

Konstrukcija ženskog identiteta u francuskom novom valu

Zec, Tamara

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:002861>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-22**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
RIJEKA**

Odsjek za kulturalne studije

Tamara Zec

**KONSTRUKCIJA ŽENSKOG IDENTITETA U FRANCUSKOM
NOVOM VALU
Jean-Luc Godard
DIPLOMSKI RAD**

Rijeka, rujan, 2015.

**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
RIJEKA**

Odsjek za kulturalne studije

Tamara Zec

**KONSTRUKCIJA ŽENSKOG IDENTITETA U FRANCUSKOM
NOVOM VALU
Jean-Luc Godard**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:

Dr. sc. Brigita Miloš

Rijeka, rujan, 2015.

Sadržaj

Uvod.....	1
Feminističko-filmske kritike vizualnog	3
Francuski novi val	9
Začeci. La nouvelle critique.	9
Značajke	11
Utjecaji- Model žene klasičnog Hollywooda	13
Film noir.....	14
Jean – Luc Godard.....	16
A bout de souffle (Do posljednjeg daha, 1960.)	20
Une femme est une femme (Žena je žena, 1961.).....	27
Vivre sa vie (Živjeti svoj život, 1962.).....	34
Mepris (Prijezir, 1963.)	39
Une femme mariee (Udana žena, 1964.).....	44
Alphaville: une etrange aventure de Lemmy Caution (1965.)	50
Cleo de 5 a 7 (Cleo od 5 do 7, 1962.).....	54
Hiroshima mon amour (Hirošima ljubavi moja, 1959.).....	57
Ka zaključku:.....	60
Literatura	63
Filmovi	66

Uvod

U perpetuaciji filma, osim njegovih stvaratelja, veliku ulogu imaju gledatelji, uključujući teoretičare, analitičare i kritičare. Film se može analizirati kroz različite diskurzne, filmske, feminističke, sociološke i ostale društvene i tehničke/montažne teorije te on kao takav prezentira nesvjesne i svjesne vrijednosti koje su sadržane u filmskoj priči. Film je također proizvođač stereotipa, smisla, značenja, želja i identiteta. Iako ekran projektira slike, no ne nužno i stvarnost, gledatelj/ica ima mogućnost poistovjećivanja s likovima. Francuski teoretičar filma Jean - Luis Baudry u svojoj knjizi *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* (1986) govori o ideološkim učincima kinematografskog aparata te tvrdi da filmovi ovise o montažnom kontinuitetu koji se veže uz likove i potiče identifikaciju te tako gledatelj nesvjesno pada pod kontrolu kinematografskog aparata.

S obzirom na svoje mogućnosti prikazivanja svijeta, film kao proizvod nudi mogućnost ideološke upotrebe ili manipulacije. Važan dio feminističke filmske teorije jest analiziranje i propitivanje konstrukcije ženskog identiteta kao filmsko - ideološkog proizvoda, jer je filmska priča većinom uvjetovana dominantnim (patrijarhalnim) društvenim vrijednostima, pa samim time i rodno uvjetovana. Svaka društvena podjela, pa tako i rodna, sa sobom nosi određene ideološke obrasce. Feministička filmska teorija od 1970-ih godina pod utjecajem psihoanalize, semiotike i marksizma proučava medijsku konstrukciju ženskosti, gledajući na nju kao na proizvod dominantne kulture.

Prvotna istraživanja o reprezentaciji roda u filmskoj kulturi obuhvaćala su feminističke analize konstrukcije ženskosti koja se temeljila na stereotipima o ženi u hollywoodskom filmu (prvenstveno uzimajući u obzir filmove od 40-ih pa do 60-ih godina prošloga stoljeća; tadašnje prevladavajuće žanrove poput noira i melodrama). Jedna od prvih takvih teoretičarki je Laura Mulvey koja u svom eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) analizira filmske tehnike koje proizvode muški pogled u filmu. Bitno je napomenuti da Mulvey zadržava fokus na filmove klasičnog Hollywooda¹.

¹ Klasični Hollywood- način filmske produkcije korišten u periodu od 1920.-ih do 1960-ih godina, težište je na principima koji gledatelju olakšavaju praćenje, stoga postoji određeni narativni stil. Filmovi imaju konkretne žanrovske obrasce.

Nakana ovog rada je, uz narativnu analizu i teoriju Laure Mulvey, istražiti prikaz ženskih likova u jednom specifičnom filmskom pokretu, francuskom novom valu. Iako se Mulvey u svome radu fokusirala na klasično-hollywoodske filmove, propitat ću u kojoj mjeri su njezine teorije primjenjive u drugačijem filmskom pokretu, jesu li se temelji vizualnog fokusa i prikaza izmijenili te, ako jesu, u kojoj mjeri. Francuski novi val ne predstavlja određeni žanr nego filmski pravac/struju te mu je cilj rušiti dotadašnje dominantne filmske, narativne i vizualne forme, o čemu će kasnije biti više riječi u ovome radu.

Dok se feministička filmska kritika češće bavi filmskim žanrovima i na taj način oprimjeruje svoje teorije, ovaj rad će se fokusirati na filmski pravac koji nije konkretno žanrovski određen. Uzimajući navedeno u obzir analizirat ću više filmskih ostvarenja jednog od novovalskih začetnika, Jean - Luca Godarda. Godardov opus filmova sadržava stilske i sadržajne različitosti te nije moguće na temelju jednog filma zaključiti prikaz ili konstrukt lika. Filmovi na koje će se rad fokusirati dolaze iz prve faze redateljevih ostvarenja, u kojima su glavni motivi muško-ženski odnosi i žene.

Feminističko-filmske kritike vizualnog

Živimo u vremenima kada je ne samo zabava nego i znanje vizualno konstruirano. Ono što vidimo postaje ključno za ono što čitamo ili čujemo. Školski i sveučilišni kurikulumi su restrukturirani da uključuju tečajeve na temama vizualnoga, tako da je moguće proučavati i vizualnu gramatiku uz tekstove i brojeve. No i dalje je previše nesigurnosti u tome kako „pročitati“ vizualne slike i posebice kako odgovoriti na ideologiju koja je često utkana u vizualne tekstove, ili kako pristupiti vizualnom na estetskom nivou, unatoč ideološkom opresivnom karakteru (Oleksy i Golanska, 2009:5).²

Oleksy i Golanska u svome zborniku *Teaching Visual Culture* tvrde da različite prakse viđenja, gledanja ili promatranog, organiziraju i ograničavaju procese subjektifikacije. Feministička teorija ne samo da je ogolila povijesne strukture gledanja, nego i osporavala dominantne načine iščitavanja vizualne kulture (Oleksy i Golanska, 2009).

Primjer korištenja vizualnog putem medija u oblikovanju stvarnosti može se vidjeti i u ključnim trenucima odvijanja ženske emancipacije, koji su se najčešće događali *na prijelazima između značajnih razdoblja u razvoju društva, a to znači u doba izrazite krize društvenih institucija i vrijednosti* (Katunarić, 2009: 86). Zamjenjujući muškarce na radnim, tvorničkim mjestima za vrijeme Drugog svjetskog rata, velik broj žena je želio ostati na radnom mjestu i nakon završetka rata. No ubrzo je većina žena otpuštena te je trebala jaka medijska propaganda da ih zadržava u kući. Tako dolazi do reklama za deterdžente, odjeću, šminku, prikaza melodrama, sapunica itd.³

Filmska publika često nije svjesna rodne neravnoteže: *Mediji uče djevojčice i žene da imaju niska očekivanja, da budu pokorne i da same sebe objektificiraju. Mediji uče dječake da imaju visoka očekivanja, da izražavaju dominaciju i kontrolu. Ovo nije pasivan proces* (Chemaly, 2014).

² Vlastiti prijevod. Dalje u tekstu prijevodi moji, osim ako nije naznačeno drugačije.

³ Slična situacija se događala i prije, za vrijeme industrijske revolucije, koja je rezultirala sudjelovanjem žena u produktivnom radu. No buržoazija zahtijeva da ženino mjesto ostane u domaćinstvu i to utoliko žustrije ukoliko njena emancipacija postane istinska opasnost. Da bi doakazali inferiornost žene antifeministi su se služili ne samo religijom, filozofijom, teologijom, kao do nedavno, već isto tako i naukom: biologijom, eksperimentalnom psihologijom itd. (de Beauvoir; 1982a).

Žene, osim što su objektivizirane, same sebe čine objektom. Jedan od prvih teoretičara koji se bavio pitanjem pogleda i njegovog odnosa s rodom, bio je likovni i kulturalni kritičar John Berger. U svojoj knjizi *Ways of Seeing* (1972) zamijetio je da: *Muškarci glume, a žene se pojavljuju. Muškarci gledaju žene. Žene gledaju sebe kako bivaju promatrane od strane drugih. To određuje ne samo većinu odnosa između muškaraca i žena već i odnos žena prema samima sebi*⁴ (Berger u Herceg, 2015). Tako Berger zaključuje da su žene konstruirane kao objekt gledanja za muškog gledatelja ili muškog voajera. *U patrijarhalnoj kulturi u kojoj vlada nejednakost između muških i ženskih odnosa moći, žene su pozicionirane kao pasivni objekti. Iznosi da gledanje koje se može smatrati relativno neutralnom aktivnošću, zapravo nosi sa sobom odnose moći i kontrole. Žene su prikazane na potpuno drugačiji način nego muškarci, i to ne iz razloga jer su žene drugačije od muškarca, nego jer se za idealnog gledatelja pretpostavlja da je muškarac te je prikaz žene prilagođen da mu ugodni* (Berger u Walters, 1995: 51).

Postotak žena iza kamere je premali, graniči s nevidljivim. Muški pogled se prenosi preko televizije, fotografija, novina, književnosti, jer puno manje žena su fotografkinje, urednice itd. nego što su to muškarci. Tako je i filmska struja francuskog novog vala izvor muškog pogleda na žene i tadašnji svijet. *Prema Rosenu i Kaskellu: „vodeća kinematografija nije predstavljala živuće iskustvo žena nego samo stereotipove ženskih socijalnih statusa“ iz čega se može zaključiti da su filmovi (socijalna) zrcala koja reflektiraju strukture moći koje se mogu pronaći u društvu* (Feminist Film Theory – Four Ways, n.d.)

Često žene i kada dobiju priliku režirati film, usvajaju tzv. *muški* pogled, a slična je situacija i sa samim gledanjem filma. Laura Mulvey u svojem eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) iznosi teoriju o muškom pogledu. Iskoristila je psihoanalizu kako bi otkrila način na koji film odražava, razotkriva ili se poigrava sa društveno zasnovanom interpretacijom seksualne razlike koja kontrolira likove, erotske načine promatranja i sam prizor. Psihoanalitička teorija se uzima kao političko oružje kojim se prikazuje *način na koji je nesvjesno patrijarhalnog društva strukturiralo filmsku formu radnje* (Mulvey, 1975: 45). U patrijarhalnom društvu, muški akteri su prikazani kao aktivni, oni pokreću radnju, dok ženski akteri služe kao inspiracija ili povod za muško djelovanje. Film nudi brojna zadovoljstva, uključujući i skopofiliju: gledanje je samo po sebi izvor zadovoljstva, koje je podijeljeno na

⁴ Koju godinu kasnije, slične teze će iznijeti/potvrditi Laura Mulvey, uključujući u nju i psihoanalizu.

aktivnog/muškarca i pasivnu/ženu. Mulveyina teorija muškog pogleda ukazuje da gledatelji vide film kroz perspektivu heteroseksualnog muškarca. Žena je prikazana kao objekt temeljen na svojem fizičkom izgledu koji služi kao slika ili prizor, dok je muškarac nositelj pogleda (Mulvey, 1975). Žena je stvorena za gledanje, tzv. *to-be-looked-at-ness*, označava mušku žudnju. Ženski lik u filmu prvenstveno ima dvije funkcije: kao erotski objekt za muške likove unutar filma i kao erotski objekt za gledatelje. No, postoji i treća funkcija, žena kao objekt ispred kamere (kojom najčešće upravljaju muškarci), gdje kamera može biti shvaćena kao produžetak muškog pogleda (Mulvey u Walters, 1995). Žene gledateljice tako imaju samo jednu opciju: identificirati se s muškim likom, preuzeti muški pogled, jer je to jedini pogled koji se nudi. Muški pogled je povijesno kanoniziran, on je postao norma, princip: žensko tijelo se kroz povijest prenosi kao objekt, fetišistički. Tako se žene i međusobno vrednuju muškim pogledom. Žena pasivno prihvaća objektivaciju jer je smatra *prirodnom*. No ono što se u ovom slučaju može smatrati prirodnim, je zapravo, duboko ukorijenjena društvena konstrukcija. Alma Skopljak u svome tekstu iznosi *da je riječ o formiranju kulturološki specifične predstave o muškosti i ženskosti. Rodne uloge, još uvijek na snazi u svim kulturama, iako su ih feministički pokreti oštro kritikovali i dekonstruirali, predstavljaju tako "konstrukt ponašanja, obaveza i očekivanja koji se pripisuju jednom rodu". Tako rod postaje pitanje politike i Moći. Rezultat toga je mogućnost uklapanja pojedinca u samo jednu od dvije dopuštene mogućnosti, ostvarivanje samo jednog rodnog identiteta. Rod tako postaje oružje Moći koja ograničavanjem mogućnosti i svođenjem izbora na samo jedan rodni identitet kontroliše pojedinca i stavlja ga pod svoj nadzor, jer je izbor rodnog identiteta prihvatanje i obaveza koje on nameće* (Skopljak, 2004: 305).

Susan Bordo, pak, u svome djelu *Tijelo i reprodukcija ženstvenosti: Rekonstrukcija feminističkog diskurza o tijelu* primjećuje da su s razvojem filma i televizije pravila ženstvenosti postala prenosiva iz kulture u kulturu, i to sve više i više kroz standardizirane vizualne prikaze. *Kao rezultat, sama ženstvenost je postala velikim dijelom stvar konstrukcije, ili kako je to opisao Erving Goffman, prikladna površinska prezentacija bića. Više nam se ne daju rječiti opisi ili primjeri koji pokazuju tko je dama ili što uključuje ženstvenost. Mi učimo pravila direktno kroz tjelesni diskurz: kroz prikaze koji nam govore što se zahtjeva u pogledu odjeće, oblika tijela, izraza na licu, pokreta, i ponašanja* (Bordo, 1993: 5). Da bi spol (p)ostao konstrukcija on mora proći kroz proces konstruiranja prirodnoga.

Govoreći o vizualnom užitku, Mulvey je iznijela dvije glavne strukture gledanja u hollywoodskom filmu: skopofiliju i narcizam. Skopofilija je užitek u gledanju bez da se bude viđen, što je povezano s kontrolom moći nad objektom. Oko kamere je poput oka koje gleda kroz ključanicu. Druga je narcizam i konstruiranje ega koje potječe od identifikacije s viđenim likom. U filmskom smislu, *prva struktura podrazumijeva razdvajanje erotskog identiteta subjekta od objekta na ekranu* (skopofilija), dok druga struktura ukazuje na *identifikaciju ega sa objektom na ekranu kroz gledateljevu fascinaciju i prepoznavanje onoga tko mu je sličan* (narcistički pogled) (Mulvey, 1975: 47). Mulvey u obzir uzima Freudov esej o fetišizmu, predlažući da erotska slika žene može potaknuti sjećanje procesa djetinjstva gdje dječaci posmatraju da majka nema penis te tako dolazi do osjećaja šoka i straha. Fetišizam proizlazi iz negiranja i poricanja kastracije. Muška podsvijest koristi dva načina da potisne strah od kastracije: proživljava originalnu traumu, nastoji istražiti ženu; demistificirati je, kombinirajući kažnjavanje ili spašavanje krivca (žene). Drugi način je potpuno potiskivanje straha od kastracije, pretvarajući žensku figuru u fetiš te ona postaje nešto što izaziva zadovoljstvo radije nego strah (navedeno se najčešće vidi u kultu ženske zvijezde). Mulvey kritizira Freudovu teoriju seksualnosti jer žena u njoj nije definirana kroz ono što jest već kroz ono što ne posjeduje, falus⁵. Mulvey je strah od kastracije, preuzet iz Freudove teorije, povezala s filmovima klasičnog Hollywooda, u kojima ženski lik najčešće ima dvije opcije: pretvoriti se u fetišistički objekt pod prismotrom, biti kažnjena na način da se uklopi u patrijarhalnu matricu (pomilovanje) ili umre (sadistički način). Primjer za navedeno se može lako iščitati iz Hitchcockovih filmova, gdje ženski lik ima dvije opcije: završiti u braku kako zbog svojih djela ne bi završila u zatvoru - pomilovanje (*Marnie*) ili gdje poduzetan/samostalan ženski lik biva ubijen (*Psiho*) - sadistički način.

⁵ U psihoanalizi se seksualna razlika definira kao razlika između posjedovanja i neposjedovanja falusa; sistem u patrijarhalnoj kulturi privilegira falus kao simbol i izvor moći. Zbog takvog privilegiranja, *žene zavide na penisu* dok muškarci pate od *kastracijskog kompleksa* (strah svakog muškog djeteta da će njegova želja za majkom biti kažnjena kastracijom od strane oca; općenito, strah muškaraca da će postati *kastrirani* kao žene, strah koji ih vodi ka tome da se čvrsto drže svoje muškosti); oba termina potječu iz teorije Sigmunda Freuda (izvor: <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Mulvey.pdf>)

O pogledu i identifikaciji žene u filmu, govorila je i teoretičarka Mary Ann Doane. U svome eseju *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* (1982) Doane govori o tri pozicije žene kao gledateljice. Prva je *mazohistička pozicija* u kojoj se gledateljica identificira sa ženskim likom te tako prisvaja pasivnu ili mazohističku poziciju⁶, s obzirom da je pogled u filmu povezan sa sadizmom prema ženskom liku u kojem, prema ranije navedenim Mulveyinim teorijama, zadovoljstvo leži u pripisivanju krivnje objektu, preuzimanju kontrole i kažnjavanju krivca (objekta/žene). U *transvestitskoj poziciji* gledateljica se identificira s muškim herojem, preuzima muške pozicije u odnosu na kinematografski znak. Treća je *maskarada*, u kojoj je gledateljica svjesna da je ženstvenost izgrađena poput maske. Maskarada dopušta ženskom liku da se distancira od (ženske) slike koju vidi, jer zna da je konstruirana. *Ženstvenost je maska koja može biti nošena ili maknuta* (Doane, 1991: 185). U maskaradi se postavlja pozicija žene naspram patrijarhalnog pozicioniranja (s ciljem da se kompenzira za transvestizam), ali ga također podređuje patrijarhalnom tako što otkriva njegovu izgrađenost i tako što negira navodno inherentnu blizinu žene ženstvenoj slici (Doane u Costescu, 2001).

