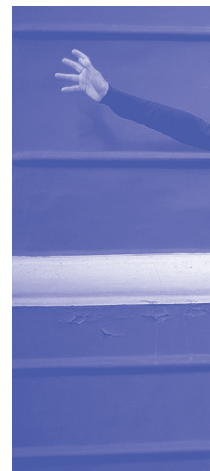


Iskanje feminističnih filmskih prostorov: Ivana Orleanska iz Mongolije¹

IVANA ORLEANSKA IZ
MONGOLIJE (1989)



JASMINA ŠEPETAVC

Ikona francoskega filma Delphine Seyrig je na vrhuncu svoje slave leta 1976 v nekem intervjuju za *The New York Times* opisala, kako doživlja igralsvo: »Kot igralka imam težko preteklost ... Igra je bila način zapeljevanja, dokazovanja sami sebi, da sem lahko sprejeta. A igralka so komercialni produkt. Predstavljajo celoten problem moških–žensk na mikroskopski ravni. So agentke moške optike.« Svojo tezo je istega leta reflektirala v filmu **Bodi lepa in utihni!** (Sois belle et tais-toi!, 1976), h kateremu je povabila sogovornice, kot so igralka Jane Fonda, Viva, Juliet Berto, Ellen Burstyn, Maria Schneider in druge. Vse je spraševala o njihovem (in svojem) poklicu: »Če bi bila moški, misliš, da bi bila igravec?« (»Ne«), »Si v filmu kdaj igrala z drugo žensko, in če si, sta bili prijateljici ali sovražnici?« (»Ne« ali »Sovražnici«). Odgovori znamenitih igralk so šokantno odkriti in pričajo, da je bila onkraj glamurja zvezdniške podobe ženskam v filmu odrejena le mala zaplata prostora, na kateri se je večina počutila ujeto: »Že dolgo nisem igrala nečesa, kar bi mi bilo všeč. Včasih postanem zelo jezna in se počutim ponižano, ko pomislim na svoje delo. Počutim se izrabljeno in reducirano. Reducirano v svoji podobi,« ji odgovarjajo. Ta kontekst mizoginije filmske scene je pomemben za zgodovino boja za drugačno filmsko produkcijo in zamišljanje drugačnih zgodb: Delphine Seyrig, ki je do tedaj že presegla podobo elegantne dame novega vala, njeno delo pa je bilo vse bolj povezano z ustvarjanjem videov in feminizmom,

se je sredi sedemdesetih odločila, da bo delala večinoma z režiserkami. Leto prej je nastopila v filmu **Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975, Chantal Akerman) v znameniti vlogi gospodinje, ujete v parametre družbe, stanovanja in ritualov, ter kot zdolgočasena žena diplomata v filmu **Indijska pesem** (India Song, 1975, Marguerite Duras). Več kot desetletje pozneje pa se je v svojem zadnjem filmu pred smrtjo, **Ivana Orleanska iz Mongolije** (Johanna D'Arc of Mongolia, 1989) nemške avantgardne režiserke Ulrike Ottinger, poslovlila z idejo, da lahko, če postaviš pred kamero več žensk, ki niso sovražnice, nastane zanimiva zgodba in feministično delo, ki odgovarja na problematično mesto filmskih ustvarjalck.

Ivana Orleanska iz Mongolije je verjetno eden bolj dostopnih filmov Ulrike Ottinger, poznane po tem, da ji narativni okviri filma služijo le kot minimalna opora spektaklu in performansu, kot piše o avtoričinem delu Brenda Longfellow v reviji *Screen*. Film bi lahko opisali kot mešanico dokumentarca in etnografije (ki se jima je Ottinger po osemdesetih posvetila še bolj zvesto) na eni strani ter pustolovske fikcije na drugi. Okvirna zgodba filma prikazuje skupino ljudi, ki potujejo na transsibirski in transmongolski železnici: Lady Windermere (Delphine Seyrig), angleško aristokratino, pripovedovalko zgodb in etnologinjo; Giovanni (Inés Sastre), mlado popotnico brez načrtov; Frau Mueller-Vohwinkel (Irm Hermann),²

1 Članek je predelan odlomek avtoričine doktorske disertacije.

