

DRUŽBOSLOVNE
RAZPRAVE

DRUŽBOSLOVNE RAZPRAVE

letnik **XXXIII**

številka **84**

april **2017**

DRUŽBOSLOVNE
RAZPRAVE

ISSN 0352-3608 UDK 3

SLOVENSKO SOCIOLOŠKO DRUŠTVO
Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani

Revija izdajata Slovensko sociološko društvo in Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani. /
Published by the Slovenian Sociological Association and the Faculty of Social Sciences at the University of Ljubljana.

Glavna urednica / Main editor:

Andreja Vezovnik, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Uredniški odbor / Editorial board:

Alenka Krašovec, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Alenka Švab, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Ana Tominc, Queen Margaret University Edinburgh

Angelina Lucento, National Research University,
Higher School of Economics, Moscow

Anja Zalta, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Blaž Lenarčič, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerza na Primorskem

Blaž Kržižnik, Graduate School of Urban Studies, Hanyang University

Branislava Vičar, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Chiara Bertone, University of East Piedmont

David Paternotte, Université libre de Bruxelles

Dejan Jontes, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Gal Kim, Humboldt University of Berlin

Heinran Cuevas Valenzuela, Universidad Diego Portales

Jana Javornik Skrbinek, University of Leeds

José Ignacio Pichardo Galán, Universidad Complutense de Madrid

Judit Takács, Institute of Sociology, Hungarian Academy of Sciences

Karmen Šterk, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Katarina Prpić, Institute of Social Research in Zagreb

Ladislav Cabada, University of West Bohemia, Pilsen

Ilijana Burcar, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Ljiljana Šarić, University of Oslo

Majda Pahor, Zdravstvena fakulteta, Univerza v Ljubljani

Mateja Sedmak, Znanstveno-raziskovalno središče,
Univerza na Primorskem

Matic Kavčič, Zdravstvena fakulteta in Fakulteta za družbene vede,
Univerza v Ljubljani

Milica Antić Gaber, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Miran Lavrič, Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru

Miroslav Stanojević, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Mojca Pajnik, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani
in Mirovni inštitut

Nina Bandeli, University of California, Irvine

Nükhet Sirman, Boğaziçi University, Istanbul

Oliver Vodeb, Swinburne University of Technology, Melbourne
Raffaella Ferrero Camoletto, Department of Cultures,
Politics and Sexuality (DCPS), University of Turin

Roman Kuhar, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani in

Mirovni inštitut

Sabina Mihelji, Loughborough University

Sabrina P. Ramet, Norwegian University of Science and Technology

Sonja Drobnič, University of Bremen

Tanja Kamin, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Tanja Renner, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Thomas Luckmann, Prof. Emeritus, University of Konstanz

Tjaša Žakejli, Znanstveno-raziskovalno središče,

Univerza na Primorskem

Valentina Hlebec, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Vesna Leskošek, Fakulteta za socialno delo, Univerza v Ljubljani

Zala Volčič, Pomona College, Claremont

Zdenka Šadl, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Zlako Skrbiš, Monash University

Tehnična urednica / Technical editor:

Andreja Živoder andreja.zivoder@fdv.uni-lj.si

Urednik recenzij knjig / Reviews editor:

Marko Ribac marko.ribac@gmail.com

Jezikovno svetovanje / Language editors:

Nataša Hribar, Tina Verovnik, Murray Bales

Bibliografska obdelava /

Bibliographical classification of articles: Janez Jug

Oblikovanje / Design: Tina Cotič

Prelom / Text design and Typeset: Polonca Mesec Kurdija

Tisk / Print: Birografika BORI, Ljubljana

Naklada / Number of copies printed: 320

Naslov uredništva / Editors' postal address:

Revija Družboslovne razprave

Andreja Vezovnik

Fakulteta za družbene vede, Kardeljeva pl. 5, SI-1000 Ljubljana

Tel. /Phone: (+386) 1 5805 202

Elektronska pošta / e-mail: andreja.vezovnik@fdv.uni-lj.si

Spletna stran / Internet: www.druzboslovne-razprave.org

Revijo sofinancira / The Journal is sponsored by:

Izid publikacije je finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz naslova razpisa za sofinanciranje domačih in znanstvenih periodičnih publikacij / Slovenian Book Agency.

Letna naročnina (3 številke) / Annual subscription (3 issues):

individualna naročnina / individual rate: 25 EUR; za organizacije / institutional rate: 50 EUR; za študente in brezposelne / students and unemployed discount rate: 16 EUR; cena posameznega izvoda / single issue rate: 16 EUR. Za člane Slovenskega sociološkega društva je naročnina vključena v društveno članarino. / The annual Slovenian Sociological Association membership fee includes the journal's annual subscription rate. Družboslovne razprave je mogoče naročiti na naslovu uredništva ali na spletni strani revije. / Subscription requests can be sent to the editors' postal address. Če želite prekiniti naročniško razmerje, nam to sporočite najkasneje do 15. decembra. / If you decide to cancel the subscription, please write to editors' postal address by 15th of December.

Družboslovne razprave so abstrahirane ali indeksirane v / Družboslovne razprave is abstracted or indexed in:

CEEOL (Central and Eastern European Online Library), COBIB.SI, CSA (Cambridge Scientific Abstracts): • CSA Worldwide Political Science Abstracts • CSA Social Services Abstracts • Sociological Abstracts (Online), EBSCOhost • Current Abstracts • Political Science Complete • SocINDEX • SocINDEX with Full Text • TOC Premier, OCLC • Sociological Abstracts (Online) • DOAJ (Directory of Open Access Journals) • Ulrich's Web • De Gruyter • dlib

Uredniška politika: Družboslovne razprave so revija, ki objavlja kolegialno recenzirane znanstvene članke in recenzije knjig. V recenzijski postopke sprejema članke v slovensščini in angleščini s področja sociologije, komunikologije, politologije in kulturologije ter tem raziskovalnim področjem bližnjih družboslovnih disciplin. Pri izboru člankov za objavo se upošteva njihova raziskovalna inovativnost ter aktualnost glede na trende v znanstveni skupnosti, v kateri je revija zasidrana. V teoretskem in metodološkem pogledu je revija pluralistično naravnana, posebno skrb pa posveča utrjevanju slovenske družboslovne terminologije.

Editorial policy: Družboslovne razprave is a peer reviewed journal which publishes papers and book reviews. Contributions are invited in fields of sociology, media studies, political science, cultural studies and other studies which are close to these fields. The published contributions should display high level of research originality and address the themes which seem relevant to the scientific communities in which the journal is grounded. Both in theoretical and methodological respects the journal stands for pluralism.

KAZALO

TABLE OF CONTENTS

TEMATSKI BLOK THEMATIC CLUSTER

UVODNIK V BLOK FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE Jasmina Šepetavc	7
SPOL IN SLOVENSKI POOSAMOSVOJITVENI FILM: SPOLNO NASILJE V PRODUKCIJAH FILMSKEGA SKLADA RS (1994–2010) / Gender and cinema of the independent Slovenia: Sexual violence in films funded by the Slovenian film fund (1994–2010) Tina Poglajen	11
RUSKI FILM ODJUGE IN ŽENSKI POGLED: LARISA ŠEPITKO IN KIRA MURATOVA / Russian cinema of the thaw through the female gaze: Larisa Shepitko and Kira Muratova Anja Banko	29
RE-READING CINEMA OF PERESTROIKA: BEYOND SOCIO-HISTORICAL TRAUMA WITH OLGA ZHUKOVA AND ISKRA BABICH / Ponovno branje filmov perestrojke: onkraj družbeno- politične travme z Olgo Žukovo in Iskro Babič Natalija Majsova	49
NOVA PODOBA GLEDANJA: FEMINISTIČNA REHABILITACIJA PORNOGRAFIJE NA PRIMERU UMAZANIH DNEVNIKOV (DIRTY DIARIES 2009) / The New Image of viewing. Feminist Rehabilitation of Pornography with the Help of "Dirty Diaries" (2009) Pia Brezavšček	67
QUEER AND FEMINIST FUTURES: THE IMPORTANCE OF A FUTURE AND MOBILISING FEMINIST FILM IN POST TIMES / Queerovske in feministične prihodnosti: Pomembnost prihodnosti in mobilizirajočega feminističnega filma v post-časih Jasmina Šepetavc	83

RECENZIJE KNJIG BOOK REVIEWS

- Tomaž Mastnak: Liberalizem, fašizem, neoliberalizem.
Ljubljana: /*cf., 2015.
Marko Hočevar 101
- Žiga Vodovnik: Demokracija kot glagol.
Ljubljana: Založba Krtina, 2015.
Klemen Ploštajner 103
- Renata Mihalič, Grega Strban: Univerzalni temeljni dohodek.
Ljubljana: Založba GV, 2015.
Tomaž Kravos 105
- Slavoj Žižek: Antigona. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo
(zbirka Analecta), 2015.
Klemen Kordež 107
- Roland Barthes: Mitologije. Ljubljana: Krtina, 2015.
Ana Pavlič 109



TEMATSKI BLOK
THEMATIC CLUSTER



Jasmina Šepetavc

UVODNIK V BLOK FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE

Teorija filma ne razglablja o filmu samem, temveč o konceptih, ki jih film izpostavi in ki so sami povezani z drugimi koncepti, ustreznimi drugim praksam, praksa konceptov na splošno nima nobenega privilegija pred drugimi, nič bolj kot en objekt pred drugimi. Na ravni interference mnogih praks se stvari zgodijo, bitja, podobe, koncepti, vse vrste dogodkov (Deleuze 1989: 280).

Od prelomnega besedila feministične filmske teorije *Visual Pleasure And Narrative Cinema* (1989/1975) Laure Mulvey, v katerem je nekoliko pesimistično opisala »moški pogled«, eno okularno logiko, ki žensko na filmu vedno podredi in objektivizira, se je v feministični filmski teoriji in praksi zgodilo izjemno mnoštvo premikov. L. Mulvey je bila po članku večkrat kritizirana, navsezadnje je opisala vseprežemajoče patriarhalno oko, ki si podreja ženske v vsakdanjem življenju in fikciji filma, ki mu podobno kot božjemu ženske pač ne morejo uiti. L. Mulvey je treba šteti v plus to, da je v 70. letih prejšnjega stoletja, zlatem času seksploatacijskega filma, napisala brezkompromisen manifest, ki je fikcijo filma jasno zvezal s feminističnim bojem tistega časa, a manifest je hkrati deloval na način zaprte strukture, ki je ustvarila »ojdipsko, falično paradigmo, ki je veliko bolj totalizirajoča in monolitna kot karkoli so filmi, o katerih govori, sposobni artikulirati. [...] Razgrne tako vseobsegajoč scenarij kastracijske anksioznosti, da ni izvzeta nobena oblika narativnega ali vizualnega užitka ali angažmaja« (Shaviro 2006: 11). S tem ko L. Mulvey zapre strukturo vsakršnega potenciala odpora, pozabi, da so feministična telesa, filmska branja in praksa vedno obstajali v prostorih vmes, bili odvisni od subverzivnih branj, uporniških pogledov, uhajanj kodiranim pomenom, pogajanj s podobami in redefinicij užitkov, iskanja alternativ kinematografiji očetov in sinov, pa tudi (zaradi finančne podhranjenosti režiserk) tehnoloških in stilističnih inovacij.

Feministična filmska teorija in praksa sta se predvsem od 70. let minulega stoletja intenzivno razvijali sočasno; teorija je vsaj do neke mere ključno vplivala na filmsko prakso, predvsem v pomenu njenih rigoroznih dekonstrukcij filmske forme, praksa pa povratno na teorijo, ki je sisteme rigorozne akademskosti omehčala v prid odprtju celostni telesni izkušnji filma, afekta in (de)subjektivacije. Tako so vsakršni poskusi vzpostavitve feministične filmske teorije in prakse nekje vmes med strukturami in uhajanjem: na eni strani pozicionirani v specifičnem zgodovinskem času in zaznamovani z družbeno-kulturnimi značilnostmi, ki informirajo posamezne strategije vzpostavitve avtonomnega ženskega subjekta v filmu, na drugi, kot kažejo članki, pa pozicioniranost nikoli ne pomeni enoznačnega pomenjanja. Na premike v strateških pozicijah ne gre gledati kot na razvojne faze niti ni filmov moč brati pod eno oznako – žanra, vala ali enotnega feminističnega političnega cilja. Filme

je tako najbolje brati pod oznako hibridnosti, kjer se srečujejo in križajo različni diskurzi: od feminističnih, nacionalnih ali rasnih do queer, umetniških in filozofskih. Analiziranih del tako ne moremo uvrstiti enoznačno pod oznake nacionalnih kinematografij ali žanrov, transformacije formalnih in vsebinskih poudarkov skozi leta feministične filmske prakse in teorije odpirajo nove potenciale gledanja in analize. Kot piše Butler: »Pluralnost oblik, zanimanj in konstitutivnih elementov v sodobni ženski kinematografiji danes presega celo najbolj fleksibilne definicije kontrakinematografije. Ženska kinematografija se danes ne zdi opozicijska, temveč manjšinska« (Butler 2002: 19). A feministični filmski teoriji je v tako različnih trenutkih bogate zgodovine in teoretskih razlik skupno to, da je brezkompromisno izpostavila vmesne prostore, kar ni vidno, interval med stimulacijo in navado, potencial razkoraka, v katerem se začne možnost politične spremembe.