Mulvey je u svome radu govorila o ženi na ekranu i na koje načine ju muškarac može promatrati i izgrađivati. Jedina opcija žene kao gledateljice kod Mulvey jest da žena (za)uzme muški pogled. Doane se u svome radu posvetila problematikom žene kao gledateljice te ponudila tri moguće opcije. Obje navedene teoretičarke govore o načinima na koje se žene mogu identificirati, a ti načini su protkani muškim pogledom, jer vodeći autori filmova su muškarci, oni se nalaze i iza kamere, a kao što je ranije napomenuo Berger, filmovi su bili rađeni/prilagođeni za mušku publiku. Žene se ne mogu identificirati sa svojim pogledom, kada njega nema, on nije izgrađen, nepostojeći je. *Mi gledamo žene koje demonstriraju reprezentaciju o ženskom tijelu* (Bovenschen u Doane, 1991: 185). U filmu žene jedino mogu uživati kroz muški pogled, na način da se odreknu sebe i poistovjete s muškim ili da se stave u poziciju žene koja je dana kao objekt, što usmjeruje ka mazohizmu i narcizmu. Ako je žena svjesna svoje konstrukcije i maske ženstvenosti tada se odriče mogućnosti užitka jer radi distancu od filma, svjesna je njegove nerealnosti. Žene se nalaze u kaotičnoj poziciji između reprezentacije, društvene forme i gledateljstva. Film se može opisati kao metafora za ženski proces maskarade. Definiran kao nešto što nije stvarno, ali može funkcionirati samo u odnosu

⁶ U ovoj poziciji žena može imati i narcističku poziciju jer povlači za sobom postajanje vlastitog objekta požude.

sa stvarnošću (Doane, 1991). Žena je u filmu nedostatak same sebe, jer drugi govore o njoj i kreiraju njezin identitet. Žene se ne mogu pravilno suočiti s procesom gledanja, pogleda i viđenja u filmu zato što su rođene u uvjetovanom stanju vizualnog života, gdje je sve što vide uronjeno u patrijarhalnu ideologiju.

Obje autorice su se u svojim teorijama osvrnale na filmove klasičnog Hollywooda. U daljnjem radu ću propitati koliko su njihove teze postojeće u jednoj novijoj filmskoj struji, koja je uvela mnoge promjene za kinematografiju. Francuski novi val je filmski pravac kojemu mu je bio cilj rušiti dotadašnje norme iskaza i prikaza, pružati otpor klasično-hollywoodskoj naraciji. Nije prikazao samo opću i vladajuću ideologiju, već i autorov stav, viđenje i mišljenje te prikaz društvenih događanja. Koliko je srušio narativne norme i je li izmijenio prikaz žene te na koji način, nastojat ću prikazati na sljedećim stranicama.

Francuski novi val

Začeci. La nouvelle critique.

Nakon Drugog svjetskog rata dolazi do protoka utjecaja filmskih stilova, ponovnog objavljivanja filmskih časopisa, osnivanja filmskih klubova i procvata festivala poput Venecijanskog, Cannesa, Karlovih Vari i Berlin festivala. U toj renesansi novi filmovi su odigrali središnju ulogu, pohrlilo se gledati američke filmove; noir, mjuzikle itd. Pojavljuje se novo shvaćanje naravi filma, u Francuskoj se osniva *La nouvelle critique* koja je krenula u borbu protiv zagovornika nijemoga filma kao predstavnika sedme umjetnosti. Za njih je pojava zvuka zaustavila samo jednu tendenciju - pretjerano artifičijelnu kinematografiju (Bordwell, 2005).

Dok je Hollywood funkcionirao pomoću produkcijskih kuća i određenih žanrovskih kalupa fabule, europska kinematografija se temeljila na autorovoj ideji i intenciji. Nije bitna tema filma već način na koji je ona ispričana, fokusirajući se na vizualno. U jednom pogledu francuski novi val je potpuna suprotnost hollywoodskim filmovima toga doba. Financiran je nezavisno i niskim budžetima, imao je ekipu s minimalnim brojem suradnika te je sniman kamerom iz ruke. Likovi su najčešće marginalni, nedostaje im društvena dimenzija, više su anti-junaci nego junaci. Iako su novovalski filmovi bili inspirirani hollywoodskim filmovima: profili likova, dijelovi radnje, ipak nisu slijedili njihove norme; prelazili su hollywoodske konvencije naracije. Tako u ovim filmovima ima praznog hoda, lutanja kamere, izostanka komunikacije među likovima ili je spontana komunikacija nevezana ili nebitna za samu radnju.

Andre Bazin je bio najvažniji pripadnik *La nouvelle critique*, jedan od osnivačija filmskog časopisa *Cahiers du Cinema* (za koji je između ostalog pisao i Jean-Luc Godard). Kritičari su tvrdili da su noviji filmovi dokazali realističan poziv medija, ustvrdili da film nije poput glazbe ili apstraktnog slikarstva, to je umjetnost pričanja priče, a njegova najbliža rodbina su roman i kazalište (Bordwell, 2005). Tvrdili su da umjetničke sposobnosti filma leže upravo u području koje su zagovornici nijemog filma prezirali - vjernom prikazivanju. Nijemi film je za njih bio ograničen i nepotpun. Po autorima *Nouvelle Critique*, dolazak zvuka i smrt avangarde nijemog filma pokazao je da najbogatija filmska tradicija leži u

području naracije (Bordwell, 2005). Za Astruca, francuskog filmskog kritičara i redatelja koji je doprinio autorskoj teoriji: *film treba postati čisto osobno stvaralaštvo, izravan i neposredan poput romanopišćeve olovke* (Bordwell, 2005). Astruc u svome eseju iz 1948. godine *Birth of a New Avant-Garde: The Camera as Pen* govori o ideji *camera – pen*, u kojoj uspoređuje redatelja s piscem, gdje je kamera ta koja potiče redatelje da je koriste na način na koji pisci koriste olovke; kako bi srušile prepreke tradicionalnog pripovijedanja i gdje bi film, poput književnosti, postao više osobna forma. Otkrićem redatelja poput Renoira i Wellesa, film je prestao biti spektaklom te postao je oblik izražavanja (Bordwell, 2005). Bazin je vjerovao da je do 1950-e godine stilski razvoj filma uglavnom dovršen. Ipak, takvo se stajalište moralo promijeniti - oko 1960-e pojavili su se jaki dokazi da stilska povijest filma nije završena⁷. U neobičnom odjeku rasprava oko nijemog filma ti su dokazi sugerirali da bi stilske razvoje u suvremenom filmu najbolje moglo objasniti svježije shvaćanje umjetničkog modernizma (Bordwell, 2005).

Autorska teorija stavlja redatelja u centar rada; njegovu ideju, stav, utjecaj na cijelu priču, snimanje, montažu. Ubrzo su i američki redatelji počeli snimati takav tip filmova, koji nema klasičnu, tradicionalnu naraciju: *Novi val utjecao je i na američki film. Poslije Arthur Pennovog filma Bonnie i Clyde (1967.) redatelji novog Hollywooda; (Altman, Coppola, De Palma i Scorsese) krajem 1960-ih i početkom 1970-ih rade filmove inspirirane Novim valom. Čak je i mlađa generacija pokazala je da je Novi val imao utjecaj na njihov rad kao npr. Quentin Tarantino i Wes Anderson (Francuski novi val, n.d.). Moglo bi se reći da je klasični Hollywood bio stereotipno okovan, odnosno da su određene ideologije, poput patrijarhalnog ustroja prožete kroz cijeli klasično - hollywoodski filmski pravac. Pitanje je što se događa kada nakana autora postane glavna, a ne cjelokupna ideologija studijske kuće? Mijenja li se pogled i prikaz lika? Što su autori toga doba mislili o muško – ženskim odnosima i socijalnim okolnostima te kako su na njih gledali? Što su *uhvatili* u film, a što su željeli prikazati?*

⁷ Više o takvim dokazima bit će rečeno u poglavljima o francuskom novom valu te o Jean-Luc Godardu i njegovoj reinenciji kinematografije.

Značajke

Francuski novi val je filmski pokret iz 60-ih godina prošloga stoljeća. Pripada art filmu koji se temelji na nezavisnosti autorove vizije te osobnom izrazu. Proizveden je izvan hollywoodskog sustava: art film se pokušava suprotstaviti dominaciji Hollywooda. Fokusiran je prvenstveno na način na koji je fabula ispričana, a ne što je ispričano. Osim same ideje bitan je i način snimanja filma. Zajedničko redateljima novog vala je to što su imali dokumentarističku pozadinu, lijevu političku orijentaciju, zanimanje za umjetničko eksperimentiranje te fokus na vizualni stil. Najznačajnijim redateljima tog perioda smatraju se Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Jacques Rivette, Agnes Varda i Alain Resnais. U francuskom novom valu kamera izlazi iz studija, filmovi su snimani s niskim budžetima, tako da su glumci često koristili svoju odjeću, scene su snimane na ulici, najčešće bez ponavljanja, često se može vidjeti spontanost i neplaniranost. Kraj većinom nije konkretan nego je otvoren, nedorečen, što ujedno aktivira gledatelja da promišlja ili upotrijebi imaginaciju. Glumci su anti-junaci i otuđeni, komunikacija među likovima često je improvizirana ili labava, događaji mogu ostati neobjašnjeni, kao što pitanja i problemi mogu ostati nerazriješeni.

Francuski novi val se fokusira na postratnu mladalačku kulturu srednje klase, *koja čini kulturalno – povijesni moment promjene rodnih uloga i seksualnih normi:*

Uzimajući u obzir radikalne promjene rodnih uloga i seksualnosti toga perioda, novi val je prvenstveno okupiran sa promjenom odnosa moći između mladih muškaraca i žena. Sellier opisuje pojavljivanje utjecajne „muške jednine“ naracije i filmskog stvaralačkog diskurza: „filmofilski pogled“ (koji) je nužno muški, heteroseksualan i usmjeren prema ikonama, fetišima i ženskim seksualnim objektima (Pidduck, 2008).

Iako francuski novi val uvodi nove načine prikaza, pogleda i tehničke inovacije, bitno je napomenuti da su ovo filmovi muških redatelja koje govore o muško – ženskim odnosima, (ljubavi) i ženama. U tim je filmovima, unatoč dobu liberalnosti, prikazana muška tendencija, pogled i misao. Muškarci dominiraju iza ekrana i kamere, ali i u kreiranju i ideji filma. Genevieve Sellier u svojoj knjizi *Masculine Singular* iznosi da francuski novi val reprezentira mušku viziju liberalnih žena 1960-ih godina prošloga stoljeća. Ona tvrdi da je francuski novi val seksistički. *Prema Sellier, filmovi su stvoreni od, o i za muškarce, gdje je ženski lik ograničen objekt koji biva prikazivan i gledan (Mulveyin to-be-looked-at-ness). To-be-looked-at-ness kod ženskog lika u filmovima francuskog novog vala, oslikava ovaj pokret kao*

seksistički i Sellier zaključuje da redatelji „pišu“ svoje filmove iz muške perspektive (masculine singular) (Sellier u Lisi, 2013).

Francuski novi val, ali ne samo on, nego i većina filmova, dobrim dijelom prikazuju što se događa kada muškarci govore o ženama ili prikazuju žene. No, on čini prijelomnicu jer prikazuje što se događa s pogledom na ženski lik i konstrukcijom ženskog identiteta u Europi, nakon dva svjetska rata i velikih društvenih i povijesnih promjena. Pojavljuje se pojam moderne, liberalne žene koja ima veće pravo odlučivanja, pokušaja karijere i seksualne slobode. Redatelji se uglavnom fokusiraju na tematiku seksualne slobode i seksualnog izbora. Također se obrađuju egzistencijalistička pitanja i tematika, s naglaskom na pojedinca i njegovo shvaćanje života i bivanja. O bivanju se preispituju i muškarac i žena. Filozofiraju o životu, ali i o malim, svakodnevnim stvarima. Žena je i dalje inspiracija i muza, kako za muškog protagonista koji je većinom opčinjen i/ili oduševljen njome (momci sa svojim tzv. djevojkama- *Le bout de Souffle, Une femme est une femme*, ljubavnici sa ljubavnicama – *Vivre sa vie, Mepris, Une femme mariee* itd...), tako i iza kamere: za Godarda je Anna Karina bila velika muza, djevojka i supruga šest godina te i glavna akterica u većini filmova iz vremena njihove veze.

Anna Karina, nedvojbena Godardova muza, stvorila je sedam filmova sa redateljem, u kojima je on uzvisivao i slavio njezinu primamljivost, šarm i ljepotu. Kritičari mogu tvrditi da ovo uzvisivanje potječe iz seksističke rodne reprezentacije muškog pogleda (Lisi, 2013).

Utjecaji- Model žene klasičnog Hollywooda

Određeni elementi starijih hollywoodskih filmova se daju iščitati i u novijim, suvremenijim filmovima. Tako filmovi francuskog novog vala često sadržavaju različite elemente prijašnjih standardnih žanrova, iako su kombinirani na drugačiji način. Iako stilski i fabulativno različit od francuskog novog vala, američki film noir je utjecao na tadašnje europske redatelje, posebice što se tiče ženskog lika. Novovalski redatelji primjenjivali su model i fetišizaciju žene poznate kao *femme fatale* u svojim filmovima. Takav model se duboko utkao u filmografiju budućih generacija. Prije, ali i za vrijeme nastanka francuskog novog vala, popularni žanrovi u Americi bili su noir filmovi i melodrame. U ova dva žanra ženski likovi se pojavljuju kao dvije krajnosti: *femme fatale*⁸ i *anđeo u kući*. Fatalna žena je zamamna, privlačna, mistična, za nju se umire. Njezine namjere su loše, iako većinom razlog zlonamjernosti nije objašnjen; ona je zla sama po sebi, kao takvu, ne može je se demistificirati. *Femme fatale* se može definirati kao *mizogina muška fantazija*⁹, no osim njezine ljepote, ona je privlačna i zato što je se ne može kontrolirati. Što je više zla, time je mističnija i privlačnija.

Druga vrsta ženskog lika je tzv. *anđeo u kući*, žena koja je najčešće prikazana kao brižna majka i pažljiva, nježna žena. Ako se takav red naruši ona ga nastoji ponovno uspostaviti. Ona nikada ne stoji sama, a njezina sreća je ostvarena kada je uz nju njezina ljubav, muškarac. Ženski likovi su ovdje prikazani klišeizirano, kao emotivni i krhki. Ovakav žanr najčešće prikazuje idealnu ženu kao blagu, mirnu i poniznu.

⁸ Izraz koji se koristi za ženu koja svojom ljepotom ili zavodničkim umijećem izaziva nesavladivu strast i žudnju kod muškarca dovodeći ga u kompromitirajuće ili opasne situacije (Fatalna, n.d.).

⁹ Pojam preuzet iz teksta Maše Grdešić *Fatalno fiktivne* u: <http://muf.com.hr/2014/12/11/fatalno-fiktivne/>

Film noir

Neupitan, mainstream film kodirao je erotično u jezik dominantnog patrijarhalnog poretka (Mulvey, 1975: 45).

Film noir je žanr karakterističan za hollywoodske crno – bijele filmove 1940-ih i 1950-ih godina. Stil ovoga žanra je inspiriran i njemačkim ekspresionizmom, što ujedno dokazuje da su američka i europska kinematografija oduvijek imale obostran utjecaj. U noiru su muškarci najčešće prikazani kao detektivi ili policajci, što se uviđa i iz same radnje i motiva, oni su nositelji zakona, dok su ženski likovi tu kao poticaj na negativne pothvate kod muškarca, što ga na kraju dovodi do uništenja. *U takvim personifikacijama ženski lik se ne pojavljuje u ulozi majke ni supruge, agresivan je i prijeteći, što izaziva kod muškarca nesigurnost i fobiju. To je reakcija na poljuljani sistem uloga kojom Jung izvanredno opisuje odbojan stav muškarca prema oblikovanju emancipacijskog lika žene* (Katunarić, 2009: 178). Ako je nešto emancipirano i novo, pobuđuje strah.

Zašto je noir bitan za ostatak kinematografije, pa tako i francuski novi val? Iz noira je ostao model žene koji se temeljio na izgledu: ona je lijepa, zanosna, erotična¹⁰ i fetišizirana jer se kamera fokusira na njezine noge, usne, pokrete itd. Model navedenog ženskog lika preuzeli su utjecajni i ključni redatelji poput Hitchcocka i Godarda.

U noiru se najčešće od samog početka zna kraj (primjerice da je glavni lik ubijen), a film omogućava gledateljima da, slijedeći narativnu fabulu, otkriju na koji je način došlo do toga čina. U ovakvom filmskom žanru situacija je najčešće upravo suprotna onoj melodramskoj; ovdje muški lik postaje nesiguran u sebe, jer upoznaje ženu koja je samouvjeren, ima konkretan cilj, ali je prikazana kao negativka. U melodramama je žena ta koja je izgubljena ali muškarac joj pomaže naći pravi put, slušajući njega i pripadajući mu, ona pronalazi svoju sreću i mir, dok u noir filmu iako je muškarac taj koji je izgubljen, on slušajući ženu ne prolazi sretno, već obrnuto, slušajući ženu on biva kažnjen na najteži način - smrću. Žena ne može pomoći muškarcu, nešto takvo ga uništava jer je ona zla i puna smicalica (noir), dok u melodramskim situacijama muškarac ženu izvodi na pravi put, jer ona

¹⁰ Pridjev koji potječe od riječi eros, a eros simbolizira funkciju ženinog odnosa prema muškarcu. To onemogućuje međuspolno sukobljavanje ili, što je češće od tog suviše svetog načela, isključuje potrebu otpora žene (Katunarić, 2009: 107).

nije sposobna djelovati sama i pod velikim je utjecajem emocija tako da ne uspijeva u potpunosti racionalno razmišljati. Žena u noiru je dominantan, autoritativan lik, ali i automatski negativan; njezina dominacija je zla, uzrokuje smrt i uništenje, a i zbog svoje dominacije ona također završava tragično. Žene su prikazane kao zle i fatalne, koriste muškaraca kako bi došle do svojeg cilja. U noir filmovima, za razliku od melodrama, gdje su muškarci čvrsti likovi koji služe kao oslonac i putokaz ženi, ovdje su muškarci nesigurni i zaljubljeni u ženu, opijeni njezinom ljepotom i riječima, surađuju s njom i zbog toga bivaju kažnjeni smrću.