2 Irm Hermann je imela podobno zgodbo zapletenega odnosa z režiserki kot mnoge igralka v filmu *Bodi lepa in utihni!*. V šestdesetih jo je odkril nemški



BODI LEPA IN UTIHNÍ!
(1976)



zadrgnjeno nemško učiteljico z rigidnim načrtom poti, vzetim iz knjižnega vodiča; Fanny Ziegfeld (Gillian Scalici), glasno in nezadržano pevko na Broadwayu; Mickyja Katza (Peter Kern), ekstravagantnega campovskega performerja; ruskega oficirja s pomočnikom; pa tudi vpadljivo vokalno skupino The Kalinka Sisters. Po večeru multikulturnega sozvočja in glasbenih nastopov vlak ustavi mongolska princesa Ulan Iga (Xu Re Huar) s svojo skupino vojščakinj, ki ugrabijo z vlaka vse ženske in jih odpeljejo v svoj kamp jurt. Potnice povabijo, da z njimi ostanejo čez poletje, v tem času pa živijo v nekakšni separatistični feministični (in lezbični) utopiji/heterotopiji, kjer se vsaka od njih sooča z novimi izkušnjami in drugačnimi kulturami ter se preobrazi na različne načine.

Nomadke, ki uhajajo klišejem

Struktura *Ivane Orleanske* se vzporeja s feminističnimi filmskimi pozivi časa na različne načine; film se denimo izmika fiksnim pomenom, jasni vsebini in linearni zgodbi. Vendar pa je delo za zgodovino feminističnega filma pomembno zlasti zaradi svojega pristopa k izgradnji raznolikih ženskih likov, ki jih spremljamo skozi zgodbo. Pri tem namerno izhaja iz poudarjeno klišejskih kategorij spola, seksualnosti,

režiser Rainer Werner Fassbinder in od takrat je nastopala v vrsti njegovih znamenitih filmov, čeprav naj bi bil do nje večkrat nasilen. Postavljena je bila predvsem v vloge zafrustriranih malomeščank, a je v drugem delu kariere, ko je tudi prekinila vezi s Fassbinderjem, uspela svoje vloge diverzificirati.

narodnosti itd., ki jih najdemo v filmski zgodovini, a kmalu postane jasno, da likov ne moremo pomensko ujeti tako zlahka, temveč so ženske nomadke prikazane na več načinov. Nomadski subjekti niso taki samo zaradi svojega gibanja skozi sibirsko prostranost, mongolsko puščavo in tundro, temveč zaradi svoje zmožnosti, da, kot poetično pravi Rosi Braidotti v svoji knjigi *Nomadic Subjects*, »osvobodijo aktivnost mišljenja iz primeža falogocentrističnega dogmatizma, vrnejo misel svobodi«. Ženske ne obidejo popolnoma bremena reprezentacije, ki jo opisujejo igralko v *Bodi lepa in utihni!*, temveč delajo z njim in skozi njega; v vloge, ki so jim odrejane v kulturi, vnesejo politiki parodije in performativnosti, ki nista, kot piše Braidotti, niti ritualizirana repetitivnost dominantnih poz (nasilnost teh Seyrig razkrije že v *Jeanne Dielman*, v repetitiji gest, ki prerastejo v dobesedni umor patriarhata), niti mimetično oponašanje, temveč odpreta prostora vmesnosti, kjer lahko igralko raziščejo nove oblike političnih subjektivnosti, ki jih v mainstreamovskem filmu, kjer so »reducirane v svoji podobi«, največkrat ne morejo.

