

feminizem v kinu

Nina Cvar

Uporna telesa, feminizem in kapitalizem: od Ellen in Rachel do Julie

Na prelomu osemdesetih sta pravi vihar v filmskem znanstvenofantastičnem žanru povzročila *Osmi potnik* (Alien, 1979) in *Iztrebljevalec* (Blade Runner, 1982), ki sta v širši (zahodni) popularni kulturi hitro zasedla mesto vizualnega tropa, hkrati pa sta z edinstvenim prepletanjem tem, povezanih s spolnimi vlogami, spolno razliko, seksualnostjo, kolonialno razliko¹ in tehnologijo odražala vrsto sprememb na področju znanosti, tehnologije, ne nazadnje pa tudi v širši družbi, zlasti glede

odnosov med spoloma. Kaj pa danes? So žanr, teme in vizualne strategije, ki ju uporabljata omenjena filma v spremenjenih pogojih globalnega kapitalizma in vzpona t. i. kakovostne televizije, še vedno aktualni?

Da bi odgovorila na zastavljeno vprašanje, bom premislila reprezentacijo teles v odnosu do spolne razlike v omenjenih filmih znanstvenofantastičnega žanra, ki pregovorno deluje kot zanimiva (avto) projekcija specifičnih pričakovanj oziroma predstav, povezanih s tipi družbenih oblik, pri čemer so v ospredje postavljeni vidiki, kot so telo, spol, seksualnost, rasa, politično, etika in vera, pa tudi tehnologija in znanost. Besedilo bom sklenila z ekskurzom v televizijo, ki s t. i. kakovostno televizijo

po Kim Akass in Janet McCabe² doživlja tretjo razvojno fazo, za katero je značilno koketiranje s filmsko formo – s komentarjem znanstvenofantastične TV-serije *The Expanse* (2015–, Syfy). Njena vizualna podoba po eni strani črpa iz bogate filmske zgodovine, po drugi pa nadaljuje s preigravanjem reprezentacij spolnih vlog, s čimer skuša oblikovati vsaj (približno) feministična stališča. S tem se umešča v televizijsko tradicijo znanstvenofantastičnega žanra, ki slednje bolj ali manj (ne)uspešno počne vsaj od šestdesetih let dalje – spomnimo se na franšizo *Zvezdne steze* (Star Trek, 1966–1969, CBS), *Bojno ladjo Galactica* (Battlestar Galactica, 1978, 1980, 2004–

¹ Tezo o kolonialni razliki v *Iztrebljevalcu* nam v izvrstnem članku »At the Thresholds of the »Human«: Race, Psychoanalysis, and the Replication of Imperial Memory« predoči Brian Carr. Članek je bil objavljen leta 1998 v reviji *Cultural Critique*, številka 39 (pomlad, 1998), str. 19–150.

² Glej Janet McCabe in Kim Akass. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris, 2007.

2009, ABC), **Babilon 5** (Babylon 5, 1994–1998, PTEN), ne nazadnje pa tudi na **Dosjeje X** (The X-Files, 1993–, Fox).

Za začetek se ustavimo pri žanru znanstvene fantastike. Samuel R. Delany je leta 1984 zapisal, da je znanstvena fantastika bolj kot špekulacija o prihodnosti izkrivljen odraz sedanosti. Na znanstveno fantastiko gre tako gledati kot na domišljjski rezervoar, ki se drži okvirov vsakdana, zato je, vsaj glede potencialne družbene kritike, še toliko bolj zanimiva. Zaradi imanentne kinematičnosti njena intrigantnost prihaja še toliko bolj do izraza na filmskih platnih oziroma televizijskih ekranih v t. i. tretji fazi televizije, saj se kinematična tehnologija zaradi svojih edinstvenih značilnosti ponudi kot naročena za vizualizacijo takšnih in drugačnih fantazem, s katerimi se znanstvena fantastika ukvarja tudi sicer. Ne nazadnje se živahna bližina med kinematično tehnologijo in znanstveno fantastiko pokaže že v **Potovanju na luno** (Le voyage dans la Lune, 1902) Georgesa Méliésa, ki ni le prvi žanrski podvig, ampak nedvomno predstavlja eno ključnih del v filmski zgodovini in s tem potrjuje pomembnost znanstvene fantastike v filmski oziroma širši kinematični zgodovini.