Fatalne žene jesu kontradiktorne, no njihova proturječnost u prvom redu proizlazi iz maskulinog pogleda zadivljenosti i nerazumijevanja, a ne iz njihove trodimenzionalne kompleksnosti kao likova. Ta se kompleksnost može ostvariti tek kada se njihova priča započne tretirati na jednak način kao priča muškog lika. Njezina se "fatalnost" tada nerijetko razotkriva kao posljedica njegove nezrelosti i nespremnosti za vezu, kao mistifikacija ženske "prirode", ljubavi i seksualnosti, kao odjek ideje da su žene bića koja je nemoguće razumjeti. Fatalnost se rasplinjuje čim se žena prestane promatrati kao neprijatelj i opasnost, a počne tretirati kao prijateljica, partnerica i – osoba (Grdešić, 2014).

Jean – Luc Godard

Film je više no film- indikator svijesti i svijeta (Godard u Turković, 2005).

Alternativni film ostavlja prostora za rođenje radikalnog filma, kako u političkom tako i u estetskom smislu. On također dovodi u pitanje osnovne pretpostavke mainstream filma, ne u smislu njegovog moralističkog odbacivanja već u smislu razotkrivanja načina kojim njegove formalne preokupacije odražavaju psihičke opsesije društva koje ga je proizvelo te, dalje, naglašava da alternativni film mora početi reagiranjem na takve opsesije i pretpostavke. Moguć je, dakle, politički i estetski avangardni film, ali još uvijek samo kao kontrapunkt (Mulvey, 1975: 45).

Pionir francuskog novog vala, francusko-švicarski redatelj Jean-Luc Godard, rođen je u Parizu 1930. godine. Studirao je etnologiju u Sorbonni, a 1950. godine počeo pisati za ranije spomenuti časopis, *Cahiers du cinema*. 1960-e je krenuo s režiranjem svojih prvih igranih filmova; prvi film mu je bio *La petit soldat* (Mali vojnik), a sljedeći sniman iste godine *A bout de souffle* (Do posljednjeg daha) smatra se manifestom francuskog novog vala.

Filmovi su snimani brzo, u kratkom vremenskom periodu, pa čak i iste godine, a razlog tome su već navedene novovalske značajke, mali budžeti, male filmske ekipe, spontanost, postojeće, nenamještene lokacije i improvizacije. U Godardovim filmovima nema strogih pravila te se ističe i nesvjesno jer je dozvoljeno odvijanje spontanog. Godardov cilj je bio promijeniti klasičnu hollywoodsku naraciju, režirati filmove koji su suprotnost Hollywoodu. Nastojao je realističnije prikazati filmove i likove, dozvolio je improvizaciju, filmovi su mogli odlutati u sasvim novom smjeru. Film općenito sa sobom nosi odraz vremena u kojem je sniman, refleksiju pogleda na svijet, stavova (ili okova) ideologije. Autor je u novovalskom filmu kreirao veću slobodu, ali i tu slobodu prenio na film. Godard se igrao, eksperimentirao, bio satiričan, miješao filmske obrasce i žanrove, spajao dotad *nespojivo*.

Film *Une femme est une femme*, je jedan takav tipičan primjer sa značajkama mjuzikla, satire, ljubavne drame, komedije, spontanosti likova i događaja, autentičnih lokacija, a neki dijelovi filma asociraju i na dokumentaristički prikaz.

Godard je, kao i većina tadašnjih redatelja, snimao o ženama, ljubavi, muško - ženskim odnosima, što govore i sami nazivi njegovih filmova: Žena je žena (*Une femme est une femme*, 1961.), Udana žena (*Une femme mariée*, 1964.), Muški rod - ženski rod (*Masculine-Feminine*, 1966.), Dvije ili tri stvari koje znam o njoj (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966.), Kineskinja (*La Chinoise*, 1967.), Strast (*Passion*, 1981.). Prikazao je muški pogled na tadašnje žene: u filmovima je prezentirao svoje iskustvo i percepciju. Kao što sam u uvodu napomenula, u radu ću prikazati prvu fazu Godardovog stvaralaštva od 1960. do 1965. godine, koja pokriva tematiku žene i muško – ženskih odnosa. Osim Godarda i ostali redatelji, iako vremenski kojom godinom kasnije, bavili su se sličnom tematikom. Tako Francois Truffaut režira filmove poput: Nježna koža (*La peau douce*, 1964.), Ukradeni poljupci (*Baisers volés*, 1968.), Neodoljiva djevojka poput mene (*Une belle fille comme moi*, 1970.), Zajednički stol i postelja (*Domicile conjugal*, 1970.), Priča Adele H. (*L'histoire d'Adele H.*, 1975.), Muškarac koji je volio žene (*L'homme qui aimait les femmes*, 1977.). Talijanski neorealisti¹¹ dijele slične motive, primjerice ljubavna trilogija Michelangela Antonionija: Avantura (*L'avventura*, 1960.), Noć (*La Notte*, 1961.) i Pomrčina (*L'Eclisse* 1962.) te ostali filmovi poput: Plač (*Il grido*, 1957.), Priča ljubavne afere (*Cronaca di un amore*, 1950.), Ljubav u gradu (*L'amore in citta*, 1953.), Identifikacija žene (*Identificazione di una donna*, 1982.).

Godard je svojim igranjem, novim tehnikama i improvizacijom uvelike izmijenio dotadašnji film te utjecao na redatelje kolege, ali i buduće generacije:

Godard je pokazao da je snimanje moguće za bilo koga. Inspirirao je mlade ljude i ohrabrivao ih da rade svoje filmove čak i s malim budžetom (Wallace, 2014).

Govoreći o Hitchcocku u jednom od svojih ranih tekstova, Godard je utvrdio kako je "film danas prikladniji no što je to bilo filozofija bilo roman da prenese temeljne činjenice svijesti". U svojem stvaralaštvu, Godard je otprva bio, i to je intenzivno ostao do danas, samoosjetljivim intelektualcem, kojemu se stvaranje sastoji u stalnom samoispitivanju vlastita poimanja i osjećanja sebe i ukupnog okolnog svijeta. Film je za njega bio sredstvom i neposrednom sredinom, miljeom samoispitivanja; ispitujući njegove mogućnosti ispitivao je samoga sebe (Turković, 2005: 324).

¹¹ Talijanski neorealizam – filmski pravac u Italiji nakon Drugog svjetskog rata. Teme su najčešće bile vezane za sirotinju, radničku klasu, socijalna pitanja, glumce amatere te pogled na poslijeratnu situaciju u Italiji.

Osim ljubavne tematike, politička pitanja isto su bila Godardov fokus, posebice u filmovima poput Mali Vojnik (*Le petit soldat*, 1963.), Karabinjeri (*Les Carabiniers*, 1963.), Čudna banda (*Bande à part*, 1964.). *Dok su se njegove kolege iz pokreta više micali prema mainstream (komercijalnim) filmovima, Godard se kretao u drugom smjeru, prema više političkom beskompromisnom radu* (Hitchman & McNett, n.d.).

Godard je, osim zbog novih načina prikaza i konstrukcije filma, bitan i zato što je snažno utjecao na kinematografiju koja slijedi nakon novog vala, tako da se značajke njegovih filmova prenose i na sljedeće generacije. Mnogi redatelji poput tada aktualne Agnes Varde (film *Cleo de 5 a 7*) ili mlađe generacije poput Wima Wendersa, Quentin Tarantina, Martina Scorsesea, Stevena Soderbergha navode ga kao uzor i inspiraciju za njihova filmska djela. No, Godarda nisu voljeli svi, bilo je tu i kritika, pa je tako Ingmar Bergman smatrao da su njegovi *filmovi dosadni, samo-obuzeti i pravljani za kritičare*, dok ga je Werner Herzog ga je nazvao *intelektualnom krivotvorinom koja blijedi u poredbi s dobrim kung-fu filmom. Knez "pravog" avangardnog filma šezdesetih - Austrijanac Peter Kubelka - mislio je možda ponajviše na Godarda kad je prezrivo opisao francuski novi val kao "filmove kod kojih je sve dopušteno, pod uvjetom da traje 100 minuta, ima zgodnu curu i kul muziku"* (Pavičić, 2015).

Godard je spajao do tada nespojivo, inspiriran noir i B-filmovima¹², ali i francuskim poetskim realizmom¹³, napravio je prekretnicu i novi kompleksni filmski stil i način izražavanja. U svojim filmovima prikazuje muško – ženske odnose, uzimajući u obzir seksualnu revoluciju 60-ih godina tadašnjeg doba, prikazuje modernu ljubav i ženu: *Logika moderne ljubavi jest da žena postane slobodna zahvaljujući svojemu radu, da može spavati s kime god želi*. (Domarchi u Sellier, 2008).

¹² Izraz koji označava komercijalni igrani film sa niskom razinom budžeta, ali i umjetničkih ambicija što ga ujedno i razlikuje od umjetničkog ili art filma. U užem je smislu vezan za američku kinematografiju. Sam je izraz nastao u klasičnom Hollywoodu 1930-ih godina, označavao je ostvarenja koja su se prikazivala kao prvi od dva filma u dvostrukoj predstavi, koja su publici služila kao svojevrsno "predjelo" za glavni ili "A-film". B-filmovi su se tada snimali u specijaliziranim "malim" hollywoodskim studijima (B-film, n.d.).

¹³ Francuski poetski realizam imao je veliki utjecaj na francuski novi val. Obuhvaćao je 30-e godine prošloga stoljeća, njegova glavna obilježja bili su mračni tonovi, lirski stil te izražena potreba za reprodukcijom stvarnosti. Prikazivao je likove s društvenih margina, sirotinju i nezaposlene ili pak kriminalce. Razočarani su životom, čak i u posljednim potezima doživljavaju neuspjeh. Cijeli stil zrači nostalgijom i gorčinom. Likovi su cinični i puni pesimizma. Idealizirani su prijestupnici koji ne poštuju pravila igre. Pridjev "poetski" upućuje na visoku estetičnost filma. Dijalozi su literarno napisani i pridavana im je velika pozornost pa su tako scenaristi imali vrlo važnu ulogu u filmskoj produkciji (Francuski poetski realizam, n.d.).

Žene u Godardovim filmovima, ali i ostalim novovaljskim filmovima te talijanskom neorealizmu, nisu bile kućanice ili proračunate fatalne žene kojima je trebao muškarac kako bi im pomagao u njihovim opakim planovima. Ženski likovi u Godardovim filmovima su zavodnice-služavke (Natacha u *Alphaville*), studentica novinarstva (Patricia u *A bout de souffle*), egzotična plesačica (Angela iz *Une femme est une femme*), majka i prostitutka ili ljubavnica (*Nana* u *Vivre sa vie*, Charlotte u *Une femme mariee*) ili jednostavno supruga i ljubavnica (Camille u *Mepris*). Lako je uvidjeti da su sva zanimanja u užem ili širem smislu ili inferiorna, niža ili uključuju seksualne konotacije. *Muški i ženski dio društva, počevši od pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća, razabiru se poput oblasti muških i ženskih uloga u porodici. Muškarci nose tanatotičke i (preostale) agonalne funkcije, proizvodno tehnološke i upravljačke, ženske funkcije sabijene su u tercijarnim sektoru ekonomije* (Katunarić, 2009: 220).

Ženski likovi u filmu koriste svoju novostečenu vrstu *slobode* i nezavisnost za odabir partnera te za upravljanje vlastitim seksualnim životom i odlukama. *Francuski zakon više ne ubraja pokornost u dužnosti supruge, a svaka građanka je dobila pravo glasa; te građanske slobode ostaju apstraktne kada nisu praćene ekonomskom samostalnošću- izdržavana žena, supruga ili ljubavnica – nije oslobođena vlasti muškarca time što u rukama ima glasački listić; iako joj običaji nameću manje nego nekada, ove negativne povlastice nisu u suštini izmijenile njen položaj (...)* (de Beauvoir, 1982b: 551)

Sellier iznosi sličnu tezu kao i Mulvey: *Većina filmova je prikazana iz pogleda jednog ili dva muška protagonista. Ženski likovi u ovim filmovima čine konkretizirane strahove i želje muškog heroja* (2008: 148).

U Godardovim filmovima žene jesu i objekt gledanja i fetišizirane (njihov izgled, close-up¹⁴ lica, usana, nogu), preispituju se uz pomoć muškarca; definiraju identitete na temelju muških odgovora itd., no, one nisu samo pasivni objekti; promišljaju, pokreću radnju te imaju izražen karakter.

¹⁴ Tehnika u snimanju ili fotografiranju u kojoj je objektiv fokusiran na jedan dio objekta, primjerice zoomiranje lica, nosa i sl.

A bout de souffle (Do posljednjeg daha, 1960.)

- **Tehničko – montažna razina**

Film *A bout de souffle* (Do posljednjeg daha) je jedan od ključnih filmova francuskog novog vala, pa i njegov predstavnik. U ovome filmu značajke novog vala su najizraavnije sprovedene, film odaje dojam buntovnosti; od samih osobina i djelovanja aktera, odvijanja radnje do montažnih tehnika. Događaji nemaju određen povod po kojem se odvijaju, radnja djeluje spontano, film nema određenu glavnu temu. Bitniji je način na koji je film prikazan i detalji koji ga čine. Obuhvaća više manjih i ne detaljno prikazanih fabula: ljubavnu priču/aferu između Patricie (Jean Seberg) i Michela (Jean-Paul Belmondo), Patriciin način života (studentica novinarstva, zarađuje prodavajući novine *New York Herald Tribune*) i njezine razonode, Michelov odnos prema Patriciji i njihova kratka suradnja (Patricia ga skriva od policije, s obzirom da je počinio kriminalno djelo). Na početku je prikazan glavni muški lik u bijegu; njegovo ponašanje je neozbiljno i nervozno. Ubija policajca i bježi, on je čovjek s margine, tzv. anti-junak, što asocira na filmove francuskog poetskog realizma. Njegovo ponašanje je bahato, flertuje sa ženama i dobacuje im. Nema stroge strukture radnje ni strogog kontinuiteta, a sama gluma i dijelovi radnje djeluju kao improvizacija. Radnja se odvija spontano, prolaznici prolaze pored likova, gledaju ih, jedan im se čak nametne, neki ih ignoriraju ih i sl. Kada Michel pozdravlja Patriciju stoji pored vrata jedne zgrade, u tom trenu čovjek otvara vrata te se skoro sudara s glavnim likom (spontanost, nema rezanja kadra zbog toga), kao i filmu talijanskog neorealizma *Kradljivci bicikla* kada dječak trčeći po skliskom kolniku padne - to su događaji koji su se u filmu dogodili slučajno i neplanirano, ali su ostali u scenama. Navedeni dio filma gdje Patricia hodajući prodaje novine i razgovara s Michelom, djeluje poput snimanog intervjua - dvoje ljudi hodaju i pričaju dok djevojka pritom prodaje novine, a cijelo vrijeme ih prati i snima kamera iz ruke (nije statična, prati glumce, djeluje amaterski, trese se, miče itd..)

Film obiluje montažnim skokovima i dodacima koji nisu bitni za radnju, tj. ne utječu na nju - Patricijin sastanak s jednim novinarom i njihov razgovor, razgovor između Patricije i Michela koji je također usputan kao i Patricijino prepričavanje sastanka Michelu, razgovori

koji ne pridonose odvijanju radnje¹⁵. Sve izgleda kao naizgled slučajnost, pa čak i smrt glavnog lika do koje dolazi na kraju, neočekivano. Ovaj film se ne može žanrovski smjestiti, što je često bila karakteristika tadašnjeg europskog, autorskog filma - film kao autorov projekt. Film je inspiriran različitim umjetnostima (što je značajka i ostalih Godardovih filmova); književnošću, drugim filmovima, ljubavnom pričom, fotografijom te se može reći da se sastoji od modernističkog kolaža - ima motive gangsterskog filma: glavni lik pojavom i ponašanjem asocira na lika iz gangsterskih filmova, on je kriminalac u bijegu, djevojka mu pruži utočište, ali ga i uništava, francuskog poetskog realizma- likovi marginalci; kriminalac i studentica, glavni lik je anti-junak; kriminalac i bjegunac, traži spas, ali stradava bježeći, gubljenje povjerenja, topografija Pariza i sl. U filmu je posebice izraženo vizualno, lokacije su izvorne, dakle nema namještanja pozadine, one su spontane, nema fokusa samo na likove, već i na okolinu, prolaznike; funkcioniranje društva u prikazanoj okolini. Pa tako vrlo često dolazi i do praznoga hoda, kao što je to često i u filmovima talijanskog neorealizma, gdje vrlo često kamera *odluta* snimajući. Većinski dio ovog filma je sniman u vanjskim prostorima, poput ulice, kafića, automobila. Kao što sam ranije napomenula, za ovaj filmski pravac, razgovori i sekvence ne moraju biti nužno povezani, oni su često spontani.

¹⁵ Primjerice intervju s piscem i filozofom Parvulescom, kojega je utjelovio Jean-Pierre Melville, francuski filmaš. U tom intervjuu dobivamo različite informacije o tadašnjoj situaciji, o percepciji žene i muško – ženskih odnosa. Razgovor se može pročitati na: <http://www.freelancer-frank.com/opinions/?p=163>

- **Narativna razina**

Kada Michel dolazi ka Patricii, njihov odnos je nejasan i spontan. Ona odlazi na sastanak te prespava kod muškarca s kojim se sastala, jer, njezinim riječima: *On mi daje članke u novinama, to mi je veoma važno*. Iz ove izjave se može uvidjeti da je mjesto žene u javnosti uz pomoć muškarca, njegovim posredstvom, ona može biti bliža karijeri. *Naviknuta, žena lakše podnosi podređenu ulogu na novim radnim mjestima. Muškarac je naviknut od žene tražiti uslugu* (Katunarić, 2009: 222). Katunarić ovdje govori da se žena odužuje muškarcu što je pušta u poslovni svijet, te je s ovim *puštanjem* njezina karijera omogućena.

Michel kroz film često govori Patricii kako želi spavati s njom:

Michel: *Zato što si lijepa*. (fokus na vanjštinu i tjelesnu privlačnost)

Mit o ljepoti prodaje svoju priču: kvaliteta koja se naziva ljepota objektivno i univerzalno postoji. Žene je moraju utjeloviti a muškarci moraju željeti posjedovati žene koje je utjelovljuju (Wolf, 2008: 22).

