Haskell στη χρήσιμη –αν και δύσκολη– παρέμβασή της που αναφερόταν στην αναπαράσταση και την πρόσληψή της. Το επιχείρημα αυτό αναπτύσσεται πλήρως στο κεφάλαιό της για το «γυναικείο κινηματογράφο» της δεκαετίας του '30 και του '40.

Επειδή ο γυναικείος κινηματογράφος σχεδιαζόταν και απευθυνόταν σε μια συγκεκριμένη αγορά, τα επαναλαμβανόμενα θέματά του αντιπροσωπεύουν ό,τι το πλησιέστερο προς μια έκφραση συλλογικών αναγκών, συνειδητών ή ασυνειδητών, των Αμερικανίδων γυναικών, των ομολογούμενων υποχρεώσεων και της ασυνείδητης αντίστασής τους. (1987: 168)

Η Haskell, έχοντας αναγνωρίσει ένα σύνδεσμο, ορίζει καθορισμένες σημασίες και θέσεις ανάγνωσης, με τη λογική ότι ολόκληρο το γυναικείο κοινό χρησιμοποιεί και αντιλαμβάνεται το φιλικό κείμενο ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Δεν πραγματεύεται πούθενά αυτό το ζήτημα σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο το θεσμικό περιβάλλον επηρέασε την κινηματογραφική φόρμα ή την πρόσληψή της.

Το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει τις παρεμβάσεις των πολιτισμικών σπουδών οι οποίες αναγνώρισαν την περιφρόνηση του κοινωνικο-πολιτισμικού περιβάλλοντος μέσα από το οποίο οι γυναίκες θεατές παρακολουθούσαν κινηματογράφο. Έχει αποφύγει τα θεωρητικά μοντέλα που ορίζουν η σημειωτική ή η ψυχανάλυση, απορρίπτοντάς τα ως ουσιοκρατικά, που αφήνουν μικρό χώρο για «κειμενική πραγμάτευση» (Gledhill: 1988). Συνδυάζοντας τις κειμενικές

αναλύσεις με τη θεωρία της πρόσληψης και/ή με τις οικονομίες της κινηματογραφικής κουλτούρας, θεωρητικοί όπως η Christine Gledhill και η Annette Kuhn πρότειναν μια πιο περίπλοκη και λεπτή σχέση ανάμεσα στο κείμενο, το θεατή και το θεσμό του κινηματογράφου. Η προσέγγιση της ταινίας και του θεσμού του κινηματογράφου από την πλευρά των πολιτισμικών σπουδών έχασε την ισχύ της περισσότερο λόγω της αποκλειστικής έμφρασης που δόθηκε στο κείμενο παρά από τις εθνογραφικές σπουδές (Jackie Stacey και Jacqueline Bobo) ή από μια διεπιστημονική προσέγγιση της σύγχρονης κουλτούρας (Tania Modleski, E. Ann Kaplan).

Μια άλλη κριτική ενάντια στην κυρίαρχη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου προέρχεται από το μαύρο φεμινισμό, ο οποίος θίγει την αποτυχία της να πραγματευτεί τη φυλή και την εθνικότητα. Η νέα αυτή θεωρία υποστηρίζει ότι η μαύρη γυναίκα λειτουργεί ως ο αντικειμενοποιημένος Άλλος μέσα στη (λευκή) φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα, η Jane Gaines τονίζει την παντελή απουσία της φυλής στα ψυχαναλυτικά μοντέλα της σεξουαλικής διαφορετικότητας.

Το τρίτο κεφάλαιο, για τη φυλή, την εθνικότητα και τη μετα-αποικιοκρατία, διερευνά την επίδραση του μεταμοντερνισμού καθώς και των μετα-αποικιοκρατικών θεωριών και των θεωριών των καταπιεσμένων πάνω στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Τα επιχειρήματα θεωρητικών όπως η Gaines, η bell hooks (Gloria Watkins) και η Lola Young κάνουν λόγο για τη σιωπή της ιστορίας και την πολιτισμική καταπίεση της φυλετικής διαφορετικότητας μέσα

στον κινηματογράφο. Με τη σειρά τους, οι συζητήσεις αυτές συμβάλλουν σημαντικά στην κατανόηση της υβριδικότητας και των υποκειμενικών ταυτοτήτων που σχετίζονται με την εμπειρία της μετα-αποικιοκρατίας και του μεταμοντερνισμού, καθώς και με τις τροποποιημένες θεωρίες της γυναικείας επιθυμίας, των υποκειμενικοτήτων και της γυναικείας θέασης.

Η αναγνώριση από τη Haskell ασυνείδητων κινήτρων προηγήθηκε μεταγενέστερων επιχειρημάτων των φεμινιστριών θεωρητικών στις δεκαετίες του '80 και του '90 σχετικά με το ρόλο που παίζουν η φαντασίωση και η επιθυμία στην κατασκευή της οπτικής απόλαυσης και της γυναικείας υποκειμενικότητας. Πέρα από την ανδρική φαντασίωση που κατασκευάζει νοήματα, η Haskell είναι επιφυλακτική απέναντι στη φεμινιστική κριτική, επειδή αυτή αγνοεί ότι η γυναικεία «οπισθοφυλακή των φαντασιώσεων του βιασμού, του σαδισμού, της καταπίεσης, της απελευθέρωσης και του ανώνυμου σεξ είναι εξίσου σημαντική για τη χειραφέτηση και την αυτογνωσία μας» (1987: 32).

Το τέταρτο κεφάλαιο διερευνά τις παρεμβάσεις που μιλούν για την υποκειμενικότητα, τη σεξουαλική διαφορετικότητα και γενικά τη φαντασίωση. Συγκεκριμένα, επικεντρώνει την προσοχή του σε δύο φάσεις: στη δεκαετία του '80 και την αναθεώρηση της ψυχαναλυτικής θεωρίας και στη δεκαετία του '90, με την παρέμβαση της queer θεωρίας και των λεσβιακών/γκέι σπουδών. Οι θεωρητικοί αναθεωρούν τα όρια των υπαρξιστικών θεωριών προκειμένου να αναπτύξουν μια πιο σύγχρονη ανάγνωση πάνω στην

υποκειμενικότητα, τη σεξουαλική διαφορετικότητα και τη φαντασίωση.

Με τον ίδιο τρόπο που η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου προσπάθησε να αποδομήσει από διάφορες οπτικές γωνίες τις διεργασίες του φιλμικού κειμένου, «κάνοντας το ορατό αόρατο» (1985: 73), κατά την Annette Kuhn, το τελευταίο κεφάλαιο εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι φεμινιστικές σπουδές κινηματογράφου λειτουργούν ως λόγος (*discourse*). Όπως η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου έχει ως σκοπό να εκθέσει τις ιδεολογικές λειτουργίες της πατριαρχίας μέσα από κειμενικές και θεσμικές πρακτικές, έτσι και το πεδίο των φεμινιστικών σπουδών κινηματογράφου γνωρίζει τις δυσκολίες που παρουσιάζει η άρθρωση αυτών των επιχειρημάτων. Σχετιζόμενες με τη δυσφήμιση, τον αποχωρισμό, ακόμα και με την αναμόρφωση και την αναθεώρηση, οι φεμινιστικές συζητήσεις του παρελθόντος αποκάλυπτουν τους κινδύνους που περιλαμβάνονται στη συγγραφή μιας φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου.

Επιπλέον σκοπός αυτού του βιβλίου είναι να δείξει πώς ο φεμινιστικός κινηματογράφος λειτουργεί ως ένα σύνολο εννοιολογικών εργαλείων που καθορίζουν αυτό που μπορεί να ειπωθεί ή όχι μέσα στην κυρίαρχη ιδεολογία. Προκειμένου να μιλήσουμε για τέτοιου είδους ζητήματα, πρέπει άμεσα να εφοδιαστούμε με δομές ισχύος και γλώσσας. Σύμφωνα με την Tania Modleski, ο φεμινιστικός κινηματογράφος λειτουργεί ως «ένας χώρος διαλεκτικής». Αυτό σημαίνει πως η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου έχει ως σκοπό να δημιουργήσει ένα πεδίο κριτι-

κής που θα επιτρέπει στις γυναίκες, πέρα από τα ακαδημαϊκά πλαίσια, να ανοίξουν ένα διάλογο μεταξύ τους. Αυτή η συζήτηση δεν προσπαθεί μονάχα να κάνει κατανοητές την αναπαράσταση, την υποκειμενικότητα και την εμπειρία, αλλά επίσης να προσφέρει αποκαλυπτικές αλήθειες σε σχέση με αυτά τα ζητήματα. Θεωρώντας το λόγο (*discourse*) ως όλο, κάνει γνωστές τις προσπάθειες και τις αποτυχίες που περιλαμβάνονται στη διαδικασία της συγγραφής μιας θεωρίας. Έτσι, αποκαλύπτονται οι αμφιταλαντεύσεις που υπάρχουν όταν οι γυναίκες μιλούν μέσα στο πατριαρχικό περιβάλλον, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο ο φεμινιστικός κινηματογράφος, ως γνωστικό πεδίο, αναπαριστά καλώς ή κακώς αυτή την παραδοξότητα.

Φοιτητές από διάφορες ανθρωπιστικές επιστήμες έχουν πλέον συνηθίσει να μελετούν τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Το βιβλίο αυτό φιλοδοξεί να προσφέρει στους φοιτητές μια αίσθηση των διαφορετικών φωνών στην παραγωγή αυτής της γνώσης. Έχει ως σκοπό να μελετήσει κάθε συζήτηση μέσα στο πνευματικό περιβάλλον που δημιουργήθηκε, προκειμένου να αποκαλύψει τον τρόπο με τον οποίο συγκεκριμένα πλαίσια διαμόρφωσαν τις προσεγγίσεις, εξηγώντας τους ποικίλους σκοπούς, τις μεθοδολογίες και τα ενδιαφέροντα που καθοδηγούν τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Κατανοώντας τις πηγές και τη σπουδαιότητα αυτών που έχουν ειπωθεί, οι φοιτητές θα καταφέρουν να δουν τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται ένα ακαδημαϊκό επιχείρημα και θα αποκτήσουν μια καλύτερη γνώση πάνω στις ερευνητικές μεθόδους, τις ιδέες και

τις κριτικές προοπτικές που χρησιμοποιούν οι ειδικοί του κινηματογράφου για να διατυπώσουν νέες θεωρίες. Μελετώντας το συνολικό έργο που είναι γνωστό ως φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, είναι δυνατό να κατανοήσουμε τη συμβολή της επιστήμης στην παραγωγή νέας γνώσης σχετικά με τις υποκειμενικότητες των φύλων, την αναπαράσταση και τη θέαση στη διάρκεια των τελευταίων σαράντα χρόνων.

1

ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΟΝΤΑΣ
ΜΙΑ ΓΛΩΣΣΑ ΘΕΩΡΙΑΣ

Η Claire Johnston αρχίζει το γόνιμο άρθρο της «Women's Cinema as Counter-Cinema» (2000a: 22-33) εξετάζοντας την κοινωνιολογική «εικόνα των γυναικών» στις αναγνώσεις εκείνων που ανήκουν στη σχολή της Marjorie Rosen και της Molly Haskell. Η απομάκρυνσή της από μια φεμινιστική κριτική κινηματογράφου η οποία είχε ως «σημείο αφετηρίας τη χειραφέτηση της γυναίκας από το ρόλο του σεξουαλικού αντικειμένου» αποκαλύπτει την άμεση ανάγκη να δημιουργηθούν νέες προσεγγίσεις της κινηματογραφικής κριτικής και θεωρίας, διαμορφωμένες από τις νέες ευρωπαϊκές θεωρίες ιδεολογίας, σημειωτικής και υποκειμενικότητας (κυρίως από τα γραπτά του Louis Althusser και του Jacques Lacan). Η παρέμβασή της σηματοδότησε μια σημαντική στροφή από την ερμηνεία του κινηματογράφου ως αντανακλώμενης πραγματικότητας στην αντίληψη του κινηματογράφου ως προβολής μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής κατασκευής της πραγματικότητας. Οι φεμινίστριες διερωτώνται σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οι λειτουργίες στο φιλικό κείμενο κατασκευάζουν νοή-

ματα. Σύγχρονες προσεγγίσεις στην ψυχανάλυση άνοιξαν νέες διόδους και επέτρεψαν στις φεμινίστριες κριτικούς να συμβάλουν με νέες ιδέες στις ασυνείδητες διαδικασίες που περιλαμβάνει η θέαση μιας ταινίας. Οι ποικίλες αυτές παρεμβάσεις, οι οποίες στόχευαν στο να βρουν μια κατάλληλη γλώσσα με την οποία θα αρθρωνόταν μια θεωρητική θέση, πρόσφεραν νέες προοπτικές και μια ανανεωτική κατεύθυνση για το φεμινιστικό κινηματογράφο.

Πριν θεωρήσουμε την κειμενική ανάλυση ως ένα βασικό εργαλείο, και πριν αναλύσουμε τον τρόπο με τον οποίο αναπτύχθηκε η θεωρητική αυτή φάση προκειμένου να κατασκευάσει μια γλώσσα για τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε το πνευματικό περιβάλλον που κατ' αρχήν επέτρεψε αυτές τις ριζοσπαστικές θεωρητικές παρεμβάσεις. Μαζί με τα φεστιβάλ γυναικείου κινηματογράφου –το Διεθνές Φεστιβάλ Γυναικείου Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης (1972) και αυτό του Τορόντο (1973)– και την έκδοση αρκετών βιβλίων για τη φεμινιστική κινηματογραφική κριτική, με διεξοδική ανάλυση στην εισαγωγή τους, διάφορα κινηματογραφικά περιοδικά άρχισαν να αφιερώνουν χώρο στο διάλογο. Καθιερωμένα κινηματογραφικά περιοδικά όπως το *Velvet Light Trap* αφιέρωσαν ένα ολόκληρο τεύχος στη θέση των γυναικών στο Χόλλυγουντ το 1972. Πιο πρόσφατα, περιοδικά κινηματογραφικών σπουδών απομακρύνθηκαν από τις δημοσιογραφικές προσεγγίσεις και τις κοινωνιολογικές μεθοδολογίες, για να ασπαστούν νέες θεωρητικές θέσεις και να εισαγάγουν νέα κριτικά μοντέλα, με σκοπό να διαμορφώσουν μια περισσότερο «επι-

στημονική» θεωρία του κινηματογράφου. Ιδιαίτερώς μετά το 1971, το βρετανικό κινηματογραφικό περιοδικό *Screen* επέκτεινε το φιλοσοφικό και μεθοδολογικό έργο που ξεκίνησε από τα μετά το 1968 *Cahiers du cinéma*, αποτελώντας μια σημαντική γέφυρα μεταφοράς ιδεών από την Ευρώπη στη Βρετανία και την Αμερική. Εστιάζοντας την προσοχή του στη γλωσσολογία/σημειωτική, που εξέταζε τους τρόπους διάκρισης της κινηματογραφικής μορφής από άλλες πολιτισμικές μορφές, και θεμελιωμένο σε ένα ριζοσπαστικό αριστερό πολιτικό σχεδιασμό, το περιοδικό επιχειρεί ένα φιλόδοξο πρόγραμμα, που σκοπό έχει να θεωρητικοποιήσει τη σχέση ανάμεσα στις «ιδεολογικές επενέργειες», τη σημασιολογία και την υποκειμενικότητα¹ στον κινηματογράφο. Ήταν το πρώτο που εισήγαγε τις ιδέες του Althusser, του Lacan και του Christian Metz στην αγγλόφωνη θεωρία του κι-

1. Διαβάζοντας τις μαρξιστικές θεωρίες μέσα από τον Lacan, ο μαρξιστής φιλόσοφος Louis Althusser ορίζει την ιδεολογία ως ένα σύστημα αναπαραστάσεων – «εικόνων, μύθων, ιδεών ή αντιλήψεων». Κατά την άποψή του, η ιδεολογία δε σχετίζεται με αυτά που πιστεύουν συνειδητά οι άνθρωποι. Αντιθέτως, πρόκειται για μια διαδικασία στην οποία το άτομο διαμορφώνεται ως υποκείμενο μέσα από ένα ασυνείδητο δίκτυο αναπαραστασιακών συστημάτων που ονομάζονται ΙΜΚ (Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους). Τα υποκείμενα αποτελούν δεδομένες εικόνες προς ταύτιση, και αυτές επικοινωνούνται μέσα από το ΙΜΚ (εκκλησία, οικογένεια, σχολεία, μέσα μαζικής ενημέρωσης). Αναπόσπαστο στοιχείο αυτής της διαδικασίας αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο το ΙΜΚ «εμπλέκει» (για να του αποδώσει ταυτότητα) το άτομο στην αποδοχή των κοινωνικών του ρόλων ως κανονικών και προφανών (βλ. Althusser 1971).

