

KAMENJE V MOJIH ŽEPIH IN ŽENSKI AVTORSKI GLAS

Tina Poglajen



Čprav je od leta 1963, ko je Betty Friedan v *The Feminine Mystique* raziskovala »problem, ki nima imena«, torej problematiko žensk v 50. in zgodnjih 60. letih, ki so bile kljub materialni preskrbljenosti in zakonu z otroki nerazložljivo nesrečne, minilo že precej časa, sodobni film, predvsem mainstreamovski, večinoma še vedno deluje znotraj ideologije materinstva, ki to pogosto vidi kot logičen »srečen« zaključek dramaturškega loka junakinje, samoumevno pozitivno okoliščino v pripovedi o ženskah, ki otroke že imajo, ali večno pravičen odgovor na »dilemo« o splavu.¹ Redke neidealizirane reprezentacije materinstva, večinoma odrinjene na obrobje avtorskega oz. umetniškega filma, tako še vedno delujejo revolucionarno in radikalno, četudi gre le za alternativno perspektivo na izkustvo, ki je pri »ženskih ljudeh« zgodovinsko gledano tako vseprisotno in družbeno pomembno, da je tradicionalno žensko kot tako pravzaprav definiralo.

V *Kamenju v mojih žepih* (*Rocks in My Pockets*, 2014, Signe Baumane), animiranem filmu o psihi žensk, obsojenih na položaj gospodinje, žene, predvsem pa matere, je bistven sestavni del subalterne perspektive – in hkrati ena prvih stvari, ki v filmu na to nakazuje in ki jih sploh opazimo – neobičajen pripovedovalski glas. Ta ne le, da *ni moški* (k čemur se bomo vrnili nekoliko kasneje), temveč govori tudi v močno latvijsko naglašeni angleščini, za nameček pa pripoveduje zelo doživeto, ogorčeno, celo teatralično in se torej sploh ne trudi z dajanjem vtisa objektivnosti, uravnoveženosti oziroma standardnosti in nevtralnosti, tudi vredno(s)tne, ki naj bi bile bistvene odlike jezika, ki ga običajno slišimo (v vlogi pripovedovalca) na filmu, televiziji in radiu (četudi v resnici ta predstavlja le dominantno jezikovno skupino, pa naj gre za belski višji razred transatlantskega holivudskega dialekta, aristokratsko BBC-jevo angleščino ali osrednje slovensko, zborna slovenščino). Raba narečja v medijih lahko zato deluje prevratniško – in morda to ne velja nikjer bolj kot prav za vlogo pripovedovalca, glas, ki mu pripada določena avtoriteta, saj v filmu brez izjeme zaseda posebno mesto.

Kaja Silverman piše, da je glas pripovedovalca v primerjavi z glavno diegezo kodiran drugače, saj pripada drugačnemu razredu. Od filmske pripovedi ga včasih ločuje le časovna ali prostorska premestitev (kot na primer pri *Dvojnem zavarovanju* [*Double Indemnity*, 1944, Billy Wilder]), včasih pa je od filmske pripovedi absolutno ograjen (to velja tako za večino dokumentarnih filmov kot za *Kamenje v mojih žepih*). Silverman piše, da v tem primeru glas pripovedovalca »ohrani svojo integriteto« ter preobrne običajno hierarhijo podobe nad zvokom, saj postane glas, ki pripoveduje s položaja superiornega vedenja, ki je umeščen nad oz. čez siceršnjo diegezo. »Teološki status« filmskega pripovedovalca je skoraj ekskluzivno moška pozicija. Bistveno je, da gre za

¹ Podcasterke FilmFlowa v analizi filma *Obvious Child* (2014, Gillian Robespierre) denimo ugotavljajo, da je to eden izmed redkih (mainstreamovskih) filmov, v katerem ženska splav dejansko naredi, in edini, ki protagonistki med splavom sledi v operacijsko sobo. Bojana Bregar, Maja Peharc, Ana Šturm in Maja Zupanc. »011 - FilmFlow: Obvious Child.« Avdio podcast. *FilmFlow*, 30. 10. 2014. Spletna povezava: < <http://apparatus.si/011flow> >.