Patricia: *Nisam*. (nesigurnost koja rezultira negacijom komplimenata)

Michel: *Ok, zato što si ružna*. (infantilnost)

Michel (Patricii): *Koliko imaš godina?*

Patricia: *20*.

Michel: *Ne djeluješ tako*.

Iz ovoga kratkog razgovara da se naslutiti da se likovi ne poznaju dobro, njihov odnos je usputan i površan. No, valja napomenuti da su u novom valu situacije često apsurdne ili se ne poklapaju s cijelim filmom, ruše se sve norme, od pripovjednih do vizualnih. Michel želi da Patricia ide s njim u Italiju, no njezina želja i cilj jest nastaviti sa studijem i karijerom (ona je tzv. *moderna žena*¹⁶). Karijera i vlastite odluke su prioritet, no pitanje je hoće li zbog toga, kao ženski likovi kod Hitchcocka¹⁷ završiti pogibeljno ili kažnjeno.

¹⁶ Pod modernom ženom 60-ih godina smatra se žena koja ima seksualnu slobodu i emancipirana je od tradicionalnih uloga roda.

¹⁷ U Hitchcockovim filmovima, ženski lik se istražuje u narativnom smislu; demistificira se njezina tajna. Najčešće slijede jedna od, prije navedene, dvije opcije: kazna (najčešće smrt) ili spašavanje: uklapanje žene u patrijarhalnu matricu.

Česti su motivi seciranja ženske seksualnosti:

Michel: *Jesi spavala sa puno muškaraca?*

Patricia: *Ne puno.*

Michel: *Koliko?*

Patricia: (Pokaže rukom sedam prstiju)

A ti?

Michel: (Par puta zamahne svim prstima jedne ruke, brojka je između petnaest i dvadeset) te odgovori sa: *Isto ne puno.*

Muškarac se zanima za ženinu intimnu, želi je demistificirati i razotkriti.

Patricia: *Znaš Michel imao si pravo, bojim se. Istovremeno želim da me voliš i da me prestaneš voljeti. Nezavisna sam, znaš.*

Iz dijaloga se da razvidjeti problematiziranje tadašnje *nezavisne* žene. Ona mora birati između karijere i predavanja sebe muškarcu. Michel je mazi po rukama i koljenima dok sjedi pored njega u krevetu. Ruka koja miluje žensko tijelo, posebice noge i lice, bit će čest motiv ne samo u Godardovim filmovima, već i u ostaloj europskoj kinematografiji toga doba, primjerice Antonionija u filmu *L'eclisse* (Pomrčina) ili kod Truffauta u *La peau douce* (Nježna koža). Patricia bi mu čitala Faulknera, a on bi joj skidao majicu. Čita mu citat i pita ga što bi on odabrao između patnje i ničega, a on joj odgovara: *Daj da ti vidim prste, prsti su bitni kod žene. Ne smij se.* Kaže da su *ženski kukovi dirljivi*, fetišiziranje i objektiviziranje ženskog tijela, kako kroz vizualno, tako i uz pomoć verbalne komunikacije. Michel rangira djevojke po izgledu, Patricii kaže: *Tebi bi dao 15 od 20. Najljepše su cure iz Geneve.*

Patricia: *Što ti se najviše sviđa: moje usne oči ili ramena?*

Michel: *Ako bih morao birati... (i dotakne joj stražnjicu). Telo žene je jedan od glavnih elemenata za status koji ona ima u ovom svetu (de Beauvoir, 1982a: 61).*

Prikazano je fetišiziranje i žudnja za ženskim tijelom. Michel i Patricia su dvije suprotnosti, on je tipičan seksist, a ona je moderna liberalna djevojka toga doba; pruža otpor, što izgledom, što djelovanjem. Nastoji biti samostalna i nezavisna, zarađivati za sebe.

Michel: *Zašto se mučiš s pisanjem?*

Patricia: *Da bih imala novac, a ne zavisila od muškaraca.*

No, da bi do toga došla, najčešće joj treba pomoć muškarca (primjerice glavnog urednika).

Nakon policajčeve ucjene, Patricia vrlo lako daje sve odgovore vezane za Michela, kako ne bi ugrozila sebe i svoju karijeru. Patricia Michelu: *Ne želim da sam zaljubljena u tebe zato sam zvala policiju.* – ono što Michela dovodi do uništenja jest ženska prevrtljivost i njezina želja za samostalnošću jer, kao što je prije u filmu viđeno, ona želi pobijediti ljubav i osjećaje kako bi bila nezavisna i samostalna. Michel biva ubijen bježeći od policije, a Patricia nastavlja dalje bez prevelikih emocija ili jakih reakcija. Završetak je neočekivan, glavni lik umire, iznenadno, dok Patricia nastavlja dalje ne iskazivajući tugu ili preveliku iznenađenost, što će se dalje odvijati, ne zna se, ostaje na gledatelju da pretpostavi ili dokuči.

S obzirom da se radi o filmu koji je obilježio početak modernizma u kinematografiji, djelomično se vide i različiti utjecaji te isprepletenost elemenata prethodnih filmskih žanrova. Iako drugačije konstruiran, ovaj film sadržava značajke noira: djevojka liku pruža utočište, ali ga i uništava- on stradava zbog njezinih poteza.

- **Vizualna razina**

U Godardovim filmova žene se često gledaju u zrcalo; provjeravaju svoj izgled, popravljaju frizuru, šminku, gledaju tijelo – ukratko vanjski izgled. Patricia ulaže u svoj izgled, prikazana su njezina uređivanja: sjecka kosu, češlja obrve, miriše se- čini sebe prizorom. Mulvey u svojoj teoriji o promatranju spominje zrcalo u kontekstu Lacanove faze zrcala kod djece. Osim što film zadovoljava primarnu želju za uživanjem u promatranju, Mulvey sa teorijom ide i korak dalje, pa navodi kako film razvija i ranije navedenu, skopofiliju sa narcističkog aspekta. Znatiželja za promatranjem se miješa sa fascinacijom sličnosti u prepoznavanju: ljudsko lice, tijelo, odnos ljudskog i okoline, vidljiva prisutnost osobe u svijetu. Jacques Lacan je govorio o trenutku kada dijete prepozna svoj odraz u zrcalu, koje ga čini ključnim za stvaranje ega. Dijete svoj odraz u zrcalu zamišlja potpunije i savršenije nego što to osjeća unutar svoga tijela. Prepoznavanje je tako nadjačano pogrešnim prepoznavanjem: prepoznati se lik vidi kao odraz vlastitog tijela, ali odraz je nadmoćniji i pogrešan. Prepoznato tijelo se uzima kao idealni ego koji stvara put za identifikaciju sa drugima u budućnosti¹⁸. Tako se žene kod Godarda često gledaju u zrcalo, namještaju izraze

¹⁸ Primjer kada se dijete koje majka drži pred zrcalom, zamišlja kao potpuno i samostalno, ne obuhvaćajući majku koja ga drži. Ova faza kod Lacana prethodi fazi govora kod djeteta.

lica, poze, proučavaju tijelo, uvlače trbuh i sl. One pomoću zrcala stvaraju *idealniju* sliku sebe, koja će ih činiti vizualno *savršenijima* u odnosu sa društvenim svijetom. Zrcalo im služi da nadopune sebe idealnom slikom. Žene kroz vizualno preispituju svoj identitet (izgled) i potvrđuju vlastitu nesigurnost.

No svojim izgledom, Patricia je netipičan ženski lik toga doba: ima kratku kosu, većinom nosi hlače, osim kada uređuje za intervju i formalnije sastanke (maska), nema konkretnu ljubavnu vezu, zarađuje za sebe. U ovome filmu i muški akter, Michel, se gleda u zrcalo, promatra si oči, zube, no učestalo radi grimase, što ukazuje na njegovo infantilno ponašanje i nefokusiran odnos sa zrcalom. Po Mulvey, muškarčev idealni ego je stvoren u prvom trenutku prepoznavanja pred zrcalom. Žene svoj ego traže, konstantno ga nadopunjuju, ženski odraz mora biti konstrukt koji je sklon (modnim) promjenama i hirovitim zahtjevima ljepote. Muškarci su u mogućnosti identificirati se od prve, ženama ta identifikacija stalno uzmiče jer teži idealu nepostojećeg vizualnog savršenstva, iz razloga što se njezin identitet prvenstveno temelji na vizualnoj konstrukciji.

Lik Patricie je dvoznačan, u jednu ruku je ona poput fatalne žene, zbog načina na koji je film završio i Michelove fetišizacije nje. U drugu ruku, ona je upravo suprotno od fatalne žene ili nova vrsta fatalnosti, razlog tomu je njezin izgled i ponašanje, ona je opuštena, spontana, djevojka *dječakog* izgleda: kratke kose koja hoda u hlačama (Slika 1): *Kosa je simbol ženstvenosti, a Patriciin uređeni i ošišani stil izvlači ovu ženstvenost, naglašavajući njezinu nezavisnost od tipične pasivne ženske uloge* (Whalley, 2011). Njezin dječakki izgled asocira na imitaciju muškosti, što joj donosi moć i slobodu, te mogućnost da ne pristane na bračni ugovor.

A bout de souffle je uspio u svome cilju - srušiti dotadašnje hollywoodske norme. No, ženina liberalnost i oslobođenje odveli su muškarca u smrt; on se ne može nositi s njezinom slobodom. Ženina sloboda uzrokuje loše odluke koje rezultiraju akterovom smrću. Ono što je još povezano s filmovima klasičnog Hollywooda jest vizualni fokus na ženu i fetišizacija iste, no više kroz samu naraciju nego kroz vizualno. Patricia je primjer potpune suprotnosti klasične vizualne konstrukcije ženskog lika.



Slika 1: Michel i Patricia

Une femme est une femme (Žena je žena, 1961.)

Sa maskolikom šminkom i pompoznom bouffant frizurom, Karina je potpuna konstrukcija. Ovo tvrdoglavo, graciozno biće nije samo svjetski najplahija striptizeta, već i ideja žene, ili bar, Godardova ideja jedne (Hoberman, 2004).

Sam naziv filma ukazuje na fiksiranost ženskog identiteta; žena je žena, ne može biti ništa drugo. Njezino ponašanje je *žensko*... Kakva je onda ta žena? I što je *žensko* u ženinom ponašanju?

Ako želim da sebe definišem, primorana sam da najprije izjavim: „Ja sam žena“. Ta istina je osnova za svaku drugu afirmaciju. Muškarac nikada ne počinje nešto postavljajući se kao osoba određenog pola. Da je muškarac, to se samo po sebi razume (de Beauvoir, 1982: 11).

Konačno, značenje žene je spolna razlika, vidljiv nedostatak penisa, materijalni dokaz na kojem se zasniva kastracijski kompleks neophodan za organizaciju ulaska u simbolički poredak i zakon oca (Mulvey, 1975: 49).

- **Vizualna razina**

Već na samom početku vidimo da je glavni ženski lik zamamna, vesela i luckasta djevojka koja plijeni pažnju svojim ponašanjem i izgledom, ponašajući se kao objekt.

Angela (Anna Karina) je egzotična plesačica/striptizeta: pjeva i pleše u klubu, radno mjesto naliči cabaretu. Iako nije *mainstream* film, Godard u ovaj film stavlja dijelove različitih žanrova, pa tako i motive spektakla (cabareta). Mulvey iznosi da *mainstream* film precizno kombinira spektakl i naraciju: *Opazimo, ipak, kako u mjuziklu, dijelovi pjesme i plesa prekidaju tok radnje. Prisustvo žene je neophodan element spektakla u filmskom djelu, no ipak njezina vizualna prisutnost radi protiv razvoja priče, zamrzavajući tok radnje u trenucima erotske kontemplacije (Mulvey, 1975: 49) .*

Ona pjeva: Muškarci polude kada ja prolazim. Imam grudi koje tjeraju muškarce da uzvikuju. Oči poput ljubičastih dragulja. Mali mornarski okovratnik. I gaćice napravljene od...

(u tome trenu se okrene, digne suknju i pokaže gaćice). Angela fetišizira samu sebe, nameće se, na vizualnoj i verbalnoj razini, to je dio njezinog posla, bivati objektom, no ona narcistički i uživa u tome.

Angela je tipičan primjer objektivirane žene, ali i žene koja se nudi kao objekt (Slika 2). (Umiljata, smješka se, dodiruje kosu, šalje pusice, koluta očima, maskarada u svojem najpunijem smislu, slijedi ideju konstrukta svoje ženstvenosti).

Nema se vremena za raditi metež. Ja nisam vrsta djevojke koja se ponaša fino. Ja sam jako okrutna. Ali muškarci nikad ne buče i ne viču. Zato što sam prelije...pa. Tako, žena kao ikona, izložena posmatranjima i užicima muškaraca, aktivnih kontrolora pogleda, kontinuirano prijeto evociranjem osjećaja uznemirenosti koju je prvenstveno predstavljala (Mulvey, 1975: 49).

No njezina okrutnost je oprostena zbog njezinog vizualnog, njezine ljepote, ona je dakle fetišizacija; u Angelinom iskazu primjenjiv je drugi način potiskivanja straha od kastracije, koji je pretvara u fetiš za izazivanje zadovoljstva radije nego straha.

Angelino ponašanje je onakvo kakvo je usvojeno kao prirodno žensko ponašanje, nježno, blago, veselo, poletno, prečesto trepće i učestalo namiguje što asocira na lutku. Njezin izgled je također poput lutke, velike plave oči, istaknute šminkom (tušem za oči sa produženim krajevima)- *masklike*. Često se gleda u ogledalo, izgled joj jako bitan, uređuje kosu, šminka se. *Opsednutost izgledom je takođe jedna od mizoginičnih predrasuda vezanih za žene. Muškarac misli o opštem i javnom dobru (politika), porodici (rad i novac), a žena samo o tome kako izgleda. Ogledalo u kolima uvek služi za nameštanje šminke (Dragičević-Šešić, 2000: 377).* Pomoću šminke i ogledala ispred kojeg se šminkaju, žene nadopunjuju svoj identitet. Jer one su maska, kada bi maknule svoju izgradnju, što bi od njih, točnije od poimanja ženskosti, ostalo?

Angela je u potrazi za samom sobom: *A ja? Tko sam ja?* Pita se gledajući se u ogledalo i popravljajući frizuru. Ni u jednom trenu ona ne zrači strogoćom, sve njezino zvuči dječje i nježno, pa i u trenutku kada se zadere na Emilea i Alfreda. Njezina naredba ima djetinjasti prizvuk i djevojčičinu nježnost. Muški likovi se ne ponašaju ništa odraslije, smijulje se, i većinom ponašaju zaigrano.

- **Tehničko – montažna razina**

Likovi filma su prevrtljivi, njihovo raspoloženje varira iz sekunde u sekundu: vole se, posvađaju, pomire, svađaju, smiju, igraju, Emile (dečko glavne akterice Angele) vozi bicikl u stanu, rade skečeve i grimase. Likovi su infantilni toliko da i u jednoj od završnih scena/skeča, ne komuniciraju, već odabiru knjige kako bi njihovi naslovi opisali ono što misle ili žele reći. Iako film asocira na mjuzikle, Godard to odabirom glazbe u filmu ruši; glazba ne korespondira s odvijanjem radnje. On u biti prikazuje parodiju na mjuzikle. Godard je uvijek ispitivao granice između filma i različitih umjetnosti; filma i književnosti, filma i muzike, filma i slikarstva, filma i kazališta (Turković, 2005).

U nekim dijelovima filma Godard je ubacio didaskalije kako bi objasnio situaciju, najčešće kroz komičan ili sarkastičan tekst. Film često asocira na niz skečeva zbog ponašanja i glume likova, miješa se mjuzikl, melodrama, kazalište.

Kako je već ranije navedeno, u ovom filmu se Godard poigrao sa žanrovskim obrascima, imitacija nijemog filma zbog didaskalija, mjuzikla jer glumci i plešu, rade skečeve, poput kazališne predstave - zbog mizanscene i djelovanja glumaca, glazba koja ne korespondira sa radnjom, infantilni likovi. Tako se u situaciji prije Alfredovog ulaska pojavljuju didaskalije koje iznose:

Iz razloga što su zaljubljeni, sve će poći po krivu za Angelu i Emilea koji pogrešno vjeruju da mogu ići predaleko zbog njihove međusobne i vječne ljubavi. Ovdje Godard jednim dijelom sarkazira i ironizira ljubav jer je očigledno da će ih njihovi pothvati odvesti u propast ili još veću kaotičnost od trenutne.

Kao primjer Godardovog eksperimentiranja i inovativnosti je i situacija kada Alfred dolazi kod Emilea i Angele, i s obzirom da su oni neodlučni jer se ne mogu dogovoriti tko će mu objasniti razlog zbog kojega je pozvan, Alfred kaže: *Skulirajte svoje misli. Do posljednjeg daha¹⁹ je večeras na televiziji.* Navedeno je konkretan primjer osvrta na drugi film u filmu uzimajući bitnu činjenicu da je glumac koji glumi Alfreda utjelovio Michela u *A bout de soufflé*.

¹⁹ Franc. *A bout de soufflé*

- **Narativna razina**

Kada je u pitanju njezin dečko, Angelino samopouzdanje djeluje pomalo nesigurno, misli da je on ne voli. On joj odgovara da je voli opisujući njezine fizičke dijelove: vrat, ramena itd. On može izreći *Rrrr*, ona ne, pa se oko toga nadmeću – primjer njihove infantilnosti i lutanja radnje filma u banalno. Njegovo *Rrrr* je glasno i snažno poput lavlje rike, dok je njezino nježno tiho i nedefinirano. Napraviti će mu obrok (meko kuhana jaja) pod uvjetom da ima dijete s njom. Emile joj odgovara da dijete može tek nakon braka, a vjenčati se neće.

Pa ona na to pita: *Zašto su žene uvijek te koje pate?*

Emile: *Žene su uzrok sve patnje.*

U cijeloj toj situaciji Angela je prevrtljiva i djetinjasta te tvrdi kako ne zna da li da se smije ili plače, djelovanje njezinih emocija se izmjenjuje. Emile joj kaže da ne voli žene koje plaču, da su ružne;

Angela: *Žene koje ne mogu plakati su glupe. Ove moderne žene koje pokušavaju imitirati muškarce. Žena koja bojkotira plač je glupa.*

Angela daje kritiku tadašnjih žena koje žele prikriti ili se riješiti svoje emotivnosti, kako bi bile moderne, tj. sličnije muškarcima. Treba se imati na umu da iz likova vrlo često u biti progovara stav, mišljenje ili želja redatelja.