νηματογράφου και υποστήριξε την εφαρμογή της ψυχανάλυσης (ειδικά του έργου του Sigmund Freud και του Lacan) στη μελέτη του κινηματογράφου και των οπτικών απολαύσεών του. Ιδιαίτέρως έδωσε χώρο στο φεμινιστικό αγώνα, διερευνώντας τη θέση που κατέχουν οι γυναίκες στον κινηματογράφο και τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστάνονται.

Ανάμεσα στα πρώτα περιοδικά που αφιερώθηκαν ολοκληρωτικά στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου ήταν το δυτικογερμανικό *Frauen und Film*, που ίδρυσε η φεμινίστρια κινηματογραφίστρια και κριτικός Helke Sander το 1974. Έχοντας μια μαρξιστική κλίση, το περιοδικό περιλαμβάνει άρθρα που κυρίως καταγγέλλουν την πολιτισμική υποτίμηση της γυναίκας –τον αποκλεισμό της από την παραγωγή κυρίαρχων καλλιτεχνικών μορφών, την εικόνα της που υποτάσσεται στη σεξιστική εκμετάλλευση–, ενώ παράλληλα διατυπώνουν μια φεμινιστική πρόταση που έχει ως στόχο να αναγνωρίσει εναλλακτικούς κινηματογραφικούς κώδικες και συμβάσεις για την αναπαράσταση των γυναικών στον κινηματογράφο. Μπορούμε να πούμε ότι το περιοδικό *Women and Film* (εκδόθηκε στο Berkeley της Καλιφόρνιας ανάμεσα στο 1972 και το 1975) και αργότερα το φεμινιστικό περιοδικό *m/f* ξεκίνησαν και ανέπτυξαν έναν περαιτέρω διάλογο πάνω στις πολιτικές της αναπαράστασης. Ιδρυμένο το 1976 από εκείνους που προηγουμένως εργαζόνταν στο *Women and Film*, το περιοδικό *Camera Obscura: journal for feminism and film feminism* αναδείκνυε τις δυναμικές και την άμεση ανάγκη συνεργασίας ανάμεσα στο φεμινισμό και τον κινηματογράφο. Θέλοντας να ξεπεράσουν γρή-

γορα τις αρχικές θεωρητικές ανησυχίες –κριτικές σεξιστικών ιδεολογιών και την αποκάλυψη της χαμένης ιστορίας των γυναικών σκηνοθετιδων–, οι εκδότες ανακοίνωσαν στο πρώτο τεύχος την πρόθεσή τους να αποτελέσουν ένα ριζοσπαστικό βήμα για τη φεμινιστική κριτική κινηματογράφου. Αυτό το συλλογικό εκδοτικό σημείωμα αναγνώριζε ότι «οι γυναίκες καταπιέζονται όχι μόνο οικονομικά και πολιτικά, αλλά επίσης και μέσα στις ιδιαίτερες μορφές της συλλογιστικής, σημασιολογικής και συμβολικής συναλλαγής του πολιτισμού μας» (*Camera Obscura* 1976: 3). Οι εκδότες θεώρησαν επιπλέον ότι η καταπίεση αυτή θα πρέπει να καταγραφεί και να αναλυθεί μέσω μιας κειμενικής ανάλυσης (για να καταλάβουμε πώς παράγεται το νόημα από το φιλικό κείμενο). Οι δημοσιεύσεις αυτές επέτρεψαν την ύπαρξη ενός πνευματικού πεδίου όπου μπορούσαν να λάβουν χώρα η φεμινιστική ανάλυση και κριτική του κινηματογράφου.

Κατανοώντας το κείμενο

Εκείνο που διέκρινε τη βρετανική φεμινιστική κριτική του κινηματογράφου από τις κοινωνιολογικές απόψεις ήταν εν μέρει η έμφασή της στη θεωρία. Μια τέτοιου είδους παρέμβαση έγινε δυνατή χάρη στην υιοθέτηση θεωριών και μεθόδων οι οποίες είχαν ήδη εφαρμοστεί αλλού στα πλαίσια των κινηματογραφικών σπουδών προκειμένου να «ξεκλειδώσουν» τις συγκεκριμένες λειτουργίες που παρήγαν νόημα μέσα στο φιλικό κείμενο. Περιοχές της υπάρχουσας

κινηματογραφικής θεωρίας σχεδιασμένες από τις φεμινίστριες κριτικούς του κινηματογράφου τη συγκεκριμένη στιγμή εμπλουτίστηκαν από σύγχρονες ευρωπαϊκές φιλοσοφίες, περιλαμβανομένων της σημειωτικής (της δομικής γλωσσολογίας του Saussure/της σημειολογικής θεωρίας του Barthes) και του μεταστρουκτουραλισμού (του στρουκτουραλιστικού-μαρξιστικού έργου του Althusser και της μετά το 1968 κριτικής κινηματογράφου και θεωρίας των ειδών των *Cahiers du Cinéma*). Οι θεωρίες αυτές δεν έκαναν μόνο δυνατή την παρέμβαση του φεμινισμού, παρέχοντας σε αυτόν μια γλώσσα με την οποία θα μιλούσε, αλλά επίσης νομιμοποίησαν τη θεωρητική θέση του φεμινισμού λόγω της στάσης του μέσα στη σύγχρονη ακαδημαϊκή σκέψη.

Η οικειοποίηση του μετα-στρουκτουραλισμού και της σημειολογίας σήμαινε ότι η πρωταρχική εστίαση της φεμινιστικής έρευνας ήταν αρχικά η ανάλυση του φιλικού κειμένου. Κάθε μεθοδολογική προσέγγιση επιβεβαιωνόταν από τη διαπίστωση ότι το νόημα, πέρα από το ότι επιβλήθηκε στην ταινία από έξω, παράχθηκε μέσα από τις εσωτερικές λειτουργίες του ίδιου του κειμένου. Για παράδειγμα, η νεο-μαρξιστική κριτική κινηματογράφου που αναπτύχθηκε στο *Screen* αναγνώρισε «το κλασικό ρεαλιστικό κείμενο» ως ένα μοντέλο κατανόησης της ιδεολογίας του αφηγηματικού κινηματογράφου του Χόλλυγουντ (Mc Cabe 1974). Το κλασικό ρεαλιστικό/αφηγηματικό κείμενο περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο αναπαράγεται η αστική ιδεολογία εμπλέκοντας το θεατή μέσα σε έναν αναπαραστασιακό κόσμο που, παρά τις πολυάριθμες φωνές που συναγωνίζονται για την

προσοχή, είναι ενιαίος και υψηλής πολυπλοκότητας. Κοινωνικο-πολιτισμικές τάσεις παραμένουν κρυμμένες και σταδιακά υπονομεύονται, καθώς ο κυρίαρχος λόγος απορρίπτει όλες τις άλλες πιθανές ερμηνείες. Η κειμενική κριτική, διαμορφωμένη από προϋπάρχουσες μεθοδολογίες, ζητούσε από τους κριτικούς να γνωστοποιήσουν τον τρόπο με τον οποίο η ιδεολογία παρήγε γνώση για τον εαυτό της μέσα από το δικό της κειμενικό σύστημα.

Για να βοηθήσουν τις φεμινίστριες να καταλάβουν τον τρόπο ανάλυσης των ιδεολογικών λειτουργιών μέσα στο κείμενο, στράφηκαν σε κριτικές που σχετίζονταν με την ιδεολογία, τις πολιτικές και τον κινηματογράφο, που πρόσφατα είχαν ξεκινήσει από το σημαντικό γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό *Cahiers du Cinéma*. Καθοδηγημένη από την πρόσφατη ανάπτυξη της γαλλικής μετα-στρουκτουραλιστικής σκέψης και πνευματικά καθορισμένη από τα πολιτικά γεγονότα του Μάη του '68, η πρόσφατα ανεπτυγμένη πολιτικοποιημένη κριτική κινηματογράφου είχε ως σκοπό να κατανοήσει το κείμενο ως μια κατασκευή δομημένη από την ιδεολογία. Η νέα θεωρία αναγνώρισε το έργο της ιδεολογίας ως κάτι που επιδιώκει να αποκρύψει τις δικές της διεργασίες στην πορεία διατύπωσης νοήματος, ενώ αναγνώρισε και τον τρόπο με τον οποίο αυτοί οι μηχανισμοί θα μπορούσαν ανεξάρτητα να ασκήσουν επιρροή στην παραγωγή νοήματος: Η ιδεολογική ανάλυση (όπως ορίστηκε) αναδείχθηκε ως ένα κρίσιμο εργαλείο που επέτρεπε στους κριτικούς να αποδομήσουν το κείμενο: «μια ιδεολογική ανάγνωση ενός κειμένου είναι συνεπώς μια αναδημιουργία του, στην οποία ό,τι

προηγουμένως ήταν καλυμμένο τώρα ερχόταν στο φως» (Kuhn 1985: 77).

Η κειμενική ανάλυση είχε ως στόχο να κατακερματίσει το κείμενο σε επιμέρους τμήματα, ώστε να επιτρέψει μια ανάγνωση των βασικών ιδεολογικών διεργασιών που λαμβάνουν χώρα κατά την παραγωγή νοήματος.

Η κειμενική ανάλυση... βασίζεται στη θεώρηση των κειμένων ως κατασκευών, καθώς δομούνται από το ιδεολογικό έργο κάνοντας την ίδια στιγμή το έργο αυτό να φαίνεται φυσικό – ενσωματώνοντας, με άλλα λόγια, την άρνηση ή την εξάλειψη της λειτουργίας της ιδεολογίας. (Kuhn 1985: 84)

Μπορούμε εύκολα να δούμε τη χρησιμότητα της ιδεολογικής ανάλυσης στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. Οι κριτικοί που την οικειοποιήθηκαν μπορούσαν τουλάχιστον να θέσουν ερωτήματα πάνω στις καταπιεστικές κειμενικές λειτουργίες της πατριαρχικής ιδεολογίας που ορίζουν τη γυναίκα ως Άλλο. Όπως ακριβώς ο Roland Barthes (1973) επισήμανε ότι ένα από τα αποτελέσματα της ιδεολογίας είναι να κάνει τα σημάδια της να εμφανίζονται ως μέρος της φυσικής τάξης, έτσι και ο φεμινισμός εστίασε την προσοχή του στον τρόπο με τον οποίο οι κυρίαρχες πρακτικές κινηματογράφησης μετέφεραν τους ιδεολογικούς κώδικες της πατριαρχίας προκειμένου να κατασκευάσουν μια γυναικεία εικόνα που ήταν κατά κάποιον τρόπο καθορισμένη. Ο μεταστρουκτουραλισμός και η σημειολογία επέτρεψαν στο φεμινισμό να πραγματοποιήσει μια πιο αυστηρή θεωρητική ανάλυση σχετικά με τον τρόπο με τον

οποίο οι ιδεολογικές λειτουργίες του κινηματογράφου κατασκεύαζαν την ιδέα της γυναίκας μέσα από τις δικές του κειμενικές πρακτικές.