glas brez telesa, ki učinkuje tako, da izvira z nedosegljive »razgledne točke«, od nekje, kjer ga kamera ne doseže, s tem pa niti kinematografski aparat niti gledajoči subjekt. Glas pripovedovalca je privilegirano do te mere, da »transcendirata telo«²; telo – običajno ženska – pa predstavlja spektakel. Če smo prej omenili doživljaj v teatralnosti, skratka, vpletenost oz. nedistanciranost pripovedovalskega glasu v močno avtobiografskem *Kamenju v mojih žepih*, potem lahko (ne)distanciranost razumemo tudi drugače: v psihoanalitičnem smislu, kot o njem piše že Christian Metz v svoji analizi voajeristične želje v okviru nekakšne družbene hierarhije čutil. »Ni naključje, da glavne družbeno sprejemljive umetnosti temeljijo na čutilih, ki delujejo na razdaljo, in da so tiste, ki temeljijo na stičnih čutilih, pogosto pojmovane kot minorne umetnosti (umetnost kulinarike, izdelovanja parfumov in tako dalje).«³ Voajer mora med seboj in podobo ohraniti razdaljo – cinefil potrebuje vrzel, ki zanj predstavlja razdaljo med željo in njenim objektom. Gre za manko, ki željo pravzaprav vzbudi; izvira iz nasprotja med iluzoričnim čutnim obiljem (toliko je za videti!), ki ga hkrati ves čas preganja odsotnost prav tistih objektov, ki so tam, da bi jih videli. Mary Ann Doane piše o tem, da je bližina – oz. manko distance ali celo »manko manka«⁴ teoretsko zastavljena kot specifično ženska⁵ – tudi Luce Irigaray na svoj esencialistični način zatrdi, da »bližina ženski ni tuja, gre za bližino, ki je tako tesna, da je vsaka identifikacija enega ali drugega, ali kakršna koli oblika lastnine, nemogoča. Ženska uživa bližino z drugim, ki je tako tesna, da si ga [drugega] ne more lastiti nič bolj, kot si lahko lasti samo sebe.«⁶ Ženske so bolj kot moški povezovane s telesom, kar je vrednostno povezovanje, očitno denimo v zgodovinskem povezovanju stopnje civiliziranosti in distance od telesnosti; pri kartezijanski dialektiki duha in telesa gre, skratka, za ločnico narava-kultura, ki sama na sebi podpira strategije dominacije: razum in duh sta povezana z moškostjo in instanco, medtem ko sta telo in narava razumljena kot nema dejanskost ženskosti, ki čaka, da ji da pomen nasprotni moški subjekt.⁷



Če smo prej pisali, kako sposobnost izstôpa glasu pripovedovalca iz diegeze pomeni večjo diskurzivno moč, potem je bila v »ženskem filmu« 40. let prejšnjega stoletja ena izmed priljubljenih strategij umeščanja ženskega glasu v pretirano diegetski prostor prav psihoanaliza.⁸ Ti filmi so skozi interakcijo med (moškim) psihoanalitikom in (žensko) pacientko to skozi njeno priznanje zapirali v fantazmatsko notranje. V ideologiji materinstva in družinskosti z (neprostovoljno) izpovedjo ženska na ta način konstruira svojo »lastno«,



2 Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, str., 49.

3 Metz, Christian: »The Imaginary Signifier«. *Screen* 16, št. 2 (poletje 1975), str. 60.

4 Doane, Mary Ann: »Film and the Masquerade.« V: *Issues in Feminist Film Criticism*. Ur. Patricia Erens. Indianapolis: Indiana University Press, 1990, str. 46.

5 Pri tem ne gre za definicijo kakšne esence spola, temveč za očrt mesta, kulturno pripisanega ženski (Ibid., str. 54).

6 Irigaray, Luce: »This Sex Which Is Not One.« V: *New French Feminisms*, ur. Elaine Marks, Isabelle de Courtivron. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980, str. 104–105.