Pričujoči sklop člankov na temo feministične filmske teorije v *Družboslovnih razpravah* kaže na to, da kinematografije ženskih ustvarjalk ne moremo imenovati ne žanr ne gibanje filmske zgodovine: »/N/ima enega sebi lastnega izvora, nima nacionalnih meja, nima filmskih ali estetskih specifik, temveč preči in pogaja kinematografske in kulturne tradicije ter kritiške in politične debate« (Butler 2002: 1). Podobno Teresa de Lauretis trdi, da so iskanja specifičnih formalnih, stilističnih in tematskih lastnosti, ki bi kazali na prisotnost ženske za kamero, generalizacije, ki jih je treba preizpraševati. »Reči: to je pogled in zvok ženske kinematografije, to je njen jezik, navsezadnje pomeni le podrediti se, sprejeti določeno definicijo umetnosti, kinematografije in kulture ter ustrežljivo pokazati, kako ženske (lahko) ,prispevajo' /.../ k ,družbi'« (1985: 158). V iskanju alternativ kinematografiji očetov in sinov tako ne gre toliko za to, da je za kamero ženska, ampak za širšo redefinicijo estetike in vednosti. Srčika in politični potencial feministične filmske teorije ter prakse je tako v nečem, kar bi z Luce Irigaray lahko imenovali antigenealoška metoda ponovnih branj zgodovine in produkcije filma, namerna nelinearna in neteleološka razgradnja sistemov, ki »samoreprezentirajo moški [večinski] subjekt« (1985: 74) in v katerih umanjka ženski (manjšinski) subjekt. Gre za iskanje razpok in opozicijskih pogledov (bell hooks 1992), za redefinicijo užitka (užitkov v svojih multiplih različicah) v gledanju, za visceralnost filmske izkušnje. Pri tem je pomembno hkratno vzporejanje rigoroznih branj s kritičnimi interpretacijami filmov, filmskimi konteksti in zgodovino na eni strani ter premišljevanje o potencialnostih odnosa med filmom in nami, transformativni moči relacije, ki uhaja vsakršnim pozicijam gospodstva na drugi strani.

Pričujoči blok je tako del feministične in hibridne (anti)genealogije filma in filmske teorije. Trije izmed člankov se ukvarjajo s spregledanimi sivimi conami feministične filmske teorije: Srednjo in Vzhodno Evropo ter njenimi ustvarjalkami. Tina Poglajen v članku z naslovom *Spol in slovenski poosamosvojitveni film: spolno nasilje v produkcijah filmskega sklada RS (1994–2010)* pod drobnogled vzame ponavljajoče se spolno nasilje nad ženskami kot rdečo nit slovenskega poosamosvojitvenega filma. Avtorica analizira vlogo Filmskega sklada, delujočega med letoma 1994 in 2010, kot *gatekeeperja*, ki določa formalne in vsebinske parametre financiranih filmov, in ugotavlja, da se je v približno osemletnem obdobju razcveta slovenskega filma v vsaj šestnajstih od štiriintridesetih državno financiranih celovečernih igranih filmov pojavil »prikaz vsaj enega posilstva kot napada in spolnega odnosa pod prisilo, spolne zlorabe, spolne usluge, storjene pod prisilo, zaradi

laži ali druge neverbalne oblike spolnega nasilja, na primer zalezovanja in partnerskega nasilja«. Če se zdijo nacionalne ideologije slovenstva na filmu in v dodeljevanju filmskih sredstev izrazito patriarhalne, je tematika sovjetskega in postsovjetskega filma, s katerim se ukvarjata dva članka – *Ruski film odjuge in ženski pogled: Larisa Šepitko in Kira Muratova* Anje Banko in *Re-reading perestroika cinema: Beyond socio-historical trauma with Olga Zhukova and Iskra Babich* avtorice Natalije Majsove –, bolj kompleksne.

Anja Banko si vprašanje ruskega feminizma zastavlja prek analize podob žensk v filmih dveh ruskih režiserk, Larise Šepitko in Kire Muratove. Skozi primere skuša teoretizirati »shizofrene prelome« med intimnim in javnim sovjetske družbe šestdesetih in sedemdesetih, ki se »vzpostavlja[jo] iz diskrepance med družbenimi in spolnimi vlogami, ki se definirajo s strani državnega diskurza«, ter umikom v intimno sfero, kjer so se vzpostavljale alternativna »resničnost« in drugačne spolne vloge.

Natalija Majsova ponovno branje ruskega filma zastavi na feministično antigenealoški način, kjer pozna sovjetska in postsovjetska kinematografija ne služita kot zgodovinsko določeni filmski val ali specifična estetika. Avtorica se tako alternativne filmske zgodovine loti skozi iskanje kontinuitete tem in problematik, kot se izrisujejo med dvema sicer slogovno radikalno različnima režiserkama: Iskra Babič (poznano predvsem po melodramah) in Olgo Žukovo (ki je delovala v obdobju družbenokritične črnuhe). Čeravno sta režiserki estetsko različni, avtorica zapiše, da opus obeh zaznamujejo »poskusi konstruirati alternativne svetove, ki jim ne vladajo načela linearne narativnosti in konvencionalne družbene vloge, temveč načelo performativnega nihanja«.

Če trije članki izhajajo iz premisleka o strukturnih pogojih feministične politike, teorije, prakse in boja v odnosu do nacionalnih kinematografij in vprašanj, kako ženske režiserke strukturi nacionalnega patriarhata uhajajo, kar bi z Deleuzom in Guattarijem (2005) lahko imenovali molarni boj na strukturni ravni, boj, ki vključuje zavzemanje lastnega telesa in govorice, se dva članka ukvarjata z njunim molekularnim. Pia Brezavšček v članku *Nova podoba gledanja: Feministična rehabilitacija pornografije na primeru Umazanih dnevnikov (Dirty Diaries 2009)* prek radikalno feministične in queerovske pornografije išče načine teoretizacije nove matrice gledanja, ki vključuje redefinicijo želje in užitka (ob gledanju), na način, ki ni ne komplementaren (»ženski« libido) ne esencializiran (»ženska« izkušnja gledanja pornografije) niti ni enoznačno zvezan s falocentričnim okulocentrizmom (»moški pogled«). Avtorica preide od užitka haptičnega pogleda, ki vključuje kinestetično percepcijo celega telesa, do užitka v pasivnosti in/ali intenzivnosti v afektivnem razmerju med nami in filmskim aparatom: »Ravno in šele deleuzovska razstavitev telesa na neosebne afekte, desubjektivacija tako gledalca kot filmske podobe omogoča resničen spoj filmskega, mehaniziranega medija z organskimi telesnimi odzivi, in to brez potrebe po izključnem opiranju na raven reprezentacije, ki ima ključ v simbolnem.«

Zadnji članek, *Queer and feminist futures: The importance of a future and a mobilising feminist film in the post-times* Jasmine Šepetavc, vzame znanstvenofantastični feministični film *Born in Flames* (1983) kot teoretsko orodje, ki sproži razmišljanje o alternativnih pojmih časovnosti, s posebnim poudarkom na zamišljanju alternativnih (feminističnih) prihodnosti in potencialnostih novega. Feminizem obstaja v časovni vmesnosti, med molarnimi strukturami, potrebnimi vsakodnevne feministične analize ter boja tukaj in zdaj,

in molekularnimi zamišljanji mogočih prihodnosti, ki nihajo med vračanjem starega in možnostmi novega.

Elena Del Rio (2008) v svojih filmskih analizah žensko telo opiše kot telo, ki ima »dvojni status«, dvojno pripadanje in uhajanje med molarnimi strukturami in molekularnimi postajanjem; žensko telo, pravi, obstaja med falogocentričnimi prisvojitvami telesa in njegovimi reprezentacijami na eni strani, na drugi pa se s telesnimi potenciali upira strukturam prisvajanja. Podobno velja za feministično filmsko teorijo v vsej njeni (ne)genealoški zgodovini transformacij, ki kaže na nujnost feminističnih redefinicij filmske teorije in prakse, kot tudi moči filma, da izpostavi koncepte, spodbudi misel in na nas vpliva z izjemno intenziteto, ki ima lahko v končni fazi ključne politične implikacije. Upamo, da je pričujoči sklop člankov ena od časovnih točk, ki utegne prispevati k obsežnemu korpusu del, ki govorijo, zakaj sta feminizem in film ključna za razmislek o zgodovini, sedanjosti in alternativah prihodnosti.

Literatura

- bell hooks (1992): *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Butler, Alison (2002): *Women's Cinema: The Contested Screen*. London in New York: Wallflower.
- Deleuze, Gilles, in Guattari, Félix (2005): *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1989): *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- de Lauretis, Teresa (1985): *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*. *New German Critique*, 34: 154–175.
- Del Rio, Elena (2008): *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Irigaray, Luce (1985): *This Sex Which Is Not One*. Ithaca in New York: Cornell University Press.
- Mulvey, Laura (1989): *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave.
- Shaviro, Steven (2006): *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tina Poglajen

SPOL IN SLOVENSKI POOSAMOSVOJITVENI FILM: SPOLNO NASILJE V PRODUKCIJAH FILMSKEGA SKLADA RS (1994–2010)

IZVLEČEK

Članek preučuje upodobitve spolnega nasilja v slovenskem poosamosvojitvenem filmu skozi teorijo kinematografskega aparata, za katerega je ključen koncept pogleda gledalca, ki je konstituiran kot moški in spolno nasilje dopušča. V članku trdimo, da Filmski center RS (1994–2010), nacionalna institucija za financiranje filmske produkcije, deluje kot gatekeeper in posredno določa vsebino filmov, film sam pa v slovenskem umetnostnem sistemu deluje kot ideološki aparat države. Analiza filmskih tekstov pokaže, da v slovenskem poosamosvojitvenem filmu pogosta motiva posilstva in spolnega nasilja nad ženskami delujeta kot sredstva za metaforično kaznovanje žensk, ki ne upoštevajo patriarhalnega reda.

KLJUČNE BESEDE: slovenski poosamosvojitveni film, feministična filmska kritika, Filmski sklad RS, spolno nasilje

Gender and cinema of the independent Slovenia: Sexual violence in films funded by the Slovenian film fund (1994–2010)

ABSTRACT

The article investigates representations of sexual violence in cinema of the independent Slovenia, drawing on the psychoanalytic cinema apparatus theory of the spectatorial gaze, which is constituted as masculine and condones sexual violence. We believe the national institution for financing of film production, the Slovenian Film Fund (1994–2010), functions as a gatekeeper that indirectly influences the content of the films that are made, while cinema itself functions as an ideological state apparatus. Analysis of the film texts shows the ubiquitous motives of rape and sexual violence against women in the cinema of the independent Slovenia function as punishment for promiscuity or other ways of disrespecting the patriarchal order.

KEY WORDS: *cinema of the independent Slovenia, feminist film criticism, Slovenian Film Fund, sexual violence*

1. Uvod

Članek raziskuje upodobitve spolnega nasilja v celovečernih igranih produkcijah Filmskega sklada Republike Slovenije (1994 in 2010), ki je kot glavni mehanizem financiranja v samostojni Sloveniji deloval kot odločilna institucija v nacionalni filmski produkciji. Teza članka je, da Filmski sklad privzame vlogo *gatekeeperja*, ki posredno določa formalne in vsebinske razsežnosti filmskih del (v manj bistveni vlogi *gatekeeperjev* med drugim nastopa tudi filmska kritika, ki lahko z afirmativno ali kritično obravnavo filma vpliva na odločitev o tem, ali ga bodo gledalci videli ali ne), slovenski film, ki ga Filmski sklad financira, pa nastopi v vlogi ideološkega aparata države. Izbor treh filmov iz korpusa celovečernih igranih produkcij Filmskega sklada RS je zato analiziran v skladu s psihoanalitično teorijo kinematografskega aparata, za katero je ključen pogled gledalca, ki je konstituiran kot moški in spolno nasilje nad ženskami ne le dovoljuje, temveč v njem najde celo užitek. Ženske v filmih v tem pogledu delujejo kot označevalci v okviru kodov patriarhalne kulture, spolno nasilje v filmu pa ima po eni strani vlogo kolektivne nezavedne patriarhalne fantazije, po drugi strani pa deluje v vlogi zastraševanja pred kršenjem patriarhalnega reda.

1.1 Ozadje

Po osamosvojitvi Slovenije je po začetnem prehodnem obdobju ter razpravah o postopku sprejetja zakona o produktivni in reproduktivni kinematografiji ter zagotovitvi namenskih sredstev za filmsko produkcijo leta 1994 nastal Filmski sklad RS, ki je deloval do leta 2010. Med 71 filmi, ki so v tem času nastali, je skoraj polovica prvencev; »posamosvojitveni slovenski film je v veliki meri delo novih generacij režiserjev« (Vrdlovec 2013: 653). Ti so v veliki večini moški: le sedem¹ (torej slabih 10 %) filmov so režirale ženske; prvi (*Varuh meje*, rež. Maja Weiss) je nastal šele leta 2002.