Οι φεμινίστριες κριτικοί έδωσαν ιδιαίτερη προσοχή στην ανάγνωση του κλασικού χολιγουντιανού κινηματογράφου, προκειμένου να αποκαλύψουν αυτό που η κυρίαρχη ιδεολογία απέκρυπτε κατά τη διαδικασία παραγωγής της πατριαρχικής γνώσης. Οι αναλύσεις τους τόνιζαν τη σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο, την ιδεολογία και τις πολιτικές που εισήγαγαν οι εκδότες των *Cahiers* Jean-Louis Comolli και Jean Narboni (1971). Τα επιχειρήματά τους, δημοσιευμένα για πρώτη φορά το 1970, ανατυπώθηκαν μεταφρασμένα την επόμενη χρονιά στο *Screen* και συνέπεσαν με τις πρώτες προσπάθειες του φεμινισμού να εξετάσει τις σχέσεις ανάμεσα στην ιδεολογία και την κατασκευή της γυναίκας ως αντικειμένου. Οι θεωρητικοί αυτοί υποστηρίζουν ότι κάθε ταινία εμπειρεύει ένα ιδεολογικό σύστημα. Επιπλέον, η ιδεολογία δε λειτουργεί πάντα με τον ίδιο τρόπο μέσα στο κείμενο. Πιο συγκεκριμένα, αναλύουν σε πέντε σημεία τον τρόπο με τον οποίο η ιδεολογία λειτουργεί μέσα στις ταινίες, είτε σ' εκείνες που αναμφίβολα υπηρετούν την κυρίαρχη ιδεολογία είτε σ' εκείνες που την υπονομεύουν ανοιχτά. Ιδιαίτερος μια κατηγορία είναι εκείνη που έλκει το ενδιαφέρον του φεμινισμού: πρόκειται για τις ταινίες που επιφανειακά δείχνουν ότι συμμορφώνονται με την κυρίαρχη ιδεολογία, αλλά κατά βάθος είναι πολύ πιο σύνθετες². Οι

2. Η πέμπτη κατηγορία στην τυπολογία των Comolli και

ταινίες αυτές, που εμφανίζονται να εκθέτουν και να ξεγυμνώνουν τις λειτουργίες της ιδεολογίας, γοπεύουν περισσότερο το φεμινισμό. Παίρνοντας τη σκυτάλη από τα *Cahiers* και την ανάγνωση που έκαναν στην ταινία του John Ford *Ο νεαρός κύριος Λίνκολν* (*Young Mr Lincoln*, 1939)³, οι φεμινιστικές κειμενι-

Narboni: «οι ταινίες που αρχικά δίνουν την εντύπωση πως ανήκουν επίσημα στην ιδεολογία και πως βρίσκονται ολοκληρωτικά κάτω από τον έλεγχο της, αλλά τελικά αποδεικνύεται πως με έναν αμφίσημο τρόπο είναι τόσο μοναδικές... Οι ταινίες για τις οποίες μιλάμε εμποδίζουν την πορεία της ιδεολογίας, η οποία αναγκάζεται να αλλάξει κατεύθυνση και να βγει από το δρόμο της. Το ίδιο το κινηματογραφικό πλαίσιο μας επιτρέπει να το δούμε, αλλά επίσης το αναδεικνύει και το καταγγέλλει... Λαμβάνει χώρα μια εσωτερική κριτική, η οποία διασπά τους αρμούς της ταινίας. Αν κάποιος κάνει μια πλάγια ανάγνωση της ταινίας, αναζητώντας συμπτώματα, αν κάποιος κοιτάζει πέρα από την προφανή επίσημη ενότητα, μπορεί να δει πως η ταινία παρουσιάζει ρήγματα: διασπάται μέσα από μια εσωτερική ένταση η οποία απλώς δεν υπάρχει μέσα σε μια ιδεολογικά ανώδυνη ταινία» (Comolli & Narboni 1971: 33). Οι Comolli και Narboni υποστηρίζουν πως μερικές ταινίες προσφέρονται ιδιαίτερα για ιδεολογική ανάλυση, επειδή είναι ήδη σηματομενές από την αποδόμηση της ιδεολογίας. Αυτή η διαταραχή αναγνωρίζεται μέσα από κειμενικά «συμπτώματα» – διασπάσεις και αντιφάσεις μέσα στο κείμενο. Αναγνωρίζοντας αυτά τα στοιχεία, τα οποία το κείμενο επέλεξε να αποκλείσει ή να καταστείλει για χάρη της ιδεολογικής ενότητας, ο κριτικός μπορεί να δει πως η ιδεολογία κατασκευάζει το νόημα και τι θέλει να κρύψει.

3. Ένα πρώιμο παράδειγμα ιδεολογικής ανάλυσης από τους εκδότες των *Cahiers du cinéma* αποτελεί η ανάγνωση της ταινίας *Ο νεαρός κύριος Λίνκολν* (*Young Mr Lincoln*, 1976). Αναλύοντας το υποκρυπτόμενο ιδεολογικό έργο σε αυτό το κλασικό χολιγουντιανό κείμενο, αναγνωρίζουν ένα κείμενο

κές αναλύσεις εστίασαν την προσοχή τους στα διασπασμένα κείμενα, με σκοπό να βρουν σημάδια ιδεολογικής και υφολογικής πάλης σε σχέση με τις κυρίαρχες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των γυναικών.

Ο φεμινισμός υιοθέτησε τις μεθόδους ιδεολογικής ανάλυσης των *Cahiers* –το χωρισμό του κειμένου σε μικρότερες ενότητες, τη λεπτομερή ανάλυση των κρυμμένων (ασυνείδητων) λειτουργιών σε κάθε κομμάτι, καθώς και σε ολόκληρο το φιλμικό κείμενο– προκειμένου να γίνει αποδεκτός. Η οικειοποίηση της μετα-στρουκτουραλιστικής και σημειολογικής κριτικής αποκαλύπτει την ανάγκη της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου να δημιουργήσει μια ενιαία θεωρητική βάση πάνω στην οποία θα χτίσει ένα γνωστικό σώμα που θα μπορούσε να θέσει ερωτήματα πάνω στον τρόπο με τον οποίο οι μηχανισμοί της κυρίαρχης ιδεολογίας παράγουν συγκεκριμένες αναπαραστάσεις γυναικών. Προσανατολισμένη σε ένα τέτοιο ριζοσπαστικό θεωρητικό έργο, η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου αύξησε την αξιοπιστία της και ενδυνάμωσε την κριτική της εξουσίας επικαλούμενη λόγους (πολιτική φιλοσοφία, σημειο-

διαρρηγμένο μέσα από μια σειρά δομικών απουσιών. Η διαγραφή κάθε ίχνους από τη συμμετοχή του στην κατάργηση της δουλειάς, η οποία περιπλέκει τη θέση του στην ιστορία, σημαίνει πως η ταινία μπορούσε να ανυψώσει τον Λίνκολν σε μύθο. Ωστόσο, το ζήτημα της δουλειάς δε χάνεται, αλλά επιστρέφει σε μια μορφή υποκατάστασης που επαναλαμβάνεται –στο σάουντρακ, που έχει ενσωματώσει το πατριωτικό τραγούδι του Νότου– σαν μουσικό μοτίβο.

λογία, ψυχανάλυση) των οποίων η επιστημονική αξία ήταν αναμφισβήτητη.

Η γυναίκα ως κειμενικό σημείο

Η Claire Johnston (2000a) ήταν από τις πρώτες φεμινίστριες κριτικού του κινηματογράφου που θεώρησαν το φιλικό κείμενο ως ένα σημειολογικό σύστημα. Η παρέμβασή της στις ανδρικές θεωρητικές συζητήσεις ήταν σύμφωνα με την E. Ann Kaplan «ένα βαρύ κράμα από Lacan, Althusser, Barthes και Foucault» (Kaplan 2000: 19). Επιπλέον, η πυκνότητα των ιδεών που περιλάμβανε η θέση της αποκαλύπτει την άμεση ανάγκη του φεμινισμού να μιλήσει εκείνη τη στιγμή για τον τρόπο με τον οποίο η σεξιστική ιδεολογία τοποθετούσε τη γυναίκα στον εμπορικό κινηματογράφο.

Η έρευνά της για το μύθο της γυναίκας μέσα στο χολιγουντιανό κινηματογράφο ορίζει τη γυναίκα ως μια κατασκευή στο φιλικό κείμενο. Με τη βοήθεια της σημειολογίας του Barthes σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο ο μύθος λειτουργεί ως σημαίνον της ιδεολογίας⁴, υποστηρίζει ότι ο μύθος εισβάλλει στην κι-

4. Ο Roland Barthes εφαρμόζει ως κριτικό εργαλείο τη σημειολογία για να εκθέσει πώς η ιδεολογία διαδίδει το νόημά της μέσα από τα πολιτισμικά κείμενα και τις πρακτικές, αποκρύπτοντας παράλληλα τους μηχανισμούς της λειτουργίας της. Η ιδεολογία, ή αυτό που ονομάζει «μύθος», αναλαμβάνει να αδειάσει το σημείο (το κείμενο ή την πρακτική) από το πρωταρχικό (δηλωτικό) νόημα και να το αντικαταστήσει με ένα συμβολικό

νηματογραφική αναπαράσταση με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο εισβάλλει και στις άλλες πολιτισμικές-καλλιτεχνικές μορφές. Ισχυρίζεται ότι «ο μύθος μεταδίδει και μετασχηματίζει αυτή τη σεξιστική ιδεολογία με άορατο τρόπο» (2000a: 24), απογυμνώνοντας το σημείο «γυναίκα» από το πρωταρχικό (δηλωτικό) νόημά του και υποκαθιστώντας το με ένα συμβολικό (συνδηλωτικό). Ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ εξουσιάζεται από τις ίδιες ιδεολογικές λειτουργίες μέσα από τις οποίες η γυναίκα κατασκευάζεται ως ένα καθορισμένο σημείο:

Η εικονογραφία ως ένα συγκεκριμένο είδος σημείου ή ως ένα σύνολο σημείων βασισμένο σε συγκεκριμένες συμβάσεις στα είδη του Χόλλυγουντ είναι εν μέρει υπεύθυνη για τη στερεοτυπική κατασκευή των γυναικών μέσα στον εμπορικό κινηματογράφο εν γένει, αλλά το γεγονός ότι υπάρχει μια μεγαλύτερη διαφοροποίηση των ανδρικών ρόλων από τους γυναικείους στην ιστορία του κινηματογράφου σχετίζεται με την ίδια τη σεξιστική ιδεολογία και τη βασική αντίθεση που τοποθετεί τον άνδρα μέσα στην ιστορία θεωρώντας τη γυναίκα ως α-ιστορική και αιώνια. (2000a: 23)

Η υιοθέτηση της σημειολογίας του Barthes επιτρέπει στην Johnston να αναλύσει τη γυναίκα ως μια κειμενική δημιουργία υποκείμενη στους νόμους της αληθοφάνειας (μια εντύπωση του πραγματικού) που πε-

(συνδηλωτικό). Η Jacqueline Rose περιγράφει τη σημειολογική θεωρία του Barthes ως μια θεωρία που αντικατέστησε «την ανάλυση της γλωσσικής δομής» (1988: 142) με μια κριτική της ασταθούς φύσης του σημείου – η πραγματική λέξη/εικόνα.

ριλαμβάνεται στην κατασκευή της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Μια τέτοια μεθοδολογική προσέγγιση της επιτρέπει να εκθέσει τις αόρατες διεργασίες που έχουν σχέση με τον τρόπο με τον οποίο οι αφομοιώσεις του κλασικού ρεαλιστικού κειμένου το εξαναγκάζουν να παράγει τη γυναικεία εικόνα ως μύθο, ως καθορισμένο σημαίνον υπεύθυνο για «τη γιορτή της μη-ύπαρξής της» (2000a: 25).

Η Johnston εφαρμόζει τη σημειωτική της προσέγγιση για να διακρίνει τις εσωτερικές ιδεολογικές διεργασίες στο κλασικό χολιγουντιανό κείμενο. Πρόκειται για ένα σημειωτικό σύστημα που καταστέλλει ή εκτοπίζει την ιδέα της γυναίκας. Παρά «την τεράστια έμφαση που αποδίδεται στη γυναίκα ως κινηματογραφικό θέαμα», η ίδια ισχυρίζεται ότι «η γυναίκα ως γυναίκα είναι σε μεγάλο βαθμό απύσα» (ibid.). Επιπλέον, «θεωρώντας τη γυναίκα ως σημείο μέσα στη σεξιστική ιδεολογία», μπορούμε να δούμε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ως προβολή των ανδρικών φαντασιώσεων και φόβων. Για να εξηγήσει τη θέση της, καταφεύγει σε ταινίες των Howard Hawks και John Ford, προκειμένου να εξετάσει την προβληματική κειμενική θέση των γυναικών. Για παράδειγμα, η γυναίκα λειτουργεί ως «μια τραυματική παρουσία, που πρέπει να καταργηθεί» (2000a: 27), στο κείμενο του Hawks. Μέσα σε ένα αποκλειστικά ανδρικό σύμπαν, βάζει σε κίνδυνο τη συνοχή και τη μελλοντική επιβίωση της ανδρικής ομάδας. Ενώ η γυναίκα αποτελεί μια πηγή άγχους, που πρέπει με κάποιον τρόπο να αποκλειστεί μέσα από τις σημασιολογικές πρακτικές του Hawks, στις ταινίες του Ford αποτελεί ένα σημαντικό, αν και αμφίσημο, σύμβολο του πολιτι-

μού και του σπιτιού. Ο γυναικείος χαρακτήρας αποδεικνύεται ότι είναι μια βασική σύμβαση στις ταινίες του Ford, απαραίτητη για τη δημιουργία μιας εσωτερικής έντασης που περιλαμβάνει την επιθυμία για περιπλάνηση και την επιθυμία για εγκατάσταση, την ιδέα της αδάμαστης αγριότητας και την ιδέα του καλλιεργημένου κήπου. Η μορφή της γυναίκας ενσωματώνει την ιδέα του σπιτιού και μαζί με αυτήν την υπόσχεση για εξημέρωση και πολιτισμό. Αν και μπορούμε να θεωρήσουμε πιο προοδευτικό το κειμενικό σύστημα του Ford, η Johnston ισχυρίζεται ότι η γυναίκα υπάρχει μόνο ως το σημείο που έχει νόημα για τους άνδρες· σε σχέση με τον εαυτό της δε σημαίνει τίποτα.

Ακόμα και αναγνωρίζοντας τον έμφυτο σεξισμό στα στερεότυπα του Χόλλυγουντ, η Johnston σημειώνει επίσης ότι τα προϊόντα του είναι δυνατό να επιδείξουν εσωτερικές αντιφάσεις. Επιστρέφοντας στην τυπολογία των Comolli και Narboni, προσθέτει την άποψη ότι οι ταινίες των στούντιο μπορούν να ασκούν κριτική στον κυρίαρχο λόγο εάν παράγουν αρκετές εσωτερικές αντιφάσεις. Τροποποιεί το εσωτερικά αυτοκριτικό κείμενο για τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου σε αυτό που ονομάζει «προοδευτικό» κλασικό φιλμικό κείμενο» (2000b: 142):

Η εσωτερική κριτική διευκολύνει τη διαδικασία αποκανονικοποίησης: πίσω από τη φαινομενική συνοχή των ταινιών υπάρχει μια «εσωτερική ένταση», με συνέπεια η ιδεολογία να μην έχει πια μια ανεξάρτητη ύπαρξη αλλά να «παριστάνεται» μέσα από την ταινία. Η πίεση αυτής της έντασης διαρρηγνύει την επιφάνεια της ταινίας· αντί η ιδεολογία της να είναι απλώς υποθετική

και κατ' επέκταση ουσιαστικά αόρατη, αποκαλύπτεται και γίνεται σαφής. (Ibid)

Χρησιμοποιώντας από τους Comolli και Narboni την κατηγορία των ταινιών που «σπάνε» εσωτερικά αποκαλύπτοντας τις αντιφατικές λειτουργίες της κυρίαρχης ιδεολογίας, μπορεί να περιγράψει τις ρήξεις που λαμβάνουν χώρα στις ταινίες της Dorothy Arzner, της Nelly Kaplan και της Ida Lupino. Η Johnston δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την Arzner, διότι ουσιαστικά ήταν η μόνη γυναίκα που σκηνοθετούσε ταινίες κατά τη διάρκεια της άνθησης του χολιγουντιανού συστήματος των στούντιο. Η Johnston θεώρησε τις ταινίες της Arzner ως ένα έργο ενάντια στην ισχυρή πατριαρχική κουλτούρα μέσα από στρατηγικές διάρρηξης και αντιλογίας ανάμεσα στους λόγους που το φιλμικό κείμενο περιέχει και στον ιδεολογικό λόγο της πατριαρχικής κουλτούρας, μέσα στην οποία τοποθετείται η ταινία (ibid.). Πιο απλά, οι ταινίες της Arzner θεωρείται ότι κατά μία έννοια διαρρηγνύουν την ιδεολογική συνοχή του κλασικού χολιγουντιανού κειμένου.