S preigravanjem stereotipov in performansov skrbno orkestriranih spektaklov – kabaretnih točk na vlaku ali mongolskih festivalov –, ki so v nekaterih primerih potisnjeni do svojih skrajnosti, in v jukstapoziciji z ekstremnimi, na videz nekompatibilnimi razlikami – dela Ottinger so navsezadnje verjetno med najboljšimi primeri feminističnega campa – film ne destabilizira samo pojmov maskulinitete in femininosti ter odnosa med njima, temveč tudi kulturne



reference in časovne okvirje. Lady Windermere »inspirirajo viktorijanski trendi časa in je pod velikim vplivom vseh izkušenj v kolonijah Britanskega imperija, ko proučuje kulturo mongolskih nomadov [...] Je iz časa, ko so diplomatske odprave, principi in kralji potovali na transsibirski železnici kot v luksuznem hotelu,« avtorica opisuje v enem od intervjujev. Giovanna je mlado dekle, postmoderni nomad z walkmanom, ki potuje brez jasne destinacije, vpija kulturne razlike brez barier in se iz kupeja Lady Windermere (njene ljubimke) sčasoma preseli v jurto mongolske princeze (nove ljubimke). Potem je tu nemška učiteljica s prusko rigidnostjo, edina od žensk, ki sledi jasno načrtani poti, a pozneje v svojo izkušnjo vključi šamanistične rituale fabricirane avtentičnosti z rigoroznostjo resnične turistične vernice. Sestre Kalinka so kolaž šarma štiridesetih let prejšnjega stoletja in futurističnega modnega stila ipd. Ulrike Ottinger realizem uspešno prepleta s fabriciranimi zgodovinami in dogodki, postavi skupaj kolaž razlik (kulturnih, seksualnih, spolnih ipd.) na eno ravnino ter med njimi hkrati stke nove odnose in povezave. V tem procesu je razlika izpostavljena kot ključna tematika filma, a je hkrati skozi proces snemanja redefinirana, tako da ni več fiksirana v binarne kategorije, temveč je dekonstruirana skozi subverzivne performanse, v katerih sodelujejo vse_i udeležene_i – igralko v filmu in gledalko_ci. Kot pravi režiserka sama: »V filmu ne moreš pokazati stvari 'tako kot so', z njimi moraš nekaj narediti, moraš kondenzirati realnost. Ko sem začela delati filme, me je kmalu zelo fascinirala ideja uporabe fragmentov realnosti v kolažnem procesu [...] Gledalka mora potem dodati svojo domišljijo, da vse skupaj deluje [...] Igram se z žanri, s citiranjem, a na koncu je najpomembnejše, kako te stvari pridejo skupaj. Tako sta na neki način fikcija in fantazija vedno zastrašujoče blizu realnosti v mojih filmih in obratno.«

Feministične filmske heterotopije

Začetna točka spektakularnega filmskega potovanja je vlak na transsibirski železnici, ki je mikrokozmos kontradiktornih mest: v vizualno osupljivem začetku filma 360° rotacija kamere pokaže sanjski zasebni kupe Lady Windermere, poln *chinoiserie*: orientalskih mask, tapiserij, kipcev in lutk. Vizualni spektakel, ki napove filmsko estetiko, spremlja pripovedovalski glas Lady Windermere, odsev njenih misli, ki zastavi narativno dilemo odnosa med domišljijo in realnostjo. Napetost med njima uokvirja celoten film: »V letu 1581 Jermak Timofejevič prvič prečka Ural s svojimi krvoločnimi Kozaki ... vedno je prvič ... prebrane stvari

– domišljija – soočenje z realnostjo ... Mar se mora domišljija izogibati srečanju z realnostjo ali sta zaljubljeni druga v drugo? Lahko oblikujeta zavezništvo? Ju srečanje spremeni? Spremenita vlogi? Vedno je prvič ...«

Ivana Orleanska vseskozi namiguje na prostor vmesnosti med realnostjo in fantazijo, med uradno zgodovino in domišljijem ponovnim pisanjem le-te skozi izrazito queerovsko prizmo. Ottinger sama, nekakšna kreativna feministična (ponovna) piska pustolovskih zgodb, potopise, potopisno fikcijo, avanturistične in zgodovinske tekste ne le aktivno bere proti normativnim kodiranjem, temveč aktivno ustvarja novo vrsto feministične pravljice s političnimi implikacijami, producira nove afektivne fantazije in feministične prostore.

