МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Києво-Могилянська

академія»Факультет гуманітарних наук

Кафедра філософії та релігієзнавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – «бакалавр»

на тему:

«Феміністська теорія кіно: філософський вимір»

Виконала: студентка 4-го року навчання,
Спеціальність: 033 Філософія
Волкова Єлизавета Євгенівна

Керівник: Пастушенко Людмила Андріївна,
кандидат філософських наук,
доцент

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«_____» _____ 2023р.

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ І. Історичний контекст формування феміністської теорії кіно ... 6
1.1 Передумови виникнення феміністичної теорії кіно 6
1.2 Феміністська теорія кіно 10
1.3 Рефлексія ЗМІ 19
РОЗДІЛ ІІ. Філософський контекст 24
2.1 Феміністична критика по Фрейду 24
2.2 Постлаканівський феміністський психоаналіз 27
2.3 Психоаналітичний напрям від Лаури Малві 30
2.4 Феміністично-семіотичний аналіз 43
ВИСНОВКИ 49
БІБЛІОГРАФІЯ ..... **Помилка! Закладку не визначено.**
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 50

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Актуальність теми «Феміністська теорія кіно: філософський вимір» полягає в тому, що кіно є потужним засобом впливу на формування суспільної свідомості, стереотипів та культурних норм. Феміністська теорія кіно вивчає, як гендерні стереотипи, так і нерівності, що відображаються у кінопродукції, також пропонує аналізувати кіно через призму феміністської філософії. Феміністська теорія кіно допомагає виявити та проаналізувати стереотипні уявлення про гендерні ролі, які пронизують кінопродукцію. Вона розкриває, які ролі та характери часто прив'язані до певних статевих категорій, і ставить питання про їх вплив на формування уявлень про чоловічу та жіночу ідентичність. Досліджує роль жінок як головних героїнь, їхнє відношення до влади, сексуалізацію та об’єктивізацію. Вона ставить питання про те, які повісті та наративи найчастіше представлені в кіноіндустрії, які цінності вони передають і як це впливає на сприйняття глядачів. Феміністська теорія кіно відкриває можливості для аналізу кіно у контексті гендерної політики та боротьби за рівність. Сприяє розширенню академічного дискурсу та створенню нових теоретичних підходів, що допомагають краще розуміти вплив кіно на нашу культуру та суспільство. Спонукає нас поглянути на кінопродукцію з критичної та розуміючої перспективи, що сприяє створенню більш рівноправного, інклюзивного та справедливого суспільства. Проблематика «справедливого суспільства» досі існує, а завдяки збірці конкретних ідей, ми можемо спостерігати зміни або сталості в питанні феміністської критики в наш час.

Також, конкретна дипломна робота дає «стислий» виклад історичного контексту та поєднує низку критичних робіт, що пояснюють сенс феміністської теорії кіно в контексті філософського виміру.

Стан наукової розробки теми. Науковий стан роботи «Феміністська теорія кіно: філософський вимір» можна охарактеризувати як сталий, але в той

самий час він постійно розвивається. За основу, ми взяли працю Лаури Малві «Visual Pleasure and Narrative Cinema», що стала «голосним» початком діалогу між критиками, філософами та феміністками. Також, праця наповнена такими персоналіями, як: Симона де Бовуар, Зигмунд Фрейд, Жак Лакан, Розалінд Коуард, Кейт Міллет, Тераза де Лаурентіс і тд.

Значну увагу було приділено працям іноземного походження, що закріпили свої судження, ще в XIXму столітті. Тобто, ця праця є збіркою трохи пережитих понять, що досі мають право на життя. Але, ця дипломна робота лише окреслює всі ці поняття в одну систему.

Задля продовження «життя» цієї теми, потрібно переносити в сучасний світ, бо правила гри все ж змінюються і поняття набувають інших смислів. Попри те, що доробок теми «феміністська теорія кіно» великий, журнали все ще торкаються проблематики, а іноземні «нові» критики все повертаються до цієї тематики, українська адаптація все ще страждає від кількості викладу та розповсюдження.

Об‘єктом дослідження є низка критичних статей, журналів, книг та есе, що приурочені поняттю «феміністична теорія кіно».

Предмет дослідження становить філософські погляди представників феміністської теорії кіно.

Метою дослідження є цілісний аналіз філософських ідей та суджень, що становлять підґрунтя феміністської теорії кіно. Розробка чи не найпершої роботи українською мовою, де відбудеться огляд та збір різних категорії та прикладів філософської сторони феміністичної теорії кіно.

Реалізація поставленої мети обумовила необхідність розв’язання у роботі таких *завдань*:

- висвітлити історичне походження феміністської теорії;
- висвітлити сутність поняття «феміністська теорія кіно»: на які категорії поділяється, яких має послідовників.;
- використати культурологічну сторону питання на прикладі ЗМІ та їх реакцій на проблематику розповсюдження феміністської теорії кіно серед людей;

- зосередити свою увагу на методологічних принципах, що використовували критики, для пояснення важливості/індивідуальності/проблематиці/складностях перекладу задля пояснення феміністської критики кіно.;
- зробити висновки з аналізу та викладу, що був зроблений попередньо.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів , висновків та списку використаних джерел. Робота передбачає логічно пов‘язану між собою таку послідовність:

У розділі I *«Історичний контекст формування феміністської теорії кіно»* виокремлено історичне походження феміністської теорії кіно, розглянуто загальне значення цього явища, витоки, категорії та критика, проаналізовано те, як тогочасні ЗМІ реагували та використовували проблематику феміністської теорії кіно.

У розділі II *«Філософський контекст»* відбувається спроба більш детально розглянутий філософський вимір поняття «феміністська теорія кіно», використавши критику Фрейда, постлаканівський психоаналіз, психоаналітичний напрям Лаури Малві та феміністично-семіотичний аналіз різних критиків.

Теоретико-методологічні засади дослідження. Дослідження проведено на таких керівних методологічних принципах, як історизм, системність і толерантність. В дослідженні застосовано історико-генетичний, компаративістичний та контекстуальні методи, за допомогою яких здійснено аналіз історичних умов, подій та контекст, у якому розвивалися філософські ідеї. Також, здійснено аналіз ключових понять, аргументів та логіку філософів, що полегшило структуризацію їх думок та внеску у філософський вимір праці.

Джерельна база дослідження. При висвітленні філософського виміру теми феміністична теорія кіно у першу чергу використано першоджерела – праці представниць феміністської теорії кіно, Лаури Малві та Т. де Лауретіс.

Задля з'ясування філософського підґрунтя феміністської теорії кіно автор звертався до праць З. Фрейда. Ж. Лакана, Симони де Бовуар.

З метою відтворення основних ідей фемінізму та історичних етапів феміністичного руху автор використовував дослідження Б. Валері, Н. Богачевської-Хомяк, О. Кіся, І. Жеребкіної.

При аналізі філософських поглядів представників феміністичної теорії кіно було використано праці Н. Сітрона, К. Якоба, С. Чіна, Е. Ярської-Смірнової та ін.

РОЗДІЛ І. Історичний контекст формування феміністської теорії кіно

1.1 Передумови виникнення феміністичної теорії кіно

Основним поштовхом для розквіту феміністської теорії став фемінізм другої хвилі та жіночі студії 1960-70х років. Починалося все в 1960ті роки, коли Симона де Бовуар спробувала розкрити особливості чоловічого трактування жіночих образів таким чином, щоб подивитися на це зі сторони стороннього спостерігача, а не для себе.

Симона спростовувала біологічні пояснення відмінності між чоловіком та жінкою. Бо, все це підневільне становище однієї статі та панівне іншою обумовлено історично, а не біологічно. Авторка “Другої статі” проаналізувала творчість п’яти відомих класиків європейської літератури: Монтерлана, Лоуренса, Клоделя, Бретона і Стендаля, які підкреслюють у своїй творчості чоловічу вищість стосовно жінки. Бовуар започаткувала один з центральних напрямів феміністичної критики (що розглядає особливості відображення чоловіком жінки і її проблем) – «дискримінація жінки» (Бовуар,1994). Тобто характерним для такої критики було викриття жінок, як недоліку в літературі чоловіків-письменників.

Бовуар намагалася розвінчати міфи про життєве призначення жінок, які утримувалися на плаву століттями. Тому виходячи за межі трактування фемінізму, вона концентрується саме на боротьбі жіночої емансипації та рівноправності. Можна зауважити, що «Друга стать» - це була не агітаційна публіцистика (що зазвичай асоціюється з радикальним фемінізмом) , бо авторка пробує поєднати риси тої першої хвилі та серйозного наукового дослідження, що ґрунтується на психоаналітиці, соціології та антропології (Бовуар,1994)

Робота Симони де Бовуар справила вирішальний вплив на виникнення та розвиток «другої хвилі» фемінізму, особливість якої є велика ступінь рефлективності та великою увагою до теоретичної частини. Під безпосереднім впливом її ідей у 1970-ті роки повсюдно у західних університетах виникають центри «жіночих» або «феміністських» досліджень з особливими програмами, що включають фахівців з біології, фізіології, антропології, етнографії, філософії, історії, філології.

Таким чином, саме екзистенційно-філософська перспектива, взята за основу Симони де Бовуар, що відкрила абсолютно нові можливості у розумінні особливостей жіночого стану в суспільстві, допомогла трансцендувати питання про жіночу тілесність за рамки природної заданості.

Такі екзистенціали, як зануреність у ситуацію, свобода, відповідальність, існування як проект себе, стали справжньою основою нового розуміння жінки.

«Жіноча революція» змінила представлення про сам зміст демократії, розширила її горизонти, змусила побачити багатоособливість, багатогранність, строкатість соціального простору, в якому діє не один суб'єкт і яке тримає в напрузі не один конфлікт, а безліч по-різному конфліктів, що вирішуються. І один із них – найдавніший – конфлікт між чоловіком і жінкою, про який написано в книзі Симони де Бовуар «Друга стать» (Бовуар, 1995).

Бовуар знає, що сподіватися на такий світ – це занадто. Вона розуміє принади панування та насильства. Проте протягом своєї кар'єри вона використовувала філософські та літературні інструменти, щоб розкрити можливості такого світу, і закликала нас працювати для цього.

Відходячи від теми Бовуар і її внеску в феміністську теорію кіно, хочемо окреслити короткими тезами відповіді на запитання «Що таке взагалі фемінізм?», «Основні хвилі фемінізму» та «Основні ідеї фемінізму».

Фемінізм - це соціальний-політичний рух та ідеологія, що прагне досягнути рівноправ'я між жінками і чоловіками, а також бореться за знищення гендерних нерівностей у суспільстві. Його головною метою є визнання та врахування прав жінок у всіх сферах життя, включаючи політику, економіку, освіту, сім'ю та культуру (Основи теорії ґендеру, 2004).

Фемінізм розгорнувся через кілька «хвиль», кожна з яких мала свої особливості і акцентувала увагу на конкретних проблемах:

1. Перша хвиля фемінізму, яка охопила період від кінця 19-го до початку 20-го століття, боролася за основні права жінок, такі як право на освіту, право голосу та право на власність. Цей період фокусувався на встановленні формального рівноправ'я між статями.
2. Друга хвиля фемінізму, що розвинулася у 1960-х - 1970-х роках, прагнула боротися з гендерними стереотипами, соціальною нерівністю та насильством щодо жінок. Вона підкреслювала важливість

самосвідомості, репродуктивних прав та доступу до сексуальної свободи.