Η Johnston προσθέτει ότι «γενικά, η γυναίκα στις ταινίες της Arzner ορίζει την ταυτότητά της μέσα από την παράβαση και την επιθυμία να αποκτήσει μια ανεξάρτητη ύπαρξη πέρα και έξω από τον ανδρικό λόγο» (ibid.). Στις ταινίες της δημιουργούνται εσωτερικές κειμενικές εντάσεις ανάμεσα στην κλασική χολιγουντιανή αφήγηση, που ποτέ δεν τάσσεται υπέρ της γυναίκας, και «στο λόγο της γυναίκας, ή μάλλον στην προσπάθειά της να τον εγκαταστήσει ή να τον κάνει να ακουστεί» (ibid.). Η Johnston ισχυρίζεται

ότι, παραθέτοντας το γυναικείο και τον ανδρικό λόγο, το κειμενικό σύστημα της *Arzner* αποκτά μια δομική ενότητα. Ευνοώντας το γυναικείο λόγο ως μια δομική αρχή, αποδίδει το ανδρικό σύμπαν ως παράξενο, ασυνάρτητο και Άλλο:

Στις ταινίες της *Arzner* το ανδρικό σύμπαν είναι εκείνο που εξερευνάται λεπτομερώς και παρουσιάζεται ως ξένο. Με αυτόν τον τρόπο, ο ανδρικός λόγος δεν μπορεί να λειτουργεί ως ο κυρίαρχος. Μονάχα ο γυναικείος λόγος και η επιθυμία του για παράβαση παρέχουν την αρχή της συνοχής και προσφέρουν γνώση, ενώ μέσω της γυναίκας η *Arzner* εγκαθιστά τη δυνατότητα της αλήθειας μέσα στο κείμενο. (2000b: 145)

Για παράδειγμα, ο γυναικείος λόγος στην ταινία *Χρυσή Πεταλούδα* (*Christopher Strong*, 1933) διαρρηγνύει τις εσωτερικές λειτουργίες της κυρίαρχης ιδεολογίας για να αποκαλύψει μια αντίφαση, καθώς η Σύνθια Ντάρριγκτον (*Katharine Hepburn*) παραβαίνει τους πατριαρχικούς σεξουαλικο-κοινωνικούς κώδικες και τις συμβάσεις στην προσπάθειά της να διακριθεί παγκοσμίως ως αεροπόρος καθώς και να βρει τον έρωτα σε έναν παντρεμένο άντρα. Το τέλος –στο οποίο η ανύπαντρη ηρωίδα, έγκυος από τον Στρονγκ, θυσιάζεται για τη δόξα– αποκαλύπτει την κεντρική και άλυτη αφηγηματική σύγκρουση ανάμεσα στην καριέρα και τον έρωτα. Μην μπορώντας πλέον να ανεχτεί «τις αδύνατες αντιφάσεις» της ζωής της, τραβάει τη μάσκα οξυγόνου: πεθαίνει ακριβώς εκείνη τη στιγμή που σπάζει το ρεκόρ στην αεροπορία. «Καθιστώντας ανοίκεια» (δανειζόμαστε τον όρο του Ρώσου φορμαλιστή *Shklovsky* «*ostranenie*») τα στερεότυπα

των χολιγουντιανών παραγωγών προκειμένου να θέσει ερωτήματα σχετικά με την πατριαρχική ιδεολογία, η Arzner μπαίνει σε μια «διάδικασία επανεγγραφής» (2000b: 147). Παρ' όλο που η Johnston δεν πίστευε πως η Arzner δημιούργησε ένα νέο ριζοσπαστικό κινηματογράφο, το έργο της εντούτοις «δημιούργησε μια αντίφαση μέσα στο κείμενο» (2000b: 147). Θέτοντας ερωτήματα και προσφέροντας μια λύση (μπερδεμένη) στη διαδικασία επανεγγραφής, η Arzner συμβάλλει σε αυτό που η Johnston θεωρεί ως «την ανάπτυξη ενός φεμινιστικού αντι-κινηματογράφου»⁵ (2000b: 148).

Η Pam Cook προτείνει παρόμοιες στρατηγικές εξέτασης του τρόπου με τον οποίο το αυτο-κριτικό κείμενο εκθέτει την πατριαρχική ιδεολογία στις ταινίες της Arzner (1988: 46-56). Αρχικά, παρακινεί τον κριτικό να αντιληφθεί την ταινία ως ένα κείμενο που απαιτεί μια ενεργητική ανάγνωση. Η θέση αυτή προέρχεται από την ιδεολογία των μετά το 1968 *Cahiers* και έχει σχέση με τη δημοφιλή των μπρεχτικών θεωριών για τη σχέση θεατή/κειμένου που είναι αλλιώς γνωστές αυτή τη στιγμή ως «αποστασιοποίηση». Αναγνωρίζοντας ένα συγκεκριμένο σύστημα αναπαράστασης που παράγεται από τον κλασικό χολιγουντιανό κινηματογράφο, μπορεί να αιτιολογήσει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής εγκλωβίζεται μέσα σε

5. Η Alison Butler επεκτείνει τις επιδράσεις του έργου της Johnston για μια φεμινιστική αισθητική και για την άμεση ανάγνωση ενός Γυναικείου Κινηματογράφου· βλέπε Butler (2003), *Women's Cinema: The Contested Screen*. London: Wallflower Press.

μια καθορισμένη θέση ταύτισης. Από την άλλη μεριά, αυτή η στενή σχέση εμποδίζει το θεατή να βιώσει την εμπειρία της αντίφασης, ή ακόμα να θέσει σε αμφισβήτηση την κυρίαρχη ιδεολογία. Έπειτα, αφού τοποθετήσει τη θέση των θεατών μέσα στο κλασικό χολιγουντιανό κειμενικό σύστημα, προτείνει λεπτομερείς αναλύσεις σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οι ταινίες της Arzner – *Merrily We go to Hell* (1932) και *Γυναίκες στην πάλη της ζωής* (*Dance, Girl, Dance* 1940) – φιλοδοξούν να διαρρήξουν την καθορισμένη σχέση ανάμεσα στο θεατή και τον κινηματογράφο. Η Cook θεωρεί ότι οι «ειρωνικές μέθοδοι» της Arzner διακωμωδούν τις στερεοτυπικές εικόνες του Χόλλυγουντ, κάνοντας τις σκηνές να φαίνονται υπερβολικές. Η ειρωνική απόσταση δημιουργείται «ανάμεσα στην εικόνα και την αφήγηση» (1988: 56) και λειτουργεί παρόμοια με την μπρεχτική «αποστασιοποίηση» στο θέατρο. Η άποψη της Cook σχετικά με αυτό που ονομάζει «εγκυμονούσα στιγμή» διαταράσσει την ψευδαίσθηση της εικόνας, με αποτέλεσμα ο θεατής να τοποθετείται σε απόσταση και η ταύτιση να εμποδίζεται. Με αυτόν τον τρόπο, η απο-κανονικοποίηση της ιδεολογίας επανατοποθετεί το θεατή. Ο θεατής μπορεί να πραγματευτεί με κριτική διάθεση όσα διαδραματίζονται στην ταινία καθώς και να αναρωτηθεί σχετικά με το ρόλο του ως *πδονοβλεψία*. Το έργο της Arzner αναδεικνύεται ως περισσότερο πολιτικά ανατρεπτικό στην Cook από ό,τι στην Johnston.

Παρ' όλο που καταλήγουν σε διαφορετικά συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι εσωτερικές κειμενικές ρήξεις στις ταινίες της Dorothy Arzner, η Cook και η Johnston προτείνουν

ένα πειστικό επιχείρημα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο μια φεμινιστική κειμενική ιδεολογική ανάλυση μπορεί να «ξεκλειδώσει» ακόμα και το λιγότερο υποσχόμενο χολιγουντιανό κείμενο. Αυτές οι δυο θεωρητικοί αναλύουν τη θέση της γυναίκας στις ταινίες του Raoul Walsh υποστηρίζοντας ότι η γυναίκα «μέσα στο σύστημα ανταλλαγής αποτελεί μονάχα ένα σημείο, αλλά ένα κενό σημείο» (1990: 20). Εξάιρεση αποτελεί η ταινία *Καινούρια Ζωή* (*The Revolt of Mamie Stover*, 1956), όπου το φιλικό κείμενο επικεντρώνεται σε μια πρωταγωνίστρια με αυτοπεποίθηση, την οποία υποδύεται η Jane Russell. Εδώ η ηρωίδα, ενώ επιτελεί την ίδια λειτουργία με τον άνδρα, λειτουργεί διαφορετικά: «Ο σκοπός της δεν είναι να ελέγξει και να παραβεί το Νόμο για να μάθει ένα κρυμμένο μυστικό του παρελθόντος της, αλλά να υπερβεί τις μορφές αναπαράστασης που κυριαρχούν στον κλασικό κινηματογράφο καθεαυτό, ο οποίος τη φυλακίζει για πάντα μέσα σε μια εικόνα» (1920: 22). Εφαρμόζοντας την πρόσφατα ανεπτυγμένη φεμινιστική μεθοδολογία, έχουν τη δυνατότητα να καταλάβουν τον τρόπο με τον οποίο οι αφηγηματικές δομές ορίζουν την ανεξαρτησία της Mamie ως επαναστατική αλλά και να αποκαλύψουν τον τρόπο με τον οποίο την κατασκευάζουν ως θέαμα. Υποστηρίζουν ότι η απειλή που η ίδια αποτελεί για την πατριαρχική τάξη (η επιχειρηματική της επιτυχία) αναπαράγεται τόσο στην αφήγηση (επιστρέφει στο σπίτι της, αφού στο τέλος έχει χάσει τα πάντα, και τον άνδρα της και την περιουσία της), όσο και στην αναπαράσταση –η Mamie/Russell επιδεικνύεται ως ένα ερωτικό αντικείμενο προς θέαση: «[η] πρωταγωνίστρια δεν μπορεί να γράψει τη δι-

κή της ιστορία: είναι ένα σημαίνον, ένα αντικείμενο ανταλλαγής σε ένα παιχνίδι επιθυμίας ανάμεσα στο απόν υποκείμενο και στο αντικείμενο του λόγου» (1990: 24). Η αίσθηση ότι η Mamie/Russell αναπαριστά ένα θέαμα ανταλλαγής πουθενά δε φαίνεται καλύτερα από όσο στο ρόλο της ως ηθοποιού και χορεύτριας, όπου η αφηγηματική της πτώση συμπίπτει με την παρουσίασή της ως σεξουαλικού αντικειμένου και αντικειμένου οικονομικής ανταλλαγής. Η θέση αυτή αποκαλύπτεται μέσω της συνεχούς επιβεβαίωσης της Mamie/Russell ως εικόνας, καθώς και μέσω του ήρωα Τζίμμου (Richard Egan), ο οποίος «προσπαθεί σταθερά να γράψει την ιστορία της Mamie/Russell για λογαριασμό της» (ibid.). Όλα αυτά υπηρετούν «την καταπίεση της γυναικείας σεξουαλικότητας και τον εγκλεισμό της Mamie/Russell μέσα σε μια συμβολική τάξη, μέσα στο Νόμο του Πατέρα» (1990: 25). Η ανάλυση της Cook και της Johnston αποκαλύπτει τους μηχανισμούς που περιλαμβάνονται στη συγκρότηση της Mamie/Russell ως μιας σταθερής πηγής κειμενικής έντασης, ένας προβληματισμός που οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο η λειτουργία της ως εικόνας βρίσκεται ενάντια στην αφηγηματική της θέση.

Στις αρχές της δεκαετίας του '70, το έργο της Johnston και της Cook αποτελεί μια φιλόδοξη προσπάθεια καθιέρωσης των όρων μιας κειμενικής ανάλυσης από μια φεμινιστική πλευρά, καθώς και, στη συνέχεια, περιγραφής του ρόλου της φεμινιστικής κριτικής. Η Janet Bergstrom συνοψίζει τη χρησιμότητα της φεμινιστικής παρέμβασης σε άρθρο της το 1979:

Μια επιμονή σε μια περισσότερο θεωρητική παρά κοι-

νωνιολογική προσέγγιση της φεμινιστικής σκηνοθεσίας και κριτικής, μια αναγνώριση της αξίας της φεμινιστικής θεωρίας και κριτικής για τη φεμινιστική σκηνοθεσία, μια έμφαση στην αξία της κατανόησης του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η αναπαράσταση των γυναικών στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο... η εισαγωγή θεματικών στη φεμινιστική θεωρία όπως η γυναίκα ως σημείο, η σχέση μεταξύ γυναίκας, αναπαράστασης και φετιχισμού. (1979: 25)

Μια τέτοια προσέγγιση αναγνωρίζει πώς οι εσωτερικές λειτουργίες ενός κινηματογραφικού κειμενικού συστήματος αποδίδουν τη γυναίκα ως σημείο υπό το καθεστώς της πατριαρχίας, καταπιέζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη θηλυκότητα και καθιστώντας τη γυναίκα απύσχα. Εξετάζοντας είτε τις ταινίες της πρωτο-φεμινίστριας Dorothy Arzner είτε αυτές του πατριαρχικού Raoul Walsh, οι φεμινιστικές κειμενικές αναλύσεις οικειοποιούνται για λογαριασμό του φεμινισμού τις θεωρίες και τις μεθοδολογίες του μετα-στρουκτουραλισμού και της σημειωτικής, καθώς και των ιδεολογικών αναλύσεων. Τέτοιες αναγνώσεις περιλαμβάνουν μια ανακατασκευή του φιλικού κειμένου, στο οποίο ό,τι προηγουμένως έμενε κρυφό τώρα αποκαλύπτεται μέσω της πράξης της κειμενικής ανάλυσης. Η θέση του κριτικού ως ερμηνευτή, ως αυτού δηλαδή που πρέπει να αποκαλύψει το νόημα, είναι κρίσιμη.

