



Tudi vrtnice hočemo

feminizem v kinu

Katja Čičigoj

# Feministični esej o nekem feminističnem filmskem eseju – in o eseju vobče in feminizmu vobče

»Odkritje feminizma, poleg subjektivnosti, izhajanja iz sebe, je tudi vrednotenje odnosov, zlasti odnosov z ženskami. /.../ To in vprašanje izhajanja iz sebe sta dva elementa, ki ju je kasneje podedovala tudi 'moška' politika, prehod od individualnega h kolektivnemu in vrednost odnosov.«  
(Alina Marazzi<sup>1</sup>)

<sup>1</sup> Inzerillo, Andrea in Nicoletta Scapparone: "Vogliamo anche le Rose – una storia piu' grande. Incontro con Alina Marazzi." Dostopno na: <http://www.globalcinema.eu/single.php?sl=intervista-alina-marazzi>.

Film o italijanskem feminizmu in položaju žensk v Italiji v sedemdesetih, **Tudi vrtnice hočemo** (Vogliamo anche le rose, 2007) Aline Marazzi, ni zgolj dokumentarni zgodovinski portret feminističnega gibanja. Kot bom skušala pokazati v nadaljevanju, dve »odkritji feminizma«, ki ju avtorica omenja v navedenem intervjuju, nista zgolj del tematskega repertoarja ali zgodovinskega materiala filma. »Izhajanje iz sebe, iz lastne subjektivnosti« in »vrednotenje odnosov z drugimi, z drugimi ženskami« oziroma »prehod od

individualnega h kolektivnemu« se vpisujejo na raven samih formalnih in estetskih postopkov diskurza obravnavanega filma. Ali drugače, pričujoči film iz dveh osrednjih »odkritij feminizma« oblikuje lastno epistemološko naravnost, tj. samorazumevanje lastnega odnosa do resnice izjavnega, konkretno: do resnice feminističnega gibanja in obratno, do feminizma kot določenega odnosa do resnice. Prav to film zaznamuje kot feminističen tudi onkraj eksplisitne obravnave feminističnih vsebin.



Naj nekoliko osvetlim povezavo zgoraj omenjenih epistemoloških naravnosti s feminizmom. Je mogoče v tovrstni epistemološki in politični naravnosti ter njenem (filmsko-)estetskem izrazu videti še kaj drugega kot izraz »inherentno ženskih« ali ženstvenih lastnosti? V kakšnem smislu bi lahko ta »odkritja«, to drugače epistemološko naravnost od tradicionalne, sistematične, domnevno objektivne narave filozofskega in političnega diskurza imeli za feministično, a ne esencialno feminilno (bistveno ženstveno)? Namig v tej smeri ponuja že zgornji citat: v kolikor lahko tovrstna epistemološka naravnost prehaja od ženskih oziroma feminističnih skupin tudi v »moško politiko«, je ni mogoče zvesti na kako žensko partikularnost. Podobno velja tudi za (filmsko-)estetski izraz tovrstne naravnosti: v kolikor le-ta zaznamuje film Aline Marazzi, pri tem ne gre za izraz kakega specifično ženskega (ženstvenega) estetskega ali diskurzivnega sloga, temveč za epistemološko naravnost, ki je, četudi nemara kot posledica dediščine feminizma, tako znotraj filozofije in politike kot znotraj filma, filmske teorije in estetike, spolno nespecifična. Na področju filma in filmske teorije lahko tovrstno epistemološko naravnost najdemo pri filmskem eseju, kot ga razume filmska teoretičarka Laura Rascaroli. Tudi obravnavani film lahko razumemo kot svojevrsten filmski esej, ki ni feminističen zgolj zato, ker je esej o feminizmu, temveč prav v kolikor je to esej z določeno univerzabilno<sup>2</sup> epistemološko naravnostjo.