3. Третя хвиля фемінізму, що зародилася у 1990-х роках і триває до сьогодення, акцентує увагу на культурних, соціальних та політичних нерівностях, зокрема насильстві щодо жінок, гендерній ідентичності та сексуальній орієнтації. Вона також розмірковує про взаємодію фемінізму з іншими формами соціального активізму по засобах комунікації та кіберфемінізму, що відкривають нові шляхи для боротьби за рівноправ'я та відстоювання прав жінок у цифровому просторі.

Основні ідеї фемінізму передбачають:

1. Рівність. Фемінізм прагне досягти повної рівності між жінками та чоловіками, відкидаючи стереотипи, які обмежують їхні можливості та свободу.
2. Відстоювання прав. Фемінізм бореться за визнання та захист прав жінок, включаючи право на самовизначення, доступ до освіти, здоров'я, репродуктивних послуг, працевлаштування та політичну участь (Брайсон, 1992).
3. Культурна трансформація. Фемінізм покликаний змінити гендерні норми, які пронизують культуру і суспільство. Він підкреслює важливість відкритого діалогу, свідомого сприйняття та критичного осмислення гендерних стереотипів.
4. Солідарність. Фемінізм підтримує ідею солідарності між жінками та іншими групами, що зазнають дискримінації, і визнає, що гендерні нерівності переплітаються з іншими формами соціальної нерівності, такими як раса, клас, сексуальна орієнтація та інвалідність.

Фемінізм має значний вплив на суспільство, спонукаючи до перегляду стереотипів, розбудови більш рівноправного і справедливого світу для всіх.

Цей рух продовжує еволюціонувати, а його ідеї відображаються у різних культурах та контекстах усього світу.

1.2 Феміністська теорія кіно

Фемінізм другої хвилі став надзвичайно впливовим рухом, що спонукав до розширення шляхів, за допомогою яких можна було б переосмислити та теоретизувати гендерні категорії. Образи «ідеальної жінки» заполонили увагу фільмів журналів, рекламу тощо. Феміністки виявили цю проблему на двох рівнях: по-перше, об’єктивування жінок, а по-друге, це створювання недосяжних стандартів «ідеальної жінки».

На цьому фоні в кінці 1960-х років, кінознавство стає важливим компонентом феміністської теорії. Тож, робимо висновок трактування феміністської теорії: «Це парадигма кінокритики, що сформувалася з двох компонентів: феміністичної теорії та психоаналізу».

Теорія фемінізму, феміністська теорія (*англ.* Feminist theory) – розвиток дискурсу фемінізму в науковій, філософській та художній площинах, спрямований на розуміння природи гендерної нерівності. Феміністська теорія досліджує жіночі та чоловічі соціальні ролі, досвіди, інтереси, рутинні обов'язки та феміністські чи гендерні політики в різних наукових та соціальних сферах, таких як антропологія, соціологія, філософія, психоаналіз, медіа, дослідження, політика, ідеологія, комунікація, освіта, література, мистецтво, домашня економіка.

Фемінізм – це соціально-політичний рух і філософська теорія, спрямована на те, щоб кинути виклик і знищити системи влади та гноблення, засновані на гендерній приналежності (Видиборець, 2020). Вона прагне створити більш справедливе суспільство, в якому кожен має рівні права, можливості та свободи незалежно від статі. Фемінізм працює над визнанням і оскарженням того, як ґендер використовувався для пригнічення та маргіналізації людей, а

також для відзначення гендерної ідентичності, самовираження та досвіду окремих осіб і спільнот.

Поглибленням феміністської теорії шляхом наукового методу та застосуванням феміністського методу в прикладних областях знання займається феміністська наука. Дотичні теми в ширшому контексті ґендеру розкривають гендерні дослідження (жіночі, чоловічі, транс- та квір-студії). Прикладний характер означених дисциплін підсумовують гендерні політики.

У кінематографічному середовищі, першою, хто застосував «феміністичний погляд» стосовно фільмів була Лаура Малві. Досліджуючи наративи та психосоціологічні коди голлівудських фільмів, вона стверджувала, що фільми не слід розглядати тільки з призми розваг. В своєму есе «Visual Pleasure and Narrative Cinema» Малві торкається критичних питань чоловічого погляду, фетишизму, об'єктивації та споглядання, про які, як вона вважала, важливо згадувати в будь-якому проекті феміністичних кіно досліджень (Mulvey, 1989).

Використовуючи лаканівський психоаналіз (тобто «лінгвістичний поворот», визнання мови первинною сферою філософського аналізу, схоже було застосовано в першому підрозділі) дослідниця обґрунтувала свою думку про гендерну суб'єктивність, бажання та візуальне задоволення (Лакан, 1995).

Однією з різких її заяв, була про те, щоб знищити задоволення, як радикальної зброї. Авторка розрізняє два види задоволення, що підлягають знищенню: 1) По-перше, це скопофілія (тобто задоволення від спостереження). Синонімом до слова «скопофілія» є «вуайєризм» - підглядання за сексуальним актом для власної сексуальної стимуляції (себто перегляд порнографії для мастурбації, але може стати патологічним розладом). По-друге, масове кіно також сприяє до іншого виду задоволення – розвиває в людині нарцисичний аспект. Так як глядач намагається впізнати себе на екрані, прагнучи отримати насолоду від ототожнення себе з кіногероями.

Отже, Лаура Малві вважає, що масове кіно породжує дві протилежні форми візуального задоволення. Перша розвиває скопофілію, а друга – нарцисизм. Суперечність виникає тому, що в межах кінофільму перша припускає відокремлення еротичного «я» суб'єкта від об'єкта на екрані (активна скопофілія), а друга вимагає ототожнення «я» з об'єктом на екрані через схвалення та визнання його подібності (Mulvey, 1975). Насамкінець Малві висловлює думку, що для звільнення жінки від експлуатації та утиску, пов'язаних зі статусом пасивної сировини для активного чоловічого погляду, слід знищити втіху від популярного кіно.

Її есе зазнало багато критики, в той самий момент, кожне джерело цитує її теорії та називає «основоположним документом феміністичної теорії кіно», себто документ, де зібрані теоретичні підстави для відмови від Голлівуду та його задоволення. Малві використала загальну картинку кіно, як символічний засіб, який, як й інші аспекти масової культури формує глядачів, як буржуазних суб'єктів (Mulvey, 1975).

Дослідженню ролі кінематографа в культурі присвячена також робота Джекі Стейсі «Пильнуємо зірок: Голлівуд і жінки-глядачки» (1980). Робота Стейсі розглядає роль жінок-глядачів у голлівудському кіно, зокрема досліджуючи, як досвід цих жінок у кіно та на телебаченні формує їхнє розуміння гендерних ролей і суспільних норм. Вона стверджує, що голлівудські фільми створюють простір, у якому жінки можуть будувати власну ідентичність і виходити з рамок традиційних гендерних ролей.

Крім того, Стейсі досліджує, як голлівудські фільми можуть бути використані як форма опору та звільнення для жінок, досліджуючи, як ці фільми дозволяють жінкам кинути виклик домінуючим суспільним очікуванням щодо них.

Стейсі проаналізувала реакції групи білих англійок, здебільшого з робітничого класу та віком понад 60 років, котрі часто відвідували кінотеатри в 1940-х та 1950-х рр. Втеча від реальності – найпомітніша причина популярності кіноіндустрії. Фільми дозволяють втекти від повсякденного

життя, дозволяючи глядачам перенестися в інший час і місце. Фактор ідентифікації також відіграє важливу роль в успіху кіноіндустрії. Люди можуть зв'язатися з героями, їхніми історіями та емоціями, які вони відчувають. Нарешті, фільми стимулюють інтерес споживачів, створюючи досвід, до якого глядачі можуть повертатися знову і знову. Візуальні елементи, музика, оповідання та інші елементи змушують людей повертатися за новими.

«Жіноче бажання» Розалінд Коуард (1984)– це дослідження того, як жінки інтерпретують і використовують популярну культуру для отримання задоволення, влади та ідентичності. Вона стверджує, що жінки можуть використовувати популярну культуру, щоб отримати контроль над своїм життям, сформувати свою ідентичність і створити значущі стосунки з іншими. Коуард досліджує, як жінки використовують різні форми засобів масової інформації, такі як телебачення, кіно, музика та журнали, щоб побудувати свою особисту ідентичність. Також досліджує, як жінки використовують популярну культуру для переговорів про власні бажання та стосунки з чоловіками.

Коуард гадає, що романтична белетристика покликана задовольняти певні потреби і являє собою доказ поширеності та великої сили мрії, сприяючи її розповсюдженню своїм існуванням. Фантазії, обіграні в жіночих романах є навіть не підлітковими, а дитячими, майже несвідомими, стверджує авторка. Ці фантазії у двох ключових аспектах є реґресивними, оскільки, з одного боку, описують владу чоловіка дуже схвально й тим самим нагадують стосунки між малою дитиною і батьком, а з другого боку, вони регресивні через ставлення жіночих романів до жіночого сексуального бажання як до чогось пасивного та необтяженого відчуттям провини, і відповідальність за таке бажання буцімто завжди несе чоловік.

Коуард стверджує, що романтична фантастика популярна, тому що вона дозволяє втекти від суворих реалій життя, таких як критика чоловічої неадекватності, пригнічення сім'ї та шкоди, завданої патріархатом. Це дозволяє читачам поринути у фантастичний світ, де ці проблеми відсутні, а

натомість зосереджується на коханні та романтиці. Таким чином читачі можуть втекти від труднощів повсякденного життя та насолодитися простішою, більш ідеалізованою версією стосунків.

Фемінізм справив великий вплив на масову культуру, кинувши виклик традиційним уявленням про гендерні ролі та очікування. Наполягаючи на більшій репрезентації жінок у засобах масової інформації та критикуючи спосіб зображення жінок у масовій культурі, феміністки допомогли сформувати наше бачення гендерних відносин. Це призвело до більш різноманітних і шанобливих зображень жінок у масовій культурі, включаючи більшу репрезентацію жіночих персонажів на телебаченні та в кіно, більш різноманітних героїв-жінок у книгах і більш збалансоване зображення жінок у рекламі та інших формах ЗМІ. Фемінізм також показав, як патріархальні ідеології впроваджуються в масову культуру, що часто призводить до експлуатації жінок.

Патріархальна теорія розглядається як інструмент, який використовується для підтримки існуючих структур влади та форм домінування, за допомогою якого чоловіки отримують контроль над ресурсами, територіями та іншими аспектами життя – такого висновку дійшла Джейн Флакс у своїй книзі «Women Do Theory» (1995). Це спосіб управління, за допомогою якого чоловіки можуть застосовувати владу та владу над жінками, розглядаючи їх як нижчих і підлеглих, зберігаючи при цьому власні привілейовані позиції. Завдяки цьому чоловіки можуть зберігати контроль над ресурсами, знаннями та іншими аспектами життя, які традиційно асоціюються з чоловічими сферами.

Теорія кіно – це складна галузь, у якій немає чітких відповідей і багато різних підходів до розуміння фільму. Різні теоретики мають різні думки щодо того, що є доказом, перевіркою та підтвердженням теорії. Крім того, деякі поняття, якими користуються теоретики кіно, як-от пояснення, виправдання та систематичність, часто викликають серйозні суперечки та суперечки.

Феміністська теорія кіно може зосереджуватись на обмеженій кількості текстів та ідей, ігноруючи при цьому ширший спектр кіно досвіду. Це може призвести до надто вузького погляду на те, що є феміністичним фільмом, і нездатності розпізнати різноманіття способів взаємодії жінок із фільмами та їх інтерпретації (Основи теорії ґендеру, 2004, с. 45).