Ψυχανάλυση και θεωρία κινηματογράφου

Μια κλειστή κειμενική ανάλυση βασίζεται στην άποψη ότι το νόημα δεν είναι πάντα εύκολα ορατό. Οι

λεπτομερείς κειμενικές αναγνώσεις έχουν ως στόχο να αποκαλύψουν τις διαδικασίες που περιλαμβάνονται όχι μόνο στην παραγωγή του κειμενικού νοήματος αλλά και στη σχέση μεταξύ κειμένου και θεατή. Η επιρροή της ψυχανάλυσης είναι εξίσου σημαντική με την αξία των σημειολογικών και ιδεολογικών αναλύσεων προκειμένου να δοθούν απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα. Οι ψυχαναλυτικές θεωρίες χρησιμοποιούνται στο έργο των Johnston και Cook, αλλά επίσης τις χρησιμοποιούν με μεγαλύτερη αυστηρότητα θεωρητικοί όπως η Laura Mulvey, για να αναπτύξουν νέες θεωρίες για την ταύτιση, την οπτική απόλαυση, το (ανδρικό) βλέμμα, καθώς και για τη γυναικεία υποκειμενικότητα και επιθυμία. Αν ο μετα-στρουκτουραλισμός και η σημειωτική εστιάζουν την προσοχή τους στον τρόπο με τον οποίο το κείμενο κατασκευάζει τη γυναίκα ως Άλλο, τότε οι θεωρίες που βασίζονται στην ψυχανάλυση έχουν ως στόχο να περιγράψουν τις ψυχικές διαδικασίες που περιλαμβάνονται στην κατασκευή αυτού του νοήματος μέσα στις πρακτικές της θέασης.

Η οικειοποίηση του ψυχαναλυτικού λόγου από τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου προέρχεται από το διάλογο ανάμεσα στην ψυχανάλυση και τον κινηματογράφο που έχει ήδη λάβει χώρα στα πλαίσια των κινηματογραφικών σπουδών. Ήταν ένας διάλογος που έθετε ως ερώτημα, σύμφωνα με τον Christian Metz, «πώς μπορεί η [ψυχανάλυση] να συμβάλει στη μελέτη του κινηματογράφου ως σημαίνοντος;» (1983: 21). Η ψυχαναλυτική θεωρία απομακρύνεται από ένα σημειωτικό ενδιαφέρον για το κείμενο, προκειμένου να κατανοήσει τις διαδικασίες που

περιλαμβάνονται στον τρόπο με τον οποίο ο θεατής τοποθετείται μέσα στο φιλικό κείμενο και μέσω αυτού. Σύμφωνα με την Annette Kuhn, τίθεται το ερώτημα για το «πώς... τη στιγμή της ανάγνωσης, οι θεατές αιχμαλωτίζονται μέσα στα νοήματα και διαμορφώνονται από αυτά, ενώ την ίδια στιγμή τα κατασκευάζουν» (1985: 44). Κλειδί γι' αυτή την παρέμβαση αποτέλεσε η αφομοίωση των ιδεών ορισμένων σημαντικών στοχαστών της ψυχανάλυσης, κυρίως του Freud και του μετα-φροϋδικού ψυχαναλυτή Lacan. Αυτό που διέκρινε την ψυχαναλυτική προσέγγιση ήταν ότι επέμενε σε θεωρίες σχετικές με τη διαμόρφωση του υποκειμένου οι οποίες μπορούσαν να αντιληφθούν ότι η θέση θέασης ενός υποκειμένου κατασκευάζει τον κινηματογράφο και ταυτόχρονα κατασκευάζεται από αυτόν.

Ο Metz ισχυρίζεται ότι «ο κινηματογράφος μάς βυθίζει μέσα στο φαντασιακό» (1983: 45)⁶. Πουθενά

6. Το Φαντασιακό: «το στάδιο του καθρέφτη». Ένα πρώιμο στάδιο ανάπτυξης, όπου το παιδί (σε ηλικία από έξι μέχρι οκτώ μηνών) αρχίζει να αναγνωρίζει τον εαυτό του ως ένα άτομο που συγκροτείται σε μια στιγμή κοιτάγματος. Η πρωταρχική ταύτιση (η διαμόρφωση του εγώ) βρίσκει το παιδί να παγιδεύεται πανηγυρικά μέσα σε μια εικόνα που βρίσκεται μπροστά του. Βλέποντας για πρώτη φορά τον εαυτό του στον καθρέφτη ή σε άλλες εικόνες και όντας ικανό να αισθανθεί το διαχωρισμό από τα άλλα σώματα (της μητέρας του ή του πατέρα του), το παιδί ταυτίζεται με την εικόνα του καθρέφτη και αφομοιώνεται από αυτήν, η οποία φαίνεται ικανοποιητικά αέρινη και σε κάποιο βαθμό διαφορετική από το δικό του ασύμμετρο σώμα: από την «αποσπασματική εικόνα του σώματος σε μια μορφή της ολότητάς του» (Lacan 1977: 4). Ωστόσο, το παιδί εσωτερι-

αλλού δεν πραγματώνεται τόσο αποτελεσματικά η τεχνική κατάσταση της παλινδρόμησης όσο μέσα στη σκοτεινή αίθουσα όπου ο παθητικός θεατής-υποκειμένο αιχμαλωτίζεται από τις κινούμενες εικόνες. Ακολουθώντας τη λακανική σκέψη, θεωρεί ότι η κινηματογραφική οθόνη λειτουργεί σαν ένα άλλο είδος καθρέφτη, που μας πηγαίνει πίσω στο Φαντασιακό (μια θεμελιακή στιγμή, κατά την οποία διαμορφώνονται στην εικόνα οι καταβολές της υποκειμενικότητας). Η ακινησία που χαρακτηρίζει την εμπειρία της κινηματογραφικής θέασης αίρει τον ψυχικό έλεγχο και βυθίζει το θεατή στο στάδιο της παιδικής ηλικίας, όπου η φαντασίωση παραμένει ανεξέλεγκτη. Επικαλούμενος την αναλογία του καθρέφτη, θεωρεί την κινηματογραφική οθόνη ως έναν άλλον τόπο όπου το υποκείμενο αντλεί ευχαρίστηση από τη φαντασιακή πληρότητα της προβαλλόμενης εικόνας. Αυτό που συμβαίνει στην οθόνη εμπλέκει το θεατή σε

κοποιεί την ετερότητα του άλλου ως ιδεώδες. Η ταύτιση με την εικόνα του καθρέφτη —που περιλαμβάνει όχι μόνο το διαχωρισμό από τους άλλους αλλά επίσης και μια παραγνώριση του εαυτού ως ενοποιημένου— ορίζει πως αυτή η εμπειρία του παιδιού προηγείται της εισόδου του στη γλώσσα. Επιπλέον, η στιγμή αυτή που το παιδί βιώνει (ή παρερμηνεύει) τη ναρκισσιστική προσκόλληση με την εικόνα του καθρέφτη αποτελεί επίσης μια στιγμή αυτο-αποξένωσης, διάρρηξης, επειδή το παιδί ταυτίζεται με μια εικόνα η οποία πάντα βρίσκεται κάπου αλλού, όπως και αυτή του άλλου. Η διαδικασία της διαμόρφωσης του υποκειμένου δομείται από μια σειρά αγεφύρωτων στρεβλώσεων και παρερμηνειών, που περιλαμβάνουν το ορών υποκείμενο και το απολαυστικό θέαμα (αντικειμενοποίηση) του εαυτού ως ενιαίου.

ένα μοναδικό παιχνίδι φαντασιακής παρουσίας (αντιληπτικές εμπειρίες-φαντασιώσεις, όνειρα, ψευδαισθήσεις) και πραγματικής απουσίας (αυτό που αναπαριστάνεται και όμως δεν είναι πραγματικά εκεί) παρόμοιο με την ψευδαισθησιακή (απολαυστική) ενότητα που βιώνει το παιδί στη φάση του καθρέφτη. Σε παρόμοια συμπεράσματα καταλήγει και ο Jean-Louis Baudry (1986a· 1986b).

Βασίζοντας τη θεωρία του στη φροϋδική ανάλυση των ονείρων-εικόνων και των «διεργασιών του ονείρου», εξετάζει την επίδραση της κινηματογραφικής τεχνολογίας στον ψυχισμό του θεατή και τον τρόπο με το οποίο κατασκευάζεται μια εντύπωση του πραγματικού. Ισχυρίζεται ότι ένα είδος υποκειμενικότητας ισοδύναμο με την κατάσταση του ονείρου δημιουργείται μέσα από το σύστημα του κινηματογράφου. «Η κινηματογραφική προβολή αποτελεί μια υπενθύμιση ονείρου» (1986b: 308).

Ο Metz αναλύει περαιτέρω το ζήτημα της ταύτισης και του θεατή για να επισημάνει μια σημαντική διαφορά με το λακανικό στάδιο του καθρέφτη. Σε αντίθεση με το παιδί που αντιλαμβάνεται τον εαυτό του στην εικόνα, η εικόνα του θεατή δεν αναπαριστάνεται στην οθόνη: η αντανάκλαση του δικού του σώματος έχει εξαφανιστεί (1983: 46). Εξηγεί το λόγο:

Αυτό που κάνει δυνατή την απουσία του θεατή από την οθόνη –ή μάλλον την εύληπτη εκτύλιξη της ταινίας παρά την απουσία– είναι το γεγονός ότι οι θεατές γνωρίζουν ήδη την εμπειρία του καθρέφτη (του αληθινού καθρέφτη). (Ibid)

τους αλλά με τον εαυτό τους «ως μια καθαρή αντιληπτική πράξη» – μια πράξη γίνεται δυνατή επειδή το υποκείμενο έχει ήδη μετατεθεί μέσω του Φαντασιακού στο βασίλειο του Συμβολικού⁷, και με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνει και κατανοεί την εμπειρία του διαχωρισμού στη φάση του καθρέφτη: «Το φαντασιακό του κινηματογράφου προϋποθέτει το συμβολικό, επειδή ο θεατής πρέπει πάνω απ' όλα να έχει γνωρίσει τον πρωταρχικό καθρέφτη» (1983: 57). Η παρακολούθηση μιας ταινίας σημαίνει πως ο θεατής αναγνωρίζει τον άλλο στην οθόνη· και «όσο για μένα, είμαι εκεί για να τον δω. Δε συμμετέχω σε αυτό που γίνεται αντιληπτό, αντιθέτως, είμαι εγώ που τα αντιλαμβάνομαι όλα» (1983: 48). Η απάντησή του σε αυτήν την παντοδύναμη θέση θέασης βασίζεται στη θεωρία ότι ο θεατής αποκτά «αντιληπτική εξουσία» όταν έχει την ψευδαίσθηση πως τα βλέπει όλα – την κάμερα και το υποκατάστατό της μέσα στον κινηματογράφο, δηλαδή την κινηματογραφική μηχανή προβολής:

Η ταινία είναι ό,τι αντιλαμβάνομαι, και επίσης είναι ό,τι αποδεσμεύω, αφού δεν υπάρχει πριν μπω στην αίθουσα, ενώ το μόνο που χρειάζομαι είναι να κλείσω τα μάτια μου και να την καταστείλω. Αποδεσμεύοντάς την, είμαι η μηχανή προβολής, προσλαμβάνοντάς την, είμαι η οθόνη. Εφόσον οι δυο αυτές μορφές είναι μα-

7. Το Συμβολικό: Ο Lacan αντιλαμβάνεται το Συμβολικό ως τα κοινωνικά, πολιτισμικά και γλωσσικά δίκτυα μέσα στα οποία γεννιέται το παιδί. Αυτοί οι νόμοι, οι κανόνες, οι κώδικες και οι απαγορεύσεις υπάρχουν πριν από το παιδί, και σε αυτά πρέπει να υπακούσει για να μπει στην κοινωνία.

ζί, γίνομαι η κάμερα που εστιάζει και καταγράφει.
(1983: 51)

«Το πάθος για θέαση» (1983: 52), ενεργοποιώντας εκ νέου αρχαϊκές απολαύσεις που συνδέονται με το Φατσιακό, προκαλείται όταν ο θεατής θεωρεί τον εαυτό του μέρος αυτού που βλέπει, «διπλασιάζοντας» με αυτόν τον τρόπο το έργο των οπτικών μηχανισμών.

Μια άλλη συμβολή του Metz στη θεωρία του κινηματογράφου είναι ότι εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο οι ψυχαναλυτικές αντιλήψεις που σχετίζονται με την επιθυμία να κοιτάζουμε με σεξουαλικές (λιμπιντικές) ορμές μπορούν να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τις ασυνείδητες διαδικασίες κατά την εμπειρία της θέασης. Βασιζόμενο στη φροϋδική θεωρία της θέασης —«η επιθυμία να βλέπεις (σκοποφιλία, πδονοβλεψία)» (1953: 58)⁸—, το έργο του πραγ-

8. Η μελέτη του Freud για την (ανδρική) σεξουαλικότητα: Το (αρσενικό) παιδί αντιλαμβάνεται τη σεξουαλική διαφορετικότητα, η οποία μαρτυρείται από τη σοκαριστική θέα της απουσίας: η έλλειψη του πέους στο γυναικείο σώμα δημιουργεί στο αρσενικό παιδί την πεποίθηση ότι μπορεί να ευνουχιστεί. Απόρριψη: προκειμένου να πολεμήσει αυτό που αντιλαμβάνεται ως απειλή του ευνουχισμού, το παιδί αρνείται τη σεξουαλική διαφορετικότητα και την έλλειψη της μη(ε)τέρας (*mOther* στο πρωτότυπο — Σ.τ.Δ.), η οποία γίνεται αντιληπτή ως ο απών μητρικός φαλλός. Ουδέποτε αρκετά ικανό να καταστείλει την πεποίθηση ότι στην πραγματικότητα η γυναίκα έχει πέος ως μια μορφή ψυχικής προστασίας απέναντι στο άγχος του ευνουχισμού, το αγόρι αντλεί ευχαρίστηση από ένα υποκατάστατο αντικείμενο (φετίχ) το οποίο ταυτόχρονα κρύβει την έλλειψη —η ψευδαίσθηση του ολοκληρωμένου αντικείμενου— ενώ την ίδια στιγμή η ίδια του η παρουσία αποτελεί μια σταθερή υπενθύμιση της έλλειψης.

ματεύεται τον τρόπο με τον οποίο η σκοποφιλία (το κοίταγμα ως πηγή απόλαυσης) διαμορφωμένη μέσα από το μηχανισμό του κινηματογράφου βασίζεται στο φρεϊχισμό και την άρνηση («Ξέρω, αλλά...»). Ο Freud θεωρεί ότι η σκοποφιλία, όσον αφορά στην απόλαυση που βιώνει το υποκείμενο, βασίζεται στο χόσμα που υπάρχει ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, καθώς και στη μάταιη επιδίωξη να ξαναβρεί ένα αντικείμενο που έχει χαθεί για πάντα. Η επιθυμία ενεργοποιείται σε αυτό το παιχνίδι απόστασης και απουσίας. Η παρουσίαση στο θεατή ενός αντικειμένου προς θέαση, ενώ ο ίδιος απέχει και ταυτόχρονα είναι απών, κάνει την ταινία ιδιαιτέρως επιρρεπή στην πρόκληση λιμπιντικής ενέργειας, η οποία ακυρώνει τη συνειδητή γνώση.