Dogajanja in premiki v znanosti in tehnologiji se v znanstvenofantastičnih filmih odražajo na različne načine; ne glede na tematiko, s katero se ukvarja film, pa se zdi, da je v ospredju prav telo oziroma njegovo prepletanje s tehnologijo. Telo se namreč ponuja kot nekakšen vezni člen, kjer se srečujejo raznovrstni oblastni mehanizmi, ki vanj prek vizualnega kot privilegirane oblike zahodne vednosti investirajo najrazličnejše pomene. V tem pogledu lahko tudi razumemo, zakaj je analiza telesa kmalu postala pomembno raziskovalno področje v feministični filmski teoriji. Nasploh telo, kot ugotavlja Eva D. Bahovec, »v znanstveno-fantastičnih reprezentacijah postane /.../ stroj, katerega temeljno obeležje je reprodukcija: stroj, ki generira samega sebe.«³ Že bežen

pregled hollywoodske zgodovine pokaže specifične reprezentacije ženskih oziroma moških teles in v zvezi s tem Eva D. Bahovec ugotavlja sledeče: »/.../ ker je reproduktivna funkcija specifična razločevalna poteza, so v klasičnem hollywoodskem filmu moška telesa reprezentirana kot analogon stroja, ženske pa postanejo stroj, ki uteleša reprodukcijo, obnavljanje in rojevanje.«⁴

Četudi gre na pričujočo reprezentacijsko zastavitev gledati kot na nekakšno vizualno šablono, se v skladu s spremembami na področju znanosti in tehnologije tudi ta nenehno spreminja. Tako lahko v filmskih in televizijskih izdelkih aktualne produkcije opazujemo izjemnejše prepletanje reproduktivnega, tehnološkega in telesnega, omenjene vizualne spremembe pa navadno spremlja strah pred novimi tehnologijami. Zaradi številnih premikov v medicini in biokemiji, reproduktivnih in informacijskih tehnologijah ter pospešeni proliferaciji podob so se v osemdesetih letih močno okrepili tudi strahovi v zvezi s telesom, zlasti v povezavi z reproduktivnimi tehnologijami, ki so z izumi novih postopkov začele spodjedati nekatere temeljne tabuje patriarhalno urejene družbe. A četudi je šlo v prvi vrsti, kot ugotavlja Daniel Pimley, za tesnobe, ki so se napajale iz patriarhalno kodiranih moških pozicij, je bila prav ženska seksualnost tista, ki je postala boljše za reprezentacijo telesa in pomenov, povezanih z njegovo konstitucijo.⁵ V tej luči je treba brati tudi *Iztrebljevalca* in *Osmega potnika*, ki inavgurirata nekatera glavna zanimanja znanstvene fantastike osemdesetih, odražata pa tudi serijo idej, ki so se v tistem času pojavljale v zvezi z razumevanjem spola, telesa in seksualnosti. Pimley celo pravi, da je *Osmi potnik* anticipiral novi val znanstvene fantastike, ki je v ospredje postavila teme, povezane s telesom, tehnologijo in seksualnostjo⁶, medtem

4 *Ibid.*

5 Glej v *ibid.*

6 Glej Daniel Pimley. *Representations of The Body in Alien: How can science fiction be seen as an expression of contemporary attitudes and anxieties about human biology?* Dostopno 26. 8. 2016 na: <http://www.pimley.net/documents/thebodyinalien.html>.

ko sta jo s preizpraševanjem meje med človekom in strojem dokončno zakoličila *Iztrebljevalec* ter *Nevromant*, Gibsonov kiberpankovski roman.