Крім того, феміністська теорія кіно може бути надто теоретичною та абстрактною, що ускладнює доступ глядачів до представлених ідей і їх зв'язок. Нарешті, мова, яка використовується у феміністичній теорії кіно, може бути надто складною або багатою на жаргоні, що ускладнює розуміння матеріалу неакадемічною аудиторією або залучення до нього.

Феміністичну теорію кіно критикували багато феміністок за відсутність конкретного аналізу та тенденцію до тотального жіночого досвіду. Крім того, використання в ньому психоаналітичних концепцій і академічного жаргону розглядається як надто абстрактне та не пов'язане з повсякденним досвідом. Критики стверджують, що феміністська теорія кіно має зосереджуватися на проблемах і досвіді реального світу, а не лише на абстрактних концепціях, щоб бути справді ефективною.

Реальний досвід, реальний світ пропонує реальні проблематики. Нижче ми окреслимо лише деякі категорії, що увійшли в основу феміністської теорії кіно:

I. Глядачка

Розгляд «чоловічого погляду», як структурної логіки візуальної культури ставав суперечливим на початку 1980-х років, оскільки він не залишав місця ні для глядача, ні для жіночого погляду. Вищезгадану Малві критикували за те, що в своїй першій роботі, вона опустила питання жіночого погляду (Mulvey, 1989 с. 75). Але пізніше, вона припустила, що глядачка може не тільки ототожнювати себе з пасивною жіночністю, що типу «запрограмована» в неї, а й має можливість насолоджуватися прийняттям чоловічої точки зору. Тобто, вона перевернула поняття сексуальної ідентифікації та споглядальності, вказавши, що жінки так само можуть активно

використовувати фантазії з побаченого на екрані, наприклад сексуального акту.

Але про жіночу глядачку у всіх його культурних контекстах ми розглянемо в наступному розділі, де поговоримо про журнали/кіно/тб. Один з таких журналів зробив спеціальний випуск під назвою «The spectatrix», де редактори провели вичерпний огляд міжнародних досліджень про теорії жіночої глядача в кіно та телебачення.

II. Жіночий погляд

У своєму аналізі голлівудських жіночих фільмів 1970-180-х років, Енн Каплан стверджувала, що жіночі персонажі можуть володіти поглядом і навіть робити чоловічого персонажа об'єктом свого погляду, але, будучи жінкою, її бажання не має сили. Погляд по суті не є чоловічим, але «володіти ним і активувати його, враховуючи нашу мову та структуру несвідомого» означало бути а-ля в «чоловічій позиції».

Проте були й інші голоси. Ґертруд Кох – одна з небагатьох феміністок, які рано визнали, що жінки також можуть насолоджуватися зображення жіночої краси на екрані. Зокрема, вамп, образ, експортований з Європи та інтегрований у голлівудський кінематограф, дає глядачеві позитивний образ автономної жіночності. Кох стверджує, що образ вампа відроджує для глядачки приємний досвід матері, як об'єкта любові в ранньому дитинстві. З точки зору Кох, вамп є фалічною жінкою, а не фетишизованою жінкою, оскільки вона пропонує суперечливі образи жіночності, які виходять за межі уособлюючого погляду. Неоднозначність вампа може бути джерелом візуального задоволення для глядачки. Таким чином, зникнення вампа в кіно означає велику втрату можливої ідентифікації та візуального задоволення для жіночої аудиторії.

Бісексуальна ідентифікація також виникла в дослідженнях дуже різних жанрів кіно. У своєму дослідженні сучасного фільму жахів Керол Кловер (1992) стверджує, що і жінки, і чоловіки ідентифікують себе як бісексуали.

III. Критика геїв та лесбіянок

Відхід від обмежувальних дихотомій психоаналітичної феміністичної теорії кіно призвів до більшої історичної та культурної критики кіно з боку геїв та лесбійських критиків.

Ця зміна дозволила ширше зрозуміти й оцінити квір-фільм і його актуальність як для спільноти ЛГБТК+, так і для сучасної культури в цілому. Гей- та лесбійські кінокритики змогли дослідити складні нюанси квір-ідентичності, сексуальності та репрезентації у фільмі, підкресливши при цьому унікальні способи, як квір-люди сформували історію кінематографа. Вивчаючи перетин гендеру, сексуальності, раси та інших ідентичностей у контексті фільму, критики-геї та лесбіянки розробили експансивну квір-лінзу, через яку можна інтерпретувати та оцінювати фільми.

Лесбійська тематика цих фільмів прийнятна для будь-якої аудиторії, оскільки її еротика живиться в традиційному чоловічому вуайєризмі.

У той час як фільми критикували за реакційне представлення сильних жінок і за використання вуайєристських тем, деякі глядачі привласнили їх як «лесбійські фільми», насолоджуючись образами наділених жінками, які втікають від Закону.

IV. Теорія раси

Наполеглива критика теорії психоаналітичного кіно також надходила від темношкірих феміністок, які критикували її виняткову зосередженість на статевих відмінностях і нездатність впоратися з расовими відмінностями.

Стверджувалось, що покладаючись на психоаналітичні концепції гендерних відмінностей для пояснення значення фільму, ми ігноруємо те, як раса та інші ознаки ідентичності (такі як національність, етнічна приналежність, клас і сексуальність) формують наше розуміння статі. Вона благала включити феміністичну теорію темношкірих та історичний підхід до феміністичної теорії кіно, щоб зрозуміти, як у кіно гендер перетинається з расою та класом.

Тобто, якщо підводити невеличкі висновки, то історія феміністської теорії кіно сягає коріння в другій половині XX-го століття, коли жінки активно почали досліджувати гендерні проблеми, пов'язані з кіно та його впливом на формування гендерних ролей і стереотипів. Феміністська теорія кіно розглядає кінематограф як медіум, який відтворює та формує гендерні норми, репрезентує статеві стереотипи та впливає на сприйняття глядачів.

Перші дослідження феміністської теорії кіно були спрямовані на виявлення репрезентації жінок у кіно. Феміністки критикували зображення жіночих персонажів, які часто обмежувались стереотипними ролями, такими як «домушниця», «секс-об'єкт» або «жертва». Вони наголошували на потребі більш різноманітних та комплексних зображень жінок у кіно, що відображали їхню реальність та життєвий досвід.

У 1970-х роках народжується концепція «жіночого кінематографу», яка прагне створити кіно, яке відображає жіночу перспективу та досвід. Феміністки-режисерки, такі як Ліна Вертмюллер, Ширлі Кларк та Чантал Акерман, почали створювати фільми, що досліджували гендерні теми та були прикладом автентичних жіночих голосів у кінематографі.

У 1980-х та 1990-х роках феміністська теорія кіно розширюється та включає в себе аналіз представлення жіночої сексуальності та сексуалізації жіночих персонажів у кіно. Критики, такі як Лора Малвей та Тереза де Лорентіс, розглядали способи, якими кіно використовує жіночу сексуальність як засіб задоволення поглядів чоловіків, і як це впливає на формування гендерних стереотипів і нерівностей.

Поява феміністської теорії кіно також призвело до переосмислення класичних кінематографічних теорій, таких як взірцевий погляд та «маскулінний глядач». Феміністки, такі як Мері Енн Ду, Рейд Дойл та Жаннета Балабані, досліджували, як глядацький досвід формується через гендерну призму і як розуміння кіно може змінюватись в залежності від гендерної ідентичності та соціокультурного контексту.

Сучасна феміністська теорія кіно продовжує розвиватися, розглядаючи нові теми, такі як репрезентація расової та етнічної ідентичності, критика глядацького сприйняття та активна роль жінок у кінематографічній праці. Вона також розглядає вплив глобалізації та нових медіа на формування гендерних уявлень у кіно.

1.3 Рефлексія ЗМІ

Згадуючи про вирізки з журналів, та статті, хочемо окреслити контекст ЗМІ, що допомагали масштабувати ті чи інші проблеми, що стосувалися напряму до феміністської теорії кіно.

«Women & Film» - перший феміністичний журнал, що виходив у Каліфорнії з 1972-1975. Редакторами якого стали Siew-Hwa Beh (малазійська емігрантка, що вивчала кіно в Каліфорнійському університеті) та Saunie Salyer (учасниця місцевої жіночої студії). Планувалося зробити лише спецвипуск «Кожна жінка», де в першій редакційній статті було оголошено ґрунтовну соціалістично-феміністичну критику кіноіндустрії США :

«The U.S. cinema, joining hands with local capitalists in other countries, has deformed people everywhere, forcing them to be passive consumers of an alienating ideology but not creators of their own ideology.» «Американський кінематограф, об’єднавшись із місцевими капіталістами в інших країнах, деформував людей всюди, змушуючи їх бути пасивними споживачами відчужуючої ідеології, але не творцями власної ідеології.»

Siew-Hwa Beh та Saunie Salyer настільки були заглиблені в контркультуру 1960-х, настільки захоплені кіно та кіновиробництвом, політикою та феміністично радикальними поглядами, що не дивно, що цей симбіоз привів до початку «епохи кіно феміністичних змі». У багатьох ранніх статтях розглядаються найвідоміші європейські та голлівудські режисери, на ґрунті яких, ставляться запитання про жінок на екрані та чоловіків за камерою. Журнал став першою платформою, що була присвячена обговоренню фільму з феміністичної точки зору.

Не маючи офіційного розповсюджувача, редакторки та їх друзі розповсюджували журнал вручну – у деяких випадках роз'їжджаючи на мікроавтобусі VW – у книжкові магазини, художні галереї та інші місця Лос-Анджелеса. Вони також продавали підписку, і журнал можна було знайти в комплекті з іншими публікаціями. Між 1973- 1974 вони зробили два подвійні номери, де містилися : уривки з книги Шерон Сміт «Жінки, які знімають кіно» та безліч інтерв'ю з такими кінорежисерками, як : Неллі Каплан, Агнес Варда, Ліна Вертмюллер, Барбара Лоден та інші.

Суперечки в колективі, котрі не сходились щодо нових підходів до кінокритики, заснованих на семіотичних теоріях розкололи колектив. Плюсом до цього були фінансові проблеми. Через те, що доходи від реклами були обмежені, а підписка не покривала поточних витрат – журнал закрили, так і не випустивши ще декілька номерів.

Але, незважаючи на його недовге життя, «Women & Film» внесли в історію жіночого кіно та феміністичну кінокритику та теорію значний вклад. Вони встигли висвітлити багато жіночих кінофестивалів тієї епохи, написали про багатьох відомих на той час жінок-режисерок. Він, повторюсь, став одним з найшперших платформ, де освітлювалися проблеми гендерної нерівності в кіноіндустрії, а також ролі жінок на екрані та перші спроби розгорнути семіотичну теорію кіно і обговоренні жінок і екрана.

Наступний журнал не змусив себе чекати, бо вихідці з «Women & Film»: Janet Bergstrom, Sandy Flitterman, Elisabeth Lyon, та Constance Penley заснували новий журнал Camera Obscura (1976р.). Тематичність журнал не полишив, бо Camera Obscura став платформою для вивчення та обговорення фемінізму, культури та медіа-досліджень. Журнал заохочує до участі в таких сферах, як поєднання статі, раси, класу та сексуальності з аудіовізуальною культурою; нові історії та теорії кіно, телебачення, відео та цифрових медіа; і політично заангажовані підходи до ряду практик ЗМІ. Більш того, журнал виходить тричі на рік з 1976 до нашого часу, завдяки Duke University Press, Durham, North Carolina.