Ένας άλλος θεωρητικός του κινηματογράφου που χρησιμοποίησε την ψυχαναλυτική θεωρία στις αρχές της δεκαετίας του '70 ήταν ο Raymond Bellour. Εστιάζοντας την προσοχή του σε επιμέρους ταινίες, και κυρίως σε αυτές του Alfred Hitchcock, αποκαλύπτει τις οιδιπόδειες φαντασιώσεις και επιθυμίες μέσα στο φιλικό κείμενο που συνδέονται με τις κοινωνικο-πολιτικές διαμορφώσεις της σεξουαλικότητας και της σεξουαλικής διαφορετικότητας (1972· 1977). Αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η σεξουαλική διαφορετικότητα υπηρετεί την κατασκευή της σχέσης ανάμεσα στο κείμενο και το θεατή. Οι αναλύσεις του για την ταινία του Hitchcock *Τα Πουλιά* (*The Birds*, 1963) αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο το κείμενο και ο αποδέκτης του βρίσκονται με το μέρος του άνδρα θεατή. Το επιχείρημά του βασίζεται πάνω σε μια πλάνο πλάνο ανάλυση της σκηνής όπου η Μέλα-

νι Ντάνιελς (την υποδύεται η Tippi Hedren), διασχίζοντας με βάρκα το Bodega Bay για να παραδώσει ένα ζευγάρι παπαγάλων στον Μιτς Μπρέννερ (Rod Taylor), δέχεται επίθεση από ένα γλάρο. Εξετάζοντας την εναλλαγή, την επανάληψη και την ποικιλία μέσα στη διάρθρωση των πλάνων, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η γυναίκα, ως προς την εικόνα της και ως προς τον τρόπο με τον οποίο στρέφει το βλέμμα της, μαρτυρεί την έλλειψη. Η γυναίκα ως εικόνα είναι υποδουλωμένη μέσα στην αφήγηση (ή υπάκουη και υποκείμενη στην κυριαρχία ενός άνδρα). Διαφορετικά, αντισταθμίζει το άγχος του άνδρα θεατή για την έλλειψη μέσω της φαντασίωσης μιας γυναίκας που υποβοηθά την ψευδαίσθηση εξουσίας και ολοκλήρωσής του.

Η ιδέα ότι ο θεατής του κινηματογράφου είναι άνδρας υπονοείται στο έργο του Metz και του Baudry, αλλά εκφράζεται με σαφήνεια στον Bellour. Επιπλέον, η ιδέα του ανδρικού οιδιπόδειου υποκειμένου αποτελεί μια υπόθεση η οποία διαπερνά τις δομές του ψυχαναλυτικού λόγου και συμπίπτει με τις δυσκολίες που αντιμετώπισε ο Freud όταν διαμόρφωνε τη θεωρία για τη γυναικεία υποκειμενικότητα (βλ. τέταρτο κεφάλαιο). Ο Lacan επαναπροσδιορίζει τη θεωρία του Freud για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, μετατοπίζοντας τη σύγκρουση από τη φύση (ανατομική ανάπτυξη) στην ανατροφή (πολιτισμική σημασιοδότηση). Ενώ επιμένει στην άποψη ότι το πέος δεν είναι ο φαλλός (ο φαλλός είναι ένα σημαίνον) και αναγνωρίζει ότι ο φαλλός (το σημαίνον της έλλειψης) εμποδίζει και τα δυο φύλα να αποκαλύψουν την αστάθεια της σεξουαλικής ταυτότητας, η άποψή του ευνοεί

ακόμα το αρσενικό σε αυτή τη φαινομενικά καθορισμένη δομή. Από τις οιδιπόδειες φαντασιώσεις του Bellour και τον ονειροπόλο θεατή του Baudry ως τον ηδονοβλεψία του Metz, που ταυτίζεται με τη λειτουργία του συστήματος του κινηματογράφου, η θεωρία του κινηματογράφου σε αυτό το σημείο κατασκευάζει το θεατή ως άνδρα, ενώ το αντικείμενο αυτού του βλέμματος είναι γυναικείο.

Μια άλλη διάσταση αποτελεί η θέση του άνδρα θεωρητικού/κριτικού σχετικά με την αποκάλυψη του τρόπου με τον οποίο ένα κείμενο κάνει ορατή την επιθυμία του ασυνειδήτου. Εισάγοντας μια πολυπλοκότητα και μια ποικιλία ιδεών για τις ασυνείδητες και φυσικές διαδικασίες που περιλαμβάνονται στη θέαση —οι οποίες θα ενθουσίαζαν τις φεμινίστριες για χρόνια—, οι θεωρητικοί αυτοί προτείνουν μια σειρά απόψεων βασισμένων στην ψυχανάλυση, μέσα στις οποίες μπορεί να εξηγηθεί το ζήτημα της επιθυμίας και της θέασης. Στην πραγματικότητα, ο Metz ήθελε να βρει το απόν κινηματογραφικό αντικείμενο και να το μετατρέψει σε γνωστικό αντικείμενο, ενώ παράλληλα καλούσε και τους άλλους να κάνουν το ίδιο. Ο Bellour απάντησε στην πρόκληση του Metz μελετώντας το ίδιο του το Φαντασιακό και θέτοντας τον εαυτό του σε σχέση με το φιλικό κείμενο στη διαδικασία γνωριμίας με αυτό.

Μέσα στη διπλή αυτή κίνηση της ανδρικής θέασης/ανάγνωσης, πώς μπορεί η γυναίκα να αποκτήσει υποκειμενικότητα, ή πώς μπορεί το γυναικείο υποκείμενο που βλέπει να αντλήσει ευχαρίστηση από την εικόνα μέσα από ένα φαλλοκεντρικό σύστημα που την αποκλείει; Θέτοντας αυτά τα ερωτήματα, οι φεμινι-

στές θεωρητικοί του κινηματογράφου έκριναν τους θεωρητικούς του συστήματος του κινηματογράφου όπως τον Metz για τον αποκλεισμό της σεξουαλικής διαφορετικότητας από το έργο τους (Rose 1988: 200-6), ενώ στην πορεία έθεταν έναν προβληματισμό.

Βασικό σημείο στη φεμινιστική μελέτη της ψυχανάλυσης στον κινηματογράφο αποτελεί η πεποίθηση ότι οι σκοποφιλικές ορμές (ο φετιχισμός και οι δομές άρνησης) και οι οιδιπόδειες αφηγήσεις που ευνοούν τον άνδρα θεατή, και η γοητεία που ασκούν οι κινηματογραφικές εικόνες που βασίζονται στις αρχαϊκές απολαύσεις και συνδέονται με το Φαντασιακό, μαρτυρούν την αντίληψη για τη γυναίκα. «Μια ιδέα της γυναίκας μπαίνει σφήνα στο σύστημα» υποστηρίζει η Laura Mulvey: «Η έλλειψη της γυναίκας παράγει το φαλλό ως συμβολική παρουσία, ο φαλλός συμβολίζει την επιθυμία της να επανορθώσει την έλλειψη» (1975: 6). Η φεμινιστική θεωρία ωστόσο εντόπισε ένα κενό στις θεωρητικές συνεισφορές που παρατέθηκαν πιο πάνω. Επισήμανε ότι η ανδρική ψυχαναλυτική θεωρία απέτυχε να συλλάβει την αξία της γυναίκας μέσα στο Συμβολικό· χάνεται φαινομενικά η αξία της όταν η έλλειψή της επισπεύδει την κρίση και το παιδί απομακρύνεται από αυτήν (και το προ-οιδιπόδειο στάδιο/Φαντασιακό) και εισέρχεται στον κόσμο της γλώσσας και του Νόμου του Πατέρα. Μετά από αυτό, δε μένει ως τίποτε άλλο παρά ως μια μνήμη «που ταλαντεύεται ανάμεσα στη μνήμη της μητρικής πληρότητας και τη μνήμη της έλλειψης» (1975: 6-7). Για το φεμινισμό, η γυναίκα δεν αντιπροσώπευε «τίποτε άλλο από τον ευνουχισμό» (1975: 6).

φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου είχε δυο φάσεις, καθεμιά από τις οποίες έδινε έμφαση στον Lacan και/ή στις ιδέες που αναπτύχθηκαν από τον Freud στο κατοπινό του έργο για τη σεξουαλικότητα και τη σεξουαλική διαφορετικότητα. Η πρώτη φάση πραγματεύεται τις σχέσεις θεατή/κειμένου μέσα στο σύστημα του κυρίαρχου κινηματογράφου (ή του κλασικού χολιγουντιανού κινηματογράφου). Ο σκοπός της ήταν να θέσει υπό αμφισβήτηση το κυρίαρχο ψυχαναλυτικό μοντέλο για την απόλαυση του κοινού καθώς και για τη θέση της γυναίκας-ως-εικόνας μέσα στην αφήγηση. Η δεύτερη παρέμβαση εστίαζε στην κατανόηση της επιθυμίας και της αντίληψης για τη φαντασίωση (εξετάζεται εκτενέστερα στο τέταρτο κεφάλαιο). Η φεμινιστική θεωρία επεκτάθηκε αμφισβητώντας τη συμβατική σοφία που καταστέλλει την επιθυμία της γυναίκας να προσφέρει, καθώς σύμφωνα με τη Mulvey «υποτάσσεται στην εικόνα της ως φορέα της ματωμένης πληγής» (1975: 7). Οι φεμινιστικές παρεμβάσεις, φέρνοντας σε επαφή την ψυχανάλυση και το φεμινισμό, παρείχαν διάφορα κριτικά εργαλεία που επέτρεψαν διάφορες φεμινιστικές αναγνώσεις του κειμένου, κυρίως αναθεωρώντας την ψυχαναλυτική ορολογία (άρνηση, φειχισμός, ταύτιση και Φαντασιακό) για τη θεωρία του κινηματογράφου γενικότερα.

Οπτικές απολαύσεις και ζητήματα θέασης

Κανένα άλλο μεμονωμένο άρθρο στα πλαίσια της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου δεν είχε τό-

σο ευρεία απήχηση όσο η δημιουργική μελέτη της Mulvey «Οπτική Απόλαυση και Αφηγηματικός Κινηματογράφος». Αρχικά δημοσιευμένη στο *Screen* το 1975, αποτέλεσε ταυτόχρονα ένα διάλογο και μια ριζοσπαστική πρόκληση σε σχέση με τις συζητήσεις που ήδη είχαν λάβει χώρα στα πλαίσια κινηματογραφικών σπουδών και έξω από αυτές – για παράδειγμα, η επιστροφή της Juliet Mitchell το 1974 στις φροϋδικές θέσεις με το βιβλίο της *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος*. Η μελέτη της Mulvey αποτέλεσε μια ισχυρή απάντηση ενάντια στις τρέχουσες απόψεις για τη γυναίκα-ως-εικόνα και ενάντια στον τρόπο με τον οποίο το κοίταγμα λειτουργεί στα κλασικά ρεαλιστικά/αφηγηματικά κείμενα του Χόλλυγουντ, υποδεικνύοντας, όπως συνοφίζει η Vicky Lebeau, «μια ανησυχία και μια επιθυμία για κάτι άλλο μέσα στη φεμινιστική θεωρία και πρακτική του κινηματογράφου» (2001: 95). Έχοντας ως θεωρητικό πλαίσιο την προσέγγιση του Althusser και του Lacan για τη σημασιολογία του κινηματογράφου όπως την ασπάστηκε το *Screen*, και στηριζόμενη στις ψυχαναλυτικές (συνδυάζοντας τον Freud με τον Lacan) και τις τρέχουσες φεμινιστικές θεωρίες, η Mulvey εξέτασε το ζήτημα της θέασης σε μεγαλύτερο βαθμό από τους άλλους κριτικούς που εργάζονταν παράλληλα σε αυτόν τον τομέα – συμπεριλαμβανομένων του Metz και του Bellour – εντάσσοντας τη συζήτηση σε μια εξολοκλήρου νέα και φεμινιστική κατεύθυνση.

Η Mulvey στρέφεται στην ψυχαναλυτική μελέτη του σκοποφιλικού υποκειμένου – κυρίως του παιδιού που κατά τον Freud επιθυμεί να ελέγξει μέσω του βλέμματος το αντικείμενο και του χαρούμενου παιδιού

που κατά τον Lacan συλλαμβάνεται μέσα στην εικόνα— ως «ένα πολιτικό όπλο» που ψυχαναλύει «τον τρόπο με τον οποίο το ασυνείδητο της πατριαρχικής κοινωνίας έχει κατασκευάσει τη μορφή του κινηματογράφου» (1975: 6). Ξεκινά με τον ισχυρισμό πως ο κυρίαρχος κινηματογράφος —όπως εκπροσωπείται από το Χόλλυγουντ— ανταποκρίνεται σε μια πρωταρχική επιθυμία για κοίταγμα. Θεωρεί πως, με την αποδόμηση του τρόπου με τον οποίο το υποκείμενο απολαμβάνει, αποκαλύπτεται ο τρόπος με τον οποίο το πατριαρχικό ασυνείδητο καθορίζει το φύλο αυτών των απολαύσεων. «Όντας αδιαμφισβήτητος, ο εμπορικός κινηματογράφος κωδικοποίησε τον ερωτισμό μέσα από τη γλώσσα της κυρίαρχης πατριαρχικής τάξης» (1975: 8). Η πατριαρχία κωδικοποιεί μια ασυμμετρία ως προς το φύλο, καθώς «η απόλαυση του κοιτάγματος έχει διχοτομηθεί σε ενεργητική/αρσενική και σε παθητική/θηλυκή» (1975: 11).

Η πιο σημαντική από τις προσφερόμενες απολαύσεις είναι το ηδονοβλεπτικό-σκοποφιλικό βλέμμα, όπου ο θεατής ικανοποιείται μέσα από μια κρυφή παρακολούθηση μιας εικόνας, συνήθως γυναικείας. Το ενεργό και φιλοπερίεργο (ανδρικό) βλέμμα μετατρέπει τη (γυναικεία) εικόνα σε ένα αντικείμενο σεξουαλικής φαντασίωσης, παρέχοντας στον ηδονοβλεψία μια θέση καθορισμένη από τον έλεγχο και την εξουσία, μαζί με την αναγκαστική απόσταση από την πηγή της ερωτικής διέγερσης. Η ναρκισσοιστική (μη) αναγνώριση του εαυτού σε μια εξιδανικευμένη μορφή στην οθόνη, που είναι συνήθως ο άνδρας ήρωας, αποτελεί την άλλη οπτική απόλαυση· μια δομή θέασης που επιτρέπει «μια προσωρινή απώλεια του Εγώ,

ενώ παράλληλα το ενισχύει» (1975: 10). Όπως το παιδί ανακαλύπτει τη δική του εικόνα κατά τη διάρκεια της λακανικής φάσης του καθρέφτη, «ο θεατής προβάλλει το βλέμμα του πάνω σε αυτό του όμοιού του, δηλαδή του υποκατάστατου του στην οθόνη, με αποτέλεσμα η δύναμη του άνδρα πρωταγωνιστή που ελέγχει τα πράγματα να συμπίπτει με την ενεργητική δύναμη του ερωτικού βλέμματος, προσφέροντας και στα δυο μαζί μια ικανοποιητική αίσθηση παντοδυναμίας» (1975: 12). Κατασκευασμένες στη γλώσσα του πατριαρχικού ασυνειδήτου (ενστικτώδεις λιμπιντικές ορμές και διαδικασίες της διαμόρφωσης του εγώ), οι οπτικές απολαύσεις στον κυρίαρχο κινηματογράφο προϋποθέτουν άνδρα θεατή, καθώς η γυναίκα είναι εκείνη που «έλκει το βλέμμα, συντηρεί και συμβολίζει την ανδρική επιθυμία» (1975: 11). Από την άλλη, αυτός ο διαχωρισμός των φύλων σε ενεργητικό/παθητικό κατασκευάζει την κινηματογραφική αφήγηση με τον άνδρα ήρωα να προάγει την ιστορία, και τη γυναίκα-ως-εικόνα να διακόπτει την αφηγηματική κίνηση «παγώνοντας τη ροή της δράσης στις στιγμές της ερωτικής παρατήρησης» (ibid.).