Angela: *Nisi ti jedini muškarac na svijetu. Želim dijete (...) Želim dijete u idućih 24 sata...* U prethodnim scenama Angela je zaključila da joj je plodan dan, što ukazuje na prirodu i biologiju žene, ona je proračunala svoju želju i prirodni ciklus. *Žena ima jajnike, maternicu; eto naročitih okolnosti koje je zatvaraju u njenu subjektivnost. Obično se kaže da žena misli svojim žlezdama. Muškarac gordo zaboravlja da njegovo tijelo sačinjavaju i hormoni i mošnice. Svoje telo on prihvata kao normalnu i direktnu vezu sa svetom i veruje da ga obuhvata svojom objektivnošću, dok telo žene smatra opterećenim svim onim što ga posebno odlikuje, kao neku prepreku, zatvor* (de Beauvoir, 1982: 12). Emile odbija Angelinu ideju o djetetu. U međuvremenu im na vrata kuca policija da provjeri stan jer je navodno netko u okolini bacio bombu. Emile čita novine, a policajac mu u prolazu dobaci: *Čitate komunističke novine? Dobar posao, samo naprijed.*- primjer ubačenih komentara nevezanih za trenutnu radnju; sekvence koje će se često nalaze u Godardovim filmovima, a navedene su i u značajkama o novome valu.

Nakon što čuje ponudu za dijete, Alfred pita:

Alfred: *Da li je to tragedija ili komedija?*

Emile: *Sa ženama nikad ne znaš.*

U filmu se iznose komentari s muške strane upućene ženama, ali i ženski komentari na muškarce. Tako da po pitanju interakcije, ovdje se vidi izjednačenost, muškarci kritiziraju žene, žene uzvraćaju. Iako je njezin izgled kreiran standardima tadašnje ljepote te zahtjevima i kriterijima tadašnje mode, ona ima stav, mogućnost uzvraćanja i ulaska u konflikt što i primjenjuje;

Situacije kada žene komentiraju muškarce:

Alfred: *Da, muškarci su znatiželjni, baš kao i žene.*

Angela: *Svi muškarci su lažljivi, promjenjivi, dvolični. U ljubavi smo često izdani, povrijeđeni i nesretni. Ali volimo.*

Dvije djevojke u baru koje su izašle sa Alfredom i Emileom se pitaju kada oni odu:

A: *Zašto muškarci uvijek odlaze govoreći da će se vratiti odmah?*

B: *Jer su kukavice.*

Ili dobacivanja:

Angela: *Muškarci uvijek imaju zadnju riječ.*

Emile: *Žene uvijek glume žrtve.*

Likovi zadaju udarce jedni drugima komentarima, ali bitna je njihova interaktivnost, međusobno uzvraćanje komentarima. Prikazan je odnos jedne žene i dva muškarca koji je žele, što će često biti preokupiranost u ovom filmskom pravcu (*Jules et Jim, L'eclisse, Une femme mariee, Mepris* itd.)

Glavni, ali ne i jedini uzrok neslaganja jest taj da ona želi dijete, tj. njezina potreba za majčinstvom i muškarac koji će joj tu potrebu pomoć ostvariti. No muškarcu, njezinom dečku, to nije primarni interes, želja ni potreba. Žena koja žarko želi dijete vezuje se za stereotipan pogled na ženu i njezinu (biološku) potrebu za djetetom, *to joj je u prirodi.*

Likovi nisu definirani kao potpune osobe; u smislu da gledatelj doznaje njihov kompleksniji život; čime se bave (osim Angelinog posla, koji je stavlja na tron vizualnoga), gdje rade, žive i slično. Sve se svodi na ljubavnu tematiku i muško – ženske ljubavne odnose: spojeve, izlaske na pića i verbalne konflikte. Iako često seksualiziran, lik Angele ima kontrolu naracijske priče, tj. njezina djelovanja pokreću radnju.

U završnoj točki, Emile Angelu naziva besramnom:

Emile: *Prokleta si Angela.*

Angela: *Nisam prokleta. Ja sam dama.*²⁰

Kroz Godardove filmove su sprovedena filozofska i egzistencijalistička pitanja; pojedinac je u centru, sve se preispituje, nema sudbine, stvari se mogu dogoditi i dobrome i lošemu. Kao što u *A bout de souffle* ima primjer intervjua s Parvulescom koji je nevezan za samu radnju filma, ali zrcali tadašnje aktualnosti i promišljanja, tako i ovaj film prikazuje razgovore koji su odraz tadašnjih razmišljanja, primjerice diskusija između Angele i Alfreda o istinitosti i laži. Alfred ima jednaku ekspresiju kada laže i kada govori istinu, što zabrinjava Angelu:

Angela: *Zašto me gledaš na takav način?*

Alfred: *Jer te volim.*

Angela: *Ma daj...*

Alfred: *Uistinu, nisam mogao spavati sinoć.*

Angela: *Ne znam što je istinito, a što nije. Uvijek krivo shvatim stvari. Reci mi neku laž za primjer...*

Angela ne prepoznaje razliku u Alfredovoj ekspresiji kad govori istinu i laže. On tvrdi je voli, no nije siguran da li to vrijedi i za nju. Ona kaže da to njoj nije ni bitno, ali joj je važno znati da li je istina da nju voli.

²⁰ U izvornom jeziku ovo je također igra riječima: Emile: *Tu es infâme.* Angela: *Non, je suis une femme.*



Slika 2: Angela

Vivre sa vie (Živjeti svoj život, 1962.)

(*Vivre sa vie : film en douze tableaux; Živjeti svoj život: Film u dvanaest scena*)

Istinska perverzija jedva da je skrivena ispod maske ideološke korektnosti – muškarac je na strani zakona, žena na suprotnoj (Mulvey, 1975: 53).

- **Narativna razina**

Vivre sa vie je priča o mladoj ženi Nani (Anna Karina) koja odlučuje napustiti svog muža i malog sina kako bi postala glumica. Na početku filma prikazan je close-up siluete glavne glumice, njezina glava; cijelo lice te dvije strane profila. Kao i u ostalim filmovima, Godard je preokupiran egzistencijalističkim temama i pitanjima te pojedincem u modernom svijetu, u ovom slučaju to je Nana. Naziv prve scene (sekvence) filma je *Nana želi ostaviti Paula*. Uvijek su žene te koje žele ostaviti muškarce, iz nekih svojih viših ili novih ciljeva, tako ćemo u *Mepris* imati ljubavnika, kod *Une femme est une femme* je želja za djetetom pokretač itd. Kada mužu priopći da ga želi ostaviti, on o njezinom ljubavniku pita: *Ima li više novaca od mene?* Vode razgovor u kafiću, oboje snimani s leđa: *Godard sistematski lišava gledatelja. Gledatelju nije dopušteno da vidi, da bude uključen. Likove vidimo tek nakon što se Nana i Paul odmaknu od njihovih besmislenih razgovora, kada napuste šank i igraju igru na fliperu* (Sontag, 1964.). Sontag također iznosi da je *Vivre sa vie* postavka, demonstracija: *Pokazuje da se nešto dogodilo, ali ne i zašto se dogodilo(...)* Iz ovog razloga, unatoč različitostima, *Godardovi filmovi su drastično netematizirani. Umjetnost koja se bavi sa socijalnim, tematskim problemima nikada ne može jednostavno pokazati nešto što je. Mora naznačiti kako. Mora pokazati zašto. Ali cijela svrha Vivre Sa Vie je da ne objašnjava ništa. Ona odbacuje uzročnost* (Sontag, 1964).

Ne može se konkretno zaključiti zašto Nana ostavlja muža. Slično kao i kod fatalnih žena, razlozi se ne znaju, ne postoji način demistifikacije njezinih djela:

Paul (Nanin muž): *Da li ikada pričaš o ičemu, osim o sebi?*

Nana: *Užasan si.*

Paul: *Nisam užasan Nana. Tužan sam.*

Nana: *Nisam tužna Paule. Užasna sam.* (inverzija Paulovog odgovora)

Paul: *Nemoj samo ponavljati retke. Ovo nije pozornica (ujedno se referira na Naninu želju da postane glumicom)*

Nana: *Nikad ne činiš što tražim; uvijek želiš da činim ono što tebi odgovora. Zasićena sam. Želim umrijeti.*

(...) Voljeti tebe je iscrpljujuće. Uvijek moram moliti. I ja postojim. Rekao si da sam zla, ali u biti si ti. (...) Što više govoriš to manje riječi vrijede.

Sontag tvrdi da razloga nema, iz priloženog razgovara može se jedino pretpostaviti da Nana želi drugačiji način života, želi osloboditi sebe od klasične patrijarhalne matrice koja je guši - braka (no konkretni razlozi gušenja se ne znaju).

Nana: *Užasan si Paul. Stvarno jesi. Uvijek ista stvar. Kažeš mi da me voliš, ali ne misliš o meni kao nekome posebnom. Ja te jedva više i volim, ali mislim da si netko poseban.*

Nana komplicira odnos i osjećaje, poput Angele koja želi da joj Alfred iskreno kaže da li je voli, a ona može i želi biti lišena osjećaja prema njemu. Nani je ovdje bitnija činjenica da je ona Paulu nešto posebno, nego da je voli, jer je njoj to više prioritetno nego sama ljubav, zadivljenost nečime. Kako bi ostvarila svoj san, treba joj 2000 franaka. S obzirom da nigdje ne može pribaviti toliki iznos, Nana se odaje prostituciji. *Žena ekonomski oslobođena od muškarca nije zbog toga po svom moralnom, društvenom, psihološkom položaju jednaka njemu* (de Beauvoir, 1982b: 553).

Nana dobiva novi identitet; ona više nije majka ni supruga, niti djelatnica u trgovini s pločama, a san o glumi isto postaje upitan:

Njezin novi identitet, unutar nekoliko epizoda, jest da biva prostitutkom. Ali Godardov interes nije ni u psihologiji ni u sociologiji prostitucije. On uzima prostituciju kao najradikalniju metaforu za razdvajanje elemenata života – kao testno područje za kušnju, koje je ključno za studiju koja određuje što je suštinsko a što prekomjerno u životu. (Sontag, 1964).

Njezin posao da bi se osamostalila je prostitucija, zakonski ilegalan rad prodavanja sebe: *Međutim ne bi trebalo smatrati da je žena jednostavno slobodna ako ima zanat i pravo glasa: rad danas nije sloboda. Žena bi radeći osigurala sebi i slobodu samo u socijalističkom društvu. Sa druge strane, društvena struktura nije bila korenito izmjenjena evolucijom sudbine žene; ovaj svet koji je uvek pripadao muškarcima ima i dalje oblik koji su mu oni dali* (de Beauvoir, 1982b: 551/552).

Prostitucija je središnji i sintetski model modernog uslužnog sektora ekonomije(...). U određenoj mjeri seksualna prostitucija ne mimoilazi zanimanja žena koje svoje tijelo stavljaju na javnu scenu gdje se ono masovno reproducira putem fotografije i filma. Seksualna usluga žene koja želi uspjeti temelji se na razmjeni usluge za uslugu, dok se u klasičnoj prostituciji usluga izravno razmjenjuje za novac (Katunarić, 2009: 245).

Kao i ostali ženski likovi, Nana se preispituje uz pomoć muškarca:

Nana: *Što misliš o meni?*

Lik: *Mislim da si dobra.*

Nana: *Molim?! (iznenađeno)*

Lik: *Imaš oči pune dobrote.* Prvi primjer odgovora kod preispitivanja koji nije povezan s fizičkim izgledom.

- **Tehničko – montažna razina**

Film odražava realne lokacije; autentična mjesta, kafići, ulice, snimanje Pariza, prikaz pisanja pisma u realnom vremenu. Vozeći se autom sniman je Pariz i ogroman plakat Trauffautovog filma *Jules et Jim*, koji je kao i *Vivre sa vie* izašao 1962-e godine. Za razliku od dinamičnih kamera u *A bout de souffle* i *Une femme est une femme*, ovdje Godard koristi težu opremu te duže i nepomične kadrove; *Ove više konvencionalne metode zahtijevale su veću ekipu, što je prouzročilo da se na svako postavljanje seta utroši dodatno vremena na njegovu pripremu. Da uštedi vrijeme i novac, Godard je radio pažljivije, snimajući duge kadrove, gdje je većina njih trajala duže od tri minute* (Hitchman & McNett, n.d.).

- **Vizualna razina**

Kao što se vidi i kroz značajke narativne razine, Nana je glavna za gledanje, primjerice dok razgovara s muškarcem, njemu se vide leđa, Nani lice; ona biva gledanom konstantno. Osim što je postavljena kao objekt, ona je ovim načinom snimana i zato što je glavni i ključan akter filma. Nisu bitne njezine mušterije, ljudi s kojima dolazi u kontakt; jedina osoba koju konkretno gledatelj vidi i čije lice zna jest Nana. Ovdje također imamo egzistencijalističke i filozofske razgovore ne nužno vezanih za odvijanje radnje (koja se i ovako ne odvija po određenim obrascima); Nana u kafiću sjedne pored starijeg filozofa (kojeg je odglumio

francuski filozof Brice Parain), diskutiraju o značenju, smislu i nužnosti riječi i jezičnog izražaja. Svojim izgledom i frizuram Nana asocira na Louise Brookes (Slika 3), glumicu iz Pandorine kutije (*Pandora's Box*, 1928.), s kojom i dijeli sličnu (filmsku) sudbinu. To dakako nije slučajnost jer je pisac Bertolt Brecht²¹, koji je ključna figura te ere imao bitan utjecaj na ovaj Godardov film.

Nana je žena sa snom da postane glumica, koja odlučuje napustiti cijeli svoj tadašnji život (koji nije prikazan, osim razgovora sa mužem). U želji za novom vrstom slobode ona gubi kontrolu nad svojim životom, te postaje manipulirana prostitutka, što rezultira njezinim tragičnim završetkom. Biva upucana u nadmetanju dvaju svodnika te njezino mrtvo tijelo ostaje samo ležati na pločniku. Završetak je ironičan jer je u želji za nečim boljim i samostalnim, Nana završila ograničeno i tragično. Pokušaj Naninog bijega iz patrijarhalnog i mogućnost snage koja je više privid nego stvarnost završava kaznom- smrću.

²¹Bertolt Brecht- njemački književnik (1898. -1956.), za kojeg je kazalište mjesto političkog prosvjetljenja i unutarnje tjeskobe. Utemeljitelj epskog kazališta koje je imalo dvostruki cilj, pedagoški u kojem je željelo poučiti gledatelja i politički sa kojim se htio aktivirati u njegovu želju da izmijeni već postojeće stanje.



Slika 3: Louise Brooks



Slika 4: Nana

Mepriis (Prijezir, 1963.)

Kao razvijen reprezentacijski sistem, film postavlja pitanja o načinima na koje nesvjesno (formirano dominantnim poretkom) strukturira način gledanja na zadovoljstvo koje je rezultat tog promatranja (Mulvey, 1975: 45).

U svojim tradicionalno egzibicionističkim ulogama, žene su istodobno posmatrane i prikazivane i, budući da je njihova pojava oblikovana da bi se postigao jak vizualni i erotični utjecaj, može se reći da, kao takve, konotiraju gledanost. Žena, predstavljena kao seksualni objekt, je lajtmotiv erotskog spektakla: od pin-up djevojaka do striptiza, (...) ona zadržava pogled, ciljajući na želju i označavajući je (Mulvey, 1975: 47/48).

- **Vizualna razina**

Contempt je film s melodramskim elementima, ali tipično noirskim i Hitchcockovskim završetkom. Ovdje je glavni ženski lik Camille u potpunosti seksualiziran i fetišiziran (Slika 5), utjelovljuje je Brigitte Bardot, jedna od velikih seks-simbola toga doba:

Ovdje je Bardot zbog same sebe; svog izgleda i statusa, ona kao takva je trebala izgraditi lik. Camille je zgodna plavuša koju već u jednoj od početnih scena vidimo голу, dok kamera polagano snima njezino tijelo u prvom planu. *Nova varijanta ekonomske uloge žene donosi silno oslobađanje seksualnosti, naravno mnogo više na vizualnom planu, koji žensko tijelo čini iluzorno dostupnim svima nego u dubljem međusobnom odnosu sa partnerom. Tijelo se prodaje kao dio ambalaže, novina filmske trake ili auta, zbog poznatog asocijativnog djelovanja na susjedne, neseksualne potrebe potrošača (Katunarić, 2009: 23).*

Unatoč svojoj ljepoti, ona je nesigurna u svoj izgled; izražava svoju nesigurnost, preispituje svoj izgled od strane svoga supruga (Paul), definira samu sebe uz pomoć muškarčevih odgovora, trebaju joj njegovi komplimenti kako bi se osjećala dobro:

Camille: *Što je s mojim gležnjevima, da li ti se sviđaju?*

Paul: *Da, i previše.*

Camille: *I moja bedra također?*

Paul: *Također.*

C: *Misliš li da su lijepa?*

P: *Jako.*

C: *Sviđa li ti se i moje lice?*

P: *Da, volim tvoje lice.*

C: *Misliš li da imam lijepu pozadinu.*

P: *Jako lijepu.*

C: *Sviđam li ti se cijela ja, moje usne, moje oči, moj nos, moje uši? (...)*

(... a moje grudi, jel ti se one sviđaju? Što ti se sviđa najviše, moje grudi ili moje bradavice? I moja ramena, jel ti se sviđaju? I moje ruke, jel ti se sviđaju? I moje lice? Sve? Moje usne, moje oči moj nos, moje uši? Znači voliš me u potpunosti?)

Ženski identiteti nisu prirodno krhki. Ali idealni prikazi postali su opsesivno važni ženama jer to i jest njihova namjera. Žene su samo ljepotice u muškoj kulturi kako bi ta kultura mogla i dalje biti muška. Dok kultura rješava moralne dileme, ljepota je amoralna: ako žena nalikuje umjetničkom djelu, to je čudo prirode, hirovit konsenzus masovne percepcije, čudna slučajnost - ali to nije moralan čin (Wolf, 2008: 74).

Pozadinska priča kaže da je Bardot željela surađivati s Godardom te joj je on dodijelio ulogu. Ona je jedan od likova koji je najviše seksualiziran i fetišiziran u odnosu na druge ženske likove u dosadašnjim analiziranim filmovima.