Značilni izraz »tekstualne zaveze« filmskega eseja je po Lauri Rascaroli prvoosebni nagovor: »Predstavil(a)

<sup>2</sup> Izraz uporabljam na način kategoričnega imperativa oziroma širše moralne maksime pri Kantu: za ravnanje, ki mora biti – da zadosti kriterijem moralne maksime – racionalno univerzabilno, je torej možno in logično konsistentno, da se vsi ravnajo po njem, ne da bi med seboj prišli v protislovje ali navzkrižje. Ne gre torej za to, da bi neko ravnanje bilo dejansko univerzalno, ampak da je kot tako misljivo.

vam bom svoja osebna razmišljanja o pričujočem problemu.«<sup>3</sup> Gre za nagovor gledalca iz eksplicitno osebnega izhodišča, brez pretveze objektivnosti. Prav tovrstna samo-partikularizacija avtorske instance domnevno omogoča dialog s konkretnim, »utelešenim« gledalcem, v nasprotju z domnevno objektivnim, neosebnim nagovorom anonimne množice, ki je značilen za informativni dokumentarni film: »Govoreči subjekt pomene prikaže kot subjektivne, osebne meditacije, ne pa kot objektivno resnico. Prav ta subjektivni premik, ta prvoosebni govor mobilizira gledalčevo subjektivnost. Kot zapiše Christa Blümlinger, reprezentacija družbene dejanskosti postane izraz subjektivnosti, prek katere je posredovana: samorefleksivnost je pogoj, prek katerega esejisti razvija lastna opažanja o svetu. Avtorjeva osebna refleksija gledalca poziva, naj jo sprejme ali zavrne.«<sup>4</sup>

Laura Rascaroli filmskega eseja seveda v nobenem smislu ne omejuje na feministični film: njegovi teoretski in praktični začetki segajo v obdobje francoskega novega vala in oblikovanja (pretežno moških) avtorskih poetik. Četudi omeni, da naj bi bil zaradi eksplicitne avtorske poetike in perspektive filmski esej posebno primeren za izražanje »opozicijskih mnenj«, denimo žensk in ne-belcev, pa ključno specifično eseja pripisuje njegovi nesistematični, domnevno neobjektivni naravnosti, ki ga umešča v epistemološko polje postmodernizma oziroma poststrukturalizma – kot je zapisal Lyotard, je fragment modernistična, esej pa postmoderna forma.

Sovpadanje dediščine feminizma, kot jo razume Alina Marazzi, s tekstualnimi zavezami filmskega eseja, kot jih razume Laura Rascaroli, zato niti ni presenetljiv. Tako italijanski feminizem sedemdesetih kot teoretizacija

<sup>3</sup> Rascaroli, Laura. »The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments.« V: *Framework* 49, št. 2, jesen 2008, str. 24–47. Michigan, Detroit: Wayne State University Press, 2008, str. 35.

<sup>4</sup> 4 Ibid., str. 35–36.

filmskega eseja filozofske pobude črpata iz strukturalističnih in zlasti poststrukturalističnih filozofskih tokov tistega časa. V njihovem političnem in estetskem (filmsko-teoretskem) prevodu te pobude privedejo prav do večje refleksivne ozaveščenosti lastnega mesta izjavljanja (točke pogleda), pa tudi do refleksije umeščenosti lastnega diskurza v družbeno polje in naposled do vprašanja sporočljivosti določene točke pogleda in njene legitimnosti, ko ta postane ena izmed mnogih. Ti diskurzivni, politični in estetski prevodi poststrukturalističnih filozofskih pobud kritično zamajajo humanistično filozofsko vero v univerzalnost razuma in posledično enoznačno sporočljivost objektivne resnice. Od Nietzschejevega perspektivizma, prek Foucaultove kritične arheologije epistem in diskurzivnih praks, do Derridajeve dekonstrukcije: tako feministična gibanja drugega vala kot filmski esej v svoji relativni sočasnosti z omenjenimi filozofskimi tokovi ne ostajajo nezaznamovana.