Igralke, liki in gledalke se tako znajdejo v večplastni heterotopiji, ki jo Michel Foucault v eseju *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* definira kot »nekakšno proti-mesto, nekakšno efektivno uprizorjeno utopijo, v kateri so resnična mesta, vsa druga resnična mesta, ki jih lahko najdemo v kulturi, reprezentirana, izzvana in sprejmenjena«. Že sama kinodvorana je heterotopija, ki »je zmožna sopostaviti v enem resničnem kraju množstvo prostorov« in tako »v štirikotnik odra drugega za drugim pripelje celo serijo krajev, ki so drug drugemu tuji«. Te izjemnosti filma in relacije z gledalkami_ci se Ivana Orleanska vseskozi zaveda, hkrati pa subverzivne prostore plasti v samem narativu. Film se začne v zaprtem prostoru zgodovinskega vlaka, ki sam združuje raznolike pomene – vlak je simultano stroj tehnološkega napredka, simbol zgodovine Zahoda, »progresivne« linearnosti in sredstvo gibanja med Evropo in Azijo. Gibanje vlaka je hkrati podobno filmskemu gibanju: skozi okna premikajoče lokomotive liki in gledalko_ci opazujemo mimoidoče podobe pokrajine in ljudi (staro žensko, ki prodaja kruh, glasbeno skupino ženskih vojakinj, šamana, ki da Mickyju želodčno zdravilo ...). Na tej točki filma so potniki še del kolonialnega potovanja z izrazitim orientalističnim interesom, zamejeni na relativno domestificirano udobje vlaka, gledajoč zunanjo Drugost. Razen kratke ekskurzije Lady Windermere v tretji razred, kjer najde mlado Giovanna, vlak deluje kot muzej evropskih kultur (vključujoč evropsko fascinacijo z Orientom) in socialnih interakcij (denimo v dovršeni *mise-en-scène* srečanja potnikov v vagonu z restavracijo). Potovanje je na tej točki še vedno linearno, temporalno zamejeno s postanki in destinacijami, ki potnikom dajejo občutek pomena in namena (toliko bolj to velja za moške potnike, ki imajo vsi jasen cilj; ženske na drugi strani potujejo brez cilja – izjema je nemška učiteljica, ki sledi avtoriteti knjige – v iskanju izkušnje). A potniki so takoj, ko mongolska



INDIJSKA PESEM (1975)

IVANA ORLEANSKA IZ MONGOLIJE (1989)



princesa s svojo skupino mongolskih Amazonk ustavi vlak, soočeni s suspenzijo linearne poti. V knjigi *Ulrike Ottinger: The Autobiography of Art Cinema* (avtor Laurence Rickels) ta prerez sama opiše takole: »Klasična predstavitev štirih zahodnjaških protagonistov, ki pojejo svoje arije na odru, zabeleži enotnost kraja, časa in akcije. Dobro organizirana notranjost iz narave naredi umetno zunanost. A medtem ko se skozi okno razgrinja tundra, naslikana na zvitku, ljudje notri vseeno slišijo njeno sirensko petje. Neudomačene zgodbe penetrirajo v poznano okolje, v katerega na koncu vdre zunanost, ki ne ve nič o vsej tej domačnosti. Na travnatih poljih, pod modrim nebom, pevci epov predstavijo mongolski čas.«

Mongolska tundra je novo prizorišče feministične heterotopije. V tej filmski fantaziji je relacionalnost med ženskami, ki niso sovražnice, ključna, saj vse, Mongolke, Francozinja, Nemka, Američanka ... govorijo različne jezike, a se vedno razumejo. Situacije, ki ne zahteva prevoda, ne smemo interpretirati kot naivno feministično sporočilo univerzalnega feminističnega boja, niti kot etnografov pogled, ki bi si zamišljal nekonfliktni multikulturalizem. Polifonija jezikov poskuša zarezati v dominantni jezik, ki različnih žensk ne zmore opisati. Strategija avtorice je vidna že v originalnem naslovu filma, ki kombinira različne jezike – *Johanna D'Arc of Mongolia*: »Rada začnem z velikimi, emocionalno investiranimi imeni z namenom, da postavim na prvi pogled poznano v nove in presenetljive kontekste. Navadno niso stvari, ki so povsem in popolnoma tuje, temveč tiste, za katere se zdi, da imamo z njimi nekakšno povezavo, ki lahko sprostito izjemen občutek nenavadnosti, ko so nenadoma prenesene v drug kontekst. Zato tudi mešanica jezikov v imenu, ki namigujejo na multilingvizem kultur in se upirajo lahki apropiaciji.«