7 Butler Judith: *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete* [prevedla Suzana Tratnik]. Ljubljana: ŠKUC, zbirka Lambda, 2001, str. 24.

8 Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, str. 59.

psihološko »realnost«, ki naj bi bila tam že ves čas. Te filme izrazito fascinira prostor, za katerega se domneva, da je znotraj pacientkinega telesa – četudi dejansko izvira od zunaj –, žensko pa tako z dvojno diegezo »pripovedi-znotraj-pripovedi«, »sveta-znotraj-sveta« še izraziteje vzpostavijo kot spektakel. Psiha je v tem pogledu le podaljšek, notranjost telesa, ki obstaja le pod njegovo tiranijo. »Ozdravitev« je v takih primerih regresivna; popelje »nazaj« k družini, k »pristnemu«, ki naj bi bilo osnovano v notranjem življenju, s katerim je bolj neodvisen družbenoekonomski položaj nekompatibilen.⁹

Psihoanalizo ti filmi uporabljajo natanko na način, kakšnega ji je očital Foucault: kot tehniko upravljanja ljudi – sicer ne več s fizičnim nasiljem, zato pa z nadzorom, pregledovanjem, omejevanjem, konstrukcijo normativnosti in produkcijo normativnega ter deljenjem posameznikov na normalne in patološke, vse skupaj skozi lik analitika, ki je »nesprejemljivo avtoritativen«, ki zahteva v seksualnosti zakoreninjeno resnico, priznanje, ubesedenje, ki ga nadzoruje v okviru rigorozne znanstvenosti. V podobni vlogi državno psihiatrično zdravljenje nastopi tudi v *Kamenju v mojih žepih*, ki pacientko diagnosticira kot shizofreno ter ji predpiše zdravlilo, ki se predpisuje za vse »motnje«, vsakršno ne-normativnost, tako kot je histerija včasih služila kot diagnoza za vrsto duševnih in drugih bolezni pri ženskah, pa tudi za pretirano spolno poželenje (ali zavračanje seksa s partnerjem) in za splošno »nagnjenje k povzročanju težav«.¹⁰

V *Kamenju v mojih žepih* je res še vedno prav telo tisto, ki razodene »resnico«, a to tako, da se upre družbenim normam materinstva in družinskosti. Ponavljajoče se nosečnosti, rojevanje in dojenje niso kakšna »izpolnitev notranjih gonov« ali »resničnih potreb«, ampak obremenitev, mučenje telesa; psihološka, duševna neizpolnjenost in neizživetost prispevata k povsem fiziološki bolečini, ki telo trga od znotraj. »Notranje« ni nekaj, kar bi bilo v ideološki funkciji posedovanja in nato razkritja domnevno ultimativne resnice (pravzaprav normativne »resnice«), temveč nekaj, kar utрпи institucionalno in diskurzivno nasilje normativnosti (in se mu nazadnje za ceno preživetja upre). Celo za glas pripovedovalke, o katerem Silverman piše, da naj bi izgubljal moč in avtoriteto z vsakim posegom telesnosti: regionalnim naglasom, idiosinkratičnim »zrnem glasu«, skratka z označevalci smrtnosti in ranljivosti, bi težko rekli, da je njegova diskurzivna potencia s svojo »telesnostjo« kakorkoli okrnjena.

Kamenje v mojih žepih je pravzaprav bolj kot karkoli drugega izrazito osebni, introspektiven film. Če je »bližina« ali manko distance res nekaj specifično ženskega, morda celo specifično ženski modus gledanja, gre pravzaprav za manko razdalje med videnjem in razumevanjem, za modus presoje »v hipcu«, kot ga za deklice opredeli že Freud, in ki spodbuja nekaj, čemur bi lahko rekli »pre-identifikacija s podobo«. »Solze in