1.2 Spolno nasilje kot leitmotiv slovenskega filma

Motiv, ki se v celovečernih igranih produkcijah Filmskega sklada konsistentno pojavlja, je spolno nasilje. Pojavnost (ne glede na interpretacije) je še posebej visoka v prvih osmih letih delovanja Filmskega sklada, v obdobju, ki se približno ujema s tem, kar Vrdlovec imenuje »obdobje razcveta« slovenskega filma (1997-2002) (Vrdlovec 2013: 739). V tem obdobju namreč vsaj šestnajst od štiriintridesetih (torej 47 %) državno financiranih celovečernih igranih filmov vsebuje prikaz vsaj enega posilstva kot napada in spolnega odnosa pod prisilo, spolne zlorabe, spolne usluge, storjene pod prisilo, zaradi laži ali druge neverbalne oblike spolnega nasilja, na primer zalezovanja in partnerskega nasilja. Ti filmi so: *Rabljeva freska* (skupina motoristov posili in še večkrat spolno nadleguje gostilničarjevo ženo, nato s posilstvom nameravajo kaznovati še nezvesto ženo, ki jo slečejo

1. To so: *Varuh meje*, *Slepa pega*, *Tea*, *L... Kot ljubezen*, *Instalacija ljubezni*, *Reality in Za konec časa*.

in otipavajo, nato pa zadavijo), *Carmen* (naslovni junakinji, prostitutki, z nasiljem grozi ena izmed njenih stalnih strank), *Outsider* (na zabavi posilijo nezavestno mlado dekle, kar je eden izmed gagov v filmu), *Stereotip* (vezni komični element celotnega filma je posiljevalec, ki neuspešno preganja in grozi eni ženski za drugo, dokler mu na koncu ne uspe posiliti ženske, ki ji je to všeč), *Temni angeli usode* (domnevno humoren oz. satiričen prikaz spolne zlorabe najstnic v kultu, nato še nezveste žene), *Porno film* (glavni ženski lik je žrtev spolnega suženjstva pred začetkom zgodbe in ponovno na koncu filma), *Zadnja večerja* (protagonista zalezujeta in nadlegujeta naključne ženske, zvodnik fizično obračuna s prostitutko in jo prisili v oralni seks), *Oda Prešernu* (napadalec, maskiran v Prešerna, ponoči napada ženske in jih spolno nadleguje), *Poker* (eden izmed glavnih moških likov na stranišču posili in ubije odvisnico od drog), *Barabe!* (protagonist je v romantiziranem prikazu usojene ljubezni do svoje partnerice agresiven in nasilen; ona pripomni, da se »vse dostojne ženske branijo«), *Sladke sanje* (spolna zloraba v šoli), *Varuh meje* (najbolj konservativna in zadržana izmed treh glavnih ženskih likov fantazira o tem, da jo antagonist posili, nato pa trdi, da je bila zares posiljena), *Amir – »šerif iz Nurića«* (protagonist, Bosanec, na stranišču vlaka posili Slovenko, je do nje in njene prijateljice skozi film večkrat nasilen, žrtev se na koncu vanj zaljubi), *Zvenenje v glavi* (protagonist je do svoje partnerice fizično nasilen, neidentificiran lik je v oralni seks prisiljen s pištolo), *Rezervni deli* (ena izmed begunk je v spolni odnos prisiljena za zdravila in hrano, zaradi česar naredi samomor), *Kajmak in marmelada* (antagonist protagonistovo partnerico z lažjo pripravi do tega, da se sleče), *Pod njenim oknom* (končni izbranec protagonistke to zasleduje, za njo opreza in ji vlamlja v stanovanje).

Posilstvo ali različne oblike spolnega nasilja najdemo tudi v nekaterih filmih, nastalih v kasnejših letih delovanja slovenskega filmskega sklada, četudi se pojavnost v kasnejših letih vidno zmanjšuje. Na primer: *Odgrobadogroba* (eden izmed treh glavnih ženskih likov je brutalno posiljen, kar ima vlogo katalizatorja za tragičen razplet pripovedi), *Petelinji zajtrk* (mož glavnega ženskega lika je do nje ves čas verbalno in fizično nasilen), *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* (zavrtnjeni ljubimec poskusi posiliti glavni ženski lik, a se ustavi, ko mu ta reče, da je noseča), *Za vedno* (mož je do svoje žene verbalno in fizično nasilen), *Slovenka* (protagonistka je prisiljena v prostitucijo, da si lahko financira študij, skozi celoten film je podvržena različnim oblikam spolnega nasilja, nato je z grožnjo prisiljena še v spolne usluge očetovemu prijatelju).

Kljub temu da se slovenski poosamosvojitveni film torej kaže kot še posebej zanimiv za preučevanje upodabljanj spolnega nasilja, je filmska kritika njegovo pojavnost v slovenski nacionalni filmski produkciji le redko problematizirala; sama kritika filmske konstrukcije spolnih razmerij in identitet v slovenskem filmu je bila še do nedavnega² skoraj neobstoječa.³

2. Glej *Ekran*, letnik XLVIII, 2011 – letnik LIII, 2016.

3. Položaj slovenske kinematografije je bil zaradi skupnega oz. podobnega produkcijskega okolja ter skupnih kulturnih in zgodovinskih dejavnikov dolgo primerljiv s kinematografijami drugih držav bivše Jugoslavije, ki jih sodobne filmske kritičarke najpogosteje vidijo kot prepletene s patriarhalnimi in nacionalističnimi diskurzi, vključno z izrazito pojavnostjo spolnega nasilja. Maja Bogojević (2012: 12) piše, da so »feministične filmske teorije [...] dekonstruirale in rekonstruirale, ponovno razvile in preoblikovale obstoječo filmsko teorijo, ne da bi jugoslovska filmska kritika karkoli opazila.«

Pomanjkanje feminističnih perspektiv je zlasti problematično pri kulturi, v kateri je spolno nasilje izrazito prisotno, saj je umetnostnim in kulturnim formam dopuščeno, da to spolno nasilje nekritično in nereflektirano normalizirajo (Anderson in Doherty 2008: 21). Četudi film (kot druge umetnostne zvrsti) »ni ideološki ‚sam na sebi‘, temveč se razvija v kontekstu konkretnih in specifičnih ideoloških determinant, ki tako kot na tehnični del razvoja vplivajo tudi na ‚komercialni‘ ali ‚umetniški‘ del razvoja« (Heath 1981: 33), je hkrati tudi ključen dejavnik ideološke reprodukcije, skozi katero se spol vedno znova konstituira v obliki naturaliziranih binarnih nasprotij maskulinega in feminega. Dolgoročno je poglavitni razlog za ohranjanje razmerij moči – z dominantnostjo maskulinosti in heteroseksualnosti (Butler 1990: 1–7) – ter dinamik nasilja, ki so takšnemu binarnemu simboličnemu spolnemu redu inherentna, prav ideološka reprodukcija – kot nekakšna »nit brez konca« (Althusser 1980: 40).

Iz korpusa igranih celovečernih filmov, nastalih v produkciji slovenskega Filmskega sklada, ki jih zaznamuje pojavnost spolnega nasilja, smo za analizo v članku izbrali tri, ki so za teze članka med najbolj reprezentativnimi: *Rabljevo fresko*, *Outsiderja* in *Odgrobadogroba*. Vsak od njih ima tudi pomembno zgodovinsko vlogo: *Rabljeva freska* je bil prvi film, ki je nastal v produkciji Filmskega sklada, *Outsider* je na domačem trgu z 90.000 gledalci postal prvi množično uspešen slovenski film, *Odgrobadogroba* pa je eden izmed prvih najbolj mednarodno uspešnih slovenskih poosamosvojitvenih filmov. Četudi se nam reprodukcija binarne logike spolov, kot jo naturalizirano prikazujejo obravnavani filmi, zdi problematična, v skladu s teorijo strateškega esencializma Gayatri Spivak (Ray 2009: 109) v analizi teh filmov spolno določene subjektivnosti (»ženska«, »moški«) uporabljamo kot politično taktiko za namene razkrivanja in kritike razmerij moči v slovenskem filmu in njihovih ideoloških učinkov.

2 Javni sklad za financiranje filma kot gatekeeper

V institucionalnem smislu vsebino in formalne razsežnosti filmskih del posredno določa Filmski sklad RS, ki je bil ustanovljen leta 1994, po kratkem prehodnem obdobju po osamosvojitvi, in je do leta 2010, ko je bil preoblikovan v javno agencijo – Slovenski filmski center – deloval kot glavni⁴ mehanizem financiranja filmske produkcije v državi.

Majcen zapiše, da je »v formalno zasnovo sklada kot nacionalno institucijo za sofinanciranje filmske produkcije vpisana vrsta vzvodov, ki determinirajo nacionalen značaj proizvedenih filmskih del ter v tem smislu tudi delujejo kot institucionalni gatekeeper« (2013: 71). Industrije proizvajanja umetnostnih izdelkov v tem pogledu delujejo kot sistemi: so »povezane organizacije, izmed katerih vsaka izbira določene vire iz okolja (vhodna

4. Sprva »so bili za financiranje sklada in filmske produkcije poleg proračunskega predvideni še drugi viri, med njimi TV Slovenija, nazadnje pa je ostalo pri proračunskih sredstvih, in sicer v višini 80 % predračuna posameznega filmskega projekta, preostalih 20 % pa naj bi priskrbeli producenti sami. Ti so to praviloma naredili tako, da so si pridobili sodelovanje TV Slovenija. Viba film je postal javni zavod Filmski studio – Viba film. [...] Reprodukivne kinematografije, tj. distribucije in prikazovanja, ni urejal noben »kulturni« zakon, temveč sta bili kot gospodarska dejavnost prepuščeni trgu« (Vrdlovec 2013: 670).

stran), jih na nek način spremeni (pretočna faza) in proizvede rezultat (izhodna stran), ki ga pošlje naslednji organizaciji ali na tržišče» (prav tam: 49). Bistveno je, da občinstvo doseže samo »del celotne zaloge [...], to, kateri njeni deli to so, pa je odvisno od tega, kako sistem filtrira objekte« (Alexander 2003: 76).

Sistem takšnih *gatekeeperjev* na podlagi njihovih izbir virov lahko deluje na vseh stopnjah kroženja umetniških izdelkov v družbi: od založniških ali producerskih, lastnikov prikazovalnih prostorov in podeljevalcev nagrad do kritičkih obravnavanj filmov, ki lahko vplivajo na odločitev gledalcev, ali bodo film videli ali ne.⁵ Vsak deluje kot »pristranski filter, [... ki deluje] v skladu z lastnimi, pogosto arbitrarnimi in subjektivnimi kriteriji« (Majcen 2013: 49). *Gatekeeper* med njihovim vstopanjem in izstopanjem iz (umetnostnega) sistema »izdelke (ali ljudi)« torej filtrira »kot nekakšno sito« (prav tam); Alexander na podlagi primerov iz zasebnega sektorja pokaže, da so načela, po katerih ti sistemi obravnavajo umetniške izdelke, za analizo *gatekeeperjev* bistvena (2005: 91–94).

Ob ustanovitvi Filmskega sklada RS je bila z zakonom vpeljana »državna distanca do kulturnih vsebin« (UL RS 1994, cit. po Vrdlovec 2013: 669). Filmski sklad je filmsko produkcijo financiral skozi kombinacijo odločitev neodvisnih strokovnjakov ter z vpeljevanjem socialnih in umetniških standardov za določanje praga financiranja (Majcen 2013: 51), skozi katere je torej ohranil določen vpliv države.⁶ Kljub temu da ne oblikuje vsebine umetniških objektov, ki jih financira, takšna institucija torej vseeno odloča o tem, katere izdelke bo javnost videla in katerih ne (prav tam). Filmski sklad RS v vlogi *gatekeeperja* torej razsežnosti spola in spolnega nasilja v filmskih delih, ki jih podpira, posredno določa v celotnem komunikacijskem kanalu, ki ga ta prepotujejo na svoji poti od nastanka do konzumacije: četudi, kot že rečeno, v osnovi ne oblikuje njihove vsebine, s svojo vlogo lahko vpliva na večje pojavljanje gradiv, ki njegovim kriterijem ustrezajo, in je tako pomemben dejavnik v določanju ideoloških razsežnosti filmskih del.

-
5. Tudi Filmski sklad v času svojega delovanja ni bil edini *gatekeeper* v sistemu organizacij proizvodnje filmov – tega so sestavljale še različne koproducentske organizacije, kot sta TV Slovenija ali Viba film, distribucijska podjetja, kot sta bila Mladina film, Ljubljansko kinematografsko podjetje in podobni, ter filmski festivali, na primer Slovenski filmski maraton (1991–1997), Festival avtorskega filma (današnji LIFFE) in drugi (Vrdlovec 2013: 670–671) – vendar pa je Filmski sklad tako zaradi svojega bistvenega položaja na slovenskem sistemu proizvodnje filmov (ki je premajhen, da bi bila lahko kinematografija prepuščena zasebnemu trgu) kot zaradi mesta prvega v vrsti, ki določa izbor vseh drugih členov, med *gatekeeperji* najpomembnejši.
 6. Pri javnih institucijah oz. institucijah nacionalnega pomena Hillman-Chartrand in McCaughey (1989) navedeta širi vloge države v procesu podpiranja nacionalne kulturne produkcije glede na stopnjo vplivanja na neodvisnost te produkcije oz. motenja take neodvisnosti: (1) posredniško, kjer k vlaganju v umetnost spodbuja zasebni sektor s primerno davčno zakonodajo, (2) mecensko, kjer umetnost financira prek paraneodvisnih umetniških koncilov, v katerih odločajo neodvisni strokovnjaki, (3) arhitektno, s centraliziranimi kulturnimi ministrstvi, ki skozi predstavnike civilne družbe vpeljujejo socialne in umetniške standarde za določanje praga financiranja, in (4) inženirsko, z neposrednim promoviranjem umetnosti v politične namene in zatiranjem ostale umetniške produkcije.