Na omenjena filma je sicer treba gledati kot na rezultat dolge zgodovine uprizarjanja ženskih teles, toda pomenov, povezanih s spolom in seksualnostjo, ne prevprašujeta prek oblikovanja avantgardnih filmskih eksperimentalnih postopkov, h kakršnim je na primer pozivala feministična protikinematografija kot neposredna izpeljava kritike Laure Mulvey, ključna predstavnik tradicionalne feministične kritike filmskih praks, ki v slavnem eseju *Vizualni užitek in pripovedni film* pokaže na pomen filmskih sredstev pri konstruiranju t. i. patriarhalnega pogleda. Prej bi dejala, da sledita pripovednemu užitku, ki ga začinata z reciklažo tradicionalno mizoginij žanrov: *Osmi potnik* s slasherskimi filmi, *Iztrebljevalec* pa s filmom noir. Pomembna začimba te reciklaže je vsekakor igra z ojdipsko matrico, ki razkriva seksualno in kolonialno razliko, vendar, kot že rečeno, ne s preseiganjem skopofilije, tj. užitka v gledanju, ki temelji na reprezentaciji teles, vizualiziranih v skladu s kredom zahodne kulture v smislu specifične ideje o lepoti ženskega telesa. Spomnimo se na estetizacijo telesa Ellen Ripley tik pred prizorom, v katerem se (ponovno) sooči z zunajzemeljskim stvorom. Kamera njeno telo fetišizira, s čimer proizvede tipičen *afekt* skopofilije, kot pravita teoretičarki Carol Clover in Vivian Sobchack, pa je drugo vprašanje, kakšno funkcijo ima ta estetizacija – gre za znak šibkosti ali pa smo priča postajanju ženskosti kot prav posebne moči na neki globlji ravni spolne razlike? Podobno vizualno strategijo je moč zasledovati tudi v ekranizaciji ženskih likov v *Iztrebljevalcu*, ki ga za razliko od *Osmega potnika* del strokovne javnosti označuje celo za mizogin film – a pri tem pozablja, da slednji svojo kritiko gradi prav na (postmodernistični) predpostavki, da občinstvo pozna značilnosti filma noir. Te film namreč brezkompromisno dekonstruira, s tem pa odpira nove interpretativne, celo politične možnosti.

V zvezi z obema filmoma se postavlja vprašanje, za kakšen feminizem gre. Neprizanesljivost do ženskih likov v

3 Eva D. Bahovec. »With your brain and my looks: telo v kulturnih študijah«. V *Cooltura – uvod v kulturne študije*. Ur. Aleš Debeljak ... [et al.], Ljubljana: Študentska založba, 2002, str. 178.

Iztrebljevalcu ter omenjeni prizor s telesom Ellen Ripley sta odprla vrsto žgočih razprav. Kakorkoli, za deli je moč reči, da predstavljata dve tako rekoč arhetipski strategiji, ki omenjene tematike vselej preizprašujeta v kontekstu kapitalistične družbene vezi, vrsta avdiovizualnih del pa jih prevzema še danes, ne glede na filmski oziroma televizijski medij – najnovejša sta *Ex Machina* (2015, Alex Garland), v katerem vnovič spremljamo motiv kiborga v navezavi na tematiziranje meje človeškega skozi spolno in rasno razliko, pa tudi v uvodu omenjena TV-serija *The Expanse*, ki jo gre brati kot svojevrstno mešanico različnih vplivov iz popularne kulture. Je pa današnje prevzemanje obrazcev, ki so nastali pred več kot tridesetimi leti, nedvomno zanimivo – mar to pomeni, da se v družbi ni nič spremenilo? Odgovor na zastavljeno vprašanje bom podala s krajšo analizo TV-serije *The Expanse*, predstavnice t. i. žanra »space opere«, ki temelji na knjižni predlogi Jamesa S. A. Coreyja, uspešno pa je bila lansirana novembra 2015.

Podobno kot *Osmi potnik* in *Iztrebljevalec* se zgodba serije televizijske postaje Syfy odvija v prihodnosti, v času, ko je človeštvo koloniziralo osončje ter med drugim naselilo Mars in asteroidni pas. Še naprej je prisoten motiv aktualnih konfliktov, projiciranih v prihodnost, saj so kljub očitnemu tehnološkemu skoku razprtije, delitve in krivice nepresenetljivo podobne današnjim časom. Tudi tu je kapitalizem glavni *modus operandi*, prav tako rasizem, ki je vezan na prebivalce asteroidnega pasu, medtem ko sta Mars in Zemlja ujeta v nekakšno hladno vojno. Serija preigrava teorijo zarote in zgodba se gradi skozi konvencije neonoirovskega žanra, v katerih prepoznamo referenco na *Iztrebljevalca*, konstrukcija likov pa se napaja iz širše vizualne kulture.

V geopolitičnem smislu je očitno, da je asteroidni pas označevalec za t. i. tretji svet, glede vprašanj telesa, spola in seksualnosti serija reproducira heteronormativnost, spolna razlika pa deluje v navezavi na razredno in rasno razliko. Opazimo lahko jasen obrat v reprezentaciji žensk; te bolj ali manj prevzemajo tiste lastnosti, ki v

patriarhalni družbi veljajo za »moške«, a ob tem ohranjajo svojo ženskost, s čimer gre njihova reprezentacija onkraj standardnega prijema androgynosti, ki se povezuje z arhetipom deviškega astronava.⁷ Po drugi strani pa je res, da gre še vedno za »varno varianto«, ki težko dopušča eksperimentiranje tipa *The Crying Game* (1992, Neil Jordan), v katerem spremljamo igro maškarade in performativnosti, ali celo *Lepote telesa* (*The Body Beautiful*, 1991, Ngozi Onwurah), ki skozi prevpraševanje rase in ojdipske strukture skuša iskati lastno subjektiviteto.