Kada su producenti prvi put vidjeli isječak filma bili su razočarani jer Bardot nije prikazivana gola dovoljno često. *Nakon otegnute bitke koja je trajala nekoliko mjeseci, tijekom koje su producenti prijetili da će ponovno obraditi film za njihovo vlastito zadovoljstvo, Godard je konačno pristao snimiti par novih scena za film* (Hitchman & McNett, n.d.). Tako je nastao snimak uvodne scene gdje Camille leži gola i preispituje svoje tijelo propitivajući Paula. *Fetišistička reprezentacija golog ženskog tijela u puno pogledu, osigurava maskulinizaciju gledateljeve pozicije* (Doane, 1991: 188)

- **Tehničko – montažna razina**

Mepris se autoreferencira na druge filmove i umjetničke forme:

Što danas čini Mepris tako jedinstvenim gledajućim iskustvom, čak i više nego 1963., je način na koji simulira inteligenciju i osjetila publike. Kompleksan i sažet, prilagođava

diskusije o Homeru, Danteu i njemačkoj romantičarskoj poeziji, razmišlja o ulozi bogova u modernom životu i kreativnom procesu (Lopate, 2002).

- **Narativna razina**

Okosnica priče je snimanje filma - filmski producent Jeremy (Jack Palance) koji želi napraviti adaptaciju Homerove Odiseje. Nezadovoljan radom austrijskog redatelja Fritza Langa (koji u filmu utjelovljuje sam sebe), zapošljava scenarista Paula (Michel Piccoli), kako bi izmijenio Langovu skriptu kojom nije zadovoljan. Paul prihvaća posao te dolazi sa ženom Camille kod Jeremyja. On biva rastrzan između zahtjeva poznatog europskog redatelja Langa, arogantnog američkog producenta Jeremyja i razočarane žene Camille (The Criterion Collection, n.d.). Paul i Camille se sve više udaljavaju, dok se ona zbližava sa Jeremyem.

Camille je nesigurna u svoju ljepotu i potrebno joj je Paulovo divljenje i potpora. Žena je nesigurna i nespretna u svojim potezima. Camille se u aferu upušta i zbog svoje nesigurnosti; da ispita da li je Paul voli, iako je ona njega počela prezirati. Jednim dijelom filma Camille nosi crnu periku i bob frizuru. Kao što je ranije navela Sontag za Godardove filmove, konkretni razlozi zašto se nešto odvija ili čini često ne bivaju prikazani i objašnjeni, tako je i u ovome slučaju. No, mogu se pretpostaviti dva povoda/ukaza tomu: prvi, da Camille dokaže Paulu da je inteligentnija nego inače (kako bi pobila stereotipan pogled na plavuše) (Lopate, 2002). Camille se stereotipno smatra lijepom i glupom te se tako više scena može vidjeti Paulov pogled na nju:

Paul: *Ti si kompletna idiotkinja.*

Zašto sam uopće oženio 28-godišnju daktilografkinju?

Izražena je njihova nejednakost u braku: *Paul sebe vidi kao mozak i um, Camillu kao seksi trofej* (Lopate, 2002). U jednom trenutku je pita: *Zašto izgledaš tako zamišljeno? Ona odgovara: Vjerovao ili ne, ja razmišljam. Da li te to iznenađuje?*

Drugi razlog može biti jer tako izgledom asocira na Annu Karinu u ulozi Nane iz prethodnog filma *Vivre sa vie* (Slika 6), Godardovu tadašnju ženu i muzu, s kojom je u tom periodu imao bračnu krizu. Na Godarda su često privatne stvari utjecale na razvoj njegovih filmova: svoja preispitivanja, preokupacije, razmišljanja i ljubavne dileme znao je prenijeti na film (što se i poklapa sa definicijom autorskog filma). Tako je iskustvo braka s Karinom često utjecalo na odvijanje filmova. Navodno je lik Camille bio određen Karininom osobnošću;

mnogi redovi koje je govorila Bardot su izjave koje je Karina uputila Godardu, glumac koji je utjelovio Paula se ponašao i izgledao poput Godarda, čak je i nosio njegovu odjeću (Hitchman & McNett, n.d.).

Brak Camille i Paula postaje prekaotičan i konfuzan, Camille se upušta u aferu s Jeremyem. Ona ne zna što uistinu želi, Paul stvari prepušta njoj na volju, što je još više zbunjuje. Jedna od posljednjih konverzacija između Camille i Paula je kada ju on pita zašto ga prezire, a Camille mu odgovara: *To ti nikada neću reći, čak i da umirem*. Camille ga napušta, razlog prijezira gledatelj ne zna niti će moći saznati. Camille otputuje sa svojim novopečenim ljubavnikom, no na tom putu dožive prometnu nesreću i pogibaju. Kao i prethodnom filmu, imamo tragičan završetak ženskog lika i to prilikom lošeg životnog pothvata. Ona bježi iz postojećeg sustava, rušeći simbolički zakon (braka i patrijarhalne ravnoteže) te tako biva kažnjena najrigoroznijom kaznom, smrću.



Slika 5: Camille



Slika 6: Camille sa perikom

Une femme mariee (Udana žena, 1964.)

Monique Wittig smatra da postoji heteronormativna matrica u kojoj vrijedi jednostavna raspodjela: žena je spol, a muškarac čovjek. Žena je svedena na svoje fragmentarno, iscijepljeno, društveno kodirano tijelo (vaginu, grudi, itd.), a muškarac ima univerzalnu poziciju (Wittig u Kešetović, 2006).

- **Narativna razina**

Udana žena- fragmenti filma napravljenog 1964. - je prva informacija koja se pojavljuje na uvodnoj špici ovoga filma. Većina prizora je rađena poput isječaka (fragemnata), posebice kad je u pitanju tijelo glavne akterice, što asocira na fotografiju. Glavni ženski lik Charlotte (Macha Meril) je lik kojeg se dosada najviše vidi gol u filmu (iako nikada posve, na implicitan način). Prve scene pokazuju odnos nje i njezinog ljubavnika, Charlottino tijelo je izloženo dodirima Robertovih ruku. Mazi joj ruku, dodiruje grudi, scene su slične kao one kod Meprisa s golom Camilleom, samo što su u prethodnom filmu scene trajale u kraćim sekvencama, ali su direktnije, otkrivale su više, cijelo tijelo. Kroz prizore su uvijek prikazani dijelovi Charlottinog tijela, dok kod se muškarca vidi samo ruka. *U masmedijskoj slici dekonstrukcija žene služi rekonstrukciji društvenih stereotipa žene* (Katunarić, 2009: 248).

Jedinka nije slobodna da ideju ženstvenosti oblikuje po svojoj volji (de Beauvoir, 1982: 554). Tako Robert, dodirujući Charlotte, daje sugestiju da bi trebala gledati talijanske filmove, jer kako kaže; *u njima se žene ne briju ispod pazuha*. No, ona mu odgovara kako više preferira hollywoodske filmove. Slične sugestije se pojavljuju i u Truffautovom filmu *La peau douce* (Nježna koža), gdje muškarac sugerira svojoj ljubavnici što da odijeva, primjerice umjesto hlača želi da nosi suknju jer voli gledati u njezine noge. Muškarac želi gledati u noge kakve nema, ženske noge, one su glatke i obrijane – a taj izgled nije prirodan već konstruiran, žene prirodno nemaju glatke noge. Društvena konstrukcija zahtijeva od žena glatke noge, od muškaraca ne. On uživa u takvim nogama koje nisu poput njegovih, fetišizira ih idealizira te tako provodi drugi način fetišizacije po Mulvey: potpuno potiskuje strah od nepoznatog kod žene, pretvarajući žensku figuru u fetiš, žena i njezina vizualna konstrukcija u njemu izazivaju zadovoljstvo, a ne strah ili odbojnost. Kod *La peau douce* su također česta snimanja

dodirivanja žene i fokus na njezino tijelo. Ovdje je muškarac pretvara u fetiš, objekt gledanja. Bordo tvrdi da tijelo nije samo tekst kulture. *Ono je također, kao što tvrde antropolog Pierre Bourdieu i filozof Michel Foucault (između ostalih), praktični, direktni centar društvene kontrole. Naša politička svijest, društvene obaveze, nastojanja za promjenom mogu biti potcijenjeni i izdani od strane života naših tijela – ne instinktivnog tijela koje žudi a kojeg je imao na umu Platon, Augustine i Freud, već onog kojeg Foucault naziva "pitomo tijelo", regulirano normama kulturnog života* (Bordo, 1993: 1).

Otvora se i tema istinitosti i laži, u razgovoru s mužem, Charlotte laže, ali to negira:

Pierre: *Lažeš.*

Charlotte: *To je loša stvar.*

Pierre: *Lažeš ponekad i postao sam sumnjičav zbog toga.*

Charlotte: *Nemaš pravo to reći.*

Pierre: *Ti dobro znaš o čemu pričam.*

Pierre se voli prisjećati prošlosti, ona sadašnjosti. Charlotte tvrdi da osjeća da se ne može kontrolirati i sviđa joj se to. Voli životinje jer su tako prirodne. Njezina tvrdnja se poklapa s binarnim parnjakom žene=priroda, a može opisati i njezin vapaj za slobodom.

Diskutiraju o sadašnjosti, prošlosti i vremenu. Ovakvi dijelovi daju dokumentarističku notu filmu; on djeluje ispovjedno, poput intervjua.

Charlotte pjevuši: *Ljubav je poput dana. Nestaje. Izblijedi.*

Ljubav je poput dana. Vraća se. Vraća se.

Pjevušenje govori o prevrtljivosti u ljubavi, ide, nestaje, vraća se. To je upravo ono što se i događa sa samom Charlottom. Razgovarajući o slabostima s Pierreom, ona tvrdi da su njezine slabosti lijenost i neiskrenost te kaže da nema nikakvu moć. Osjećaj nemoći je stvar koja je muči te kojoj se ona trudi oduprijeti. Ona je nesigurna, ima upitan osjećaj vlastite vrijednosti. Ponavlja petnaestak puta *Sretna sam*, kao da se želi uvjeriti u ono što nije i kako se ne osjeća. Pierreove slabosti su ponos i njegova ljubav prema njoj.

- **Tehničko – montažna razina**

Film prikazuje snimke Pariza, kao što se vidi i u *Vivre sa vie*. Kada se voze, vidi se Eiffelov toranj u pozadini. Osim Godarda i talijanski neorealist Antonioni je svoje filmove volio nadopuniti snimkama grada u kojem se radnja odvija, tako u *L'ecclisseu* (Pomrčini) često imamo duga snimanja Rima. Radnja *L'ecclissea* ima dodirnih točaka sa Godardovim filmovima, žena, ljubav, preispitivanje, ljubavni trokut, otvoreni krajevi. Većina prizora je rađena poput isječaka (fragmenta), posebice kad je u pitanju tijelo glavne akterice, što asocira na fotografiju. Film se u potpunosti temelji na vizualnom kod ženskog lika. *Ženina ljepota, njezina poželjnost, postaje funkcija određenih praksi oslikavanja- uokvirenosti, svjetla, pokreta kamere, kuta snimanja* (Doane, 1991: 179).

- **Vizualna razina**

Charlotte čita u novinama:

Kako imati moderne grudi?, novinski savjet je izmjeriti si grudi i vidjeti kolike su u odnosu na *idealno* - idealne mjere grudi u odnosu na težinu. *Potragom za promjenjivim, homogeniziranim, neuhvatljivim idealom ženstvenosti – potragom bez kraja, zahtijevanjem da žene uporno do u detalje prate česte i hirovite promjene u modi – ženska tijela postaju pitoma tijela – tijela čija je snaga i energija priviknuta na eksterna pravila, potčinjavanje, transformaciju, "unapređenje". Kroz iznuđene i normalizirajuće discipline, dijete, šminku i odjeću – osnovne organizacione principe vremena i prostora u jednom danu mnogih žena – mi postajemo manje društveno orijentirane a više centripetalno fokusirane na samomodifikaciju* (Bordo, 1993: 1). Charlotte čita upute i primjenjuje ih pred ogledalom dok se u pozadini čuje pjevušenje njezinog sinčića. Alma Skopljak iznosi Foucaultove teze o tijelu, *krajnji cilj je produktivno i potčinjeno tijelo, tijelo koje će zahvaljujući znanju biti pokorno državnom i društvenom aparatu i koje će ujedno proizvoditi korist društvenoj zajednici. Pri tome, važno je napomenuti da će tijelo postati društveno korisno i produktivno samo ako je zauzdano, uhvaćeno u politiku i odnose vlasti* (Foucault u Skopljak, 2005: 291). Tako tijelo ima glavnu ulogu u kaznenom postupku, a ta kazna je prvenstveno izazivala patnju, svodila na mučenje ili mrcvarenje tijela: na isti način (p)određuje se i žensko tijelo

zbog nametanja ideala izgleda, debljine, proporcije itd. Seksualnost, spol i tijelo, proizvodi su zakona te sredstvo politike i vlasti (Skopljak, 2005).

Prikazuje se potpuna fetišizacija Charlotteinog tijela - njezino nago tijelo se prikazuje ali su sakriveni najintimniji dijelovi. Leđa, noge, ruke se prikazuju u odvojenim kadrovima, prikazi djeluju poput fotografskih portreta; kroz vizualne fragmente je prikazano fetišističko rastavljanje dijelova ženskog tijela (Slika 7 i Slika 8). U jednoj sceni, prikazan je krupni plan Charlottine noge na krevetu, ona se pokrije, no Robert je otkrije i pita zašto ne želi da je gleda.

Robert: *Skini se.*

Charlotte: *Ne.*

Robert: *Da.*

Charlotte: *Hladno mi je.*

Robert: *Daj mi da te gledam. (to- be- looked- at- ness, žena je dana da bude promatrana, ako dobro izgleda da joj se divi te da golica maštu). Žena, u patrijarhalnom poretku, stoji kao označitelj muškarčevog drugog, simbolični poredak u kojem muškarac može živjeti svoje fantazije i opsesije kroz jezičnu naredbu koju nameće šutećem liku žene, još uvijek vezanom za svoje mjesto nositelja, a ne stvaratelja značenja (Mulvey, 1975: 44).*

Robert joj dodiruje trbuh te govori kako želi dijete s njom. *Biološka potreba – seksualni prohtev i želja za potomstvom - koja mužjaka potčinja ženki, nije društveno oslobodila ženu (de Beauvoir, 1982a: 16).* Ona mu priča kako već ima jedno dijete sa svojim mužem, no on želi njihovo. Dok sjedi gola na krevetu, on je odjeven, prikazana je opčinjenost ženskim tijelom. Film govori i prikazuje nevjernu ženu, ona je hladna prema mužu, misli samo na svoj izgled, što asocira na noir. Često se promatra za ogledalom i uređuje; stavlja puder, parfem; ogledalo i gledanje kod Godardovih žena upućuje na preispitivanje i narcizam. Muškarac se, primjerice, gleda dok se češlja, ali u punoj kraćoj sekvenci. Ona je ta koja se analizira i preispituje uz pomoć vizualnog. *Razlog ovome je činjenica da žene, kao što pokazuju brojne studije, više no ikada posvećuju svoje vrijeme disciplini i brizi tijela (Bordo, 1993: 1).*

Muž joj također daje sugestije za izgled:

Pierre (Charlottei): *Previše pudera.*

Charlotte: *Radim što hoću.*

Pierre: *Žene žive samo za muškarce, a opet ne čine ništa za njih.*

Charlotte: *Moram ići.*

Ovdje Charlotte na primjedbe ne daje odgovore, već nastavlja dalje, fokusirajući se na sebe i preispitujući svoj identitet kojeg ni sama ne može definirati. Njoj je bitno da je ljubavnik ili muž vole: slična tematika je bila i kod Angele kojoj je bila bitna iskrena potvrda da je se voli, no ona osjećaje ne mora gajiti, bitnije joj je znati da je uistinu voljena.

Charlotte se u sebi pita: *Tko sam ja? Nikad uistinu nisam znala*. Izgubljena je, konstantno se preispituje. Ženski likovi su na putu do samostalnosti (osamostaljena), no pritom su često nesigurne, djetinjaste, griješe i stradavaju. Ovaj film je puno ozbiljnijeg tona od *Une femme est une femme*, gdje se likovi međusobno verbalno nadmeću.

Muž joj kaže da se skine; ona ne želi, tvrdi da joj je hladno, no ipak to na njegov zahtjev učini... *Une femme mariee* je film s najmanje cenzure, kako vizualne tako i verbalne, direktno i otvoreno se progovara o intimi: prikazani razgovori među ženama, iz razgovara se reflektira stereotipna domena *ženskog* - izgled, muževi, ljubavne dvojbe, serumi za grudi. Čitanje ženskog tiska tadašnjeg doba; časopisa koji savjetuju ženi kako da ljepše izgleda i usreći/zadovolji svog muškarca. Charlotte želi biti poput žena iz časopisa, koje reprezentiraju idealnu figuru tadašnje žene te načina uklopljivanja tijela u kalup: fotografije grudnjaka, korzeta i frizura. *Na pejzažu ispunjenom poratnim tržištima žene se kao potrošači pojavljuju u dvostrukoj ulozi: kao „predmeti“ (istraživanja tržišta, reklamnih kampanja, seksualne potrošnje koju upražnjavaju muškarci), ali i kao aktivni činioci u procesima potrošnje. žene su kao građanke bile definisane potrošnjom koju bi ostvarile na masovnom kapitalističkom tržištu* (Carter, 2003: 3). Tako ćemo kod Cleo imati kupnju šešira i haljine, Charlotte uz pomoć časopisa proučava artikle koji joj trebaju: grudnjaci steznici i sl. Ni u jednoj sceni ne vidimo muškarca da kupuje sebi nešto, lista modne časopise i sl. *Tjelesna moda je dugoročnija jer počiva na novim motivima iz kojih muškarac projicira žensko tijelo. Pored toga sva su tijela morfološki i fiziološki determinirana, odstupanja mogu biti minimalna. Zato za većinu žena preoblikovanje tijela u skladu s uzorom predstavlja mučilište* (Katunarić, 2009: 250/251). Katunarić tvrdi da model vitke žene smjenjuje puniju ženu koja je od doba primitivnih kultova plodnosti do početka fotografije i filma bila uzorom u zapadnoj civilizaciji. *Takva smjena uzora podudara se s prerastanjem društva oskudice u potrošačko društvo, njegovim premještanjem funkcija zadovoljenja potrebe iz porodice u društvo* (Katunarić, 2009: 250).