3 Kinematografski aparat kot ideološki aparat države

Politično angažirana psihoanalitična teorija filmskega aparata se je pojavila v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, različni filmski kritiki-teoretiki, predvsem pri britanski reviji *Screen*, pa so film videli kot enega izmed Althusserjevih ideoloških aparatov države (IAD)⁷ (1980: 51). IAD sodelujejo pri reprodukciji produkcijskih razmerij s posredovanjem nazorov, spretnosti, pravil, vrednot, idej in predstav »v oblikah, ki zagotavljajo podrejanje vladajoči ideologiji ali pa obvladovanje njene ‚prakse‘« (prav tam: 43). Ideologija je »predstava imaginarnega razmerja med individui in njihovi realnimi eksistenčnimi pogoji« (prav tam: 65), ki je vzrok deformaciji ideološke predstave realnega sveta. Obstaja v materialnih praksah in v materialnih dejanjih subjekta, ki verjame, da deluje pri polni zavesti; *status quo* torej ponotranjimo, ne da bi se tega zavedali. »Ideologija interpelira individue v subjekte«, hkrati pa je »kategorija subjekta konstitutivna kategorija vsake ideologije« (prav tam: 72–73). Individuum se prepozna kot naslovljenec, prizna, da naslovitev velja »prav« njemu, in s tem postane subjekt (prav tam: 74–75).

3.1 Pogled gledalca

Teoretiki, kot je Jean-Louis Baudry, so zagovarjali tezo, da »film deluje kot ideološka institucija, ki skozi ustvarjanje pogojev za optično percepcijo pri gledalcih ustvari lažen občutek enotne in koherentne subjektivnosti« (Scott 2014: 76). Tako konstituiran transcendentni filmski subjekt si po Baudryju lasti navidezno neomejen pogled, ki je osvobojen fizičnosti telesa: »Če oko, ki se premika, ni več vključeno v telo in v zakone snovi in časa, če glede tega, kam se lahko prestavi, ni več določljivih meja – kar so pogoji, ki jih snemanje in film izpolnjujeta – potem to oko ne bo več le stvaritelj sveta, temveč bo svet tudi ustvarjen prav zanj« (1986: 292). Tudi Christian Metz je zagovarjal tezo, da položaj gledalca le-tega spremeni v »vse-zaznaven« in »vsemogočen« transcendentni subjekt, ki se od telesa povsem loči; »motorično ves čas deluje z znižano, zaznavno pa s povišano zmogljivostjo ... je sebstvo, zgoščeno v čisto videnje« (1982: 48).

7. Od sedemdesetih let dvajsetega stoletja so se okoliščine filmske in televizijske produkcije močno spremenile; zlasti za slednjo bi lahko trdili, da je prej kot IAD sredstvo globalnih kulturnih industrij, transnacionalnega, »zahodnega« kulturnega pogona, najmočnejših institucij umetnostnega sistema z njemu lastnimi tržnimi kategorijami (Breznik 2011: 23). Če je bila »kultura [...] še nedavno [...] materialna eksistenca ideološkega pluralizma« in jo je »prav v njeni neenotnosti povezovala, ideološko »enotila« nacionalna ničta institucija« (Močnik 2011a: 200), je danes nasprotno vloga nacije predvsem identitetna; deluje kot ideološki mehanizem gospostva lokalnih oblasti v službi svetovnega kapitala. V tem pogledu lahko za slovensko (nacionalno) kinematografijo zaradi njenega posebnega statusa državnega financiranja, kot je ta obrazložen v uvodu, in njegovega pomožnega, nadomestnega značaja še vedno trdimo, da igra vlogo IAD, le na nekoliko spremenjen način: kot ostanek »estetske socialne države« (Breznik 2011: xxxiii) je pravzaprav del tistega, čemur Močnik pravi »subsidiarna država«, katere funkcija je pravzaprav ta, da »ne-popolnosti družbe« odpomore tako, da omogoči, da procesi svetovne ekonomije na njenem ozemlju potekajo nemoteno. Hkrati pa skrbi za ohranjanje socialnega miru, tudi s »politiko priznanja«: med drugim varovanja posebnih kultur, ki jih naredi sprejemljive za zahteve globalne ekonomije in univerzalnega prava (Močnik 2006: 51–60).

V delu feministične filmske teoretičarke Laure Mulvey, ki je v svojem znamenitem eseju iz leta 1975 *Vizualno ugodje in pripovedni film* skozi psihoanalizo raziskovala učinek spola in spolne razlike na položaj filmskega gledalca, raztelesen in vsevedni pogled, ki ga predpostavljata Baudry in Metz, postane eksplicitno faličen. L. Mulvey zagovarja tezo, da je forma klasičnega holivudskega filma osnovana na nezavedni logiki patriarhata, ki moške ustvarja kot subjekte ali »nosilce pogleda«, ženskam pa dodeli status objektov, ki konotirajo »biti-gledanost« (2001: 278). Scott piše, da

»ob filmskih reprezentacijah žensk moški gledalci skozi procese sadistične skopofilije in narcisistične identifikacije hkrati občutijo užitek in tesnobo. Oba se odvijeta skozi falični pogled, ki moške gledalce interpelira tako, da utaji dva izmed treh pogledov, ki pri filmu delujejo: pogled kamere in pogled občinstva – gledalcu so jasno razvidni le diegetski pogledi likov med seboj. Film tako doseže ‚učinek resničnosti‘: moški gledalci se s pomočjo želnega faličnega pogleda lahko identificirajo z liki na platnu ali si jih poželijo, ne da bi pri tem občutili samozavedanje ali krivdo« (Scott 2014: 76–77).

3.2 Nasilje kot spektakel

Feministična teorija filmsko posilstvo vidi kot obliko javnega spektakla, ki je neločljivo povezana s faličnim pogledom gledalca. Tanja Horeck (2004: 3) javno posilstvo definira kot »upodobitve posilstva, ki služijo kulturnim fantazijam moči in dominacije, spola in seksualnosti ter razreda in etničnosti«; upodobitve spolnega nasilja nad ženskami odražajo družbeno-spolne pogodbe zahodnih družb, ki telesne politike hkrati razdirajo in enotijo. Horeck piše, da podobe posilstva v množičnih medijih konstituirajo »javne, kolektivne fantazije«, ki utrjujejo simbolično in telesno podrejenost žensk. Na podobah posiljenih žensk »se določajo pogoji družbenih in spolnih pogodb [med moškimi]« (prav tam), ki so uprizorjene skozi specifično falični pogled. Ta javne podobe posiljenih žensk ne le dovoljuje, temveč v njih najde celo užitek (Scott 2014: 78). Sarah Projansky (2001: 9) filmsko spolno nasilje vidi v kontekstu koncepta sadističnega faličnega pogleda Laure Mulvey: »Spolno nasilje je normaliziran fenomen, pri katerem okolja z moško prevlado [...] spodbujajo nasilje nad ženskami in so včasih od njega celo odvisna, in pri katerem moški pogled in ženske kot objekti-za-gledanje skupaj ustvarjajo kulturo, ki posilstvo sprejema in v kateri je posilstvo ena izmed izkušenj kontinuuma spolnega nasilja, s katerim se ženske soočajo dnevno.«

4 Analiza izbranih filmov

4.1 Rabljeva freska (1995): Posilstvo kot sredstvo družbenega nadzora

Film *Rabljeva freska* po scenariju Marcela Buha in v režiji Antona Tomašiča je bil še v času vojne na Hrvaškem posnet v Oprtalju in Motovunu. Gre za prvi film iz programa Filmskega sklada, ki je tako distribucijsko kot festivalsko premiero doživel jeseni 1995, predstavljen z veliko oglaševalsko kampanjo in premiero z rdečo preprogo v kinu Komu-

na. Vrdlovec (2013: 663) film vidi kot del trenda »žanrskih poskusov,⁸ ki so [... po letu 1991] postali nekakšen *novum* slovenskega filma«, saj je film napisan kot formulaična grozljivka: legenda iz daljne preteklosti, ki jo pozna stari cerkovnik (in je upodobljena na freski), se udejanji v sedanjosti. Roman Končar, dejanski producent *Rabljeve freske*, v filmu igra režiserja Maksa Konteja, ki se odpravi raziskovat družinsko zgodovino v fiktivni kraj Morje. Tam je eden izmed najopaznejših figur patriarh Riko (Dare Valič), arhetipska figura tiranskega očeta, ki svojo vladavino nad lastno družino in prebivalci mesteca utrjuje predvsem z ustrahovanjem in tako verbalno kot fizično agresivnostjo; Vrdlovec (prav tam: 674) zanj zapiše, da »izstopajoča vloga in dobesedno masivna navzočnost vojaškega veterana, ki rad opleta z orožjem« namiguje na tedanje »orožarske in vojaške afere v mladi slovenski državi«. Njegovo diametralno nasprotje je Erik (Igor Samobor), »newagerski ,psihoterapevt'« (Korpes 2005: 21) in ljubimec Rikove žene Nataše (Mirjam Korbar), ki ima dolge lase, je oblečen v bela lanena oblačila, se vede umirjeno ter govori predvsem o ljubezni, miru in odpušcanju.

Rabljevo fresko je mogoče analizirati s teorijo P. Cook in C. Johnston (1990: 19-27), ki predpostavljata, da ženske v filmih delujejo kot označevalci v okviru kodov patriarhalne kulture; film pa vidita kot nezavedno kolektivno patriarhalno fantazijo, ki ne odraža nobene izmed ženskih »dejanskosti«, ampak v njem podoba ženske deluje kot znak. V *Rabljevi freski* med dvema moškima (ki utelešata različno maskulini moškosti, konservativno in progresivnejšo), tako v metaforičnem kot dobesednem smislu posreduje Rikova žena in Erikova ljubimka Nataša (Mirjam Korbar). Njen lik deluje zlasti kot sredstvo simbolne menjave oz. blago, ki služi predvsem komunikaciji med obema moškima (prav tam: 20). Njena seksualna in romantična zveza z enim in drugim deluje progresivno le na prvi pogled, saj se v podrobnejši analizi filmskega teksta izkaže, da je Nataša le »objekt menjave med moškimi, [...] sredstvo, s katerim moški izražajo odnose med sabo« (prav tam). Temu primerno živi le, dokler se oba moška ali dve različici moškosti med seboj ne spravita tako simbolično kot v resnici, kar ponazarja uprizoritev dialoga med njima, ko ugotovita, da je Nataša mrtva:

Riko: Si jo ti ubil?

Erik (odkima): Ne.

Riko (pokima): Si jo imel rad?

Erik (pokima): Ja.

Riko: Ti je kdaj govorila o meni?

Erik (pokima): Je.

Riko: Me je imela rada?

Erik: Rada te je imela, ja.

Riko: Ben. (Se nasmehne.) Tako na poseben način, veš.

(Do tega trenutka sta oba kadirana vsak zase, montaža pa ves čas povezuje plan s kontraplanom, kar še poudarja njuno ločenost in postavljenost nasproti drug drugemu. Zdaj ju kamera prvič pokaže v dvoplanu, obrnjena drug proti drugemu, z mrtvo Natašo v sredini.)

8. Na primer *Morana* (1993, rež. Aleš Verbič), *Rabljeva freska* (1995, rež. Anton Tomašič), *Brezno* (1998, rež. Igor Šmid), *Patriot* (1999, rež. Tugo Štiglic) in drugi.

Riko (umakne roko z Natašinega obraza): Mrzla je, kaj bi z njo. Stran jo odnesi.

Nekaj minut kasneje se v akcijskem obračunu, ki zaključi film, oba moška tudi fizično »objameta« – eden pridrži drugega, da bi zagotovil, da bosta v eksploziji, ki jo je sprožil Riko, umrla oba.

Podroben vpogled v prizor in pripoved o posilstvu Nataše⁹ razkrije, da ta potrjuje, da je za filmski sistem znakov bistveno »temeljno nasprotje, ki umesti moškega v zgodovino, žensko pa vidi kot nezgodovinsko in večno« (Johnston 2004: 184); podoba moškega je razdrobljena na mnoštvo vlog, podoba ženske pa je z izjemo rahlih modifikacij še naprej podvržena primitivnim stereotipom. Njena »promiskuitetnost«, ki je sprva delovala progresivno, Natašo ključno definira: posiljena oz. napadena in umorjena je eksplicitno kot kazen za nezvestobo možu. Brownmiller (1975: 285) o posilstvu piše kot o sredstvu »družbenega nadzora«, saj je v nekaterih družbah uporabljeno kot oblika kaznovanja, še posebej skupinsko, kar se primeri tudi v *Rabljevi freski*: v eksplozivnem, erotiziranem prizoru posilstva Natašo trije motoristi najprej zasledujejo, nato pridržijo, ji počasi prerežejo modrc, medtem ko Eva (Nataša Barbara Gračner), Rikova hči, ki je svojo mačeho pred tem zaradi nezvestobe obtožila izdaje »njihove rodbine«, situacijo podžiga s komentarji, kot so »če se z dvema fukariš, boš pa še tri v svoj seznam spravila«, »kdo bo prvi« in »pofukaj prasico«. Poleg posilstva kot kazni za promiskuitetnost na pripovedni ravni *Rabljeva freska* (kot druga dva filma v tem poglavju) hkrati udejanja trditev Tanie Modleski, da gre pri posilstvu in nasilju na filmu v bistvu za »utišanje in pokorjenje ženske [...], ki je ogrožala patriarhalni zakon in red skozi moč svojih anarhičnih želja; pri tem pa ne gre le za poskus pokorjenja žensk v filmu, temveč tudi žensk, ki film gledajo: žensk-gledalk in žensk-kritičark (Modleski 1988: 17).

