



Tina Poglajen

Jaz, Tonya kot razprava o delavski ženskosti

47. Mednarodni filmski festival v Rotterdamu

Film *Jaz, Tonya* (I, Tonya, 2017, Craig Gillespie) je dobil naslov po romanu iz leta 1934, izmišljeni avtobiografiji rimskega cesarja Klavdija: Jaz, Klavdij. Če se je njegov protagonist naučil, da podcenjevanja drugih ni dobro podcenjevati, potem je na podcenjevanje drugih v *Jaz, Tonya* junakinja tragično obsojena, in to brez resničnega manevrskega prostora. Igrani film, posnet kot lažni dokumentarec, je zgodba o resnični Tonyi Harding, umetnostni drsalki iz delavskega razreda, ki je kot prva Američanka izvedla trojni aksel, a so jo kljub njeni spretnosti na ledu znova in znova zavračali zaradi videza, vedenja, oblačil in izražanja, določenost z lastnim okoljem pa je njeno drsalno kariero posredno tudi končala. Zaradi napada na teknico, Nancy Kerrigan, za katerega je javnost večinoma krivila Tonyo Harding, ji je Zveza za umetnostno drsanje doživljenjsko prepovedala poklicno drsati.

Jaz, Tonya ne temelji toliko na resničnih dogodkih, kot snov za svojo pripoved črpa iz različic pripovedi udeleženih.

Morda je »resnično resnico« zato težko izluščiti; občasno lahko skozi vprašanja, ki jih zastavljajo nastopajočim, dejstva ločimo od izmišljotin, drugič pa je to povsem nemogoče. Kot lahko sklepamo iz naslova, se film večinoma naslanja na Tonyino različico zgodbe, vendar je scenarist Steve Rogers z vzporejanjem ločenih pogovorov o istih dogodkih vanjo vpletel tudi pričevanja Tonyinega nekdanjega moža, Jeffa Gilloolyja.

Pripovedi nekdanjih zakoncev so se med seboj le redko ujemale. Rogers je izjavil, da so bile skrajno različne, skoraj ničesar si nista zapomnila na enak način. Ujemale se niso niti podrobnosti glede njenega prvega zmenka. Film se tako začne s sporočilom, da temelji na neironičnih, divje protislovnih, povsem resničnih intervjujih s Tonyo Harding in Jeffom Gilloolyjem. Tonya je enako nezanesljiva pripovedovalka kot Jeff: »Resnica ne obstaja,« zatrdi. »Vsak ima svojo resnico.« *Jaz, Tonya* se po njeni izjavi ravna kot po osrednjem načelu in skozi pripoved nenehno preklaplja med tem, kaj je rekla ona in kaj je povedal on. Pripovedi pa si nasprotujejo, tudi če primerjamo Tonyine izjave, ko je že starejša, s tistimi iz mladih let – ali starejšega Jeffa z mlajšim Jeffom; enako velja za pričevanja Tonyine nasilne matere LaVone, ki se oglasi od časa do časa. Liki neprestano podirajo četrto steno, tako da gledajo v kamero in gledalca naslavljajo neposredno, kot bi si nad razvijajočo zgodbo hoteli zagotoviti monopol. »Mene poslušajte!« pravi vsak od njih.

Bržkone si pripovedi še posebej goreče nasprotujejo v zvezi z »incidentom«, ki je v devetdesetih buril duhove svetovne drsalske javnosti, v ZDA pa je dosegel razsežnosti