Η θέα της γυναίκας που διεγείρει την επιθυμία και «η κωδικοποιημένη εμφάνισή της με σκοπό μια ισχυρή οπτική και ερωτική επίδραση... [υπονοούν] το γεγονός ότι η γυναίκα υπάρχει μόνο για να την κοιτάζουν» (ibid.). Επιπλέον, την ίδια στιγμή η εικόνα της προκαλεί άγχος στο θεατή. Επειδή εκείνη δημιουργεί το ευνουχισμένο ανδρικό Άλλο, δηλαδή ένα σημαίνον της σεξουαλικής διαφοράς, η γυναίκα ως αντικείμενο συνεπάγεται την απειλή του ευνουχισμού, που πρέπει με κάποιον τρόπο ο άνδρας να αρνηθεί.

Για να καταπραϊνθούν οι φόβοι του ευνουχισμού, η κινηματογραφική αφήγηση παρουσιάζει μέσω δυο βασικών στρατηγικών τη γυναίκα-ως-εικόνα ως μη απειλητική. Η πρώτη συνδέει την ηδονοβλεψία με το σαδισμό: «η απόλαυση έγκειται στην εξακρίβωση της ενοχής (που συσχετίζεται άμεσα με τον ευνουχισμό), στην επιβολή ελέγχου και στην καθυπόταξη του ένοχου προσώπου» (1975: 14). Η αφήγηση εδώ αφορά στη διερεύνηση της «γυναίκας», με σκοπό να την απομυθοποιήσει και να την ελέγξει, καταλήγοντας τελικά στην τιμωρία της, την απαξίωση ή την ηθική σωτηρία. Αυτή υποτάσσεται και αιχμαλωτίζεται από το ανδρικό βλέμμα, καθώς εκείνο προσπαθεί να κερδίσει τον έλεγχο και την υπακοή της επειδή του προκάλεσε μια απαγορευμένη επιθυμία. Μια μυστική έρευνα στην ταινία του Hitchcock *Δεσμώτης του Ιλίγγου* (*Vertigo*, 1958) δίνει στον Σκόττι Φέργκιουσσον (James Stewart) την άδεια να εξετάσει προσεκτικά τη Μαντελαίν (Kim Novak), «μια τέλεια εικόνα γυναικείας ομορφιάς και μυστηρίου» (1975: 16). Σύντομα η σεξουαλική έλξη μετατρέπεται σε εμμονή, εξουσιάζοντας την εικόνα της, καθώς αναγκάζει σαδιστικά την Τζούντυ να γίνει «Μαντελαίν». Η ταινία τελειώνει με την αποκάλυψη από τον Σκόττι της ενοχής της Τζούντυ και το θάνατό της: «Η αληθινή διαστροφή κρύβεται μόνο κάτω από την επιφανειακή μάσκα της ιδεολογικής ακρίβειας – ο άνδρας είναι στη σωστή πλευρά του νόμου, η γυναίκα στη λάθος» (1975: 15).

Η δεύτερη στρατηγική είναι ο φρευχισμός. Βασιζόμενη στην αρχική σημασία που αυτός αποκτά στις φροϋδικές απόψεις για τη σεξουαλική διαφορά (Freud, 1977a), η Mulvey δείχνει πώς η γυναίκα-ως-

εικόνα (αντιτιθέμενη στο κινηματογραφικό σύστημα που αναγνώρισε ο Metz), μετατρεπόμενη σε φετιχιστικό αντικείμενο, αποκρύπτει το άγχος του ευνουχισμού. Η γυναίκα-ως-εικόνα εξιδανικεύεται περισσότερο ως πλήρης παρά ως ελλιπής. Το τέλειο γυναικείο σώμα, ή τουλάχιστον κάποια μέρη από αυτό, αντισταθμίζει την έλλειψη που η γυναίκα τυπικά συμβολίζει. Εξ ου και η υπερβολική υπερεκτίμηση της γυναικείας εικόνας της σταρ – το πρόσωπο της Greta Garbo, το στόμα της Marilyn Monroe, τα πόδια της Marlene Dietrich. Μετατρέποντας τη γυναίκα σε φετίχ, αποσπά την προσοχή από τη γυναικεία «έλλειψη» – την έλλειψη του πέους, τη ματωμένη πληγή της –, ώστε πλέον αυτή να μην αποτελεί μια απειλητική μορφή αλλά ένα εξιδανικευμένο θέαμα ομορφιάς και τελειότητας, «Δεν είναι πια φορέας απειλής, αλλά ένα τέλειο προϊόν, του οποίου το σώμα, διαμορφωμένο και τεμαχισμένο σε κοντινά πλάνα, αποτελεί το περιεχόμενο της ταινίας και τον άμεσο παραλήπτη του βλέμματος του θεατή» (1975: 14).

Η Mulvey υποστηρίζει ότι το ηδονοβλεπτικό-σκοποφιλικό κοίταγμα (ευχαρίστηση που προκαλείται από την υποταγή άλλου ατόμου στο βλέμμα) και οι διαδικασίες ταύτισης (σύσταση του εγώ) συμβάλλουν αποφασιστικά στη δημιουργία των οπτικών απολαύσεων. Τέτοιου είδους απολαύσεις εξαρτώνται στον κινηματογράφο από «τρία διαφορετικά βλήματα, αυτό της κάμερας καθώς καταγράφει το προ-φιλμικό γεγονός, αυτό του κοινού που παρακολουθεί το τελικό προϊόν και αυτό που δημιουργείται ανάμεσα στους χαρακτήρες μέσα στην ψευδαίσθηση της οθόνης» (1975: 17). Κατά κανόνα, οι αφηγηματικές ται-

νίες αποκρύπτουν την παρουσία της κάμερας και δημιουργούν μια απόσταση που χωρίζει το θεατή από την οθόνη. Από την άλλη μεριά, και τα δυο βλέμματα πρέπει να απαρνηθούν το ένα το άλλο σε έναν πειστικό κόσμο που έχει δημιουργηθεί στην οθόνη, μέσα στον οποίο δρα ο άνδρας ήρωας. Ωστόσο, η γυναίκα-ως-εικόνα, προκαλώντας το άγχος του ευνοχισμού, είναι εκείνη που απειλεί να διαρρήξει την κυκλοφορία των δια-συνδεδεμένων βλεμμάτων και της ανδρικής επιθυμίας και να παρουσιάσει τη μυθοπλασία ως ψευδαίσθηση. (Η Mulvey) καταλήγει υποστηρίζοντας την ανάγκη μιας νέας φεμινιστικής αισθητικής. Μιας φεμινιστικής αισθητικής που καταστρέφει τη συμβατική σκυταλοδρομία βλεμμάτων που συμμετέχουν στην παραγωγή οπτικών απολαύσεων «προκειμένου να απελευθερώσει το βλέμμα της κάμερας στρέφοντάς το στη σημαντικότητά του μέσα στο χρόνο και στο χώρο, και να απελευθερώσει το βλέμμα του κοινού στρέφοντάς το προς τη διαλεκτική και την ένθερμη αποστασιοποίηση» (1975: 18).

Πρέπει να τοποθετήσουμε τη θέση της «Οπτικής Απόλαυσης» μέσα στο ιστορικό και πνευματικό της περιβάλλον για να κατανοήσουμε τη θεμελιώδη σημασία της:

Η Οργάνωση του Γυναικείου Απελευθερωτικού Κινήματος Λονδίνου, όπου η απόκτηση συνείδησης, η πολιτική πρακτική και η πνευματική καινοτομία εκτιμήθηκαν και για κάποιο διάστημα κρατήθηκαν σε ισορροπία. Δεύτερον... η «υψηλή θεωρία», παρακλάδι της βρετανικής θεωρίας, επηρεάστηκε από το πνευματικό κλίμα που δημιουργήθηκε από το περιοδικό *New Left Review*, το οποίο απομακρύνθηκε από την ιδιαίτερη

«αγγλικότητα» της βρετανικής αριστερής κουλτούρας και πολιτικής. Ψάχναμε τη θεωρία μας στη Γαλλία και μια ακατέργαστη ύλη για κριτική στο χολιγουντιανό κινηματογράφο. Στη δεκαετία του '60 το *New Left Review* μετέφρασε για πρώτη φορά στα αγγλικά Althusser και Lacan, που και οι δύο επηρέασαν αρχικά τη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου. (Mulvey, 1989: 68-69)

Η μελέτη της Mulvey πραγματοποίησε ένα μεγάλο άλμα στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου ειδικότερα και στις κινηματογραφικές σπουδές γενικότερα: «ένα άλμα από τις άφυλες και φορμαλιστικές αναλύσεις της σημειολογίας στην αντίληψη ότι η θέαση μιας ταινίας περιλαμβάνει σεξουαλικές ταυτότητες» (Humm, 1997: 17). Ο θεατής θεωρείται πως δημιουργείται μέσα σε ένα σύνολο φυσικών σχέσεων που τίθενται στην υπηρεσία της φιλικής γλώσσας (μοντάζ, αφήγηση) και του κινηματογραφικού συστήματος (κάμερα). Φανερώνει τα σχετικά με το φύλο συμπεράσματα της κινηματογραφικής θεωρίας που επηρεάστηκε από την ψυχανάλυση και περιλαμβάνει την ηδονοβλεψία, τη ναρκισσιστική ταύτιση και το φετιχισμό, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο η γυναίκα-ως-εικόνα εμπνέει το άγχος του ευνουχισμού που μαρτυρείται στον οιδιπόδειο μύθο όταν το αρσενικό παιδί αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά τη σεξουαλική διαφορά. Η ταυτόχρονη άρνηση και καταπίεση της θηλυκότητας σε αρκετά μεγάλο βαθμό αποκλείστηκαν από τον τρόπο με τον οποίο η αφήγηση και το βλέμμα της κάμερας τοποθετούν τη γυναικεία μορφή είτε ως φετιχιστική εξιδανίκευση είτε ως υποκείμενο ηδονοβλεπτικής τιμωρίας. Το έργο της

μας βοηθάει να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο κυρίαρχος κινηματογράφος δημιουργεί το θεατή ως άνδρα και το φαλλοκεντρισμό της επιθυμίας στα πλαίσια του οποίου η ανδρική υποκειμενικότητα είναι η *μόνη* διαθέσιμη υποκειμενική θέση. «Η ψυχανάλυση μπορεί να χρησιμοποιηθεί» θα γράψει αργότερα η Mulvey «για να αποκαλύψει τον τρόπο με τον οποίο οι συμβάσεις του αφηγηματικού κινηματογράφου συνδέονται με τις κυρίαρχες ανδρικές επιθυμίες... οργανώνονται γύρω από το ανδρικό ερωτικό πρόνομο» (1979: 9). Αφού δεν έβλεπε καμιά διαφυγή από αυτές τις πατριαρχικές δομές θέασης, ζήτησε την καταστροφή των οπτικών απολαύσεων, σε σχέση τόσο με τη φεμινιστική αισθητική του κινηματογράφου όσο και με την κριτική στρατηγική.

Μια περίπτωση για μελέτη: Σιωπηλός Μάρτυρας και οπτικές απολαύσεις

Το 1954, στο θρίλερ αγωνίας του Alfred Hitchcock ο Λ. Μπ. Τζέφρις (James Stewart) γίνεται μάρτυρας μιας δολοφονίας που διαπράχθηκε στο κτίριο που βρίσκεται απέναντι από το δικό του. Ο φωτορεπόρτερ Τζέφρις, φυλακισμένος στο δωμάτιό του και ανίκανος εξαιτίας ενός σπασμένου ποδιού, είναι καθηλωμένος στη θέση του όπως ακριβώς και ο θεατής. «Χάρη στην επιδέξια χρήση των διαδικασιών ταύτισης και στην ελεύθερη χρήση της υποκειμενικής κάμερας από την οπτική γωνία του άνδρα πρωταγωνιστή, ο Hitchcock καταφέρνει να βάλει τους θεατές βαθιά μέσα στη θέση του και να τους κάνει να μοι-

ραστούν το ανήσυχο βλέμμα» του (Mulvey, 1975: 16). Η παρακολούθηση αποτελεί κεντρικό σημείο στο κείμενο του Σιωπηλού Μάρτυρα (*Rear Window*, 1954), «ταλαντευόμενη ανάμεσα στην ηδονοβλεψία και τη φρενιχιστική σαγήνευση» (ibid.).

Το βλέμμα του αποκτά μια ερωτική διάσταση όταν παρακολουθεί τη φίλη του, Λίζα (Grace Kelly). Κατασκευασμένη ως μια εικόνα «οπτικής τελειότητας» που αφηγηματικά εδραιώνεται μέσα από την εμμονή της με τη μόδα και το γυναικείο στιλ, αναπαριστάνεται ως ένα αντικείμενο σεξουαλικής φαντασίωσης για το θεατή. Απογοητευμένη από την εμμονή του Τζέφρις πάνω σε αυτά που συμβαίνουν στην απέναντι αυλή, κλείνει τα στόρια του παραθύρου, για να στρέψει το βλέμμα του από τους γείτονες προς αυτήν. Η Λίζα στην κυριολεξία σταματά προσωρινά την αφηγηματική έρευνα, με σκοπό να παρουσιάσει τον εαυτό της ως ένα ερωτικό θέαμα για τον Τζέφρις. Επιπλέον, όπως επισημαίνει η Mulvey, εκείνος ενδιαφερόταν ελάχιστα για εκείνη μέχρι τη στιγμή που εκείνη πέρασε από το δικό του δωμάτιο στο διαμέρισμα του Θόργουολντ. Ο Τζέφρις την κοιτάζει με τους φακούς της φωτογραφικής του μηχανής «ως έναν ένοχο εισβολέα που κινδυνεύει από έναν επικίνδυνο άνδρα ο οποίος την απειλεί με τιμωρία» (1975: 17), αλλά η κατάσταση ακινητοποίησής του τον καθιστά ανίκανο να σώσει τη Λίζα από τα νύχια του Λαρς Θόργουολντ (Raymond Burr). Ο θεατής, ταυτιζόμενος με τον Τζέφρις, ταυτίζοντας το βλέμμα του με το δικό του, γίνεται συνένοχος στις μαζοχιστικές οπτικές απολαύσεις του.