Film je sicer prejel izrazito negativne kritike (glej npr. Širca 1996: 8, Rugelj 2007), vendar predvsem na račun nepoznavanja in neveščosti ustvarjalcev glede filmskega medija, ne pa glede problematičnosti obravnavanja spolnega nasilja; Marcel Štefančič, jr., na primer eno izmed posilstev sicer omeni, vendar zgolj sarkastično, kot dokaz, da film gledalca ne uspe pritegniti in čustveno vplesti: »Uf, kar treseš se [...] za usodo posiljenke, ki ima za eno številko prevelike spodnje hlačke« (2016: 371), s čimer implicira, da je prikazano posilstvo problematično, ker naj ne bi bilo (dovolj) erotizirano, ne pa ker je upodobljeno in pripovedno utemeljeno kot kazen za promiskuitetnost ženskega lika.

4.2 *Outsider* (1997): Posilstvo kot šala na račun ženske

Outsider je skupaj s filmom *Ekspres*, *ekspres* Igorja Šterka po mnenju nekaterih kritikov v slovenski film prinesel »pomlad« (Vrdlovec 2013: 679; Popek 1997: 1). Slovenski predlog za najboljši tujejezični film na 70. izboru oskarjev je postal uspešnica, ki je po številu gledalcev (90.000) dolgo ni dosegel in prekoslil noben drug slovenski film; četudi ni nastal kot takšen, je nato postal »komercialni« film, kar so bili do tedaj zgolj mladinski filmi (Vrdlovec 2013: 687). To je *Outsiderju* »dalo sloves, da je premagal letargijo sloven-

9. Nataša sicer ni edina ženska, ki je v filmu posiljena in spolno nadlegovana (*off screen* je namreč posiljena tudi gostilničarjeva žena Dina (Vesna Maher), ki si s svojim možem Tonijem (Pavle Ravnohrib) skozi ves film želi imeti otroka).

skega filma in mu vrnil občinstvo« (prav tam: 679). Gre za prvi filmski portret punkovskega gibanja pri nas – subkulturnega gibanja, ki se »sicer ni dosti zmenilo za politiko« (prav tam: 490), je pa ustvarilo stres v politiki in kulturi (ki je vplival tudi na razprave v medijih, političnih forumih in teoretskih krogih) – kot nekakšen odmev revolucionarnega študenta s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let. Sicer preprost in precej konvencionalno režiran film je občinstvo torej pritegnil »bodisi z obujanjem spominov na herojske čase punkerskega uporništv ali pa kot zadnji slovenski ‚jugoslovanski‘ film« (prav tam: 679). V kratkem prizoru zabave je v *Outsiderju* skupinsko posiljeno golo nezavestno dekle, posilstvo pa je izrazito erotizirano: poza, v kateri je dekle posneto, denimo spominja na pozo, popularno na rokokojskih slikah odalisk, ki so služile predvsem v erotične in pornografske namene – na primer kot pri slikah francoskega slikarja François Boucherja (denimo portretu Louise O’Murphy). Prizor je pospremljen z naslednjim dialogom:

Borut Kadunc - Bomba (med posiljevanjem): Pizda, k da bi hlod fukal. Svinja pijana. O fak.

(si obleče hlače, gre ven, pred vrati že čakata Izi in Podgana)

Dej Izi, Izi.

(Podgani)

Pejt ti noter. Sej je za vse dost.

(se usede za mizo k Seadu)

Stari, greš mal porivat? Tamala je tok pijana – vsakemu da.

Pri *Outsiderju* se kot bistvena pokaže sama definicija posilstva: v filmu početja kot posilstvo očitno ne definira nihče izmed moških likov, prav tako je vprašljivo, če ga tako definira sam režiser oz. scenarist; navsezadnje pa je glede na izjemno uspešnost filma pri slovenskem občinstvu vprašljivo, če dogajanje kot posilstvo bere večina gledalcev. Podobno branje prizora je razvidno iz kritičnih odzivov na film (Leiler 1997; Vrdlovec 1997; Kavčič 1997); Štefančič (2016: 118) bistvo prizora opiše kot »rito punkerice, ki da vsakemu«; četudi Vrdlovec (2013: 681) pozneje zapiše, da je v filmu »punkerska mladež [...] tudi precej mačistična (tisto dekle [...] na nekem žuru [...] pijano in golo Bomba ponudi za spolno uporabo še svojim prijateljem)«, prizora še vedno ne definira kot posilstvo; tako ob izidu filma kot v poznejših letih njegove obravnave tako lahko govorimo o pomanjkanju kritičnih perspektiv, ki bi spolno nasilje definirale, problematizirale in tako v javnem (umetniškem in kulturnem) diskurzu vsaj delno preprečile njegovo normalizacijo. Pomenljivo je tudi dejstvo, da je samo dekle nesposobno govoriti, kot v nekakšnem nezavedno alegoričnem prikazu ženske brez glasu, brez lastne besede, ki bi lahko definirala samo kategorijo posilstva. Namesto tega ima prizor v filmu funkcijo komičnega vložka, ki služi kot pokazatelj, kako žalosten je junak filma Sead (Davor Janjić) zaradi Metke (Nina Ivanič). Njegovo počutje poleg pitja alkohola namreč ponazarja nepripravljenost, da bi se udeležil posiljevanja nezavestnega dekleta, kar je postavljeno v komičen kontrast s prijatelji, ki na posiljevanje pred vrati čakajo v vrsti. Ženske v *Outsiderju* zasedajo točno tisto mesto, ki ga Freud določi ženskam v strukturi obscenega vica: »mesto objekta med dvema moškima subjektoma« (Modleski 1988: 19); ženska promiskuitetnost ali drugačno zavračanje resnega obravnavanja patriarhalnega reda in avtoritete je odvrnjena s tem,

ko je šala (posilstvo) povedana na ženskin račun. Ženski je odvzeta vsa moč, ki pa je podeljena »zboru smejočih se moških, s katerimi se film konča« (prav tam: 20). Ker je gledalec *Outsiderja* neizogibno konstruiran kot moški, ta poleg moških na platnu tudi sam postane subjekt, »komur je obscenost namenjena« (Doane v Modleski 1988: 26). Spolno nasilje ob hkratni ženski podrejenosti/naivnosti torej deluje kot šala, namenjena maskuliniziranemu gledalskemu položaju.

4.3 *Odgrobadogroba* (2005): deviškost kot edina možnost

Odgrobadogroba je bil premierno predvajan na 8. festivalu slovenskega filma, decembra 2005 v Portorožu, in na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, ki sta tistega leta potekala skoraj istočasno. Nagrajen je bil na obeh: na festivalu LIFFe z vodomcem, na FSF pa z vesno za najboljši film. Hkrati je med najbolj mednarodno uspešnimi slovenskimi filmi – tako v festivalskih okoljih (Lion of the future – najboljši debitantski film na filmskem festivalu v Benetkah, najboljši film na festivalu vzhodnoevropskega filma v Cottbusu) kot v kinematografih (v osmih državah, predvsem v Italiji in Španiji); bil je tudi slovenski kandidat za najboljši tujejezični film na 79. izboru oskarjev, ni pa prišel v ožji izbor.

Glavne osebe v filmu so razdeljene na tri moške: Pero (Gregor Baković), Šuki (Drago Milinović) in Dedo (Brane Grubar) ter tri ženske: Ida (Sonja Savić), Renata (Mojca Fatur) in Vilma (Nataša Matjašec). Medtem ko bi za vse tri moške like lahko trdili, da imajo lastno, neodvisno stoječo pripoved (Pero se ukvarja z ostarelim očetom, sestavlja pogrebne govore in poskuša osvojiti Renato; Šuki maščuje svoje dekle, Dedo pa poskuša narediti samomor), se za resnično znova izkaže trditev Claire Johnston, da žensko »dominantna ideologija prikazuje kot večno in nespremenljivo« (2004: 184) – z arhetipi žene/matere, device in kurbe – ter da je torej »ženska prikazana kot tisto, kar predstavlja za moškega« (prav tam: 185). Vilmo definira predvsem njena družina: nasilen mož, poleg njega pa še njen oče in njeni otroci; Renato mazohistično seksualno vedenje, ki je označeno v kontekstu »perverzности«; Ido pa njena nedolžnost in otroškost.

Vse tri ženske so žrtve moškega, specifično spolnega nasilja: Vilmo udari mož, mazohistko Renato njen posesivni in avtoritarni oče hkrati infantilizira (ji ne pusti, da bi se osamosvojila) in seksualizira (ji kupuje rožnato spodnje perilo), Ido pa vaška tolpa brutalno pohabi in posili. Ženske v filmu so na splošno ves čas pod utesnjujočo grožnjo moškega (spolnega) nasilja: pogledov, nadlegovanja, otipavanja in v končni fazi posilstva, vendar obstaja razlika med načinom, na kakršnega nasilje trpita Vilma in Renata, ter načinom, na kakršnega ga utrpi Ida – seveda pa tudi razlika med nasiljem, ki ga doživijo vse tri, samim. Vilma in Renata, obe odrasli ženski tako v telesnem kot v »arhetipskem« smislu in obe spolno aktivni, sta za nasilje implicitno – vendar poudarjeno – krivi sami: potem ko zahteva, da jo prebiča, Renata začudenemu Peru denimo reče: »Pol me pa namlat, če me maš rad.« Na njegovo vprašanje, zakaj, odgovori: »Zato, ker mi paše, ti kreten.« V naslednjem prizoru sama z glavo do krvi buta ob opeko. Vilma po drugi strani trenutek za tem, ko jo je ta udaril, brani svojega moža pred bratom, kasneje pa ga obišče v bolnici in skrbi zanj.

V nasprotju s prikazom nasilja nad Vilmo in Renato si film močno prizadeva pokazati, da Ida za to, da jo brutalno posilijo, nikakor ni kriva sama. Ida je zato edina izmed treh

junakinj, ki je nikoli ne vidimo v seksualnem kontekstu – tudi njen odnos s Šukijem ne gre dlje od nedolžnega otroškega poljuba. Njeno obnašanje sestoji iz prizorov, ki jih na filmu običajno vidimo v kontekstu otroških iger in vedenja: skrivanje za avtomobilskimi gumami in kukanje izza njih, tekanje za avtom, visenje z glavo navzdol. Skratka, Ida ni ženska v smislu odrasle osebe z lastno seksualnostjo; tudi ni le »devica«, temveč je otrok. S tem ko jo *Odgrobadogroba* krivde za njeno posilstvo – pravzaprav inherentne ženske seksualne krivde – opraviči na ta način, deluje po enaki logiki kot tiste pripovedi, ki spolno aktivnim, odkrito seksualnim ali promiskuitetnim ženskam krivdo za posilstvo pripišejo – le da operira z drugo platjo iste seksistične ideologije. Vsaka ženska, ki je spolno bitje, je po tej definiciji inherentno kriva – kot v nekakšni izključno ženski različici izvirnega greha; hkrati film/moški žensko sam (ali vsaj na svoj način) »konstruira kot seksualno in torej kot odgovorno za napad nanjo« (Modleski 1988: 24). Pri tem se v pomoč pri interpretaciji ponuja Freudov koncept »prvotne fantazije« (Horeck 2004: 5) v zvezi s filmskimi oz. medijskimi reprezentacijami posilstva; »prvotna fantazija« naj bi se po njegovem skrivala za vsako individualno fantazijo. Otrok (moškega spola) pri izvirnem prizoru na skrivaj opazuje svoja starša med spolnim odnosom. Gre za dejanje, ki ga otrok dojame kot nasilno, za »očetovo prvotno posilstvo [...] matere« (Fletcher v Horeck 2004: 5). Freud piše, da prizor na otroka deluje ambivalentno, saj ga zmede »izraz užitka« na materinem obrazu, ki na videz nasprotuje njegovemu dojemanju dejanja kot nasilnega (cit. prav tam). »Prvotno posilstvo« – dejanje, pri katerem je seks neločljiv od nasilja – je postalo prvotni prizor ne le v psihoanalizi, temveč v celi vrsti kulturnih narativov. Metz tako prvotni prizor (nedovoljeno dejanje gledanja, ki ima za voajerja določene posledice) poveže s filmsko skopofilijo: voajerski položaj gledalca, ki gleda platno v kinodvorani, spominja na položaj otroka, ki opazuje prepovedani prizor v zatemnjeni sobi (prav tam).

Ženska je tudi v *Odgrobadogroba* brez lastnega glasu v dobesednem pomenu – je nema, tako kot pri *Outsiderju* ženska brez lastne, definirajoče besede ne more opredeliti kategorije posilstva. Modleski (1988: 23) v zvezi s tem zapiše: »/K/a/ bi [... ona sama] rekla o lastnem položaju, če bi lahko o njem spregovorila? [...] Kaj, skratka, pomeni ženska ‚beseda‘ ...«. Pri tem navaja izrazoslovje (moških) filmskih kritikov, ki pišejo o filmih, ki vključujejo posilstvo, in ga označijo za »prisilen objem« ali »nasilno ljubezen«. Gre za oksimorone, ki se, »kot kaže, namnožijo, kadar gre za posilstvo«, in ki »izbrišejo samo kategorijo posilstva«; kot utišani/nem ženski lik v filmu tudi kritiki onemogočijo branje filma, ki bi privzel žensko gledišče (prav tam). Podobno kot v filmu *noir*, kjer junak, običajno detektiv, preiskuje uganko ali umor, nato pa se nazadnje znajde preiskujoč zapeljivo, a smrtno nevarno *femme fatale*; kjer on predstavlja Zakon in osvetli njeno zločinskost in kjer gre na nezavedni ravni pravzaprav za preiskovanje »problema njene seksualnosti« (Chaudhuri 2006: 36); skozi voajersko in sadistično nadzorovanje (tudi ali še posebej) v obliki posilstva na filmu moški junak nad žensko ponovno potrdi svojo (in, v širšem smislu, gledalčevo) oblast (prav tam).