ameriškega nacionalnega mita: umetnostno drsalko in glavno tekmico Tonye Harding, Nancy Kerrigan, je neznani napadalec s pendrekom udaril po nogi, kasneje pa se je izkazalo, da je bil v napad vpleten Jeff Gillooly. Dogodek je bil nedvomno dramatičen, a vprašanja, ki si jih med drugim zastavlja tudi *Jaz, Tonya*, so predvsem, zakaj je požel tako čustvene odzive; zakaj je izzval takšen odpor in zgražanje, pa tudi takšno naslajanje? Zakaj je nastopil kot udejanjenje nacionalne pokvarjenosti in propada? Mnogo kritičark ugotavlja, da zato, ker je dregnil v skrbi tistega časa, ki so bile v ZDA povezane z družbenim razredom – to je bilo razvidno iz načina, kako so mediji Tonyo predstavljali, četudi so pri tem le redko dejansko omenili delavski razred. Rolling Stone je pisal, da je bil razred v resnici bistvena kategorija razumevanja zgodbe. »V osrčju stvari je bilo ameriško popolno zanikanje družbenega razreda (in podtalna fascinacija z njim). Kulturni aparat, ki je razred zamenjal za raso, je bil zavestno brezbrizen do milijonov belopolnih Američanov, ki zaslužijo komaj za klavrno preživetje. Tonya Harding je bila okostnjak v omari države.«¹ Ne le to: v zgodbi o Tonyi se razred s spolom prepleta na način, ki nemudoma pritegne pozornost; njune kategorije so pomešali, preslikali eno na drugo, jih zamenjali in med seboj izmenjali.

New York Times v uvodu k intervjuju z resnično Tonyo Harding ob premieri filma zapiše: »Njeno življenje je bilo grozno. Pretepali so jo. Grozili so ji. Takšen postaneš le, če te popolnoma izločijo. Lastna mati je najbrž ni imela rada. Edinkrat, ko ji je v življenju kaj uspelo, je bilo takrat, ko je zaobšla pravila in si vzela tisto, kar je bilo na videz namenjeno dekletom tega sveta, ki jim je ime Nancy Kerrigan.« Če je bila tudi Nancy Kerrigan iz delavskega razreda, se ji to ni videlo; imela je zelo drugačno življenje, ljubečo družino in starše, ki so jo podpirali. Drsalne kostume je zanjo oblikovala Vera Wang, Tonyi Harding pa jih najprej šivala mama (vsepovsod so imeli bleščice, ki so jo med drsanjem rezale po stegnih), nato jih je šivala sama, sodniki pa so ji odbijali točke za kakovost. Odrasla je kot fantovsko dekle, z očetom je lovila in ribarila ter sekala drva; nato je kadila, vozila tovornjak in igrala biljard. Medtem ko so drugi plesali na Mozarta, je ona plesala na glasbo ZZ Topa, drsala je silovito in atletsko, ne pa milo in baletno, namesto trenerjev in dietetikov, ki bi zanjo skrbeli, pa je v nakupovalnem centru, kjer je delala, jedla brokoli in sir. Imela je astmo in mišice. Ko ji je sodnik zaradi rožnatega dresa, ki ga je nosila, zagrozil, da ne bo več sodelovala na prvenstvih, mu v filmu reče: »Pofafaj mi kurac,« v resnici pa je rekla nekaj takega kot: »Daj mi 5000 dolarjev za nov kostum ali pa mi ne teži.«

Umetnostno drsanje je – podobno kot sinhrono plavanje – šport, v katerem tekmujejo pretežno ženske, ocenjevalni kriteriji pa so zelo prilagojeni idealizirani podobi ženskosti