Camera Obscura активно формувалася членами редакції, як окремі особи та як група феміністок, що працюють разом. На важливу теоретичну сферу журналу – його прихильність до психоаналізу, семіотики та теорії апарату. Психоаналіз функціонував як інструмент інтерпретація для багатьох авторів Camera Obscura, оскільки цей підхід забезпечив модель для ретельного текстового аналізу для розгляду складної роботи гендеру відносини та супутнє пригнічення жінок, як це симптоматично проявляється в кінематографі.

На щастя, цей журнал випускається й досі. У своєму крайньому журналі (1 грудня 2022р.) все ще проговорюються теми сексизму, гомофобії, квір-феміністичну політику та те, як це узгоджується з феміністичною критикою в кіно, на телебаченні та цифрових медіа.

Також, потрібно згадати такий журнал, як «Jump Cut» - це журнал, що висвітлює аналіз кіно, телебачення, відео та пов'язаних медіа. Заснований у 1974 році John Hess, Chuck Kleinhans , and Julia Lesage він отримав свою назву від стрибка , техніки монтажу фільму , у якій відбувається різка візуальна зміна. Журнал одразу прописав свою чітку політичну позицію як несектантське ліве, феміністське, антирасистське та антиімперіалістичне видання, JUMP CUT прагне подавати та розвивати медіакритику, яка визнає: 1) ЗМІ в соціальному та політичному контексті; 2) політичні та соціальні потреби та перспективи людей, які борються за визволення – робітників, жінок, пригноблених меншин, людей у країнах, що розвиваються, геїв, лесбіянок та квірів; 3) взаємозв'язок класового, расового та гендерного гноблення; 4) нові теоретичні та аналітичні перспективи. Вони висвітлюють важливі радикальні культурні, мистецькі та медіаконференції, організаційні зусилля, ретроспективи тощо.

Трохи зупинитися на цьому журналі потрібно через те, що в 1981 вийшов спеціальний випуск під назвою «Лесбійки та кіно» (якщо вірити загальним джерелам). Але, знайшовши цей випуск, стало зрозуміло, що того року такої статті не виходило, ніякого спеціального випуску. Натомість в тому році,

журнал Jump Cut випустив 2 статті, які зачепили погляд феміністично критичного мислення.

Першою була стаття під назвою «Жінки та порнографія». В якій журнал розпочинає постійний аналіз порнографічного фільму з радикальної та феміністичної точки зору. В ті роки мало було написано про порнографічні фільми, враховуючи те, як працюють зображення та як порнографія як інститут (економічний, культурний, кінематографічний) конкретно впливає на глядача. Але журнал вирішив це виправити і зробити цю тему «постійною колонкою».

Друга стаття з цього випуску присвячена колонці «Викладання» зі статтею «Викладання фемінстичного кіно», де торкаються тем кіно-інститутів, проблематики того, що жінки в ті роки частіше кидали режисуру. Чому так відбувалося, та як цьому зарадити тощо. Розповідали про владні ієрархії, що впливають на становище жінок на уроках кінематографії: домінування чоловіків, чи то вчителя, чи інших студентів; позиція вчителя над учнем; і сила технологій – знання про які традиційно були доступні лише чоловікам.

Не зважаючи на те, що в журналі, котрий випускали 1981року, не знайшлося тої статті, котру потрібно було б позначити в цій роботі – ми все ж розповімо про неї в контексті «спецвипуску», що був знайдений в іншому джерелі. Тож, чим була так примітна ця стаття «Лесбійки та кіно»?

Just Cut були чи найпершим видавництвом, що поширило проблематику ЛГБТК+ в кіно, виділивши на це окремий спецвипуск в якому йшлося про дослідження відсутності лесбійських ідентичностей в кіно. На теоретичному рівні лесбійство і фемінізм формулюють свої позиції таким чином, що одне завжди ставить під сумнів інше. Фемінізм нагадує лесбійству про те, що воно має рахуватися зі своїм зарахуванням до класу жінок. Лесбійство застерігає фемінізм від його тенденції розглядати прості фізичні категорії як незмінні та визначальні сутності. Тобто, лесбійство – це культура, через яку ми можемо політично поставити під сумнів гетеросексуальне суспільство щодо його сексуальних категорій, значення його інститутів домінування загалом і в

особливо про значення цього інституту особистої залежності, шлюбу, нав'язаного жінкам.

Феміністська кінокритика аналізувала кінотексти та рецепцію фільму, щоб пояснити місце жінки в чоловічій. На жаль, така критика надто часто визнавала гетеросексуальність своєю нормою. Відмова розглядати лесбійську перспективу спотворювала кінокритику, а також її ширший політичний та інтелектуальний контекст, включаючи обговорення ідеології, популярної культури та психоаналізу. Однак лесбійська перспектива змогла по-новому поєднати погляди на культуру, фантазії та бажання та пригнічення жінок.

Лесбійська перспектива може прояснити, як відтворюється патріархальна структура влади і як це, у свою чергу, знаходить вираження на екрані. Проста, здавалося б, заміна підмета «жінка» підметом «лесбіянка» радикально переосмислює параметри феміністичної кінокритики.

Ця стаття стала початком «нового» погляду, який наразі здається максимально природнім (хоч і не для всіх).

РОЗДІЛ ІІ. Філософський контекст

2.1. **Феміністична критика по Фрейду**

Кейт Міллетт – американська письменниця, феміністка, громадська діячка та художниця. Відома як авторка книги «Політика статі». Одна з центральних постатей у другій хвилі фемінізму. Її книга «Політика статі» відкриває широкий діапазон тем, пов'язаних із гендерною нерівністю, включаючи розгляд сексуальної свободи, гомосексуальності, насильства стосовно жінок та взаємозв'язку між політичними та особистими аспектами життя. Книга стимулювала велику кількість дебатів та допомогла сформувати багато ідей і концепцій, що визначили далі розвиток феміністської теорії. Кейт стверджувала, що традиційні психоаналітичні теорії жіночності, які, як правило, наголошували на анатомічних і біологічних детермінантах поведінки, були неадекватними і не враховували соціальні, політичні та економічні умови, які формують життя жінок (Міллетт, 1998 с. 136). Вона доводила, що ці теорії увічнюють патріархальну систему, яка ставить жінок у невигідне становище, в яке ставив Фрейд жінок. Міллетт стверджує, що психоаналітична теорія Фрейда забезпечує найпрогресивніший погляд на фемінний феномен у культурі, підкреслюючи важливість мови та несвідомого.

Концепція несвідомого Фрейда дозволяє глибше зрозуміти, як на культурну конструкцію жіночності впливають несвідомі сили та бажання, тоді як його концепція мови сприяє розумінню того, як мова формує наш досвід і сприйняття статі.

Водночас жіночу суб'єктивність, на думку Кейт Міллетт, не можна визначати, як залежну і формуючу виключно через структуру «Іншого» - батька, лікаря, аналітика тощо. Завдання феміністської філософії, на думку Міллетт, полягає у доказі жіночої самодостатності, а також самодостатності жіночого бажання (Міллетт, 1998, с. 68).

Бетті Фрідан вважала, що проблема жіночої дефектності та вторинності лежить у структурі патріархальних сімей. Вона стверджувала, що жінкам слід надавати більш рівні ролі в сім'ї і що ці ролі мають більше відповідати їхнім індивідуальним потребам і бажанням. Робота Фрідан допомогла започаткувати сучасний феміністський рух, і її книга донині залишається важливим феміністичним текстом.

Фрідан стверджувала, що традиційні ґендерні ролі надто сильно наголошують на жіночому тілі, як джерелі насолоди та задоволення для чоловіків і надто мало на жіночому тілі, як інструменті виробництва та творчості. Вона також стверджувала, що чоловіки та родини надто контролювали жінок, які обмежували їхній доступ до освіти, значущої роботи та економічної незалежності. Фрідан припустила, що ці обмеження створювали у жінок помилкове відчуття безсилля, яке використовувалося для виправдання контролю, який вони відчували в сім'ї (Фрідан, 1963).

«Подвійний стандарт», який відчувають жінки в традиційних сімейних ідеологіях, є результатом розриву між покладеними на них очікуваннями та їхнім реальним соціальним становищем. Очікується, що жінки виконують свою репродуктивну роль, але насправді їхні обставини можуть не дозволяти їм це робити. Це створює амбівалентний стан внутрішнього конфлікту для жінок, оскільки вони намагаються узгодити свої традиційні очікування з поточною реальністю.

Критика Фрейда здійснювалася й у іншому напрямі: не з точки зору критики традиційного становища жінки в сім'ї, а з погляду критерію доедипального відношення мати/дитина. Основна заслуга у розробці структури цих відносин належить німецькій дослідниці Мелані Кляйн.

Її психоаналітична критика Фрейда зосереджена навколо ідеї, що Едипів комплекс є застарілою та надто спрощеною моделлю, яка не враховує складності людської психології. Вона також вважає, що концепція жіночої суб'єктивності, яка залежить від структур «Іншого», є надто спрощеною, та не враховує весь спектр жіночого досвіду.

Доедиповий період розвитку людини є важливою фазою психоаналізу, яка може допомогти пояснити особливості людської психіки. У цей період дитина відчуває первинну ідентифікацію з матір'ю, а не з батьком, що може мати тривалий вплив на її розвиток і подальшу поведінку. Психоаналіз традиційно зосереджувався на едиповому періоді, який слідує за доедиповим періодом, але Клейн вважав, що необхідно досліджувати доедиповий період, щоб краще зрозуміти, як формуються особливості людської психіки.

Найголовніше, на думку Кляйн, це стосунки мати/дочка. Саме їхня особливість, вважає Кляйн, допомагає зрозуміти, чому в структурі сім'ї жіноча роль формується через амбівалентність і втрату ідентифікації. Функція жінки в сім'ї традиційно зводиться до піклування про будинок і дітей за відсутнього батька. Пам'ятаючи про це, дівчина зосереджується на розвитку стосунків підтримки, піклування та турботи з іншими, тоді як хлопчик зосереджується на розвитку стосунків, заснованих на лідерстві, незалежності та силі.

Більше того, у такому типі ідентифікації переважають чуттєві афекти, що відповідають особистим, а не соціальним порядкам дійсності. Але це не означає, що воно жіноче. Тип особистості не слід позначати виключно в термінах маскулінності чи фемінності, оскільки стать не має нічого спільного з особистістю.

Доедипові стосунки між матір'ю та донькою відзначаються взаємною повагою, довірою та розумінням. Ці стосунки засновані на надійному

емоційному зв'язку між двома, що дозволяє їм відкрито спілкуватися та ділитися своїми думками, почуттями та досвідом один з одним. Це дає змогу доньці відчути самостійність та самобутність, відокремлену від матері, водночас відчуваючи підтримку та опіку у своєму розвитку. Доедипові стосунки між матір'ю та донькою - є важливою основою для здорового психологічного та емоційного розвитку обох сторін. В даному контексті теорія Мелані Кляйн послужила відправною точкою для розвитку постлаканівського феміністського психоаналізу.

2.2 Постлаканівський феміністський психоаналіз

Теорія Лакана стала одним з найвагоміших джерел натхнення для феміністського психоаналізу. Це забезпечило нову структуру для розуміння складності жіночої суб'єктивності, яка дозволила більш детально зрозуміти жіночі бажання, задоволення та ідентичність. Це також допомогло пролити світло на динаміку влади, притаманну патріархальним структурам, зокрема те, як ці структури формують те, як жінки переживають і взаємодіють із навколишнім середовищем. Нарешті, теорія Лакана забезпечила спосіб більш ефективного вирішення проблем пригнічення та насильства щодо жінок, особливо з точки зору того, як ці проблеми вкорінені в соціальних структурах і динаміці влади.