Če vlak funkcionira kot linearna sekvenca podob in prikaz dominantne kulture, je drugi del filma tisti, ki vanj vpelje afekt. Trenutek ugrabitve ni samo spogledovanje z virtualnim na platnu, temveč zlitje z njim. Ugrabljene ženske niso več samo pasivne opazovalke, temveč aktivne nomadke, afektirane in transformirane v procesu. Vprašanje temporalnosti je tu ključno. »Heterotopije so najpogosteje povezane s kosi časa,« trdi Foucault; koščki časa, ki jih imenuje heterokronije. Trenutek »absolutnega preloma s tradicionalnim časom« je trenutek, v katerem začne heterotopija »funkcionirati s polno kapaciteto«. Že sam vlak je nekakšna heterokronija: muzej na tračnicah in med večerjo srečanje likov, »prežarčenih iz druge ere, iz mode, zunaj časa«, piše Rickels. A prava feministična heterokronija se začne z ugrabitvijo ženskih potnic. Čas po intervenciji mongolske princese postane nelinearen, tekoč,

prehoden (traja poletje), a nikoli zares omejen na konkreten urnik ali ritem. Je čas intenzivnih ženskih razmerij, relacij med različnimi kulturami in različnimi ženskami, čas igre in festivalov – prehodne heterokronije *par excellence*. Je tudi queer čas, ne samo zato, ker film nakazuje bolj ali manj homoerotične vezi med ženskami, temveč zato, ker ni podrejen idejam dela in prostega časa, družine in reprodukcije, ki bi like zaprla v tipične vloge zapeljivk ali mater – razen kratke scene je odsotnost otrok v princesini tundri očitna.

Četudi bi lahko Ulrike Ottinger očitali, da v vnemi iskana potencialov feminističnih alternativ fetišizira mongolsko Drugost za zahodnjaško občinstvo, takšna obravnava filma, četudi na mestih upravičena, spregleda ključni poudarek zgodbe in strategije režiserke in igralk. Te vzamejo lekcije feministične filmske teorije in prakse (ki jo navsezadnje uteleša Seyrig sama) ter delujejo preko subverzivne produkcije tradicije in izmišljanja zgodovine, ki preko performativnega procesa skozi filmsko trajanje vse bolj razkriva sam proces konstrukcije eksotičnega Drugega, stereotipnih ikon ženskosti ali »avtentične« izkušnje. Ultimativna parodija celotne naracije filma je vidna v zaključni sceni. Lady Windermere in Giovanna na vlaku iz mongolske tundre nazaj v Pariz srečata žensko, ki je podobna princesi. Ta zdaj nosi zahodnjaške obleke in razkrije, da so njene mongolske eskapade zares vsakoletni poletni dopust. Film implicira odsotnost »avtentične« esence v vsaki identitetni poziciji. Namesto tega izbere fluidnost in transformativnost, ki ne govorita le o prostorskih deteritorializacijah (gibanje po prostrani železnici ali površini tundre), temveč dajeta tudi prednost nomadski misli pred fiksiranimi kulturnimi pomeni in odrejenimi vlogami. Ta nomadizem torej ne implicira nujno gibanja v prostoru, prečenja prostora, temveč nam ultimativno govori o filmu, feminizmu in poziciji marginaliziranih ustvarjalk in gledalk: namesto malih zaplat, ki so jim bile odredene, so iskale nove prostore, jezike in subverzivne užitke. Nomadizem, ki ga ponuja Ottinger, vključuje domišljijo, branje proti ponujenemu pomenu in invencijo novih alternativnih fikcij ali resničnosti, ki bi lahko govorile o (queer) ženskah pod njihovimi pogoji. Kot piše Braidotti: »Niso vsi nomadi svetovni popotniki; nekatera od najboljših potovanj se zgodijo, ne da bi se fizično premaknili iz svojega življenjskega prostora.«