– kot da gre v resnici za nekakšno križanje med športom in lepotnim tekmovanjem. Morda se sliši protislovno, a ženske morajo v enem redkih športov, kjer so bolj vidne od moških, za to plačati visoko ceno: ustrezati presežku stereotipne feminilnosti. Gre za šport, ki od ženskih teles zahteva, da so neskončno vzdržljiva, a pri tem ne smejo postati mišičasta; njihova telesa se morajo naprezati, a to dobro skriti. (Za kako zahteven šport gre v resnici, dokazuje dejstvo, da sta v času snemanja filma trojni aksel lahko naredili le dve ženski na svetu, vendar nastopa v filmu nista mogli tvegati zaradi priprav na olimpijske igre. V filmu so ustvarjalci za prikaz izvedenega – ali spodletelega – trojnega aksla zato morali uporabiti računalniško ustvarjene podobe.) Telo Tonye Harding, ki je bilo pri drsanju tako učinkovito, je preveč ustrezalo podobi delavske ženskosti, da bi lahko ustrezalo elitistični feminilnosti, ki jo predpisuje umetnostno drsanje. Nekdanja drsalka je nizke rasti (1,55 m) in čokata, z močnimi stegni in bicepsi, ki so ljudi plašili. Tezno ležé (*benchpress*) je lahko dvignila več, kot je tehtala sama. Novinarji so že v njenih zgodnjih dvajsetih v stresanju sovraštva največkrat napadali njeno telo, še posebej stegna (»thunderthighs«).

Takšno obravnavo delno pojasnijo zgodovinske oznake zdravja, trdoživosti in krepkosti, ki so jo imele ženske iz delavskega razreda (četudi so bile protislovno hkrati označene kot vir okužb in bolezni). Pogosto so bile maskulinizirane, njim nasproti pa so ženske iz srednjega ali višjega razreda označevali za krhke. Delavske ženske so opravljale dela, ki feminilnosti (v smislu videza in lastnosti) niso dopuščala niti kot možnost; označevali so jih za seksualne in deviantne, normativno feminilnost pa so definirali v nasprotju z njimi (ko je v diskurz vstopila oznaka »lezbična«, naj bi šlo za nekakšno zavezništvo s črnskimi in »etničnimi« ženskami ter belkami delavskega razreda). Od delavskih žensk niso pričakovali, da bodo feminilnost utelešale tako kot ženske iz višjega in srednjega razreda; še več, feminilnost je bila vselej nekaj, kar teh žensk ni označevalo, označevalec, kamor niso spadale in kamor niso mogle spadati. Da so bile od njega odmaknjene, je bil pogoj, da je lahko zadovoljivo





označeval tiste, ki so imele dostop do potrebnih ekonomskih in kulturnih sredstev. Feminilnost se torej pokaže tudi kot razredna stilizacija – kot označevalec brezdelja in kulturnega kapitala. Vredno je izpostaviti, da je igralka, ki drsalko igra, Margot Robbie, veliko bolj feminilna kot resnična Tonya; ima manjše bicepse in ožja stegna, veliko bolj sloko kot pa žilavo postavu. Če smo prej zapisali, da je javnost Tonyi Harding zamerila njeno delavsko poreklo, a tega ni nikoli odkrito povedala – ali se tega zavedala –, potem vidimo, da se razredna določenost specifične ženskosti še vedno ni dosti spremenila. Hollywood ima morda za odtenek manj težav s feminizmom kot nekoč, a delavski razred mu še vedno dela preglavice. Še vedno se oklepa predstave o brezrazredni ameriški družbi, ki je bila proizvod povojne blaginje petdesetih in šestdesetih let. Na njej temelji pogled z zornega kota srednjega razreda, ki postaja čedalje bolj parohialen in vse manj točno opisuje družbeno dejanskost – četudi je danes v manjšini, še vedno obvladuje sredstva družbene reprezentacije, od filma do televizije in novinarstva. V tem smislu sta lanskoletna filma, kot sta *Jaz, Tonya* in *Lady Bird* (2017, Greta Gerwig), vsaj delno svetli izjemi.