Елізабет Гросс у книзі «Жак Лакан. Феміністський вступ» (1990) формулює основні висновки про вплив Лакана на феміністську теорію. Лаканівська критика картезіанського cogito ґрунтується на його відмові від ідеї, що особистість є єдиною та єдиною сутністю. На його думку, картезіанське поняття внутрішнього, доступного через самоаналіз і раціональне мислення, є помилковим. Для Лакана «я» є подільним, сконструйованим через суб'єктивний досвід, мову та культуру. Він стверджує, що суб'єктивність – це не природна даність, а радше ефект символічного порядку – мови та інших символічних систем, у яких ми беремо участь. Наголошуючи на ролі мови у формуванні суб'єктивності, Лакан кидає виклик

ідеї єдиного картезіанського суб’єкта (Лакан, 1995, с. 43). Замість традиційних уявлень про суб'єктивність він запропонував теорію соціо-лінгвістичного генези суб'єктивності, яка розглядає маскулінну та фемінінну суб'єктивність як соціальний та історичний ефект та функцію, а не як ефект і функцію біологічно переданого та детермінованого.

Його внесок у легітимізацію дискурсу сексуальності помітний і сьогодні. Він розглядав сексуальність як важливий фактор у всіх аспектах людського життя і стверджував, що вона відіграє вирішальну роль у соціальному та психічному функціонуванні. Його теорії зосереджувалися на сексуальності як центральному джерелі сили, ідентичності та сенсу людського життя, і він намагався пояснити складність психоаналітичного процесу через призму сексуальності. Таким чином, Лакан створив важливу основу для подальшого дослідження психологічних і соціальних наслідків людської сексуальності. Очікується, що суб’єкт засвоїть норми та цінності, пов’язані з цією позицією, і прийме символічний порядок, який йому нав’язаний. Цей порядок заснований на гендерній ієрархії, яка служить для підтримки існуючих структур влади. Як стверджував Лакан, цей символічний порядок є суттєвим для самовідчуття будь-якої людини, оскільки він забезпечує структуру, в межах якої вони можуть осмислити свій досвід. Саме через цей символічний порядок індивіди формують своє відчуття ідентичності та почуття причетності до світу (Лакан, 1995, с. 63).

Теорія Лакана підкреслювала важливість систем значень для розуміння структури суб'єктивності та соціального порядку. Він стверджував, що дискурсивний порядок створює соціокультурний порядок і формує реальність, а не навпаки. Через цю призму мова та дискурс мають значний вплив на те, як ми сприймаємо та відчуваємо світ.

Водночас, феміністські постлаканівські теоретики критикували Лакана за те, що він виніс концепцію жіночого за межі історії та реальності. Вони стверджують, що такий підхід обмежує наше розуміння складності та нюансів статі, оскільки він не враховує життєвий досвід жінок. Також, вони визнають,

що робота Лакана внесла внесок у наше розуміння гендеру та відкрила нові можливості для дослідження гендерної ідентичності (Лакан, 1995).

У концепції Лакана структура значення та символічний порядок фіксуються трансцендентним означуваним фалоса. Феміністські критики розглядають це як обмеження для розуміння статі та ідентичності, оскільки це передбачає патріархальну ієрархію з фалосом як всеохоплюючим символом влади та влади. Саме воно гарантує патріархальну дихотомію лише на рівні символічного порядку реальності: іншими словами, фалос означає контроль та владу над бажанням лише на рівні символічного порядку.

Лаканівська концепція фалоцентризму є формою культурного аналізу, яка досліджує традиційні цінності та значення, підтримувані панівним патріархальним авторитетом у даній культурі. Ця концепція використовується для пояснення того, як певні цінності та переконання підкріплюються дискурсом, де домінують чоловіки, і як це, у свою чергу, призводить до маргіналізації жінок та інших груп меншин. Таким чином, фалоцентризм – це спосіб зрозуміти, як влада діє в культурі та як їй можна кинути виклик.

І хоча феміністсько орієнтовані учениці Лакана у постановці питання про сексуальності використовують лаканівські визначення даного феномену - через параметр символічного - проте їх наступним кроком щодо проблеми сексуальності було визнання зв'язку між сексуальністю та владою, коли сексуальність визначається через особливі маніпулятивні стратегії влади щодо суб'єкту (жіночому чи чоловічому).

Основне завдання постлаканівського феміністичного психоаналізу полягає в аналізі складності суб’єктивності Лакана з жіночої точки зору. Це передбачає вивчення способів, якими гендерні ролі та норми впливають на побудову ідентичності, волі та суб’єктності. Це також передбачає дослідження наслідків теорій Лакана для розуміння динаміки влади, гноблення та домінування в гендерних стосунках. Крім того, постлаканівський феміністичний психоаналіз прагне розробити нові теорії та практики для

розуміння того, як стать впливає на формування ідентичностей, стосунків і суб’єктивностей.

Основною теоретичною тезою стала відмова визнати роль жіночого, як виключно пасивну (об'єкта чоловічого бажання, у термінології Лакан). Навпаки, на противагу Лакану, постулюється активність жіночої суб'єктивності та бажання: жінка, стверджують феміністські психоаналітики, також схильна до процедури суб'єктивізації, а не виключена з неї. Основна відмінність жіночого типу суб'єктивізації полягає в тому, що вона здійснюється поза сферою «фалічної економії символічної кастрації». Символом жіночої суб'єктивізації є лаканівське поняття. Жіноче бажання, яке не потребує опосередкованої фігури Іншого.

Деякі постлаканівські феміністки хвалили Лакана за його внесок у психоаналіз, тоді як інші критикували його роботу. З одного боку, теорії Лакана вважаються основоположними для постлаканівського фемінізму, особливо з огляду на значення, яке він надавав мові, несвідомому та несвідомому формуванню ідентичності. З іншого боку, багато феміністок відкидають певні аспекти творчості Лакана, такі як його уявлення про те, що жіноча ідентичність визначається браком, або його відсутність уваги до питань раси та класу. Зрештою, серед постлаканівців немає єдиної думки (Лакан, 1995).

2.3 Психоаналітичний напрям від Лаури Малві

Психоаналітичний підхід у феміністичній кінокритиці прагне зрозуміти способи, у які патріархальні гендерні норми та очікування представлені у фільмі, і як ці уявлення можна оскаржити або порушити. Цей підхід використовує концепції Фрейда, такі як несвідоме та механізми захисту, а також концепції Лакана, такі як погляд, щоб проаналізувати, як гендерні ролі та очікування проектуються через візуальне задоволення. У своїй статті «Візуальне задоволення та наративне кіно» Малві стверджує, що голлівудські

фільми структуровані чоловічим поглядом, який об'єктивує жінок і позбавляє їх активної суб'єктності, і що цю структуру потрібно кинути виклик. Стаття Малві стала частиною політичного проекту, націленого на руйнування гендерних насолод класичного голлівудського кіно. Запитання чоловічого та жіночого задоволення, проблеми видовища та глядацької аудиторії обговорюються у рамках психоаналітичного підходу.

Тому, виходячи зі статті Лаури Малві, психоаналітична теорія є найбільш підходящою політичною зброєю, що викриває способи, які використовує патріархальне суспільство для створення та структурування фільмотворення. Її хвилює парадокс фалоцентризму, що управляє світом, завдяки образу кастрованої жінки. Тобто, уявлення про жінку виступає як фундамент цієї системи: її дефектність виробляє фалос, саме її дефектність означає фалос. Двоякість функцій жінки у формуванні патріархального несвідомого викреслює, що вона символізує загрозу (бо не має пеніса) і таким чином її дитина, це щось символічне (Mulvey, 1989). Коли її місія завершується, вона більше не існує в світі, буквально, вона немає ні прав, ні слова, вона залишається лише спогадом про материнство та брак. Ці думки були вкоріненні в природі за часів Фрейда.

Таким чином, в патріархальній культурі, жінка займає місце обмеженного «іншого», такого «іншого» в якому чоловік зможе плекати свої фантазії та настанови використовуючи лінгвістичну владу над мовчазним образом жінки, як прив'язана до функції носія значення, а не його творця. Саме цей аналіз, дуже цікавить феміністок та ставить перед ними гостре питання « Як боротися з несвідомим?», тобто мова, що на той час захована в надрах патріархальної мови. Лаура пояснює, що не можливо створити альтернативу поза традицію, але можна досліджувати патріархат його ж методами, серед яких є психоаналіз. Психоаналітична теорія, повинна продвинути розуміння статусу-кво патріархального порядку в якому ми живемо, говорить Малві.

Технологічне обладнання дозволило кінематографістам виробляти фільми за значно меншими витратами, ніж раніше. Це дозволило меншим незалежним кінематографістам створювати фільми, які могли бути недоступні для них у минулому. Крім того, нові цифрові технології полегшили кінематографістам експерименти з новими типами оповіді та візуальних стилів, що призвело до появи альтернативного кіно. Цей новий тип фільму допоміг кинути виклик домінуючим ідеологіям і заохотити творче самовираження, зробивши його потужною формою культурного виробництва.

Фільм «Центральна лінія» – це тип фільму, який дотримується набору правил і вказівок, які вважаються прийнятними для широкого загалу (Mulvey.,1989). Для того, щоб з'явитися, цей тип фільму повинен відповідати певним умовам, таким як наявність лінійного сюжету, чітко визначених персонажів і певних моральних цінностей, які сприймаються суспільством. Хоча це не означає, що альтернативне кіно є морально неприйнятним, це показує, як психічні хворобливі одержимості суспільства можуть впливати на те, що вважається прийнятною формою кіно.

У фільмі використовується центральна лінія діалогу, щоб виразити еротичну напругу між героями мовою тонких навіювань і натяків. Цей код дозволяє досліджувати сексуальне бажання без безпосереднього зіткнення з ним, що дозволяє більш привабливо зобразити бажання персонажів у контексті патріархальної системи. Підриваючи традиційну патріархальну мову та вводячи відчуття двозначності та нюансів, фільм здатний досліджувати та виражати діапазон людських емоцій, від страху до бажання, у спосіб, який є значущим і доступним.

Малві розмірковує про необхідність критики «его» у кіно, яке розглядається як ідеологічна вершина історії кіно. Критика потрібна не для того, щоб створити нове задоволення, а радше для того, щоб популяризувати тих, хто маргіналізований і пригноблений. Також, авторка припускає, що ця критика має надходити із зовнішніх джерел, таких як громади, які постраждали від цих фільмів, і самі кінематографісти: «Альтернатива –

сп’яніння, що з’являється шляхом забуття минулого, чи готовністю сміливо порвати з очікуванням моменту осягнення нової мови бажання» (Mulvey,1989, p. 45).

Початок аналізу починається з терміну «скопофілія» - це задоволення, яке отримується від погляду на когось або щось. Це акт отримання задоволення від перегляду та спостереження за людьми чи предметами. Це можна побачити у фільмі, оскільки він дозволяє глядачам спостерігати за персонажами та обстановкою так, як це було б неможливо в реальному житті. У багатьох випадках скопофілія може бути використана для створення напруги або напруги у фільмі, оскільки глядач втягується в історію та інвестує в те, що станеться далі. Крім того, скопофілія може використовуватися для створення відчуття вуайєризму, дозволяючи глядачеві спостерігати за персонажами та подіями на відстані.