In vendar ta epistemološka in filozofska bližina poststrukturalizmu nemara ni tako samoumevna. V podporo umestitvi filmskega eseja v bližino epistemološkega horizonta postmodernizma oziroma poststrukturalizma Laura Rascaroli namreč ob boku Lyotarda in Barthesa nekoliko ironično navede Adorna, avtorja, ki je estetsko modernističen in v nobenem smislu epistemološko poststrukturalističen: »Adorno v 'Eseju kot obliki' prav antisistematsko, subjektivno, nemetodično metodo eseja vidi kot njegov radikalen obet in poziva moderno filozofijo, naj v času, ko so avtoritarni sistemi mišljenja postali sumljivi, prevzame njegovo obliko.«<sup>5</sup>

Tovrstno navajanje raznorodnih virov je pri Lauri Rascaroli izraz notranje napetosti njene teorije: po eni strani naj bi šlo za izraz eksplicitno subjektivne avtorske pozicije, torej za neke vrste diskurzivno samo-partikularizacijo, ki naj bi bila blizu domnevni epistemološki relativizaciji poststrukturalizma, po drugi pa za »radikalen obet« za moderno

<sup>5</sup> Ibid., str. 39.





Tudi vrtnice hočemo

filozofijo, za izraz humanistične vere v univerzalno sporočljivost človeške izkušnje, možnost racionalnega kritičnega mišljenja in izražanja onkraj avtoritarnosti instrumentaliziranega razuma (Adorno). Avtorica v eni sapi trdi, da »pravi filmski esej zamegljuje vprašanja avtoritete; prav zaradi njegove liberalne drže pa je posebno relevanten danes, ko je radikalno problematiziranje obstoja objektivnih, permanentnih in fiksnih pogledov na svet povzročilo propad velikih zgodb ter družbene prepričljivosti mitov o objektivnosti in avtoriteti«<sup>6</sup>; po drugi strani pa je »esejska struktura sama na sebi nedvomno humanistična – vsebuje predpostavko o določeni enotnosti človeškega izkustva, ki dvema subjektoma omogoča, da se srečata in sporazumevata na podlagi skupne izkušnje.«<sup>7</sup>

Ta notranja napetost se bo izkazala za nadvse dragoceno, saj nam omogoča, da razvežemo domnevno esencialno zvezo med epistemološko naravnostjo filmskega eseja in poststrukturalistično mislijo. Njuna ločitev omogoča, da filmski esej mislimo kot potencialno univerzabilno kritično formo in ima zato pomembne politične implikacije. Sorodne implikacije so v igri tudi pri razvezi domnevno esencialne zveze med feminizmom in določeno diskurzivno partikularizacijo žensk (zveze, ki jo vzpostavljata denimo feminizem razlike in dekonstrukcija). Vprašanje odnosa med partikularnim in univerzalnim torej omogoča prav

razjasnitev političnega pomena epistemološke in estetske naravnosti filma Aline Marazzi (tj. vpisa feminizma na raven formalnih postopkov in diskurzivnih strategij ter odnosa do resnice izjavljenega, tudi onkraj vsebine izjavljenega).

Odnos med partikularnim in univerzalnim je za feministično filozofijo nadvse pomembno vprašanje, saj ravno diskurzivna partikularizacija ženskih izjavljalnih pozicij znotraj patriarhalnih družbenih razmerij omogoča sistematično delegitimiranje feminizma kot partikularne, tj. parcialne, subjektivne, neracionalne pozicije, ki domnevno izraža politični interes določene partikularne družbene skupine (preveč vpletene in angažirane, da bi bila objektivna), kar še poudarja slika feminizma kot mišljenja tistih, katerih sposobnost mišljenja je sistematično postavljena pod vprašaj. Prevrčanje vrednot, ki predznak tovrstne sistematične partikularizacije zgolj menja in jo afirmira kot resnico diskurzov vobče (občo resnico o nemožnosti obče resnice; partikularno perspektivnost vsake diskurzivne pozicije), značilno za feminizem razlike in dekonstrukcijo, se izkaže za politično nevarno, v kolikor afirmira produkt patriarhalnih družbenih razmerij: sistematično partikularizacijo ženskega diskurza, ki temelji na redukciji žensk na spolno razliko, tj. na redukciji na funkcije, ki so družbeno spolno zaznamovane, reproduktivne, materinske in gospodinjske.