Marcel Štefančič, jr. (2016: 78) zapiše, da je *Odgrobadogroba* »katalog slovenskih disfunkcij, kolekcija temnih strani slovenskega sna«, med katerimi našteje tudi »zlorabljanje žensk«, in doda, da so v filmu »ženske – Renata, Perotova sestra Vilma [...], Ida – [...] zlorabljene. Utišane« (prav tam: 79), vendar spolnega nasilja podrobneje ne obravnava

niti ne problematizira njegove pripovedne vloge v filmu. Slavko Jerič (2005) v oceni filma pohvali »izjemen smisel za humor« in pograja »lirske posnetke narave«, medtem ko se spolnega nasilja v filmu ne dotakne. V svoji kritiki filma ga eksplicitno ne omeni niti Vrdlovec (2013: 757-759); podobno kot pri *Outsiderju* in *Rabljevi freski* slovenska filmska kritika torej tudi pri filmu *Odgrobadogroba* s pomanjkanjem kritične refleksije glede spolnega nasilja patriarhalno in seksistično ideologijo, ki ga omogoča, posredno reproducira.

5 Zaključek

Če je slovenski film v šestdesetih letih odseval lomljenje ustaljenega patriarhalnega reda in spolnega statusa *quo ter* v sedemdesetih letih na redefinicijo ženske in družine »reagiraj panično, celo histerično, v najboljšem primeru ambivalentno« (Štefančič, jr. 2005: 283), poosamosvojitveni film deluje vpet v nekakšno tranzicijsko ideologijo družinskega konservativizma. Skratka, oblikuje se nov dominanten diskurz z lastnimi ideološkimi značilnostmi.

Pregled korpusa filmov, nastalih v produkciji Filmskega sklada, je pokazal, da sta v številnih filmih, predvsem pa v tistih, ki so nastali pred letom 2003, posilstvo in spolno nasilje nad ženskami ponavljajoč se motiv. V treh filmih, izbranih za podrobno analizo, se pojavlja predvsem kot pripovedno sredstvo za kaznovanje žensk, ki so s promiskuitetnostjo ali kako drugače prestopile okvire spolnih vlog, določenih v patriarhalni družbi. V teh filmih posilstvo nastopa v vlogi sredstva patriarhalnega družbenega nadzora nad žensko seksualnostjo, ki je problematična zgolj s svojim obstojem (četudi ženske like kot seksualne v tej različici pravzaprav konstruira filmski tekst), kot v Freudovem konceptu »prvotne fantazije«, pri kateri je spolnost od nasilja neločljiva; podobe spolnega nasilja nad ženskami, uprizorjenega skozi falični pogled, pa v širšem smislu konstituira kulturne fantazije moči in dominacije. Hkrati spolno nasilje deluje kot različica freudovskega obscenega vica, povedanega na ženskin račun med dvema moškima; tudi sicer ženski liki v teh prikazih delujejo kot sredstvo komunikacije ali izmenjave med dvema moškima, kakor jo definira že Lévi-Strauss (2002). Na primeru *Outsiderja* se izkaže, da je bistveni del kritičnega obravnavanja spolnega nasilja v umetnosti tudi to, da je kot tako definirano v javnem diskurzu; definicija sama je torej predpogoj za kakršnokoli obliko odpora. V institucionalnem smislu je za tovrstno vsebino posredno odgovoren Filmski sklad RS, saj kot glavni mehanizem financiranja filmske produkcije posredno določa vsebino in formo izbranih filmskih projektov za financiranje ter tako skozi slovenski poosamosvojitveni film kot obliko ideološkega državnega aparata reproducira patriarhalno in seksistično ideologijo; delno pa lahko tovrstno delovanje nacionalne institucije pripišemo pomanjkanju (poleg ustvarjalnih) kritičnih feminističnih perspektiv, ki bi normalizacijo spolnega nasilja problematizirala - namesto tega obstoječe kritike obravnavanih filmov sprejemljivost spolnega nasilja reproducirajo tudi same.

Poleg upodabljanja spolnega nasilja je v obravnavanih filmih problematično uprizorjanje spola kot binarnega in statičnega z na videz neproblematično koherentnostjo med biološkim spolom, družbenim spolom in seksualnostjo, ki so mu neenaka razmerja moči inherentna (Butler 1990: 1-7); tudi kritike večine pristopov, uporabljenih v pričujočem

članku, predlagajo premik fokusa s kritike hegemonije moškosti na konstrukcijo ženskih, lezbičnih, etničnih gledalcev,¹⁰ predvsem tiste, ki so osnovane v queerovski teoriji, pa se osredotočajo na dekonstrukcijo spolnega in seksualnega binarizma.¹¹ Kljub temu se je zaradi izjemne homogenosti in monološkosti dominantne (heteroseksistične) ideologije v slovenskem filmu – tako med ustvarjalci, na platnu in v konstrukciji občinstva – pristop, ki se osredotoča na kritiko hegemonije moškosti, izkazal za najprimernejšega (kritika problematične naturalizacije binarnosti spolov in seksualnosti v slovenskem filmu pa bi zahtevala dodatno analizo). Če lahko sodobni umetnosti nasploh očitamo »brezizhodno avtoreferencialnost« (Breznik 2011: xxx) – kritiko lastnega družbenega položaja, položaja umetnosti kot avtonomne družbene sfere, ko umetnost sama postane predmet (kritične) umetnostne obdelave; torej navidezno antisistemska, hkrati pa vedno vnovično vključevanje v okvire umetnostnega sistema – potem za slovenski (poosamosvojitveni) film namreč ugotavljamo, da ni prestopil mej tradicionalnih umetnostnih praks, da ostaja v okvirih kulturnopolitičnih programov 20. stoletja, »estetske socialne države« (prav tam: xxxiii). Ta na videz povečuje dostopnost in približuje institucije visoke umetnosti, dviguje ugled nacionalne elitne umetnosti, a v resnici prevzem umetnostnih in kulturnih institucij s strani ljudstva vse bolj odmika (prav tam: xxxiii–xxxiv).

Literatura

- Alexander, Victoria D. (2003): *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Art Forms*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell.
- Althusser, Louis (1980): Ideologija in ideološki aparati države. V Z. Skušek (ur.): *Ideologija in estetski učinek*: 35–99. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Anderson, Irina, in Doherty, Kathy (2008): *Accounting for Rape: Psychology, Feminism and Discourse Analysis in the Study of Sexual Violence*. London, New York: Routledge.
- Baudry, Jean-Louis (1986): Ideology of the Basic Cinematographic Apparatus. V P. Rosen (ur.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*: 286–298. New York: Columbia University Press.
- Breznik, Maja (2011): *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
- Brownmiller, Susan (1975): *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine.
- Butler, Judith (1990): *Gender trouble*. New York, Abingdon: Routledge.
- Chaudhuri, Shohini (2006): *Feminist film theorists*. Oxon, New York: Routledge.
- Cook, Pam, in Johnston, Claire (1990): The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh. V P. Erens (ur.): *Issues in Feminist Film Criticism*: 19–27. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1992): IV Psychoanalysis. V R. Stam, R. Burgoyne in S. Flitterman-Lewis (ur.): *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*: 125–187. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

10. Glej npr. Mayne (1993).

11. Glej Butler (1990), de Lauretis (1987).

- Heath, Stephen (1981): *Narrative space*. V S. Heath: *Questions of Cinema: 19-75*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hillman-Chartrand, Harry, in McCaughey, Claire (1989): *The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective - Past, Present, and Future*. V M. C. Cummings, Jr., in M. D. J. Schuster (ur.): *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models: 43-80*. New York: ACA Books.
- Horeck, Tanya (2004): *Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film*. London: Routledge.
- Jerič, Slavko (2005): *Odgrobadogroba: Cvitkovič upravičil številne pohvale*. MMC RTV Slovenija. Dostopno prek: <https://www.rtv slo.si/kultura/gledamo/odgrobadogroba/140819> (4. 1. 2017).
- Johnston, Claire (2004): *Women's Cinema as Counter Cinema*. V P. Simpson, in K. J. Shepherdson (ur.): *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies: 183-192*. London: Routledge.
- Kavčič, Bojan (1997): *Outsider*. Ekran, zvezek 22, l. XXXIV, 1/2: 7.
- Korpes, Alenka, Nedič, Lilijana, Valič, Denis, in Vrdlovec, Zdenko (2005): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1994-2003*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Leiler, Ženja (1997): *Juga kot komedija in drama*. Delo, 18. 2.: 6.
- Lévi-Strauss, Claude (2002): *Sorodstvena pravila*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, 30 (209/210): 399-411.
- Majcen, Matic (2013): *Konstrukcija nacionalne identitete v slovenskem poosamosvojitvenem filmu*. Ljubljana: M. Majcen.
- Mayne, Judith (1993): *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge.
- Metz, Christian (1982): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- Modleski, Tania (1988): *Rape vs. Mans/laughter: Blackmail*. V T. Modleski: *The Women who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory; 17-30*. London: Psychology Press.
- Močnik, Rastko (2006): *Svetovno gospodarstvo in revolucionarna politika*. Ljubljana: Založba /*cf.
- Močnik, Rastko (2011a): *Epilog: Kultura pod liberalno restavracijo*. V M. Breznik: *Posebni skepticizem v umetnosti: 195-236*. Ljubljana: Sophia.
- Mulvey, Laura (2001): *Vizualno ugodje in pripovedni film*. V K. H. Vidmar (ur.): *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: 271-289*. Ljubljana: ISH - Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Popek, Simon (1997): *Slovenska pomlad*. Ekran, 1 2.
- Projansky, Sarah (2001): *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York, London: New York University Press.
- Ray, Sangeeta (2009): *Reading Woman, Reading Essence: Whither Gender?* V S. Ray, Gayatri Chakravorty Spivak: *In Other Words: 107-138*. Chichester: Blackwell Publishing.
- Scott, Kathleen (2014): *Bearing Witness to the Unbearable: Ethics and the Phallic Gaze in Irreversible*. V G. Padva in N. Buchweitz (ur.): *Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture: The Phallic Eye: 74-90*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Simić, Mima (2011): *Gender in Contemporary Croatian Film*. *KinoKultura*, 15. 4. 2011. Dostopno prek: <http://www.kinokultura.com/specials/11/simic.shtml> (21. 12. 2016).
- Širca, Majda (1996): *Rabljeva freska*. Ekran, letnik XXXIII (1/2): 8.
- Štefančič, jr., Marcel (2005): *Na svoji zemlji: Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.

Štefančič, jr., Marcel (2016): Slovenski film 2.0: Kritična enciklopedija slovenskega filma 1991–2016. Ljubljana: Umco.

Vrdlovec, Zdenko (1997): Outsider. Dnevnik, 14. 2. 1997, 21.

Vrdlovec, Zdenko (2013): Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011. Ljubljana: Umco.

Viri: filmi

Anzeljc, Vojko (režiser) (2001): Zadnja večerja. Slovenija: Produkciska skupina Mangart.

Anžlovar, Vinci Vogue (režiser) (2001): Poker. Slovenija: Ars Media.

Cvitkovič, Jan (režiser) (2005): Odgrobado groba. Slovenija: Staragara.

Čelar, Miha (režiser) (2002): Amir – »šerif iz Nurića«. Slovenija: Astral.

Đurić, Branko (režiser) (2003): Kajmak in marmelada. Slovenija: Ata Produkcija.

Đurić, Branko (režiser) (2007): Traktor, ljubezen in rock'n'roll. Slovenija: Ata Produkcija.

Glogovac, Janja (režiserka) (2007): L ... kot ljubezen. Slovenija: Fabula.

Jemeršič, Dafne (režiserka) (2008): Reality. Slovenija: PERFO Production.

Košak, Andrej (režiser) (1996): Outsider. Slovenija: Bindweed Soundvision.

Košak, Andrej (režiser) (2002): Zvenenje v glavi. Slovenija: ATA.

Kozole, Damjan (režiser) (1997): Stereotip. Slovenija: E-motion Film.

Kozole, Damjan (režiser) (2000): Porno film Slovenija: E-motion Film.

Kozole, Damjan (režiser) (2003): Rezervni deli. Slovenija: E-Motion Film.

Kozole, Damjan (režiser) (2008): Za vedno. Slovenija: Vertigo/Emotionfilm.

Kozole, Damjan (režiser) (2009): Slovenka. Slovenija: Vertigo/Emotionfilm.

Kugler, Ema (režiserka) (2008): Za konec časa. Slovenija: VPK.

Naberšnik, Marko (režiser) (2007): Petelinji zajtrk. Slovenija: Ars Media.

Pevce, Metod (režiser) (1995): Carmen. Slovenija: Vertigo/E-motionfilm.

Pevce, Metod (režiser) (2003): Pod njenim oknom. Slovenija: E-motion Film.

Podgoršek, Sašo (režiser) (1999): Temni angeli usode. Slovenija: Ars Media.

Podgoršek, Sašo (režiser) (2001): Sladke sanje. Slovenija: Ars Media.

Slak, Hanna A. V. (režiserka) (2002): Slepa pega. Slovenija: Bindweed Soundvision.

Slak, Hanna A. V. (režiserka) (2006): Tea. Slovenija: Gustav Film.

Srebotnjak, Martin (režiser) (2001): Oda Prešernu. Slovenija: Vertigo/Emotionfilm.