Vrnimo se k feminilnosti kot razrednemu označevalcu: kljub temu da Tonya Harding tako v filmu kot v resničnem življenju ni (bila) feminilna, tega ne bi mogli docela trditi za njene drese in splošni tekmovalni videz. Ko si Tonya dres sešije sama ali pa ji ga sešije mama, ki ga na gosto posuje z bleščicami, in si kričiče nalakira nohte, si s tem prisluži zgražanje sodnikov. Njena podoba namreč naenkrat deluje

kot pretirano, eksczesno feminilna – tako kot pri kraljicah preoblek, ki svojo feminilnost na ta način poskušajo narediti avtentično. Rezultat je v obeh primerih videti kot parodija feminilnosti, kar lahko konservativnega, heteronormativnega opazovalca užali, saj je »videti neokusno«. Pretirana feminilnost, vključno z razgaljenostjo in očitno seksualnostjo, je tako vpisana na telo, ki postane zbiralnik negativnih vrednosti, slabega okusa in nizke kulture. Takšna telesa ne pripadajo subjektom, temveč »slabim objektom« – objektom, ki se jih subjekt boji ali jih sovraži, saj jih dojame kot škodljive. Trik je v tem, da bi morala biti feminilnost srednjega razreda feminilnost brez pretiravanja – Tonya pa v nasprotju s tem opazovalcem svoje razredno poreklo delno razkrije, ko ji spodleti pri uprizarjanju feminilnosti višjega razreda. Izvirni greh Tonye Harding je bil torej ta, da ni bila Disneyjeva kraljična, kot je od svojih drsalk zahtevala Zveza umetnostnega drsanja. »Sovražim besedo 'ženstvena'«, je rekla. »Spominja me na tampon ali na menstrualni vložek.« Nancy Kerrigan, ki je idealni podobi drsalke ustrezala, je bila sloka, nežna in elegantna; poosebljala je stereotip ledene kraljične ženskega umetnostnega drsanja. Kljub delavski družini je bila videti, kot da je premožna, neki novinar jo je označil za živo figurico iz glasbene skrinjice. Nosila je drese, ki so spominjali na poročne obleke, na nacionalni televiziji je srkala mleko iz kozarcev za šampanjec, primerjali so jo z Jackie O. in Sneguljčico.

Če na spremljanje umetnostnega drsanja pogledamo skozi prizmo filmske teorije, bi lahko sklepali nekako takole: ko drsalka na ledu pade, se lahko ob glasu (običajno

moškega) komentatorja televizijska gledalka od nelagodja zvije sama vase, kar lahko povežemo s pretirano identifikacijo in približevanjem mazohistični želji. Če se (morda še posebej zaradi izjav komentatorja) padcu drsalke smeji, se od podobe odmakne tako, da se identificira z namišljenim moškim gledalcem, kar vključuje tudi sadistični užitek ob opazovanju razkroja podobe feminilnosti. V prvem primeru se drsalki približa, v drugem se od nje odmakne.² Javnost je Nancy Kerrigan in Tonyo Harding najpogosteje gledala tako, da so se gledalke in gledalci identificirali z Nancy in se distancirali od Tonye – upali so, da bo prvi uspelo in drugi spodletelo. V televizijskem filmu **Tonya & Nancy: The Inside Story** (1994, Larry Shaw) pripovedovalec ob koncu, med drsanjem Tonye Harding, to kar naravnost pove: »Predstavljajte si, kako bi se počutili, če bi vedeli, da 100 milijonov ljudi čaka, da padete.« Ob drsanju Nancy Kerrigan pa reče: »Predstavljajte si, kako bi se počutili, če bi vedeli, da boste s padcem razočarali 100 milijonov ljudi.« Takšno nasprotje med bližino in razdaljo, mazohistično identifikacijo in sadističnim užitek ni v popularni kulturi seveda nič novega. Veliko feminističnih teoretičark je pisalo o odzivih gledalk na različne popularne žanre, od tega, da ženska zlobnica v televizijskih limonadah hkrati predstavlja objekt zaničevanja in projekcijo moči, do trditve, da se ženske z ljubezenskimi romani identificirajo zato, ker njihovi moški junaki utelešajo utopično sintezo moških in ženskih, ali bolje, maskulinih in femininih lastnosti.