Kot vztraja filozofinja Michelle le Doeuff, je proti sistematični patriarhalni partikularizaciji žensk treba vztrajati s tem, da je »'specifičnost' na strani maskulinizma, ne pa kake hipotetične 'ženskosti v mišljenju'«<sup>8</sup>. Za maskulinistično specifiko, partikularizem oziroma »folkloro dominacije« je namreč značilna izključevalnost: zanikanje možnosti univerzalne sporočljivosti racionalno artikulirane kritike, na kateri temelji tudi feminizem. Iracionalnost tako

ne zaznamuje kakšne »hipotetične ženskosti v mišljenju« (v kolikor je domnevna partikularnost slednje prav produkt maskulinističnega partikularizma, vključno s prepričanjem o njeni inherentni iracionalnosti); nasprotno, iracionalen je prav maskulinizem, ki svojo domnevno univerzalnost in objektivnost utemeljuje z izključevanjem (in je zato specifičen, partikularen in iracionalen, tj. neuniverzabilen): »Nekatere feministične teoretičarke so v skladu s tem ugotavljale, da gre, ko se ideje 'razlike' in 'specifičnosti' pojavijo v vsakdanji govorici, vselej za žensko razliko, saj je samoumevno, da moški ni nikoli različen – od česa naj bi se vendar razlikoval? Temu pogostemu stališču nasprotujem s trditvijo, da je teoretično možno imeti mišljenjsko skupnost, ki vključuje vse, in verjamem, da je to nekaj zaželenega na človeški ravni. Ko najdemo subjekte, ki to skupnost zanikajo in jo skušajo zožiti, da bi z afirmiranjem privilegija vključili le sebe, druge pa izključili, moramo to imeti za 'specifiko', za partikularizem ali preprosto za folkloro. Če je racionalnost (vsaj) želja, da bi bili vsem razumljivi, da bi mislili na način, ki ga je mogoče razširiti in pregovoriti, moramo razumeti maskulinistično specifičnost kot refleksijo iracionalnosti.«<sup>9</sup>

Kot trdi Michelle le Doeuff, predpostavka, da obstaja nekaj takega, kot je inherentno ženski in inherentno moški (tj. ženstveni ali možati) način mišljenja, zunaj patriarhalne ideologije nima smisla in pomena. Razum je človeško univerzalen, kljub temu pa je mogoče v mišljenju in filozofiji razpoznati maskulinistično partikularistično pozicijo, ki zase terja privilegij univerzalnosti s še kako partikularnim izključevanjem drugih (žensk, pa tudi drugih moških) na eni strani, ter feministično kritiko, ki z eksplikacijo lastne racionalno artikulirane točke pogleda, brez pretenzije po ekskluzivni absolutni veljavnosti, svoj pogled razpira kritični racionalni presoji drugih.

Vprašanje epistemološke distribucije partikularnega in univerzalnega

6 Ibid., str. 39.

7 Ibid., str. 36.

8 Le Doeuff, Michelle. *Hyparhica's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, Etc.* New York: Columbia University Press, 2007, str. 97.