Šterk, Igor (režiser) (1997): Ekspres, ekspres. Slovenija: A.A.C. Productions.

Tomašič, Anton (režiser) (1995): Rabljeva freska. Slovenija: Timaro.

Weiss, Maja (režiserka) (2002): Varuh meje. Slovenija: Belafilm.

Weiss, Maja (režiserka) (2007): Instalacija ljubezni. Slovenija: Bela film.

Zupanič, Miran (režiser) (2001): Barabe! Slovenija: Ars Media.

SUMMARY

The article investigates the representation of sexual violence in fiction feature films funded by the National Film Fund of Slovenia, that functioned as the main film financing mechanism in the independent Slovenia between 1994 and 2010. In the films produced, the motifs of rape and sexual violence are consistently occurring in almost half of them, with less than 10% of all films being directed by women. Three films have been selected for an in-depth analysis for their representativeness of the film corpus as well as their historical significance: *Executioner's Fresco* as the first film financed by the National Film Fund, *Outsider* as the first film that has achieved considerable commercial success and *Gravehopping* as one of the first and at the same time one of the most successful films in film festivals abroad.

We believe that the National Film Fund takes on the role of a gatekeeper that indirectly determines the formal and narrative aspects of the films produced (less crucially, film criticism also functions as one of the lesser gatekeepers that can influence the audiences' decision to see a particular film or not). The National Film Fund functions as a biased filter, enabling only a select part of the films to reach the audiences. Its decisions are made through a combination of independent experts and the introducing of specific social and artistic standards through which, a certain influence of the state is maintained. Thus, the thesis of this article is that Slovenian cinema functions as an ideological state apparatus. Therefore, the select three films from the corpus of films produced by the National Film Fund are analysed according to the psychoanalytic theory of cinema apparatus. In this view, the cinema is seen as an ideological institution that, through its conditioning of optical perception, creates a false sense of unified and coherent subjectivity in spectators. The thereby disembodied and omniscient gaze is explicitly phallic as theorised by Mulvey, with men as subjects, or bearers of the gaze, and women as objects that connote to-be-looked-at-ness. Intertwined with the phallic gaze is sexual violence, that functions as a form of public spectacle, constituting collective fantasies to reaffirm the symbolic and physical subordination of women and finding pleasure in it. The phallic gaze and women as objects to-be-looked-at create a culture that condones and normalises sexual violence. The analysis of *Executioner's Fresco* shows that the women in film function as objects of exchange, the means by which men express their relationship with each other. The female protagonist of the film is defined by the public "gang rape" of the "promiscuous" woman narrative, which functions as a mechanism of social control, a means of subduing the woman that would threaten the patriarchal law and order. Though the critical response to the film was largely negative, the narrative use of sexual violence in the film was not problematised except for its supposed lack of eroticism.

The main issue with the rape in *Outsider* is that the act is not defined as such in the film itself. Arguably, it is not defined as such by the audience either, and judging by the critical response, neither is it by the critics. While visually eroticised, the scene of the serial raping of an unconscious woman by a group of men functions as comic relief, ascribing women the place of the object between two male subjects in the structure of the Freudian obscene

joke: the threat of female rejection of patriarchal authority is defused by telling a joke at her expense, stripping her of power and bestowing it upon the chorus of laughing men. Being constructed as male, the spectator also becomes the subject to whom the smut is addressed.

In *Gravehopping*, the women are presented as what they represent for men, namely, as archetypes of the virgin, the mother and the whore. The issue of sexual violence in the film is intrinsically connected with women's inherent sexual guilt, i.e., her sexuality, and can be explained through Freud's concept of primal fantasy, in which sex is inseparable from violence and which has been connected to the cinematic scopophilia. Barely acknowledged in the critical response, the narrative use of sexual violence has not been problematised in *Gravehopping* either.

The cinema of independent Slovenia functions within a new, transitional and conservative dominant ideological discourse. It constructs gender as a naturalised binary with an inherent inequality of power and a dynamics of violence. On an institutional level, the National Film Fund is indirectly responsible for the content of the films, reproducing a patriarchal and sexist ideology through cinema as an ideological state apparatus. Additionally, a noticeable lack of feminist perspectives, both in terms of film production and film criticism enables the cinema as a part of a wider culture to normalise sexual violence without being subjected to a critical reflection.

Podatki o avtorici

Tina Poglajen
univerzitetna diplomirana anglistka in sociologinja kulture
Jelša 17a, 1275 Šmartno pri Litiji, Slovenija
tina.poglajen@gmail.com

Anja Banko

RUSKI FILM ODJUGE IN ŽENSKI POGLED: LARISA ŠEPITKO IN KIRA MURATOVA

IZVLEČEK

Članek kritično preišlja sovjetski film odjuge skozi ženski pogled dveh filmskih avtoric, Larise Šepitko in Kire Muratove. Analiziramo podobo in vlogo ženske v precepu med uradnim diskurzom, kot ga vzpostavlja državna ideologija, in tistim, ki se izrisuje v intimnem kontekstu doma. Pri tem preišljamo vlogo feminizma v kontekstu ruske misli, ki se zaradi specifičnega ideološkega ozadja, vzpostavljenega v ideji komunizma, kaže drugačen od zahodne misli, saj temelji na esencialističnem pojmovanju binarne razlike med spoloma, ob pritisku državne ideologije pa se odnos do spolnih in družbenih vlog kaže kot shizofren. Te shizofrene zdrse iščemo v podobah ženske, kot se izrisujejo v specifični, ženski filmski govorici Larise Šepitko v filmu *Krila* (*Kryl'ja*, 1966) ter Kire Muratove v filmih *Kratka srečanja* (*Korotkie vstreči*, 1967) in *Dolga poslavljanja* (*Dolgie provody*, 1971).

KLJUČNE BESEDE: feminizem, Kira Muratova, Larisa Šepitko, ženski film, odjuga

Russian cinema of the thaw through the female gaze: Larisa Shepitko and Kira Muratova

ABSTRACT

The article critically reflects on Soviet cinema of 'the Thaw' through the female gaze of Larisa Shepitko and Kira Muratova. The image and role of a woman torn between the official discourse (upheld by the state ideology) and one created in the intimacy of the home are analysed. Moreover, the article rethinks the role of feminism in the context of Russian thought, created on a specific background as imposed in the communist idea. Unlike in the West, it is based on the essentialist idea of a binary separation of differences between the sexes, which appears schizophrenic under the pressure of the state ideology. We search for these contradictory lapses in the images of the woman as created in the specific female film language of Shepitko's *Wings* (*Krylya*, 1966) and Muratova's *Brief Encounters* (*Korotkie vstrechi*, 1967) and *Long Farewells* (*Dolgie provody*, 1971).

KEY WORDS: feminism, Larisa Shepitko, Kira Muratova, women's film, the Thaw

1 Med dvema ogledaloma: »Sem feministka, ampak ...«¹

Spolne vloge se v ruskem kulturnem okolju oblikujejo podobno kot na Zahodu, na temeljih binarne delitve, a zaradi specifičnega družbeno-zgodovinskega konteksta je ta delitev v sodobni ruski kulturni zavesti ostala bolj zavezana tradicionalnim postavkam in jih v kontekstu poststrukturalističnega ali/in postmodernističnega duha ni uspela preseči: ženske so lepo oblečene dame in gospodinje, ki si želijo otroka in skrbijo za dobrobit doma, katerega središče je mož kot skrbnik in varuh družine (Burk 2014). Odnos do ženske, njena podoba kot tudi njena lastna zavest se za zahodnjaka z arhetipsko vpisano izkušnjo maja 1968, ki v okviru drugega vala feminizma prinese emancipacijo ženske tako v javni kot intimni sferi, kažejo kot konservativne,² kar v ruskem kulturnem okolju in nenazadnje tudi širšem vzhodnoevropskem prostoru povedno odraža odnos do same besede »feminizem«, ki je tudi med ženskami lahko razumljena celo kot žaljivka, saj v matrici (sodobne) ruske zavesti bolj kot emancipacija v smislu enakopravnosti med spoloma pomeni poglobljanje razlik med moškim in žensko, grobo »posiljevanje« ženske z moškimi načelo (ibid).

Drugi val feminizma, kot se je vzpostavil na Zahodu, je v sovjetskem kulturnem prostoru izostal oz. prišel z (veliko) zamudo, saj ti koncepti zaradi specifične družbene ideologije in situacije v času odjuge niso mogli pasti na plodna tla. Da je uradni patriarhalni diskurz oblasti o enakosti spolov ostajal predvsem na ravni praznega označevalca, kažejo že statistični podatki: tako so npr. kljub precejšnemu številu žensk na vodilnih mestih te večinoma delovale v zdravstvenem sektorju, prosveti in lažji, npr. tekstilni industriji (predvsem tkalstvo), kjer so bile pomembne »ženske kvalitete«, kot so sočutje, nežnost, natančnost ipd. (Ilič 2004: 14). Po drugi strani pa se je umetnost, tudi filmska, pojmovala predvsem kot »moško delo«.³ Tako zgodovina kot sodobnost filma beležita veliko manj žensk kot moških, ki bi se lotevale režiserskega poklica, a v ruskem kontekstu je prav obdobje odjuge prineslo dve izstopajoči imeni, ki sta v falogocentrično govorico kinematografskega aparata posegli z drugačnim pogledom: Larisa Šepitko in Kira Muratova.

Zastavljena matrica sovjetske družbe šestdesetih in sedemdesetih je proizvajala shizofrene prelome, ki se kažejo na bojišču med javno in intimno podobo. »Shizofreno«, ki ga uvodoma vzpostavljamo kot enega ključnih pojmov za teoretsko analizo v nadaljevanju članka, se vzpostavlja iz neskladja med javnim in intimnim diskurzom o družbenih in spolnih vlogah. Te se definirajo s strani državnega diskurza in se tako glede na posamezniku poznane (arhetipsko prenesene) vzorce individuumu kažejo kot vsiljene. V despotsko vzpostavljeni sovjetski družbi, ki jo še v šestdesetih in sedemdesetih zaznamuje paranoja staliniističnega obdobja, v katerem vzročno-posledični odnosi niso odražali nobene logike (nenadne racije, pogromi, »skrivnostna« izginotja »sumljivih elementov« v gulagih) in so

1. Stišova (1991: 4).

2. V anketi iz leta 2013 le 38 % vprašanih podpira egalitarno delitev domačih opravil med moškim in žensko, kar 78 % anketirancev pa meni, da je mesto ženske doma (LC 2013).

3. Kot piše Natalija Rjazniceva, soscenaristka filma L. Šepitko *Krila* in K. Muratove *Dolga poslavljanja*, v spominih na Šepitko: »Izogibali sva se sentimentalnosti, pogosto sva dokazovali moški odnos do življenja, saj v naših poklicih o ženskah dvomijo, sentimentalnost pa se ima za ženski odnos do sveta, čeprav niti približno ni tako« (Rjazniceva 1987: 143–144).

posameznika držali v krču strahu, ki je onemogočal vsak resnejši upor – tako je umik v intimo (poleg emigracije) verjetno predstavljal edino zatočišče pred nasiljem oblasti. »Resničnost« intimnega je bila drugačna od »resničnosti« javnega, kar je privedlo do občutka nelagodja, izgubljenosti ipd. To pomembno zaznamuje tudi družbene vloge spola, saj so pričakovanja znotraj štirih sten, torej znotraj celice družine, drugačna od tistih, ki jih je svojim državljanom narekovala država.

Shizofrene prelome med intimnim in javnim bomo v prvem delu članka analizirali skozi konstrukt ženske podobe, kot se vzpostavlja v sovjetski zavesti obravnavanega obdobja odjuge in stagnacije s sociološko-antropološkim pristopom, torej z analizo družbeno-kulturno-ideoloških postavk. V tako razgrnjenem kontekstu bomo poskušali vprašanje ruskega feminizma premisliti skozi vlogo in podobo ženske, kot se kaže v filmih omenjenih avtoric – filmu *Krila* (Kryl'ja, 1966) Larise Šepitko ter filmih *Kratka srečanja* (Korotkie vstreči, 1967) in *Dolga poslavljanja* (Dolgie provody, 1971) Kire Muratove.

Sledeča analiza obravnavanih filmskih tekstov bo izpeljana po dveh linijah. V prvem delu članka bomo na podlagi teoretskih in praktičnih primerov predstavili vprašanje ženskega filma – oznake, ki jo zahodna feministična filmska kritika in teorija obravnava na drugačen način kot sovjetska oz. kasnejša ruska filmska kritika in teorija.

Filme L. Šepitko in K. Muratove lahko vsaj delno umestimo v kontekst znamenite definicije ženskega filma Patricie Mellencamp: »Ženski film je film, ki ga ženske snemajo o ženskah in za ženske« (Usmanova 1999: 229). Pri tem se bomo postavili med dve ogledali: o vprašanju ženske podobe in vloge bomo razmišljali z orodji zahodne feministične filmske kritike in teorije, a jih postavili v zarisani kontekst sovjetske družbe, ki kaže na različnost v diskurzih ter opozarja na problematiko univerzalizacije določene teorije in njenega besedišča. L. Šepitko in K. Muratovo bomo poskušali vzpostaviti kot ženski in kot feministični avtorici, čeprav sami teh opredelitev nista sprejemali in sta oznake, kot je ženski, sploh pa feministični film zavračali (Sifer 1991: 43; Taubman 2005: 9).