Αναθεώρηση: Η γυναίκα ως απύσχα

Θεωρώντας εκ νέου μια δεκαετία συζητήσεων και ριζοσπαστικής σκηνοθεσίας το 1979, η Laura Mulvey εκτιμά την αρχική συνεισφορά του δεύτερου φεμινιστικού κύματος στην κριτική κινηματογράφου:

Ο φεμινισμός... ήταν εκείνος που έδωσε μια νέα ώθηση στην πολιτισμική πολιτική, διευκρινίζοντας τις αντιφάσεις που ήταν σύμφυτες με την επιθυμία να χτίσει μια αντι-κουλτούρα και εστιάζοντας την προσοχή του στις σχέσεις ανάμεσα στην καταπίεση και τον έλεγχο της γλώσσας. (1979: 3)

Αυτό που καθόρισε την πρώτη προσέγγιση ανάμεσα στην κινηματογραφική θεωρία και το φεμινισμό ήταν το κοινό τους ενδιαφέρον για τις πολιτικές αναπαράστασης και για τον τρόπο με τον οποίο ο κυρίαρχος κινηματογράφος παρήγε κειμενικά νοήματα και διαμόρφωνε το θεατή του. Η διάρρηξη αυτών των κλειστών και ομοιογενών κειμενικών συστημάτων και δομών κινηματογραφικής ταύτισης, προκειμένου να αποκαλυφθεί ο τρόπος με τον οποίο καταπιέζεται το σημείο της γυναίκας μέσα στις πατριαρχικές δομές του ασυνειδήτου, καθορίζει το έργο αυτών των φεμινιστριών θεωρητικών. Από την άλλη μεριά, ο στόχος του φεμινισμού σημαδεύτηκε ανεξίτηλα από τις νέες ευρωπαϊκές θεωρίες περί κειμένου (Barthes), ιδεολογίας (Althusser) και υποκειμενικότητας (Lacan), οι οποίες φανέρωναν τον τρόπο με τον οποίο ο κυρίαρχος λόγος προσπαθούσε να καλύψει υποκείμενους πολιτικούς και υλικούς σκοπούς. Μπορεί κανείς να πει ότι η πρόωμη φεμινιστική θεωρία του κι-

νηματογράφου άρχισε να εξετάζει ένα πεδίο το οποίο αποκάλυπτε τον τρόπο με τον οποίο ο πατριαρχικός λόγος αντιμετώπιζε το φύλο, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους «η γυναικεία εικόνα στην πατριαρχική αναπαράσταση αναφέρεται με περισσότερη άνεση στις συνδηλώσεις της μέσα στο ανδρικό ασυνείδητο» (1975: 8).

Η Mulvey διέβλεψε τη φιλοδοξία μιας φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου να διαρρήξει τους δεσμούς της με τις πατριαρχικές απολαύσεις και «να συλλάβει μια νέα γλώσσα επιθυμίας» (ibid.). Το επόμενο βήμα αναφέρεται στην απομάκρυνση του λόγου από μια θέση η οποία καθορίζει τη γυναίκα ως Άλλο και στην κατεύθυνσή του σε μια άλλη, όπου θα γίνονται αντιληπτές η αντίσταση, η διαφορετικότητα και η αλλαγή. Επιπλέον, ο φεμινισμός αντιμετώπισε τη δυσκολία να κατασκευάσει μια θεωρία χρησιμοποιώντας μια γλώσσα που υπάκουε στις πατριαρχικές σημασιοδοτήσεις. Η οικειοποίηση της λακανικής θεωρίας ίσως επιτρέπει στο φεμινισμό να αναγνωρίσει τον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται το υποκείμενο μέσα από τη γλώσσα και ως αποτέλεσμα της. Ωστόσο, η άποψή του για την υποκειμενικότητα (ο εαυτός δημιουργείται με την εκμάθηση της γλώσσας) αποκλείει τη γυναίκα. Στην πραγματικότητα, όπως επιμένει, η γυναίκα δεν μπορεί να υπάρξει⁹. Εκείνη δεν εί-

9. Αναθεωρώντας την ορθόδοξη φροϋδική σκέψη, ο Lacan εξηγεί πώς μπορούμε να αρχίσουμε να μαθαίνουμε ποιοι είμαστε μέσα από την κατάκτηση της γλώσσας. Ο κόσμος της γλώσσας προηγείται σε σχέση με εμάς· συνδέεται με τους άλλους (ένα μέρος όπου ένας εξωτερικός ομιλητής ακούει και απαντά

ναι μόνο αυτό που δεν είναι ο άνδρας (φορέας της έλλειψης, η «όχι όλα»), αλλά ενσωματώνει τον τόπο της επιθυμίας-*jouissance* (απόλαυσης που βιώνεται ως μια ευφρόσυνη και οργασμική ευδαιμονία πέρα από το συμβολικό).

Η εργασία μέσα σε κλειστές πατριαρχικές δομές εμφάνισε σύντομα τις φεμινιστικές σπουδές με ένα παράδοξο· αυτό σημαίνει πως αυτή η πραγματοποίηση της απόλαυσης και της επιθυμίας μπορεί μόνο να γίνει δυνατή μέσα από την ανδρική ταύτιση. Η Mulvey κατάφερε να επιστρέψει στην αρρενοποίηση του γυναικείου βλέμματος· βασιζόμενη στη φροϋδική θεωρία της θηλυκότητας, υποστηρίζει ότι ο αφηγηματικός κινηματογράφος του Χόλλυγουντ σπρώχνει τη γυναίκα θεατή σε ένα προ-οιδιπόδειο στάδιο ανάπτυξης. Είναι μια στιγμή δράσης, η οποία αργότερα καταπιέζεται καθώς το κορίτσι αποκτά θηλυκότητα. «Η δια-σεξουαλική ταύτιση» καθορίζει την ανησυχνητική θέση που παραχωρείται στη γυναίκα θεατή· περιλαμβάνει μια εσωτερική ταλάντευση ανάμεσα στη γυναικεία θηλυκότητα και την οπισθοδρο-

σε μας) και διαθέτει για εμάς προκαθορισμένες ταυτότητες και κοινωνικούς ρόλους. Την ίδια στιγμή μάς διαμορφώνει καθώς παρουσιάζομαστε ως ομιλούντα υποκείμενα μέσα σε αυτόν. Μέσα από μια τέτοιου είδους διαδικασία, η γνώση του παιδιού πάνω στη σεξουαλική διαφορετικότητα βασίζεται στην προνομιακή πατριαρχία μέσα στη συμβολική τάξη. Ο πατέρας δεν αποτελεί ένα πραγματικό άτομο αλλά μια μεταφορά μέσα στο Συμβολικό: το όνομα του πατέρα ή ο νόμος του πατέρα έχει μια συμβολική λειτουργία, που επιτρέπει στο αγόρι να μπει στη συμβολική τάξη και να εξουσιάσει τη γλώσσα καταπιέζοντας παράλληλα τη θηλυκή του πλευρά.

μική αλλά ενεργή ανδρική θέση που επιτρέπει στη γυναίκα θεατή να ασχοληθεί με την αφήγηση. Αυτή η μεταμόρφωση δημιουργείται μέσα στις δομές του ανδρικού κοιτάγματος και των σημείων ταυτοποίησης. Το έργο της Mulvey για το κοίταγμα και την απόλαυση στον κινηματογράφο άνοιξε ένα δρόμο στη φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου για την ανάπτυξη των αναλύσεων των εννοιολογικών μοντέλων που θα μπορούσαν να απευθύνουν το κρίσιμο ερώτημα στη γυναίκα θεατή.

Άλλοι πάλι ασχολούνται με ερωτήματα που σχετίζονται με διλήμματα γύρω από τον καθορισμό της γυναίκας θεατή και την εξήγηση της γυναικείας οπτικής απόλαυσης που είναι κατασκευασμένη από την (ανδρική) ηδονοβλεψία και το φετιχισμό. Γράφοντας για τις γυναίκες στο χολιγουντιανό κινηματογράφο, η E. Ann Kaplan εξηγεί ότι, ενώ η γυναίκα μπορεί να κατέχει το βλέμμα, ακόμα και το βλέμμα του ανδρικού χαρακτήρα, η ίδια δεν μπορεί να επιθυμήσει μέσα σε ένα τέτοιο φαλλοκεντρικό κειμενικό σύστημα. Το βλέμμα δεν είναι απαραίτητα ανδρικό, «αλλά για να αποκτήσεις και να ενεργοποιήσεις το βλέμμα, λαμβάνοντας υπόψη τη γλώσσα μας και τις δομές του ασυνειδήτου, πρέπει να είσαι στην “ανδρική” θέση» (1983: 10). Η Teresa de Lauretis δεν είναι περισσότερο αισιόδοξη από την Kaplan ή τη Mulvey όταν μιλάει για την επιθυμία της γυναίκας θεατή. Προσφέροντας μια σημειολογική κατανόηση της δομικής αναπαράστασης της γυναίκας στον κινηματογράφο και κατανοώντας τη λογική της κυρίαρχης αφήγησης ως έναν κλασικό ανδρικό οιδιπόδειο μύθο, η de Lauretis αναγνωρίζει τον τρόπο με τον οποίο μια κει-

μενική αφήγηση διαχωρίζει τη θέαση με βάση το φύλο:

Για να πούμε ότι η αφήγηση λειτουργεί με τους όρους του οιδιπόδειου μύθου, πρέπει να παραδεχτούμε ότι κάθε αναγνώστης –άνδρας ή γυναίκα– περιορίζεται και καθορίζεται μέσα στις δυο θέσεις μιας σεξουαλικής διαφορετικότητας που γίνεται αντιληπτή με τον παρακάτω τρόπο: από τη μεριά του υποκειμένου, ο άνδρας-ήρωας-άνθρωπος· από την άλλη μεριά, η γυναίκα-εμπόδιο-όριο. (1984: 121)

Αναπτύσσοντας περαιτέρω το επιχειρήμά της, ξεχωρίζει δυο ευδιάκριτες διαδικασίες ταύτισης στην πράξη. Η πρώτη περιλαμβάνει μια ταλαντευόμενη ταύτιση ανάμεσα σε μια ενεργή (ανδρική) ταύτιση με το βλέμμα και σε μια παθητική (γυναικεία) ταύτιση με την εικόνα. Η δεύτερη αποτελείται και από τα δυο είδη ταυτίσεων, δηλαδή από μια διπλή ταύτιση που αναδεικνύεται ανάμεσα στη μορφή της αφηγηματικής ανάπτυξης και τη μορφή της αφηγηματικής εικόνας. Μια τέτοιου είδους μορφική ταύτιση επιτρέπει στη γυναίκα θεατή να υιοθετήσει και την ενεργητική και την παθητική θέση σε σχέση με την επιθυμία: «Επιθυμία για τον άλλο και επιθυμία να γίνει επιθυμητή από τον άλλο» (1984: 143). Επιπλέον, ενώ η διπλή ταύτιση μπορεί να παραγάγει επιπρόσθετη απόλαυση, υπάρχει επίσης ο μηχανισμός εκείνος με τον οποίο η κινηματογραφική αφήγηση αντανάκλα και παράλληλα υποστηρίζει κοινωνικές μορφές καταπίεσης απέναντι στις γυναίκες. Η de Lauretis καταλήγει να πιστεύει ότι η ιδέα της γυναίκας στον κινηματογράφο –ως υποκειμένου στο κείμενο ή ως θεα-

τή που βρίσκει απόλαυση στην αφήγηση— αποτελεί μια πιθανή αντίφραση όρων, σε σημείο που το γυναικείο υποκείμενο να είναι ένα «μη-υποκείμενο».

Η φεμινιστική θεωρία του κινηματογράφου θεμελιώνεται πάνω στο παράδοξο της αδυναμίας να αναπαρασταθεί η θηλυκότητα. Ενώ η ψυχαναλυτική θεωρία του Lacan πρόσφερε ριζοσπαστικές ιδέες σχετικά με την πολύπλοκη διαμόρφωση του υποκειμένου και του αντικειμένου μέσω του λόγου, παραμένουν οι αμφιβολίες σχετικά με το βιολογικό ντετερμινισμό και το φαλλοκεντρισμό (Gallor 1981: 247). Η ασυμβίβαστη εμμονή της ψυχανάλυσης στο πώς η σεξουαλική ταυτότητα απαιτεί από κάθε άτομο να αποκτήσει μια καθορισμένη θέση σε σχέση με το φαλλό θεωρήθηκε από πολλούς ότι είναι παραπλανητική και ότι οδηγεί στην ουσιοκρατία. Επιπλέον, οι αναλύσεις που κάνουν οι υποστηρικτές των Mulvey, Johnston και Cook κινούνται πάνω σε μια παρόμοια ντετερμινιστική λογική, η οποία σκιαγραφεί τις διαδικασίες του ασυνειδήτου που περιλαμβάνονται στην κατασκευή των σεξουαλικών ταυτοτήτων πάνω στις δομές του κοιτάγματος και της παραγωγής νοήματος στον κυρίαρχο κινηματογράφο. Τέτοιου είδους κλειστά συστήματα δεν έδωσαν σχεδόν καθόλου τη δυνατότητα να βρεθούν χώροι αντίστασης και διαφορετικότητας, ενώ παράλληλα αποκαλύπτουν τη «δυσκολία της θηλυκότητας ως μιας σεξουαλικής θέσης ή κατηγορίας σε σχέση με το συμβολικό» (Penley, 1985: 52). Η Mulvey αργότερα αναγνώρισε: «Η ψυχαναλυτική θεωρία πρόσφερε κάτι παραπάνω από ένα κατάλληλο λεξιλόγιο κριτικής και ένα αναλυτικό εργαλείο· πρόσφερε ένα νέο και διαφορετικό είδος

απόλαυσης, που αποζημίωσε, κατά κάποιον τρόπο, για την έννοια της απώλειας» (1989: 249). Η οικειοποίηση της ψυχανάλυσης και της σημειωτικής από το φεμινισμό συνέβαλε ανυπολόγιστα στον κριτικό εξοπλισμό της φεμινιστικής θεωρίας του κινηματογράφου για την ανάπτυξη της κατανόησης της παραγωγής νοημάτων και των οπτικών απολαύσεων. Ωστόσο, στην πορεία της κατασκευής μιας γλώσσας, η γυναίκα –ως υποκείμενο στην οθόνη, ως αναγνώστρια φιλμικών κειμένων, ως καταναλώτρια του κινηματογράφου– κινδύνευε να εξαφανιστεί.