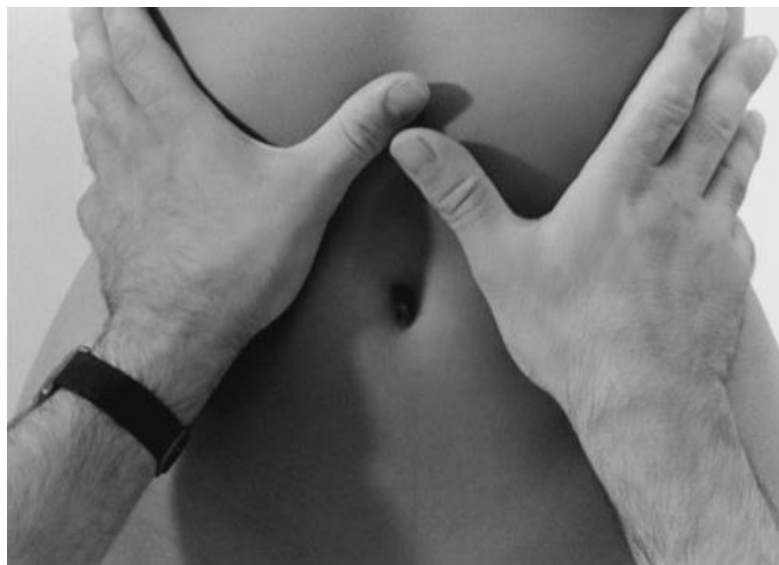
Problem skoro svake Godardove žene je dvojba između dva muškarca:

Charlotte: *Imam problem jer se dvoumim između dva muškarca.*

Većina filmova francuskog novog vala prikazuje prevrtljivu ženu i njezinu prevaru. Charlotte sama odabire svoj način života te uživa u odnosima s muškarcima, kojim opravdava viziju liberalne, seksualno aktivne, žene. No film sa svojim fokusom i close-upovima Charlottinog nagog tijela te prikazom kako je muškarci uzimaju kao seksualni objekt, prvenstveno označava ženu kao objekt žudnje.



Slika 7



Slika 8

Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution (1965.)

- **Tehničko- montažna razina**

Film je sniman u Parizu i okolici, većinom u unutrašnjosti. Iako je ovo film sa znanstveno-fantastičnom elementima, nema ni jednog specijalnog efekta, kao ni posebnih setova i rekvizita. Osim znanstveno- fantastičnih elemenata filma, film ima primjese noira i B-filmova. Zgrade koje su korištene su bile *Electricity Board*, računalni centar i hotel *Sofitel Paris le Scribe*.

- **Vizualna razina**

Situacija kada glavni lik (*junak*), Lemmy, ulazi u ured, na radnom stolu stoji žena kojoj se vide listovi, u suknji. Kad Lemmy uđe jedan muškarac ju potapša po listovima da siđe sa stola. Koju minutu kasnije imamo scenu stepeništa u kojoj gola žena okrenuta prema leđima kleči u kutiji poput izloga, obasjana svjetiljkama (Slika 9). Ove dvije scene nisu objašnjene, niti im je pridodano značenje unutar fabule filma. Jedino na što navedene scene mogu uputiti gledatelje jest na statičnost i vizualnu funkciju žene, one samo pasivno i izloženo stoje, poput umjetničkog djela koji služi za proučavanje i analizu.

- **Narativna razina**

Alphaville je Godardov znanstveno - fantastični film s primjesama noira. Kako je već ranije napomenuto, bez ijednog specijalnog efekta, radnja je smještena na planet Alphaville koji je pod kontrolom kompjutera Alpha 60. Ljudi nemaju emocije, vođeni su čistom logikom i kompjuterom (Alphom). Alphaville je distopijski svijet iz budućnosti u kojem vlada totalitarni sistem, cijeli grad je pod kontrolom kompjutera, ne postoji mogućnost individualnosti, kreativnosti, osjećaja i umjetnosti. Društvo je dehumanizirano, ne postoje emocije, ono ne zna za njih.

Govori o detektivu/spasitelju Lemmyu (Eddie Constantine) koji dolazi na planet kako bi pronašao tvorca Alphe 60, profesora Von Brauna. *Glamurozne karakteristike muške filmske*

zvijezde nisu, dakle, karakteristike erotičnog objekta pogleda već one savršenijeg, potpunijeg, moćnijeg, idealnog ega koji je stvoren u prvom trenutku prepoznavanja pred ogledalom. Lik u priči pokreće radnju i kontrolira događaje bolje nego subjekat/gledalac, baš kao što je lik u ogledalu mogao bolje kontrolirati tjelesnu koordinaciju (Mulvey, 1975: 50). U ovom filmu je aktivniji muški lik, on je heroj, izbavitelj. Ženski lik ga dočekuje u hotelu, ona je nešto slično domaćici; posprema mu krevet, ispituje da li je umoran, gladan, skida se, nudi tuširanje s njim. On je odbija, no ona se svejedno tušira. Ona ga živcira, opali joj pljusku.

Pokorna je poput sluge, kada dolazi u potpunosti mu je na usluzi: *Preuzet ću to, gospodine.*

I Vašu kravatu, gospodine.

Lemmy: *Slušaj lutko, ja sam veliki dečko. Damu mogu pronaći sam. Sada se gubi.*

Igraj svoje igre s nekim drugim.

Sve žene u hotelu imaju funkciju služavki, i to ne uobičajenih, osim pomoći oko uređivanja, one se nude za ispunjavanje muškarčevih (seksualnih) želja. Dok su muškarci prema njima grubi, odrješiti, konstantno u nekakvom *bitnom* poslu, žene su oko njih; *Potrošač muškarac konačno susreće treću ženu. Ona nije majka ni supruga, nije ni netko sasvim nov. Ona zapravo predstavlja redukciju anime izvedenu iz stajališta muškarca, idealnu sintezu njegovih libidinozno-erotskih projekcija – majke, supruge, ljubavnice i manjih ženskih uloga u jednom uslužnom odnosu* (Katunarić, 2009: 221).

Kada se Lemmy vraća u hotel dočekuje ga nova djevojka s istim, skoro generičkim pitanjima:.

Djevojka: *Jeste li umorni, gospodine?*

Da li biste željeli spavati, gospodine?

Lemmy: *Što si ti točno?*

Djevojka: *Ja sam zavodnica. Treća klasa.*

Na planetu bez emocija, žene su služavke i zavodnice koje daju jednostavnu pripomoć muškarcima. Jedna od služavki, s kojom se susreo prije, Natacha (Anna Karina), ga dočeka u sobi, a on je grubo povuče i kaže:

Lemmy: *S obzirom da si ovdje, posluži me pivom.*

Natacha: *Da, gospodine.*

Muškarci vladaju oružjem; oni imaju moć. Lemmy doznaje da je Natacha s Outlandsa (njegova planeta) te da je kći tvorca Alphe 60. Natacha nema sjećanje, tvrdi da je rođena u

Alphavilleu. Na pitanja o New Yorku, Natacha postane svjesnija svog porijekla. Slični elementi čine kulturno znanstveno - fantastični, noir film Ridleya Scotta, *Blade Runner* (Istrebljivač, 1982.), snimanog po romanu *Sanjaju li androidi električne ovce?*. Neupitno je da je Blade Runneru Alphaville bio inspiracija. Mjesto radnje je također distopijsko mjesto, lov na replikante - androide nalik ljudima koji tek s vremenom mogu razviti osjećaje, no zbog toga njihov životni vijek traje samo četiri godine. Ženski lik je Rachael (Sean Young) koji ni ne zna da je replikant, no uz pomoć Ricka Decarda (Harrison Ford), istrebljivača replikanata, odgonetne svoj pravi identitet: priča o ženi i njezinom izbavitelju.

(...)muž traži sebe u svojoj supruzi, ljubavnik u svojoj ljubavnici, u liku nekog kamenog kipa, u njoj traži mit o svojoj muškosti, o svojoj nadmoćnosti, o svojoj neposrednoj stvarnosti ... i on bi se sam oslobodio kada bi ona stekla slobodu. Ali on se upravo toga boji. I tako muškarac se zanosi zabludama da žena i dalje treba da ostane u lancima (de Beauvoir, 1982b: 594). Čim postoje opreke i konstrukcije i muškarac je zatočen s pravilima kako biti muško, opravdati svoju muškost.

Kada Natacha biva ranjenom u bijegu s iz Alphavillea, Lemmy je spašava i govori da misli na riječ *ljubav*. Na kraju Natacha uspijeva reći da ga voli. Lemmy uči Natachu kako voljeti i osjećati. *Savršena žena tako ostaje savršena upravo u svom činu šutnje i nečinjenja, odnosno u svojoj pokornosti. Na taj način ona se uklapa u sistem rodni podjela i uloga koji joj dodjeljuje uvijek ulogu slabijeg, ulogu one koja treba da se oslanja na „sigurne muške ruke”*(Skopljak, 2004: 303).

Ona poštuje svog spasitelja iako je bio grub i bezobrazan prema njoj te ju tretirao kao slugu, a ona se između ostalog od početka tako i predstavljala. Sretna je što može izreći da ga voli, nije potpuni robot, ima emocije, on je spašava i vodi na svoju planetu. Film završava s njezinim osmijehom i suzama. U ovom filmu završetak je konkretniji, red je uspostavljen, žena nije oslobođena, ona je pronađena i spašena zahvaljujući muškarcu te mu se predaje.



Slika 9 Alphaville

Cleo de 5 a 7 (Cleo od 5 do 7, 1962.)

Sellier tvrdi da jedini filmovi koji konstruiraju ženski lik kao subjekt priče su *Hiroshima Mon Amour* (Hirošima ljubavi moja, 1959.) i *Cleo de 5 a 7* (Cleo od 5 do 7, 1962.) (Sellier, 2008). Navedena dva filma su ujedno i pisana od strane žena, *Hiroshima* po predlošku Marguerite Duras i redatelja Alaina Resnaisa, a *Cleo* od strane jedine tadašnje novovalske redateljice Agnes Varde.

U Godardovim filmovima žena nema svoju funkciju van domene muškog i interakcije s njim. Godard promatra funkciju žene u muškom svijetu, i njezine pokušaje pronalaska. Iako kod Godarda žena pokušava naći svoju funkciju (biti studenticom, osloboditi se braka, naći drugog muškarca), ona time narušava svoga muškarca. U filmu *Cleo de 5 a 7*, žena nema toliko funkciju u muškom svijetu, koliko u vlastitom.

Cleo de 5 a 7 više ulazi u svijest akterice, pjevačice Cleo; prati njezina razmišljanja i strahove. Djeluje dokumentaristički jer daje prikaz u realnom vremenu, ključna dva sata Cleinog života dok čeka rezultate medicinskog nalaza o kojemu joj ovisi život. Film traje točno do trenutka kada Cleo doznaje rezultate nalaza, a počinje dva sata prije. Mogućnost da ima rak kod Cleo postavlja razna egzistencijalistička pitanja o prolaznosti života, smrti i bivanju. U filmu je prikazano i dosta praznovjerja od strane žena: tako Cleo prije nalaza posjećuje vidovnjakinju koja joj pomoću karata analizira budućnost, kada želi kupiti crni šešir njezina pomoćnica je upozorava da je nesreća nositi crni šešir srijedom ili kada Cleo razbija ogledalo, uplaši se zbog sedam godina nesreće. Cleo razmišljanja usmjerava na prolaznost za života:

Cleo (leptiru): *Nemoj otići mladi leptiriću. Ružnoća je dio smrti. Dokle god sam lijepa, ja sam živa.*

Iz ovoga se vidi moć ljepote u (tadašnjem) društvu, Cleo zna da dokle god je lijepa, ona vrijedi, ona je živa. Kada Cleo hoda ulicom, obasipaju je pogledi, muški i ženski, samo što se muškarci za razliku od žena i okreću za njom (Slika 10).

Ova promjena u ženskoj predodžbi se može pratiti kroz Godardovu i Vardinu dekonstrukciju Camille i Cleo kao fetišiziranih objekata, Vardina rekonstrukcija Cleo je kao poželjnog subjekta koji je uz to i socijalno osviješten (Burke, 2013: 1). Cleo je svjesna: sebe i svog izgleda, svjesna je da je poznata, da se dopada ljudima, ona njeguje svoj stil i ljepotu, no

ona je svjesna i prolaznosti. Nije toliko pjevačica zbog svojega glasa koliko zbog izgleda i stila:

Iako je Cleo slavna pjevačica, ona to nije samo zbog njezinog glasa nego i zbog fizičkog izgleda: nosi periku, šminka se te posjeduje skupocjenu garderobu. Na ulici je objekt promatranja, svjesna je toga i sviđa joj se. Ona se osjeća ugodno time što je objekt svakog muškog pogleda (Bassaler, 2009).

Kao što sam navela u prvom poglavlju, žene i kada režiraju filmove, velika je šansa da će režirati poput muškaraca, jer im je to jedini poznati način. U ovom filmu ženska akterica jest vizualni objekt, narcistički uživa u činjenici da je poznata, lijepa, mlada i promatrana, no ona je toga i svjesna. Zna da je ljepota prolazna, ali dokle god je tu, Cleo je postojeća (živa), ljepota je razlog zašto je Cleo ono što jest. Primjer Cleine osviještenosti se vidi u sceni kada ima probu s bendom, ona shvaća da je poput marionete. Kada joj kažu da je hirovita, ona im odgovori da je oni čine takvom i da je samo žele eksploatirati.

Film potvrđuje svoje novovalske značajke i tehničkim značajkama; popratne glazbe u filmu nema mnogo, većinom se čini da je unutarinja, da opisuje stanje lika. Kamera je iz ruke, ide unazad, diže se, pokretna je, snima ambijent, primjerice slike u kafiću. Varda je uvela i inovacije poput prikaza unutarne fokalizacije²², primjerice kada Cleo hoda ili kada je u automobilu, gledatelj/Cleo je kamera. U ovom filmu prvi put se vidi primjer žene koja vozi taksi.

Kada Cleo želi obavijestiti svog dečka da je bolesna, pomoćnica joj savjetuje: *Nemoj reći da si bolesna. Muškarci preziru bolest.*

Ona mu pokušava reći, na što joj on prigovara kako je s njom uvijek nešto i trudi je utješiti, tj .smiriti njezin *hir* izjavom: *Ti si jaka. Tvoja ljepota je tvoje zdravlje.*

Poput Godarda i Varda je imala ubačene prizore nevezano potpuno za sami slijed radnje; tako kamera snima prolaznike te je ubačen kratak film (film u filmu) u kojem se pojavljuju Godard i Karina. Cleo u parku upoznaje stranca koji ide u Alžirski rat, kaže joj kako u ratu umiru za ništa. Također joj priča o ljubavi i djevojkama, smatra da se djevojke boje dati sebe kako ne bi izgubile nekog, tako da uvijek vole djelomično: *Djevojke uvijek djeluju kao da se boje u potpunosti dati sebe nekome te se boje da ne izgube nekoga tko im je blizak, zato uvijek vole djelomično.* Navedeni dio pokušava ući u žensku psihu, objasniti

²² Fokalizacija- točka gledišta u filmu.

razloge njezinog djelovanja, zašto se žene boje voljeti ili zašto ne žele voljeti. Kod Godarda potezi žena nisu istraženi niti opravdani, samo su osuđeni krajnjim ishodištem (stradavanjem).

Film slijedi društvena zbivanja toga doba, preko radija, u razgovorima i sl., u francuskom novom valu uvijek postoje dodatne informacije vezane za politički, društveni i kulturalni život u Francuskoj 60-ih godina te to čini domenu dokumentarističkog dijela, uz spontanost glume u određenim sekvencama. Razlog koji Cleo napokon čini sretnom, nije ljubav, bijeg od trenutnog života, potražnja za novim načinom življenja, već pitanje života i smrti, tj. mogućnost življenja.



Slika 10: Cleo

Hiroshima mon amour (Hirošima ljubavi moja, 1959.)

Da bi žena bila celovita jedinka, ravna muškarcu, potrebno je da ima isto toliko pristupa muškom svetu kao i mužjak ženskom, da ima pristupa drugom; samo zahtevi drugog nisu u oba slučaja srazmerni (de Beauvoir, 1982b: 556).

Ono što ovaj film razlikuje od prethodnih jest to da unatoč ljubavnoj tematici, oba lika, i muškarac i žena su prikazani kao objekt žudnje (Slika 11). Imamo prikaze ženskog ali i muškog tijela te za razliku od prikaza u filmu *Une femme mariee*, ovdje ženska ruka dodiruje muško tijelo (leđa) (Slika 12).

Govori o ljubavnoj avanturi francuske glumice, nazvane *Ona* (Emmanuelle Riva) i japanskog arhitekta, nazvanog *On* (Eiji Okada) u Hiroshimi, prikazuje 36 sata njihova odnosa. Početna konverzacija se konstantno sastoji od ponavljanja i negacija:

On: *Nisi ti ništa vidjela u Hiroshimi.*

Ona: *Uvijek sam plakala nad sudbinom Hiroshime.*

On: *Ne, nad čim bi plakala?*

Film djeluje dokumentaristički, prikazuje dokumentarne isječke Hiroshime i ljude iz nje, dok *Ona* nabraja što je vidjela, on opet negira njezine izjave sa: *Ništa ti nisi vidjela*, umanjuje vrijednost njezinih iskaza negacijom:

On: *Sve si izmislila.*

Ona: *Nisam.*

Kao i ti i ja znam što je zaborav.

On: *Ne, ne znaš ti što je zaborav .*

Montaža pokušava dočarati ritam i sjećanja; blijedi jedna slika, dolazi druga.

Ona: *Imaš čudesno lijepu kožu.* (mazi ga), prvi primjer dodira žene upućen muškarcu i prikazivanja njegovog tijela i kože.

On: *Ti si lijepa znaš?*

Ona: *Misliš?*- primjer preispitivanja i nesigurnosti žene u muškarčeve izjave o njezinoj ljepoti ili ljubavi.

Ona: *Mislim.*

On: *Dosađivala si se na način koji budi u muškarcu želju da te upozna.* – djelovala je mistično, čime je potaknula muškarčevu potrebu za demistifikacijom, otkrivanjem.

On: *Događa li te se često ovo ? (misli na njihovu avanturu)*

Ona: *Ne baš često (odgovori nakon par sekundi razmišljanja). Ja volim muškarce (osmjehne se) - primjer njezine ljubavne slobode;*

Znaš, ja sam ti žena sumnjivog morala. U Neversu sam bila mlada kakva više nikad neću biti.