Arhetipskost modelov, ki jih razvijeta *Osmi potnik* in *Iztrebljevalec*, se v izbrani seriji, poleg že omenjenih referenc, nedvomno kaže v rabi liminalnosti telesa, zlasti pri eni od junakinj, skrivnostni Julie, za katero se izkaže, da je postavljena v epicenter zarote, na kateri zgodba tudi temelji. Ta se, kot hči izjemno premožnega poslovneža, slednjemu ne le upre, temveč se zoperstavi tudi temu, kar očec kot direktor korporacije predstavlja – (patriarhalno) moč, oblast in seveda kapitalizem. A veliko bolj kot njen upor je zanimiva njena usoda. Ta aludira na usodo moških protagonistov v *Osmem potniku*, s čimer je dosežen zanimiv učinek zamenjave spolnih vlog. Če je poročnici Ripley kot »zadnjemu dekletu« iz slasherjev grozljiva smrt prihranjena, tega za Julie ne moremo reči. Vendar pa njeno telo – za razliko od moških likov v *Osmem potniku* – ne premine zaradi predrtega želodca, skozi katerega pogleda falična glava zunajzemeljskega bitja – njeno smrt (ki je prav tako grozljivo plastična) povzroči snov neznanega izvora, ki aludira na postčloveškost⁸ in celo na transhumanizem.

Prav na tej točki pa se zgodi ključni premik v odnosu do *Osmega potnika* in *Iztrebljevalca*, ki po eni strani kaže na spremembe v konstrukciji ženskosti

in biopolitičnem, hkrati pa odraža širše spremembe v kapitalizmu, ki v žanru znanstvene fantastike vedno zaseda pomembno mesto. V nasprotju z glavnimi ženskimi liki v *Osmem potniku* in *Iztrebljevalcu* v seriji osrednja protagonistka hitro izgubi življenje. To scenaristično odločitev lahko beremo kot odraz televizijske serialnosti, ki s televizijo kot specifično kulturno formo postane množičen fenomen, pa tudi kot odražanje neizprososti današnje kapitalistične družbene vezi, ki zahteva drugačne strategije upora zoper patriarhat v spremenjenih pogojih kapitalistične reprodukcije. V tem smislu lahko rečemo, da bo mrtvo telo Julie še naprej služilo kapitalističnim interesom, strategija njenega upora, ki zgolj ponovi ojdipsko matrico, pa se (morda prav zaradi tega) izkaže za jalovo.

Sklenem lahko torej, da TV-serija *The Expanse* res nadaljuje z vizualnimi modeli, motivi in temami, ki sta jih v širšo popularno kulturo vnesla kulturna Scottova filma, kar vsekakor, vsaj iz tega vidika, kaže na njuno aktualnost še danes. Po drugi strani pa omenjena serija z načinom konca ene ključnih protagonistk opozarja na določene spremembe v znanosti in v širši družbi; rekla bi, da na nekropolitičnost aktualne kapitalistične oblike, ki kapitalizira celo smrt kot tako. S tem pa se žanr znanstvenofantastičnega filma, ne nazadnje tudi televizije, še naprej izkazuje za plodno izhodišče razmisleka o vlogah spola, seksualnosti, rase, znanosti in tehnologije ter vloge telesa v teh segmentih. Na tej točki tako le še ostane, da zaključim s Stevenom Shavirom in njegovo mislijo, ki je za ta prispevek več kot pomenljiva: »Če v sedanjosti ostaja preteklost, potem bo pri sedanjosti vztrajala tudi prihodnost.«⁹

7 Trop deviškega astronava je v besedilu *The Virginity of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film* razvila Vivian Sobchack.

8 Pričujoči motiv lahko navsezadnje zasledujemo tudi v Scottovem *Prometeju* (*Prometheus*, 2012, Ridley Scott) kot zadnjem nadaljevanju sage o *Osmem potniku*.

9 Steven Shapiro v Rebekah Sheldon: »Somatic Capitalism: Reproduction, Futurity, and Feminist Science Fiction«. Dostopno na <http://adanewmedia.org/2013/11/issue3-sheldon>.