9 Ibid., str. 97–98.



je ključno tudi za premislek o epistemologiji in estetiki oziroma za vprašanje o feminističnosti onkraj feminilnosti obravnavanega filma. To pride najjasneje do izraza, če skušamo premisliti, iz kakšne pozicije izjavljanja poteka produkcija pomena v filmu. Medtem ko je avtorično osebno mnenje v najbolj eksplicitni obliki, ki jo navaja Laura Rascaroli (tj. v obliki komentarja nasnetega glasu), odsotno, je gonilo naracije zaporedno nizanje dnevniških izpovedi treh nadvse različnih žensk, ki omogočajo premislek ključnih tem za italijanski feminizem sedemdesetih: seksualnosti in seksualne osvoboditve v odnosu do družinskih razmerij, vprašanje splava in razveze zakonske zveze ter vprašanje politične organizacije, odnosa do drugih žensk. Četudi nedvomno drži, kot trdi Laura Rascaroli, da je avtorska perspektiva filmskega eseja lahko grajena tudi na drugih ravneh filmskega jezika (na vizualni, glasbeni, z dialogi, z mednapisi, predvsem pa v montaži), in da torej domnevni subjektivizem filmskega eseja ni nujno vezan na avtorski nasneti glas, pa bi tudi o drugače konstruiranem in izraženem subjektivizmu, tj. o eksplicitno osebem in (samo) partikularnem mestu izjavljanja v filmu Aline Marazzi težko govorili. Bolj kot osebna avtorična perspektiva je v pričujočem filmu zaznavna težnja po podajanju določene zgodovinsko umeščene izkušnje, ki pa ima potencialno splošnejši domet. Ali drugače, film podaja tri različne poglede na svet, tri eksplicirane »točke pogleda«, kot bi zapisala Michelle le Doeff; a ta pluralizacija perspektiv ne deluje na način njihove relativizacije in epistemološke subjektivizacije, ki jo Laura Rascaroli pripisuje postmodernemu horizontu filmskega eseja, temveč na dva načina, ki potrjujeta razumevanje feminizma kot potencialno univerzabilne filozofske prakse.

Poglejmo zgolj obravnavo seksualnosti v filmu: slednja je prek kontrapunktne montaže animiranih sekvenc, reklam, novičarskih prispevkov in dokumentarnih filmov tistega časa ponekod prikazana na duhovit način, drugje z resnobnostjo osebnega

trpljenja, spet drugje povsem dejstveno (denimo s kronologijo spreminjanja zakonodaje v odjavni špici). Medtem ko konzervativna represija seksualnosti eni od avtoric uporabljenih dnevniških zapisov povzroča hude psihične travme, postopna liberalizacija seksualnosti drugo pripelje do splava, dekle z arhivskega posnetka feminističnega zbora pa se sprašuje, koliko tudi liberalizacija seksualnosti služi le moškim interesom. Montažna tkanina raznorodnega materiala različnih medijev, diskurzivnih polj oziroma »narrativnih logik«, ki prinaša pluralnost pogledov na določene probleme v obravnavanem filmu, v montažni filmski sintezi dobi širše, potencialno univerzabilne implikacije. Alina Marazzi v zgoraj omenjenem intervjuju rabo dnevniškega, pisemskega in drugega biografskega materiala utemelji z namenom »izhajanja iz osebne izkušnje, da bi tako prišli do širše zgodbe«.

Sklenemo lahko torej, da se prav v premiku od osebne izkušnje k »širši

zgodbi«, k premisleku katere poziva gledalce, ne da bi podala domnevno enoznačno objektivno sliko, pa tudi ne zgolj subjektivnega osebnega mnenja, skriva feministična – a ne feminilna – estetska in epistemološka naravnost filma Aline Marazzi. Misliti feminizem kot nepartikularno, (spolno) nespecifično, tj. potencialno univerzabilno diskurzivno pozicijo je po poststrukturalizmu ključna politična naloga feministične filozofije. Film Aline Marazzi tako omogoča odpiranje filozofskih in političnih vprašanj, ki so za sodobni feminizem najbolj pereča, tako pa prav s svojo (filmsko-esejsko) estetiko in zgoraj orisano feministično epistemološko naravnostjo tudi presega partikularno omejenost dokumentarnega filma na portret določenega zgodovinskega trenutka. Feminizem v obravnavanem filmu tako nikakor ni stvar preteklosti, temveč akutna potreba politične in filozofske misli sedanjosti.

Tudi vrtnice hočemo