On: *Budiš u meni ogromnu žudnju.*

Ona: *Uvijek je tako u ovakvim ljubavima. I sa mnom je isto.*

Razgovor se poklapa s tvrdnjom Agnes Varde za feminističko djelovanje u filmu; *Prvi feministički korak žene je da zuri, da kaže: U redu, ja sam promatrana, ali i ja također mogu promatrati* (Agnes Varda u Bassaler, 2009).

Ona: *Kakva ti je žena?*

On: *Lijepa. Zadovoljan sam svojom ženom.* - govori joj izgledu svoje žene, ne dotiče se unutarnjih osobina niti karaktera.

Ona: *I ja sam. Ja sam žena koja je sretna sa svojim mužem.*

Ravnopravnost postoji između oboje ljubavnika, oboje žele istu stvar i oboje varaju svoje partnere. Prikazan je samo dio njihove priče, točnije dan i po, nije prikazan uvod u njihov odnos, kako su se akteri upoznali. Ni jedan od likova ne završava vezan s nekim, kao što je to bivalo u hollywoodskim filmovima: ljubav nije obaveza, ona je upitna. Rješenje nije melodramski sretan završetak, ostvaren idealnom heteroseksualnom vezom. No, u ovom filmu nema ni kazne upućene ženi, muškarac i žena su u istoj poziciji/*prijestupu*.



Slika 11: Hiroshima mon amour



Slika 12: Hiroshima mon amour

Ka zaključku:

Alternativa je užitek koji proizlazi iz toga da prošlost ostavimo iza sebe, bez da je jednostavno odbacimo, da prerastemo iznošene i opresivne forme te da se usudimo raskinuti sa normalnim, ugodnim očekivanjima kako bismo mogli zamisliti novi jezik žudnje (Mulvey, 1975: 45).

Kao što sam napomenula na početku motivacija ovoga rada bila je ustanoviti koliko se filmska kritika Hollywooda te konstrukt ženskog lika može primijeniti na kinematografiju francuskog novog vala. Francuski novi val je posebno zanimljiv za istraživanje zbog blizine ka stvarnome svijetu. Kod ovih filmova bitan je dokumentaristički odraz, tadašnja događanja, spontanost razgovora - što znači da je manje kodiranosti u tekstu, a više postojećih odraza (ili bar autorove intencije). Tako je prikaz časopisa u filmu *Une femme mariee* primjer tadašnjeg stvarnog utjecaja i pogleda na pojam i ideal ljepote te žena koje su se navedeno trudile slijediti - film je dao uvid što se *nametalo*. Prikazuje kako je žena oslikana ali i kako ljudi gledaju na nju i svijet te što očekuju od ženinog izgleda i ponašanja.

U francuskom novom valu žena nije samo objekt i pasivnost, već i akter. Ona ima svoj istaknuti karakter, izražene poteze te moć odlučivanja i djelovanja. Lik Patricie je najviše srušio dotadašnji pogled, no kraj je provukao određenu razinu klasično- hollywoodskog završetka i Mulveyine teorije o kazni koja se temelji na (muškarčevom) strahu od kastracije. Ženski likovi su glavni akteri, nisu pasivni pokretači radnje. No većina završetaka vraća nas jednim dijelom u nazad. Ni jedan film ne dijeli iste značajke i karakteristike lika te je stoga bilo bitno proučiti više onih koji su se temeljili na sličnim motivima (žene i ljubav). Ponašanje žene se promijenilo, dok je vizualni prikaz postao eksplicitniji (primjerice ženska tijela koja su prikazivana naga). Osim za prekretnicu u kinematografiji, francuski novi val je važan i za ono što slijedi. No, francuski novi val dokazuje i da se određeni stereotipovi, prenose bez propitivanja (mistična, nejasna žena).. Ženski likovi i dalje imaju karakteristike objekta, nešto što je dano da bude *to-be-look-at-ness* (da bude gledano i uzrokuje užitek). Tako je u ovim filmovima ostao prisutan model vizualnog i model kazne. Ženski lik nije uspio izbjeći fetišizaciju tijela (iako nije u svakom filmu sproveden u jednakoj mjeri).

Hiroshima mon amour i *Cleo de 5 a 7* su bitni primjeri začetka opozicije, gdje ženski lik nije jednodimenzionalan, ili je, u najmanju ruku bliže rodnoj ravnoteži.

Film je pod utjecajem onoga što je protkano kroz cijelu kulturu, tako da je filmski aparat jedan od vidljivih dokaza refleksije ljudske psihe i podsvijesti te određenih ideoloških

svjetonazora i percepcije. Film je potaknut vanjskim čimbenicima; prikazuje ono što publika želi vidjeti kako bi gledanost bila postojana. Teško se uhvatiti u koštac sa ženskim identitetom jer on konstantno uzmiče i mijenja se. Film korespondira sa stvarnim, ono što svijet želi trudi se prikazati na filmu, zabava, odmor, promišljanje i sl. (to su ujedno i drugačiji žanrovi) film je slijedio zahtjeve gledatelja.²³

Bitno je mijenjati centar, fokus pogleda. Pogled ne treba biti jednosmjernan, pogled treba prikazati i opciju mnogostrukosti te mogućnost izbora. Žena u muškarcu pobuđuje žudnju, no zašto onda i ona njega ne bi mogla gledati sa žudnjom; ako je njezino tijelo fetišizirano, zašto i muškarac ne bi mogao biti fetišiziran? Ako muškarac može *spasiti* ženu, zašto i žena ne bi mogla *spasiti* muškarca? Francuski novi val je u tom području napravio jedan velik korak – pokrenuo eksperimentiranje, rušenje starih normi. Iako nije posve oslobodio ženu (a žene nisu posve oslobođene ni van filma), dao je novi prikaz, otvorio put za nove ideje i nova p(r)omicanja. Bitno je napomenuti da se ti kriteriji prikaza nisu promijenili sa samim filmom već općenito sa određenom ženskom emancipacijom. Prikaz se trudio biti vjerodostojan i blizak *stvarnome*. No osim toga dozvolio je pogled u preokupaciju ili psihu pojedinca (autora/redateljca).

Ono što se izmijenilo su nove dimenzije žene, sa novom mogućnosti načina djelovanja. Žene su *slobodnije*, više pričaju, uzvraćaju, poduzimaju no i dalje seksualizirane te padaju pod određene stereotipe. Razlozi tih stereotipa često znaju biti inspiracija iz starijih žanrova bez da se propitaju određene fiksiranosti. Ono što povezuje ove filmove sa prijašnjima jest njihova neobjašnjivost i fokus na idealni tjelesni objekt. I dalje se njihovi pothvati ne mogu objasniti. Zašto je Patricia toliko hladna i ponesena karijerom, zašto Camille prezire svog muža, zašto Nana napušta dijete i muža? Ono što smatram najvećim manjkom u ovim filmovima je pozadinska priča ili uzrok događaju, nedostatak višedimenzionalnosti glavnih likova. Fatalne žene nisu imale prikazan razlog svoje zlobe; one su jednostavno takve, jednodimenzionalno prikazane, lijepe, sklone prevari i žele uništiti. Ono što je u novovalskim ženskim likovima najpovezanije sa noiirom je upravo segment fatalnih žena. Moderne žene griješe, ostavljaju svoje muškarce, ali ne zna se kojim povodom. Filmovi govore o krizi identiteta i želji za njegovom transformacijom (Nana od majke i žene do prostitutke, Camille od žene do ljubavnice, Angela od djevojke i plesačice do majke itd.). Ženski likovi su

²³ Tijekom stresnih godina nakon prvog svjetskog rata, odlasci u kino služe kao bijeg, odmor, na ekranima se projicira tzv. *idealizacija* (pr. melodrame) ili napetost (pr. noir ili horor). Početkom dolaska baby boom generacije hollywoodske studijske kuće gube na moći jer nisu uspjele prepoznati što nova mladež želi.

najčešće u potpunosti lišeni emocija. Što je uzrok tomu ne zna se. One žele biti voljene ali one ne žele voljeti.

Muški likovi su univerzalni, nisu se previše mijenjali kroz kinematografiju, dok su ženski promjenjivi, fluidni, performativni. Njihova konstrukcija se djelomično mijenjala, njihov identitet u filmu se još uvijek izgrađuje, poput nikad dovršenog procesa. No heteroseksualni muški pogled prema njima je ostao. Problem je što se druga perspektiva niti ne može bolje vidjeti kada većinom iza kamere i redateljskog papira stoje muškarci, tako da je pogled najčešće jednosmjerno fokusiran. Jednosmjerno treba zamijeniti mnogostrukim. Jer medij može biti sredstvo promjene, no bitno je dozvoliti *različitostima* da stoje iza njega.

Literatura

- Bassaler, Remi (2009, 11. svibanj): *Analysis Cléo from 5 to 7 by Agnès Varda*. Preuzeto 15.08.2015. sa <https://doctorbcinema.wordpress.com/2009/11/05/analysis-cleo-from-5-to-7-by-agnes-varda/>
- Baudry, Jean-Louis (1986): *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, str. 286- 298, u: Philip Rosen (ur.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. University Press. New York. Columbia.
- Berger, John (1990): *Ways of seeing*. Penguin Books. London.
- B-film. (n.d.). *Wikipedia*. Preuzeto 23.08.2015, sa <https://sh.wikipedia.org/wiki/B-film>
- Bordo, Susan. (1993): *Tijelo i reprodukcija ženstvenosti* preuzeto sa: [http://www.razlika-difference.com/Razlika 34/RD3-Bordo.pdf](http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Bordo.pdf)
- Bordwell, David (2005): *O povijesti filmskoga stila*. Hrvatski filmski savez. Zagreb.
- Burke, Adela (2013): *Talking Dolls: The New Wave Look and Language of Female Subjectivity* preuzeto sa: <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/spacesbetween/article/view/19480>
- Chemaly, Soraya (2014, 28. listopad). 20 stvari koje bi trebali/e znati o rodnoj neravnoteži na filmu— Prozor u svijet — Libela. Preuzeto 10.08.2015, sa <http://www.libela.org/prozor-u-svijet/5593-20-stvari-koje-bi-trebali-e-znati-o-rodnoj-neravnotezi-na-filmu>
- Costescu, Ruxandra (2001, n.d.): *On She's Gotta Have It* . (blog post). Preuzeto 15.08.2015. sa <http://ruxi.sxe.ro/papers/shesgottahaveit.html>
- Doane, Mary Ann (1991): : *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, poglavlje: *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*. Routledge. London
- Carter, Erica (2003): *Alisa u potrosackoj zemlji cuda*, preuzeto sa: <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2034/RD3-Carter.pdf>
- de Beauvoir, Simone (1982): *Drugi pol 1: Činjenice i mitovi*. Bigz. Beograd.
- de Beauvoir, Simone (1982): *Drugi pol 2: Životno iskustvo*. Bigz .Beograd

- Dragičević-Šešić, Milena (2000): *Mizoginija u obrascima masovne kulture, Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*, priredila Marina Blagojević, ASIM, Beograd, pp.371-403.
- Fatalna žena. (n.d.). *Wikipedia*. Preuzeto 03.08.2015, sa https://sh.wikipedia.org/wiki/Fatalna_%C5%BEena
- Feminist Film Theory // Four Ways (Web blog post) (n.d.). Preuzeto 01.09.2015. sa <http://filmstudz.tumblr.com/>
- Francuski poetski realizam. (n.d.). *Wikipedija*. Preuzeto 23.08.2015, sa https://hr.wikipedia.org/wiki/Francuski_poetski_realizam
- Grdešić, Maša (2014, 11. prosinac): *Fatalno fiktivne*. Preuzeto 05.07.2015. sa <http://muf.com.hr/2014/12/11/fatalno-fiktivne/>
- Herceg, Lorena (2015, 22. travanj). *Što je to 'muški pogled'?* — Prozor u svijet — Libela. Preuzeto 11.08.2015. sa <http://libela.org/prozor-u-svijet/6124-sto-je-to-muski-pogled/>
- Hitchman, S., i McNett, A. (n.d.). *Vivre sa vie (My Life To Live) - Jean-Luc Godard*. Preuzeto 05.08.2015. sa <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/vivre-sa-vie.shtml>
- Hitchman, S., & McNett, A. (n.d.): *Jean- Luc Godard- French New Wave Director*. (blog post). Preuzeto 11.08.2015. sa <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/jean-luc-godard.shtml#bardot>
- Hoberman, J. (2004, 21. lipanj). *A Woman Is a Woman - From the Current - The Criterion Collection* (blog post). Preuzeto 02.08.2015. sa <http://www.criterion.com/current/posts/330-a-woman-is-a-woman>
- Katunarić, Vjeran (2009): *Ženski eros i civilizacija smrti*. Jesenski i Turk. Zagreb.
- Kešetović, Selma (2006): *Uvod u Teoriju Judith Butler*. Preuzeto 01.08.2015. sa http://www.razlika-difference.com/Razlika12/Razlika12_177.pdf
- Lisi, Jon (2013, 5. prosinac): *Karina and Godard: The Muse, Her Master, and the Artistic Representation of Sexuality*. The Artifice (blog članak). Preuzeto 09.08.2015, sa <http://the-artifice.com/french-new-wave-cinema-karina-godard/>
- Lopate, Phillip (2002, 9. prosinac): *Contempt: The Story of a Marriage - From the Current - The Criterion Collection* (blog post). Preuzeto 10.08.2015. sa <https://www.criterion.com/current/posts/240-contempt-the-story-of-a-marriage>

- Mulvey, Laura (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema* u: Jones, A. (2003): *The Feminism and Visual Culture Reader*. Routledge. London
- Oleksy, Elzbieta i Golanska, Dorota (2009): *Teaching Visual Culture in an Interdisciplinary Classroom Feminist (Re)Interpretations of the Field*. ATENA. Utrecht.
- Pavičić, Jurica (2015, 14. siječanj). *Filmski bog čiji su čudni recentni filmovi podijelili kritiku*. Jutarnji.hr. Preuzeto 16.08.2015, sa <http://www.jutarnji.hr/filmski-bog-ciji-su-cudni-recentni-filmovi-podijelili-kritiku/1273265/>
- Pidduck, Julianne (2008): *Masculine Singular: Frenc New wave Cinema*. Geneviève Sellier, prijevod na eng. Kristin Ross. Duke University Press. Durham. Preuzeto 03.08.2015. sa http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-1_book-review-pidduck-french-new-wave.pdf
- Sellier, Genevieve (2008): *Masculine Singular: French New Wave Cinema*, prijevod na eng: Kristin Ross. Duke University Press. Durham.
- Skopljak, Alma (2005) : *Foucaultov diskurz o tijelu*, preuzeto sa: <http://www.razlika-difference.com/Razlika%2010/Razlika%2011%20-%20281-292.pdf>
- Skopljak, Alma (2004): *Rod i dom kao temeljni toposi ideologije*, preuzeto sa: <http://www.razlika-difference.com/Razlika9/RAZLIKA%2009%2006-07.pdf>
- Sontag, S. (1964): *Godard's Vivre Sa Vie*. Preuzeto 10.08.2015. sa <https://kirkbrideplan.files.wordpress.com/2012/08/66307739-godard-s-vivre-sa-vie-sontag-1964-120copy.pdf>
- *The Criterion Collection*. (n.d.): *Contempt (1963)* (blog post). Preuzeto 22.08.2015. sa <https://www.criterion.com/films/239-contempt>
- Turković, Hrvoje (2005): *Film: zabava, žanr, stil*. Hrvatski filmski savez. Zagreb.
- Wallace, J. (2014, 5. travanj). *“A Bout de Souffle” by Jean-Luc Godard: How Did It Reinvent Modern Cinema?* The Artifice. Preuzeto 16.08.2015, sa <http://the-artifice.com/a-bout-de-souffle-jean-luc-godard-how-did-it-reinvent-modern-cinema>
- Walters, Suzane (1995): *Material Girls: Making Sense of Feminist Cultural Theory*. University of California Press, Ltd. London.
- Whalley, Stephanie (2011, 3. kolovoz). *The French New Wave: A Bout de Souffle*. (blog post) Preuzeto 20.08.2015, sa <http://stephanieharrietwhalley.co.uk/2011/08/31/the-french-new-wave-a-bout-de-souffle/>

- Wolf, Naomi (2008): *Mit o ljepoti*. Jesenski i Turk. Zagreb.

Filmovi

- *A bout de souffle*, 1960. Jean- Luc Godard
- *Alphaville*, 1965. Jean-Luc Godard
- *Cleo de 5 a 7*, 1962. Agnes Varda
- *Hiroshima mon amour*, 1959. Alain Resnais
- *La peau douce*, 1964. Francois Truffaut
- *L'eclisse*, 1962. Michelangelo Antonioni
- *Mephis*, 1963. Jean- Luc Godard
- *Une femme est une femme*, 1961. Jean-Luc Godard
- *Une femme mariee*, 1964. Jean-Luc Godard
- *Vivre sa vie*, 1962. Jean-Luc Godard

Sažetak:

Motivacija rada je propitati primjenu i opseg promjena u konstrukciji ženskog prikaza i identiteta nastalih u francuskom novom valu. Francuski novi val je filmski pravac/struja kojemu je cilj rušiti i mijenjati dotadašnje dominantne filmske, narativne i vizualne forme. Cilj rada je ustanoviti kakav je prikaz ženskih likova i njihova pozicija u navedenom filmskom pravcu. Rad koristi teze feminističkih filmskih kritičarki (Laury Mulvey i Mary Ann Doane), prvenstveno teorije pogleda u klasičnim hollywoodskim filmovima. Propituje da li, te uolikoj mjeri njihove teorije vrijede za noviji filmski pravac, koji je sa svojim značajkama drugačiji od klasično - hollywoodskog. Naglasak je stavljen na prvu filmsku fazu novovalskog redatelja Jean- Luc Godarda, koja govori o muško – ženskim odnosima, ženama i ljubavi. Bitno je napomenuti da rad obrađuje više filmskih ostvarenja iz razloga što filmovi nisu nositelji određenog žanra, nego se radi o filmskom pravcu.

Na kraju rada ustvrdit će se da li se pozicija i konstrukcija ženskog lika promijenila i ako da, na koji način, te uolikoj su mjeri primjenjive analize feminističkih filmskih kritičarki na noviji filmski pravac.

Ključne riječi: feminizam i film, francuski novi val, klasični Hollywood, konstrukcija identiteta, feministička filmska kritika, Laura Mulvey, psihoanaliza