У »Трьох есе про сексуальність», Фрейд виділив скопофілію як один із компонентних інстинктів сексуальності, що абсолютно незалежний від ерогенних зон. Він пов’язав скопофілію зі ставленням до інших людей як до об’єктів, залежних від контролюючого і допитливого погляду. Наведені ним приклади зосереджені на вуаєристичній активності дітей, їх бажанні побачити інтимне, заборонене (інтерес концентровано на геніталіях, фізичних функціях інших людей, на наявності чи відсутності пеніса). У даному аналізі скопофілія є за своєю суттю активною (Фрейд, 1905).

Пізніше в праці »Інстинкти та їх доля», Фрейд розвинув далі свою теорію скопофілії, умовно приписуючи її догенітальному автоеротизму, наслідком якого є перенесення насолоди від побаченого іншим за аналогією. Хоча інстинкт модифіковано іншими факторами, особливо структурою «еґо», він і надалі існує як еротична основа насолоди від споглядання іншої особи як об’єкту. В деяких випадках він може фіксуватись у збочення, продукуючи нав’язливі вуаєри, коли сексуальної насолоди можна досягнути лише через споглядання.

Малві стверджує, що на перший погляд видається, що кінофільм є далеким від таємного світу прихованого спостереження за невідомою жертвою. Те, що ми бачимо на екрані, очевидно, це виявляє. Так, більшість фільмів «центральної лінії», як і конвенції, за яких вона (лінія) розгортається, вимальовують свого роду герметично закритий світ, який магічно розкривається, байдужий до присутності публіки, формуючи у неї відчуття роздвоєності та граючи на її вуаєристичній фантазії. Окрім того, різкий контраст між мороком у залі (який також ізолює глядачів один від одного) і сяйвом мінливих картин світла й тіні на екрані сприяють появі ілюзії вуаєристичного відособлення. Умови екранізації і наративної конвенції створюють у глядача ілюзію спостереження за приватним життям.

Фільм дотримується умовностей фільму «центральної лінії», зосереджуючи увагу на людській фігурі та досліджуючи скопофілію в її нарцисичному аспекті. Він задовольняє бажання приємного споглядання, але також йде далі, заглиблюючись у складність людського досвіду.

Антропоморфізм – це приписування людських характеристик нелюдським істотам, таким як тварини, рослини та предмети. Це спосіб розуміння та інтерпретації навколишнього світу, і його можна побачити в багатьох аспектах життя. Від літератури до мистецтва, від релігії до повсякденних розмов, антропоморфізм є повсюдною частиною нашої культури. Це дозволяє нам ставитися до речей, які не є людськими, і співпереживати їм, а також розуміти наше оточення таким чином, щоб це було значущим і цікавим, каже Малві.

Розпізнавання себе в дзеркалі є вирішальним моментом у формуванні «еґо». Це визнання часто називають «стадією дзеркала» і розглядають як ключовий момент у розвитку самовідчуття особистості.

Жан Лакан описував момент, коли дитина впізнає власне відображення у дзеркалі, що стає ключовим у структурі «еґо». Тут важливо відзначити кілька аспектів. Дзеркальна фаза з’являється у той час, коли фізичні амбіції дитини перевершують її моторні здібності (Лакан, 1995, с. 67).

Жан Лакан описував це явище відоме як «стадія дзеркала» і є ключовою частиною розвитку самосвідомості. Вважається, що це вирішальний крок у формуванні его, оскільки дозволяє дитині визнати себе як особистість, відокремлену від свого оточення. Дзеркальна стадія також служить містком між внутрішнім світом дитини та зовнішнім світом, дозволяючи їй почати розуміти, як її сприймають інші та як вона вписується в більш широкий соціальний контекст.

Розпізнавання власного тіла в дзеркалі – складний процес, що включає як когнітивну, так і емоційну складові. Важливо відзначити, що таке визнання часто буває помилковим, оскільки зображення в дзеркалі є не справжнім відображенням власного тіла, а скоріше його ідеалізованою версією. Це хибне визнання може призвести до почуття відчуженості та може спонукати людей ототожнювати себе з іншими людьми чи об’єктами, щоб заповнити прогалину між їх ідеалізованим уявленням про себе та їх реальним зовнішнім виглядом.

Важливим є факт, що зображення конструює основу уявного, впізнання / хибного впізнання і ідентифікації, а звідси – і перші артикуляції «я» суб’єктивного.

На цьому етапі дитина вперше впізнає своє відображення в дзеркалі і зачаровується ним. Це визнання може призвести до відчуття самосвідомості, оскільки дитина починає усвідомлювати, що вона відокремлена від навколишнього світу. Це може бути захоплюючим та зачаруючим досвідом для дитини, оскільки вона досліджує свої фізичні здібності та починає усвідомлювати свою особистість.

Фільм має структуру зачарування, доволі сильну, щоб спричинити тимчасову втрату «еґо», і, одночасно, зміцнити його. Смисл забуття світу таким, який він мав досі вияв для «еґо» (забув, хто я, і де був), є ностальгійною ремінесценцією тієї досуб’єктивної миті впізнання зображення.

Фільм вирізнявся продукуванням «еґо» - ідеалу, який втілювали його кінозірки. Завдяки виконанню складного процесу подібностей і відмінностей

зірки зосередили присутність на екрані та сценарії, створивши величне втілення звичайного.

Тобто, перша структура, що стосується скопофілії, постає із насолоди від сприймання іншої особи як об'єкта сексуальної стимуляції поглядом. Друга, обумовлена нарцисизмом і структурою «еґо», випливає із ідентифікації з побаченим. Іншими словами, перша припускає відділення еротичного ідентитету суб'єкта від об'єкта на екрані (активна скопофілія), друга передбачає ідентифікацію «еґо» з об'єктом на екрані шляхом зачарування глядача тим, що є для нього близьким, і впізнаванням.

Перша є функцією сексуальних інстинктів, друга – «еґо» лібідо. Ця дихотомія була ключовою для Фрейда. Хоча він і вважав, що обидва моменти впливають один на одного й переплітаються, напруга між інстинктивними потягами та самозбереженням продовжилась як драматична поляризація у насолоді. Обидва мають формативну структуру, самі по собі не несуть ніякого значення, тому пов'язані з ідеалізацією.

Зображення у фільмі напруги між лібідо та «его» створило сюрреалістичну та сновидну атмосферу. Персонажі були поміщені у світ, який здавався одночасно реальним і фантастичним, підкреслюючи дихотомію між реальністю та уявою. Це створювало унікальну ілюзію реальності, в якій глядачі мали змогу досліджувати власні внутрішні бажання та страхи.

Закони, які керують фантастичним світом на екрані, можуть мати потужний вплив на те, як глядач ідентифікує себе з персонажами та сексуальні бажання, які вони на них проектують. Хоча ці закони можуть бути створені режисерами, глядачі можуть виявитися затягнутими у фантастичний світ і піддатися його правилам. Таким чином, режисерам важливо враховувати, як їхні твори можуть формувати досвід і бажання глядачів під час створення фантастичного світу на екрані.

Віра, яка зовні викликає задоволення, може бути протилежною або навіть загрозливою за своїм змістом, і саме жінка, як уявлення/образ, кристалізує цей парадокс, який можна побачити в багатьох аспектах масової культури. Від

того, як жінок зображують у музичних відео до того, як їх використовують у рекламі, часто в основі лежить повідомлення об'єктивації та динаміки влади, які можна побачити у формі задоволення. Жінок часто сприймають як об'єкти, якими можна насолоджуватися, а не як людей, які мають автономію та свободу волі. Це може призвести до відчуття безсилля у жінок і навіть сприйняття їх як безправних

Щоб забезпечити більшу гендерну рівність, необхідно відійти від бінарного погляду на задоволення від споглядання, зазначає Малві (Mulvey, 1989, с. 68). Натомість важливо визнати, що і чоловіки, і жінки здатні насолоджуватися тими самими видами споглядальної діяльності, такими як читання, ведення щоденника та медитація. Крім того, важливо забезпечити, щоб обидві статі мали доступ до однакових ресурсів і можливостей для здійснення цієї діяльності. Нарешті, важливо створити культуру, яка заохочує як чоловіків, так і жінок досліджувати та насолоджуватися діяльністю, яка приносить задоволення через споглядання.

Чоловіче уявлення проектує свою фантазію на жіночу постать, у відповідності до нього стилізовану. У своїй традиційній ексгібіціоністській ролі жінка є об'єктом для споглядання і виставляння на показ, у своїй суті закодована для сильного візуального і еротичного діяння.

Те, як жінка виражає свою сексуальність, може змінюватися залежно від ситуації та її власних уподобань. Для деяких жінок це може включати флірт, носіння відкритого одягу або інтимний фізичний контакт. Інші жінки можуть віддати перевагу висловленню своєї сексуальності через мистецтво, музику чи письмо. Зрештою, кожна жінка сама вирішує, як вона хоче виражати свою сексуальність.

Фільм «центральної лінії» гармонійно поєднує кіносцени й нарацію. Присутність жінки є необхідним елементом сцени у звичайному наративному фільмі, та все ж її візуальна наявність має тенденцію діяти проти розвитку сюжетної лінії, хід сюжету розбито на моменти особливого еротичного зосередження.

Героїня історії є важливим персонажем, який допомагає розвивати сюжет. Вона може символізувати любов, страх або навіть турботу про героя, спонукаючи його діяти і прагнути до своїх цілей. Цим вона створює враження на героя і допомагає йому справити те враження, яке він хоче справити на неї, стверджує Бад Бетічер.

Цей традиційний погляд на жінок був поставлений під сумнів останніми роками. Зараз жінки вважаються сильними, незалежними особистостями, які мають такі ж можливості та важливість, як і чоловіки. У фільмах дедалі частіше з'являються жінки-герої та історії, які зосереджуються на унікальних викликах і можливостях, з якими стикаються жінки в суспільстві.

Активний/пасивний гетеросексуальний розподіл ролей посилює традиційні гендерні ролі та очікування. Він заснований на переконанні, що чоловіки повинні бути активними і домінуючими, тоді як жінки повинні бути пасивними і покірними. Цей розподіл ролей використовувався для контролю наративної структури різними способами, від посилення стереотипів щодо гендерних ролей до обмеження можливостей жіночих персонажів у ЗМІ. Це також сприяє уявленню про те, що персонажі чоловічої статі не можуть бути сексуалізовані, оскільки вважається, що чоловікові неприйнятно бути об'єктом бажання.

Опір людини своєму ексгібіціоністському двійнику ще більше підсилює ідею про те, що відмінність між сценою та оповіддю є важливою для активної ролі людини у створенні та контролі подій історії. Опираючись своєму двійнику ексгібіціоніста, чоловік демонструє свою здатність створювати власний наратив і контролювати результати історії.

Роль чоловіка у фільмі полягає в тому, щоб забезпечити чоловічу перспективу та протидіяти жіночій перспективі. Він служить, як проксі для глядача та допомагає внести баланс і нейтралітет у фільм, надаючи інший кут зору на історію та персонажів. Він також допомагає прояснити сюжет, і його присутність може допомогти запобігти будь-якій потенційній упередженості чи упередженню, які можуть бути присутніми у фільмі.

Силу героя-чоловіка в кіно можна розглядати як відображення власних фантазій і бажань глядача. Ідентифікуючись із головним героєм-чоловіком, глядач проектує власний образ на уявного двійника, сурогату себе на екрані. Це дозволяє їм відчути владу і контроль героя, що часто асоціюється з еротичними уявленнями.