Umetnostno drsanje torej lahko vidimo tudi kot javno razkazovanje in uprizarjanje krhkosti, padec pa je pri tem bistvenega pomena. Predstavlja točko, na kateri se pripoved simbolno pretrga, a je v nasprotju s podobnimi prelomi v filmih, serijah in romanih hkrati tudi boleče telesen. Ko drsalka pade, je njenega nastopa konec – včasih le začasno, pogosto pa dokončno. Umetnostno drsanje je, skratka, razkazovanje feminilnosti kot performansa, ki je poln nevarnosti, da spodleti. Užitek pri gledanju lahko torej hkrati izvira iz identifikacije in iz tesnobe glede idealov feminilnosti; slabe punce padejo, dobre pa drsajo brezhibno.³



Jaz, Tonya, 2017

Zgornji opis obeh drsalk, ki večinoma temelji na medijskih poročilih, daje slutiti obrisa dveh stereotipnih podob žensk, neotesane in mile, zlobnice in žrtve – čemur se film *Jaz, Tonya* k sreči v veliki meri izogne. Mediji so obe športnici spodbujali k spopadu in to predstavljali kot nekakšen »babji ravs«, kar ju je spremljalo več kot dve desetletji. Danes je vsaj zgodba Tonye Harding doživela ponoven premislek, ki upošteva njene življenjske okoliščine. Ob premieri filma so medijski in popkulturni lik Tonye Harding pogosto primerjali z Monico Lewinsky, ki je kot dvajsetletno dekle v času Clintonove administracije podobno postalo tarča kolektivnega šovinizma, predsodkov in neizražene jeze.

Če smo uvodoma omenili kvazi-dokumentarno formo filma *Jaz, Tonya* in Tonyino trditev, da ima »vsak svojo resnico«, da je torej resnica odvisna od tistega, ki jo pripoveduje, postane jasno, da je takšna, »postmodernistična« zasnova filma, ki se na prvi pogled morda zdi odveč, pri dokazovanju osrednje poante izjemno učinkovita. Da bi osebnost v javni domišljiji spremenili v zlobnico, ki ji ni več pomoči, moramo sprejeti določeno zgodbo, mit, ideologijo, v katero je vgrajena vrsta nezavednih domnev, ki so tako razširjene, da jih sploh ne opazimo več. A hkrati se lahko ravno ob filmih, kot je *Jaz, Tonya*, jasno zavemo, kako se lahko te zgodbe tudi spreminjajo. Današnja generacija mladih odraslih je še premlada, da bi se spominjala resnične Tonye Harding – in zdi se, da je veliko bolj verjetno, da bo njeno ime zanje priklicalo podobo Margot Robbie iz filma in ne nekdanje resnične umetnostne drsalke. Veliko bolj verjetno je tudi, da je ne bodo videli kot spletkarke in sociopatke, ampak kot človeka, ki mu okoliščine nikakor niso bile naklonjene. Tako kot se je v primeru Monice Lewinsky razumevanje dinamike moči in privolitve od devetdesetih do danes močno spremenilo, s tem pa tudi popkulturne reinterpretacije zgodb o izkoriščanju, v zadnjih letih vsaj malo kaže, da se začenja spreminjati tudi razumevanje družbenega razreda, pa naj bo povezano s feminilnostjo ali čim drugim. Za film in druge oblike množične kulture se lahko izkaže, da pri preoblikovanju takšnih vlog v javni kulturni zavesti, ki bo vplivala na prihodnje generacije, znova igrajo odločilno vlogo. **E**

¹ Randall Sullivan, cit. v Sam Stoloff: *Tonya, Nancy, and the Bodily Configuration of Social Class. V: Women On Ice: Feminist responses to the Tonya Harding/Nancy Kerrigan spectacle* (ur. Cynthia Baughman). New York: Routledge, 1995, str. 226.

² Glej na primer teoriji Laure Mulvey ali Mary Ann Doane.

³ Prav tam, str. 225–240.