mokri zapravljeni popoldnevi« je temu rekla Molly Haskell¹¹, ko je pisala o žanrih, označenih kot ženskih (TV-limonade, melodrama, »ženski film«). Ta način gledanja nakazuje na ravno ta tip prekomerne identifikacije, na ukinitve distance, v psihoanalitičnem smislu pa nezmožnost fetišizacije, skratka, na drugačno konstrukcijo gledalstva v procesih gledanja. Za žensko-gledalko obstaja nekakšna prekomerna prisotnost podobe – saj je podoba ona sama. Modleski¹² pri tem postavi podprašaj ideal »distance« oz. tistega, čemur Brecht pravi potujitev, in obsodi marksistične/psihoanalitične filmske teorije, ki z nekritičnim podpiranjem odmaknjenosti¹³ kot »pravilnega«, politično korektnega modusa gledanja v določeni meri sodelujejo v zatiranju feminilnega, kar je sicer tipično za klasični pripovedni film.

Pri doživljanju duševne bolezni in raziskovanju psihe v *Kamenju v mojih žepih* ne gre za preučevanje ženske pacientke s strani moškega psihoanalitika niti za kakšno drugačno preučevanje drugega. »Pacientka« je sama svoja analitičarka, sama svoj drugi, s sposobnostjo svojega definiranja lastnega stanja, ki ga ne izrazi v »rigoroznih okvirih znanstvenosti«, temveč skozi telesnost, skozi občutje fizične bolečine. Irigaray tudi tako doživljanje psiholoških motenj vidi kot specifično žensko: »... ženskam svoje bolezni ne uspe artikilirati: čutijo jo neposredno v svojem telesu ...«¹⁴, saj razdalja, potrebna, da bi ločile označevalce bolezni od telesa celo v konstrukciji diskurza, ki bi presegel meje čutil, manjka. Lahko torej pri *Kamenju v mojih žepih* o ženskem avtorskem glasu, poleg glasu avtorice/pripovedovalke, ki si pridrži avtoritetno diskurzivno in pripovedno pozicijo, govorimo tudi o ženskem – morda bi bila boljša beseda *feminilnem* – avtorskem glasu kot specifičnem modusu (umetniškega) izražanja? Ali kaj takega sploh obstaja?¹⁵ Če so od 70. let kritičarke govorile o »ženskem filmu«, je bilo to zato, ker je ta naslavljal specifično ženske problematike¹⁶, ki so jih drugi žanri marginalizirali, in ker so v njih lahko nastopale prevratniško delujoče junakinje, ki so delovale proti družbenim normam, ustvarjale ženski diskurz in priložnost za ženski subjektivni vidik in ugodje žensk, gledalk. *Kamenju v mojih žepih* uspe vse od naštetega.

(Vse slike so iz filma *Kamenje v mojih žepih*.)

11 Haskell, Molly: *From Reverence To Rape*. Baltimore: Penguin Books, 1974, str. 154.

12 Modleski, Tania: »Hitchcock, Feminism and the Patriarchal Unconscious.« V: *Issues in Feminist Film Criticism*. Ur. Patricia Erens. Indianapolis: Indiana University Press, 1990, str. 65.

13 Laura Mulvey to ironično poimenuje »strastna odmaknjenost«. Mulvey, Laura: »Vizualno ugodje in pripovedni film« [prevedla Polona Poberžnik] V: *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*. Ur. Ksenija H. Vidmar. Ljubljana: ISH, 2001, str. 289.

14 Irigaray, Luce: »Women's exile.« *Ideology and Consciousness*, št. 1 (maj 1977), str. 74.

15 Tako, kot bi denimo za Pedra Almodovarja verjetno malokdo rekel, da snema »moške« ali »maskuline« filme, bi ravno tako težko rekli, da je na avtorskem izrazu Kathryn Bigelow kaj posebej »ženskega« ali »feminilnega« – zanimivo pa je, da gre za edino režiserko, ki je dobila oskarja.

16 Seveda ne gre spregledati, da gre kljub vsemu za ozko skupino žensk večinoma belih, heteroseksualnih, pogosteje kot ne pa tudi izobraženih in premožnejših.

9 Ibid., str. 60.

10 Maines, Rachel P.: *The Technology of Orgasm: »Hysteria«, the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998, str. 23.