Величні характеристики чоловіка-кінозірки включають силу, впевненість, витонченість, чарівність і харизму. Ці риси роблять його привабливим як для чоловіків, так і для жінок і вважаються привабливим у романтичному контексті. Вони також відображають його силу, успіх і вплив у світі.

Герой розповіді може контролювати хід подій краще, ніж суб'єкт / глядач, на зразок того, як дзеркальний образ був у більшій мірі під впливом моторної координації. На відміну від жінки, активна чоловіча постать («еґо» - ідеал процесу ідентифікації) вимагає тривимірного простору, що відповідає простору дзеркального впізнавання, в якому відчужений суб'єкт інтерналізував свій особистий погляд на цю уявну екзистенцію.

Основна мета фільму – точно та правдиво відобразити досвід людського сприйняття. Це включає в себе показ аудиторії, як вона відчуває себе, коли бачить, чує, нюхає, смакує і торкається світу навколо себе. Фільм також прагне донести до глядачів суб'єктивні та емоційні аспекти сприйняття, наприклад, як певні звуки, запахи, смаки чи текстури можуть викликати певні почуття чи спогади. Також важливо, щоб фільм точно відобразив складність людської уваги, оскільки ми часто бомбардуємося кількома сенсорними введеннями одночасно. Творці фільму прагнуть створити реалістичний і захоплюючий досвід для глядача, який дозволить йому відчути що це.

Технологія камери (наприклад, особливо глибокий фокус) і її рух (узгоджений з діями акторів), комбіновано з майстерним монтажем (якого вимагає реалізм), і вони тяжіють до стирання меж простору екрану. Чоловічий персонаж має право керувати сценою, сценою ілюзії, у якій артикулює свої погляди.

Погляд – це поняття, яке використовується для опису того, як людина дивиться або сприймає іншу людину, об’єкт або сцену. Його можна використовувати для позначення фізичного погляду, наприклад, як хтось дивиться на іншу людину чи об’єкт, або він може позначати більш абстрактне поняття того, як хтось бачить або розуміє ситуацію. У контексті цих моментів погляд використовується для позначення скопофільного задоволення, яке отримується від споглядання об’єкта бажання, наприклад жінки, а також захоплення, яке виникає від того, що ви бачите себе відображеним у зображенні чи ілюзії.

З психоаналітичної перспективи постать жінки зачіпає проблему глибшого характеру. Її уявлення зосереджено на тому, з чим вона ніяк не може змиритись: на її нестачі пеніса, як загрозі кастрації, а, отже, незадоволення. Візуально встановлена відсутність пеніса, як реальна ознака, обґрунтовує комплекс кастрації, є істотною для умови вступу у сферу символічного.

Чоловіче підсвідоме може уникнути страху перед кастрацією двома способами: першим, що передбачає спроби повторного інсценування ключової травми (переслідування жінки, демістифікація її таємниці), врівноваження шляхом знецінення, покарання чи врятування об’єкту вини (пристрасті так званих “нічних” фільмів), чи другим, що виявляється у повному запереченні кастрації заміщенням фетишистського об’єкту чи перетворенням самого репрезентованого образу у фетиш (звідси – переоцінювання, культ жінки-зірки).

Другий спосіб – фетишистська скопофілія – надає фізичної краси об’єкту, трансформуючи його у щось, прийнятне для себе.

Перший спосіб, вуаєризм, нагадує садизм: насолода криється у констатації провини (безпосередньо пов’язаної із кастрацією) і винесення вироку винуватцю: покарання чи прощення. Цей садистський момент добре включається у нарацію. Садизм, залежний від причинності й обумовленості

подій, примушує певну особу до зміни, веде боротьбу між волею і силою, передбачає перемогу / поразку, і все це має місце у прямолінійному часі з початком і кінцем. Фетишистська скопофілія може існувати поза цим часом, якщо еротичний інстинкт фокусовано виключно на уявленнях.

Психоаналітичний підхід до аналізу задоволення та незадоволення в традиційних наративних фільмах може бути корисним для розуміння того, як ці фільми впливають на глядачів. За допомогою цього підходу ми можемо досліджувати психологічні наслідки перегляду фільму, наприклад, як глядач може ототожнювати себе з героями, як певні елементи сюжету можуть викликати певні емоції та як сама структура оповіді створює відчуття задоволення чи незадоволення у глядача.

Крім того, можна вивчити такі психоаналітичні концепції, як несвідомий розум і його вплив на перегляд фільмів. Використовуючи цей підхід, ми можемо глибше зрозуміти, чому глядачам подобаються традиційні сюжетні фільми та як ці фільми впливають на глядачів.

Скопофільний інстинкт і лібідозне «еґо» з великим ефектом використовуються в кіно. Кінематографісти часто використовують ці моделі та механізми для створення візуального наративу, який залучає глядача на емоційному рівні. Скопофільний інстинкт може бути використаний для створення еротичного напруження, тоді як лібідозне его може використовуватися для ототожнення з персонажами та створення відчуття близькості. Поєднуючи ці два елементи, кінематографісти можуть створювати історії, які водночас хвилюють і дають змогу глядачам.

Структура кінопрезентації, яка зображує жінку як пасивний будівельний матеріал для погляду на чоловіка, значною мірою залежить від контексту та жанру фільму. Наприклад, якщо фільм є драмою чи романтичною комедією, то історія може зосереджуватися на шляху жінки до пошуку власного почуття ідентичності, незважаючи на те, що погляд чоловіка відводить її на цю пасивну роль. Крім того, якщо це бойовик або фільм жахів, то персонаж жінки може

бути використаний як сюжетний прийом, щоб підкреслити силу головного героя-чоловіка та його здатність маніпулювати нею та контролювати її.

Наративний фільм є популярною формою кінематографічного вираження патріархальних ідеологій, оскільки дозволяє створювати ілюзії та маніпулювати сприйняттям аудиторії. Наративний фільм дає можливість побудувати історію, яка зміцнює та увічнює цінності та структури влади патріархального порядку. За допомогою цієї форми патріархальні ідеології можна представити у спосіб, який буде більш приємним для аудиторії, і використовувати їх для побудови наративу, який зміцнює існуючі структури влади та відмінності між статями.

Ці твердження свідчать про те, що зображення жінок у фільмах часто стосується кастрації, яка є концепцією, тісно пов'язаною з психоаналітичною теорією. Крім того, це твердження має на увазі, що таке представлення жінок часто спирається на вуаєристські та фетишистські механізми для компенсації загрози, яку створює кастрація.

Це вказує на те, що кінематографісти можуть використовувати ці вуайеристські та фетишистські механізми, як спосіб компенсувати брак влади та контролю, які жінки відчувають через свій статус у суспільстві.

Кінематограф і монтаж можна використовувати для створення візуальної мови, яка підкреслює певні теми чи ідеї, які, у свою чергу, можуть взаємодіяти з цими структурними рівнями, створюючи досконале та прекрасне протиріччя.

Кіно є унікальним у своїй здатності захоплювати та контролювати погляд своїх глядачів. Глядачам безперервно пропонують різноманітні точки зору та напрямки погляду, що дозволяє їм стати вуайєристами у світі, створеному режисером. Це те, що робить кіно унікальним від інших форм вистави та показу, таких як стриптиз або театр, оскільки глядачі можуть спостерігати за подією з різних точок зору. Маніпулюючи напрямком погляду та точками зору, режисер може створити абсолютно унікальний досвід для своїх глядачів, створюючи тісний зв'язок між ними та героями на екрані.

Граючи на напрузі, що виникає між фільмом як інстанцією (монтаж, оповідання), що контролює параметри часу, і фільмом як інстанцією, що контролює вимірювання простору (зміна відстаней, монтаж), кінематографічні коди породжують і погляд, і світ, і об'єкт розгляду, створюючи таким чином ілюзію, скроєну за мірою бажання. Саме ці кінематографічні коди та їх взаємовідносини із зовнішніми структурами, що детермінують фільм, повинні бути зруйновані до того, як буде кинуто виклик домінуючого типу фільмів та задоволення, яке вони запропонують глядачеві.

2.4. Феміністично-семіотичний аналіз

Семіотика - це спосіб аналізу та інтерпретації культурних текстів, наприклад фільмів. Це допомагає кінокритикам-феміністкам розкрити гендерну та владну динаміку, вбудовану в різні рівні значення цих текстів. Семіотика дозволяє глибше зрозуміти приховані повідомлення у фільмах та інших формах медіа, які можна використовувати для критики репрезентації жінок та інших маргіналізованих груп (Лауретіс, 2008). Семіотика особливо корисна у дослідженні того, як гендерні стереотипи закріплюються в ЗМІ, і як вони впливають на те, як ми розуміємо гендерні ролі та ідентичність.

Американський філософ Ч. Пірс та швейцарський лінгвіст Ф. де Соссюр заклали основи семіотики, а починаючи з робіт Р. Барта семіологія стає популярним методом дослідження різних форм та артефактів популярної культури від іграшок, зачісок та чіпсів до кулінарних рецептів, пральних порошків та автомобіля моделі сітроєн.

Символи можна знайти в різних місцях і використовувати для представлення ідей, емоцій і понять. Їх можна зустріти в літературі, мистецтві, музиці та повсякденному житті. Символи можна використовувати для передачі ідеї, емоції чи концепції без використання слів. Їх можна використовувати для передачі повідомлення, не вимовляючи жодного слова. Символи присутні в усіх аспектах нашого життя, від логотипів компаній до

прапорів держав. Вони використовуються для представлення ідеологій, переконань і цінностей суспільства.

Семіотичний аналіз кіно передбачає використання якісних методів соціальних наук, філософії та лінгвістики, на відміну від контент-аналізу, який спирається на методи кількісної соціології.

Тереза де Лауретіс – італійська письменниця та заслужена професорка-емерита. До сфери її інтересів входять семіотика, психоаналіз, теорія кіно, теорія літератури, фемінізм, жіночі студії, лесбійки та квір-дослідження. Лауретіс акцентувала увагу на вивченні смислів і символів, що присутні в кінематографічному тексті. Вона розглядає фільм як систему знаків, де кожен елемент має своє значення і може передавати певні ідеї, стереотипи та повідомлення про гендерну ідентичність.

Аналізує різні аспекти кіно, такі як візуальні образи, кадри, композицію, освітлення, кольори та звук, щоб розглянути, як вони впливають на сприйняття глядача і формують його уявлення про гендер. Вона показує, що кожен знак або символ може мати гендерне значення і впливати на трактування фільму в контексті соціальних норм і стереотипів.

Також, Тереза де Лаурентіс звертає увагу на взаємодію між глядачем і кіно. Вона досліджує, як кіно викликає реакції та емоції у глядача, а також як ці реакції можуть бути залежними від гендерної ідентичності та соціокультурного контексту. Визначає, що сприйняття кіно є активним процесом, де глядач активно взаємодіє з фільмом і тлумачить його згідно своїх власних досвідів та поглядів.

Позначимо певні аспекти семіотичного підходу Терези де Лаурентіс:

1. Репрезентація гендеру. Де Лаурентіс аналізує, як кіно створює і підтримує гендерні стереотипи та ролі. Вона висуває гіпотезу про існування «ідеології кіно», яка передає і утверджує певні гендерні норми і очікування. Досліджуючи елементи кіно, такі як кадри, діалоги, жестів,

вона показує, як вони можуть підтримувати бінарну модель гендерної ідентичності та підсилювати патріархальні структури.

2. Сексуалізація і взаємодія зірки та глядача. Де Лаурентіс досліджує, як кіно використовує образи та сексуальність для створення сприйняття і бажання у глядача. Вона розглядає поняття «сценічного погляду» (the male gaze) та «жіночого погляду» (the female gaze) і аналізує, як ці погляди впливають на сприйняття кіно. Вона підкреслює, що сексуалізація і взаємодія зірки та глядача можуть підтримувати статеві нерівності та об'єктивізацію жінок у кінематографі.
3. Культурний контекст та соціальні норми. Де Лаурентіс враховує вплив культурного та соціального контексту на сприйняття кіно. Вона стверджує, що культурні уявлення про ґендер формуються і відображаються в кіно.

Підхід Проппа передбачає аналіз наративного кіно з тією ж структурою, що й народна казка, зосереджуючись на функціях персонажів, ландшафтах і перешкодах замість їхніх індивідуальних ідентичностей. Такий підхід використовують кінознавці всього світу. Функція розглядається як дія персонажа, що визначає хід подій, підкреслюючи його важливість.

Структура фольклорної казки, як правило, відповідає основній моделі вступу, наростаючої дії, кульмінації, спадної дії та розв'язки. У вступі представляється головний герой і пояснюється його ситуація. Підйом дії передбачає, що головний герой стикається з перешкодами та викликами, намагаючись відновити втрачене. Кульмінація – це поворотний момент в історії, коли головний герой стикається з найбільшим викликом. У падінні дії головний герой долає цю проблему та вирішує свою дилему. Нарешті, розв'язка полягає в тому, коли герой досягає справедливості або винагороди за свої зусилля.

Герой, посланий дістати зникнення, здійснює якусь подорож, причому: а) зустрічає дарувальника, який, перевіривши героя, забезпечує його чарівним агентом, що дозволяє подолати з перемогою всі перешкоди, і б) зустрічається з ворогом у вирішальній сутичці або опиняється перед серією завдань, які дозволяються за допомогою чарівного дару (агента).

Ярська-Смірнова для прикладу наводить аналіз наративної структури фільмів про Джеймса Бонда, проведений Умберто Еко, показує, що сюжети тут збудовані в секвенцію кроків, що відповідають коду бінарних опозицій та досить близьких до типового наративу В. Проппа: 1) хтось з'являється і дає завдання Бонду; 2) лиходій показується Бонду; 3) Бонд і лиходій вперше вступають у боротьбу; 4) жінка показується Бонд; 5) Бонд опановує жінкою або починає її спокушати; 6) лиходій захоплює Бонда (одного або з жінкою); 7) лиходій мучить Бонда (одного або з жінкою); 8) Бонд перемагає лиходія; 9) Бонд насолоджується жінкою, яку потім втрачає.

Із залученням семіотики можна розглянути бінарні опозиції, навколо яких будується фабула та розгортається історія, розказана у фільмі. Так, фільм В. Тодоровського «Страна глухих» (1998) структурований за взаємододатковими контрастами: глухі – чуючи; жінки - чоловіки; слабкість, підпорядкування - сила, влада; море-місто; периферія - цивілізація; емоційна прихильність - економічний розрахунок. Ці опозиції - бар'єри між світами – Тих, Хто чує та Глухих, Чоловіків та Жінок. Водночас, соціальний порядок чутного світу відбивається, як у дзеркалі, у спільноті глухих.

Аналіз Берґера показує, що мовні тіла в західній культурі мають закодовані значення, пов’язані з ракурсами та технікою зйомки, яка використовується у виробництві фільмів: крупний план - інтимність; кадр зверху вниз – слабкість; кадр знизу вверх – влада.

Завдяки аналізу символів, знаків і образів семіотика може пролити світло на те, як окремим групам надається доступ до влади та ресурсів і як іншим відмовляється в цьому. Це може включати аналіз того, як мова, уявлення та символи використовуються для увічнення або виклику існуючій ієрархії

влади. Це також може включати вивчення того, як різні культури чи субкультури взаємодіють одна з одною, і як ці обміни формують те, як люди думають одне про одного та про навколишній світ.

Гендерні, расові та інші соціальні відмінності зазвичай формалізуються в уявленнях за допомогою категорій і ярликів. Наприклад, гендерні категорії можуть включати «чоловічі» та «жіночі», тоді як расові категорії можуть включати «білих», «чорних» і «азіатів». Межі між цими категоріями зазвичай окреслюються використанням таких термінів, як «ми» проти «вони», що може означати ієрархічний зв'язок між різними соціальними групами. Порівнюючи та характеризуючи різні соціальні групи, важливо враховувати як схожість, так і відмінності, щоб краще зрозуміти, як вони взаємодіють одна з одною.

У фільмі А. Балабанова тематичні коди національності та етнічності – це лютеранський цвинтар, який став притулком для бомжів та пияків; боротьба з

«кавказцями» за чорний ринок не так на життя, але в смерть; туризм та марнотратство життя іноземцями; трамвайне хамство все тих же кавказців. Все це – символічні коди безладу та небезпеки, які уособлюються етнічними «іншими». Безвладні тіла жінок з'являються, коли розмова заходить про насильство, бідність, безвихідь.

Закінчуючи цей розділ, згадаємо про контекстуальний підхід, бо він заснований на семіотиці та феміністському психоаналізі, «робити видимим невидиме». Контекстуальний підхід до феміністичної критики кіно передбачає аналіз фільмів з урахуванням історичного, культурного, соціального та політичного контексту. Цей підхід розглядає фільми як продукт свого часу і спрямований на розкриття гендерних нерівностей, репрезентацій і політичних питань, які вони відтворюють і відображають.

Основні аспекти контекстуального підходу до феміністичної критики кіно включають:

1. Історичний контекст. Феміністська критика кіно звертається до історичного контексту, в якому були створені фільми. Досліджує соціальні, політичні і культурні події, що вплинули на розвиток

кінематографа та гендерних стереотипів у певний період часу. Це допомагає розуміти, як фільми відтворюють і викликають певні ідеології та гендерні ролі.

2. Культурний контекст. Феміністична критика кіно враховує культурні особливості, традиції, цінності та норми, які впливають на репрезентацію ґендеру у фільмах. Досліджує, як гендерні стереотипи, очікування та ролі відображаються в різних культурах та як це відображення може варіюватись залежно від контексту.
3. Соціальний контекст. Феміністична критика кіно аналізує вплив соціальних структур, таких як клас, раса, сексуальна орієнтація та інші фактори, на репрезентацію ґендеру у фільмах.
4. Політичний контекст. Феміністична критика кіно аналізує політичні аспекти репрезентації ґендеру в фільмах. Ставить питання про владу, дискримінацію та соціальну нерівність, що відображаються у кіно, та розглядає, як фільми можуть сприяти або викликати зміни в гендерних відносинах.
5. Контекст авторства. Контекстуальний підхід до феміністичної критики кіно також звертає увагу на гендерні перспективи та досвід авторів фільмів. Враховуючи гендерну ідентичність і досвід авторів, критики можуть краще розуміти та аналізувати репрезентацію ґендеру в їх творах.
6. Аудиторія та рецепція. Контекстуальний підхід включає розгляд аудиторії та сприйняття кіно. Досліджує, як глядачі сприймають та тлумачать ґендерні повідомлення, що містяться у фільмах, і як ці повідомлення можуть впливати на їх уявлення про ґендер та соціальні ролі.

Застосування контекстуального підходу до феміністичної критики кіно дозволяє більш глибоко розуміти репрезентацію ґендеру в фільмах,

розкривати ґендерні стереотипи та нерівності, а також виявляти політичні та соціальні аспекти, пов'язані з цими репрезентаціями.

ВИСНОВКИ

Феміністська теорія кіно дозволяє критично аналізувати кінопродукцію, розкриваючи гендерні нерівності та стереотипи, а також сприяє формуванню гендерної свідомості та соціальної зміни.

Тож, нам вдалося виконати поставлені завдання щодо феміністської теорії кіно в ключі філософського виміру:

- Висвітлення історичного походження феміністської теорії кіно. Тобто, поштовх фемінізму другої хвилі, зокрема праця Симони де Бовуар та розквіту жіночих студій 1960-70х років.
- Визначення поняття «феміністська теорія кіно» - як розвиток дискурсу фемінізму в науковій, філософській та художній площинах, спрямований на розуміння природи гендерної нерівності. Феміністська теорія досліджує жіночі та чоловічі соціальні ролі, досвіди, інтереси, рутинні обов'язки та феміністські чи гендерні політики в різних наукових та соціальних сферах, таких як антропологія, соціологія, філософія, психоаналіз, медіа, дослідження, політика, ідеологія, комунікація, освіта, література, мистецтво, домашня економіка.
- Використання культурологічного методу, що показав ЗМІ та їх реакцію на проблематику розповсюдження феміністської теорії кіно серед людей.
- Аналіз різних методів вивчення та конструювання проблематики феміністської теорії кіно.

Ця робота призвела до зборки в одну систему конкретних філософських думок та поглядів, які покладені в основу феміністської теорії кіно . Показано

історичну, філософську та культурологічну сторону поняття, що досі актуально в XXI столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Валери, Б. (2001). *Политическая теория феминизма* (О. Липовской & Т. Липовской, Пер.). Идея-Пресс.

Богачевська-Хом'як М. Д, Кісь О. Р. (2009). Жіночий рух. У І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та Я. С. Яцків (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України.* Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.

Жеребкина, І. А. (ред.) (2001). *Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие.* Видавництво ХЦГИ.

Лакан, Ж. (2004). *Функція та поле мовлення та мови в психоаналізі.* Видавництво Гнозис.

Лауретис де, Т. (2001). В зазеркалье: женщина, кино и язык. В *Введение в гендерные исследования. Ч. 2. Хрестоматия (сс. 738-758).* ХЦГИ, Алетея.

Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. В Е. Гаппова, А. Усмановская (сост.) *Антология гендерной теории.* (сс. 280-296). Пропилеи.

Мілет, К. (1998). *Сексуальна політика* (У. Потятник & П. Таращук, Пер.). Видавництво Основи.

Основи теорії ґендеру. Навчальний посібник. (2004). Київ: Видавництво К.І.С.

Berger, J. (1977). *Ways of seeing.*

Camera obscura interview with babette mangolte. (1979). *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, 1-2(3-1),* 198–210.

Chinn, Sarah E. (2003). «Feeling Her Way: Audre Lorde, and the Power of Tourch», GLQ: *A Journal of Lesbian and Gay Studies, 9, 1-2,* 181-204

Citron, M., Lesage, J., Mayne, J., Rich, B. R., & Taylor, A. M. (1978). Women and film: A discussion of feminist aesthetics. *New German Critique, (13),* 82.

Frantsev, F. S. (2018). Simone de Beauvoir's trip to 1940's America and modern feminist discourse. *Concept: Philosophy, Religion, Culture, 1(5),* 165–168.

Frantsev, F. S. (2018). Simone de Beauvoir's trip to 1940's America and modern feminist discourse. *Concept: Philosophy, Religion, Culture, 1(5*), 165–168.

Index camera obscura/5–6. (1980). *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, 2(3),* 154.

Index camera obscura/11-12. (1984). *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, 4(3*), 169–170.

Jacob, C. K. (2015). Women & film. *Feminist MILA Histories, 1(1*), 153–162.

Levit, N., Verchick, R.R.M., & Minow,M. (2015). *Feminist legal theory: A primer*. New York University Press.

Mulvey, L. (1989). British feminist film theory's female spectators: Presence and absence. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, *7(2-3*), 68–81.

Women & film (2013) In *The american experimental woman's film: Yvonne rainer's lives of performers and film about a woman who . . . (1972–4*), (pp.125–136).