Feministična teorija kot podlaga za branje omenjenih filmov se tako ne bo v kazala zgolj na ravni analize ženske podobe, temveč se bo v kontekstu sovjetske ideologije družbenih in spolnih vlog nanašala na omenjeni problem shizofrenega odnosa med javnim in intimnim – med vlogami, ki jih posameznik (tako ženska kot moški) igra v javnosti po nareku ideološkega diskurza partije, in tistimi, ki jih živi med štirimi zidovi. V sledi tej misli bomo analizirali filmsko govorico obeh avtoric, ki se v osnovi vpisujeta v avtorsko politiko filma – ta se vzpostavlja v določenem kontekstu, ki je v obravnavanem primeru Sovjetska zveza v času odjuge in stagnacije. Obenem bomo v njihovih filmih iskali in analizirali podobo ženske (protagonistke) v razmerju do podob, kot jih vzpostavlja uradni patriarhalni diskurz oblasti, in prevpraševali način, kako (in ali sploh) avtorici predreta falogocentričnost kinematografa in vzpostavljata ženski pogled. Če se bomo pri analizi filma *Krila* Larise Šepitko držali bolj semiološke linije, s katero bomo poskušali analizirati podobe-maske ženske junakinje, ki se gradijo v nesorazmerju med javnim (od nje pričakovanim) in intimnim (njenimi željami, sanjami, spomini, zanjo resničnimi občutji), bomo pri analizi filmov *Kratka srečanja* in *Dolga poslavljanja* Kire Muratove ženski pogled iskali z analizo filmske govornice, predvsem sintaktičnih razmerij med posameznimi elementi. Ti vzpostavljajo filmski prostor in čas z manipulacijo filmskega narativa (npr. montaža, ki

razbija linearni čas-prostor), ki gradi »druge« oz. drugačne prostore – prostore drugega, ženskega pogleda, ki razbija falogocentrično filmsko govorico. Ta podoba ženske, kot bomo predstavili v odlomkih, nanašajočih se na koncepte zahodne feministične filmske kritike in teorije, izrisuje skozi, po Lauri Mulvey, implicitno kinematografu moški pogled (*male gaze*). Pri tem se bomo večinoma opirali na filmsko teorijo in kritiko, kot jo razvijajo vzhodni, večinoma ruski avtorice in avtorji, ki je zahodnemu prostoru manj dostopna in poznana. Pri tem velja izpostaviti tematski zbornik *Filmska umetnost (Iskusstvo kino)*, ki se že leta 1991 (povedno glede na prav takratni ideološko-politični in z njim družbeni prevrat) feministične filmske kritike in teorije loteva skozi specifično družbeno-kulturno prizmo, ki je bila do takrat v sovjetskem oz. vzpostavljaljočem se ruskem prostoru praktično neprisotna.

2 Konteksti

Obrat h konservatizmu in tradicionalizmu, ki se v Rusiji krepi že od razpada Sovjetske zveze, ni nekakšen nemotiviran padec v srednjeveške temine, v kaos katerih bi sodobno Rusijo pahnila dolga zgodovina ideološkega terorja in despotističnega absolutizma »marksistično-leninistično-stalinistične« ideologije, ampak se v sinusoidno zarisani dinamiki zgodovine kaže kot logičen rezultat. V tem kontekstu je sodobna Rusija v razmerju do Sovjetske zveze obrat k nasprotnemu polu, med dialektično apropiacijo in zanikanjem prejšnjega (tj. sovjetskega) ideološkega ustroja androgine družbe proletarcev, v kateri se je vloga in podoba žensk krojila po povednem izreku iz časa druge svetovne vojne: »Jaz sem konj in sem bik, jaz sem baba in sem tip« (Tuarovskaja 1991: 140).

»Biti moški« in »biti ženska« v času Sovjetske zveze ni bil indeks mesta in vloge v družbi, vsaj na ravni uradnega diskurza ne, saj se je vrednost v komunistični družbi ustvarjala predvsem glede na mesto na partijski lestvici. Z oktobrsko revolucijo leta 1917 in diktaturo proletariata, kot je uradno vzpostavljena leta 1924, naj bi se po diktatu uradnega diskurza vzpostavila egalitarna družba. Obdobje po revoluciji je težilo po absolutnem preoblikovanju prejšnje, caristične družbe. Novi človek, *Homo sovieticus*, je živel na poti v svet novih vrednot, pri čemer je v prvi vrsti intimno odpravljeno kot buržoazno, sfera družinskega (in domačega) kot osnovne družbene celice postane »komuna« (Gulčenko 1991: 58), kjer zasebno je javno, torej tudi družinske odnose – vlogo matere in očeta kot vzgojiteljev, varuhov in skrbnikov – prevzame država. V tem kontekstu je bilo žensko vprašanje uradno »rešeno« v stalinski ustavi leta 1936, s katero je bila na ravni uradnega diskurza spolna razlika izničena (Ajvazova 1991: 22): ženska, tako kot moški, postane »delovna enota«, eden od vijakov v mehanizmu izgradnje komunistične utopije (Tuarovskaja 1991: 135).

Problem ruskega feminizma se kaže kot simptom specifične ideologije in njenega diskurza. Seksizem »po sovjetsko« za razliko od Zahoda ni strukturni problem na ravni javnega diskurza, ampak ostaja predvsem v kontekstu intimnega, vsakdanjih odnosov. Prav intimno se v sovjetski družbi kaže kot mesto, kjer se posameznik (vsaj do neke mere) oddahne od predpisanih mu javnih vlog – to je prostor, v katerem ženska in moški nista zgolj udarnica in udarnik, kolhozница in kolhoznik, partijka in partijec, temveč tudi »zgolj-

ženska« in »zgolj-moški« (Voronina 15 :1991). Te razlike med intimnim in javnim država ni uspela odpraviti, kar je pripeljalo do shizofrene situacije v družbi, neposredna potomka katere je sodobna Rusija.

Država je namreč globoko posegla v intimne odnose mož-žena, starši-otroci in prevzela vlogo patriarha. Ženskam je zagotavljala zaščito (predvsem kot materam – porodniški dopust, vrtci ipd.) in utrdila njihovo neodvisnost z možnostjo (dolžnostjo) dostopa do plačanega dela. Če je država na ravni uradnega diskurza s tem do neke mere emancipirala ženske, je po drugi strani osvobodila, a hkrati »kastirala« moške, saj jim je odvzela njihovo »naravno« vlogo skrbnika in varuha družine: moškost posameznika se je definirala glede na njegov položaj znotraj sistema. Tako je odnos med moškim in žensko iz linearnega prerasel v trikotno funkcijo, kjer je posameznik najprej predan državi – komunistični ideji, partiji, kolektivu, domovini (Ashwin 2000: 1–2). »Osvoboditev« od tradicionalnih spolnih vlog je dejansko osvoboditev v narekovajih, saj je tako ženske kot moške vodila v novo »suženjstvo« partijske ideologije.

Prvi večji prelom v družbeni zavesti je Sovjetski zvezi prineslo obdobje odjuge, ki ga pogojno omejujemo z letnicama 1953 (Stalinova smrt, Nikita Hruščov postane generalni sekretar KP) in 1964 (nastop Leonida Brežnjeva kot generalnega sekretarja KP); preobrat v stagnacijo pa se piše v letu 1967 (50. obletnica oktobrske revolucije) oz. 1968 z nastopom Varšavskega pakta in vdorom sovjetske vojske na Češkoslovaško, ki dokončno zaduši krik »pomladnega« obdobja. Če odjuga v prvi vrsti pomeni rehabilitacijo s stalinskim terorjem prežete družbe in v drugi vrsti odpiranje politično-gospodarskega prostora z Zahodom, kar pomembno vpliva na kakovost življenja in dvig potrošniške moči, pa v tistem času svoj razcvet doživi tudi umetnost.

Zaradi propagandno-ideološke vrednosti, ki jo je v filmskem mediju zaznala oblast, je film dobil precejšno finančno in infrastrukturno podporo, kar je pomembno povečalo produkcijo v osrednjih studiih Mosfilm, Lenfilm in Filmski studio Gorkega ter prispevalo k razvoju nacionalnih kinematografij. Ideološka otoplitev, ki je omilila zadušljive socrealistične postavke, je umetnikom dajala več svobode: tako so vojne filme in hagiografske filmske biografije zamenjali filmi, ki so se dotikali vsakdana in obravnavali njegove tematike, kot so revizija druge svetovne vojne, prepad med generacijami, življenje sodobnega človeka v mestu idr. (Woll 2000: x–xvi).

Nova, liberalna generacija režiserjev, t. i. šestdesetletnikov (1957–1967), predstavlja polifon nabor glasov, ki ustvarjajo v novih filmskih slogih in z novimi tematikami. Pri tem se sama oznaka »šestdesetletniki« ne navezuje na dejansko starost, saj so v tem času plodovito ustvarjali predstavniki starejše generacije, ki so snemali že v tridesetih, npr. Mihail Kalatozov in Mihail Romm, ob njih vojni veterani, kot sta Grigorij Čuhraj in Marlen Hucijev, medtem ko so se mladi, ki so ob koncu petdesetih in v začetku šestdesetih doštudirali na VGIK-u, v svetovno kinematografijo zapisali kot izjemni avtorski glasovi: Andrej Tarkovski, Andrej Končalovski, Gleb Panilov, Elem Klimov, Larisa Šepitko, Kira Muratova, Vasilij Šukšin, Aleksander Askoldov idr. (Johnson 1999).

Zahteva Hruščova po iskrenosti in snemanju resničnosti vsakdana, kot jo je postavil na znamenitem XX. kongresu Komunistične partije leta 1956, je sovpadala s formalistično-ideološko potezo evropskega povojnega *cinéma vérité* (film resnice). Podobno kot je

povojni zahodni film naredil rez in zavrnil statičnost, preperelost umetelnih ornamentov italijanskega »cinema dei telefoni bianchi« ali francoskega »cinéma du papa«, je film odjuge predstavljal stilističen odmik od soerealizma. Zgledoval se je po italijanskem neorealizmu, francoskem novem valu, poljski in češkoslovaški filmski šoli ter evropskem modernizmu.

Režiserji so se podali na ulice, da bi ujeli resničen odsev sodobne zgodovine, delali so z naturščiki, z improvizacijo, tematsko so odpirali socialne probleme in v ospredje postavili malega človeka, človeka z družbenega roba, ki se spopada z brezposelnostjo, stanovanjskimi težavami, črnim trgov, zastarelimi družinskimi vrednotami idr. S podobnimi estetsko-formalnimi prijemi kot evropski film(i) tega obdobja, a z manj drznosti pri obravnavi tematik (npr. odsotnost črnega humorja, premikanje moralnih vrednot, eksplicitni jezik [mat]) je zaznamovan tudi sovjetski film. V ospredju je posameznik v novem družbeno-političnem kontekstu, a postavljen v moralne normative partije, kar je prikazovanje »resnične« intime vsakdana v razmerju do javnega diskurza večkrat pripeljalo do shizofrenih zdrsov, ki so se odražali v cenzorskih posegih (Dumančić 2010: 44–57). Temu sta bili podvrženi tudi Šepitkova in Muratova, saj njuna govorica formalno-ideološko na ravni podob in vsebine prestopa začrtane družbeno-ideološke normative.

3 Vprašanje ženskega filma

Če ne bi našla svojega poklica v umetnosti, bi morda postala feministka (Kira Muratova).⁴

Termin »ženski film« ima širok razpon definicij, ki se lahko vsaka v posameznem kontekstu kažejo kot ustrezne. V ožjem smislu se izraz ženski film uporablja v kontekstu filmskega žanra melodrame (t. i. weepie), ki se je razcvetel v okviru holivudske studijske produkcije tridesetih in štiridesetih, npr. Douglasa Sirka, Maxa Ophlusa, Josefa von Sternberga, z zvezdicami, kot so Bettie Davis, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, ki so se v anglo-ameriškem kontekstu razvili kot komercialna protiutež »moškemu« žanru vesternov in ciljali na žensko gledalstvo (Haskell 1999: 20). V kontekstu psihoanalitične feministične filmske teorije (npr. Molly Haskell, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis, Linda Williams idr.) se žanra melodrame kljub vzpostavitvi ženske junakinje drži negativna oznaka, saj melodrama žensko subjektivnost vzpostavlja zgolj kot masko in reproducira stereotipne podobe ženske, zarisane v kalupe, kot jih oblikuje moški pogled (*male gaze*) in tako afirmira prevladujočo (patriarhalno) ideologijo (Jonhston 1999: 34).

V teoriji pogleda, kot jo vzpostavljajo feministične filmske teoretičarke, izhajajoče predvsem iz Laure Mulvey, je gledalstvo zaradi same narave kinematografskega aparata maskulinizirano. Ta proizvaža ženske podobe kot objekte, njihova vloga v narativni strukturi je pasivna (de Lauretis 1999: 63). Tako Mulveyjeva gledalčev pogled opredeli kot skopofilski, saj gledalec (subjekt pogleda) uživa v radovednem, nadzirajočem pogledu (Mulvey 1999: 60), ki je v binarni razdelitvi na strani moškega načela, kar vzpostavlja gledalčev pogled (ne glede na biološki spol) kot moškega (ibid.: 62). Kako torej ustvariti

4. Taubman (2005: 9).

pogled, ki bo ženski, je ključno vprašanje feministične filmske teorije, odgovor nanj pa se je vedno kazal kot poziv ne le k premišljanju in prevrednotenju obstoječih izraznih struktur, temveč k izumu nove, druge, ženskemu subjektu lastne govorice:

Namen ženskega filma tako ni več uničenje ali razbitje moškocentričnega pogleda z reprezentacijo njegovih slepih točk, pomanjkljivosti ali zatiranih. Trud in izziv se zdaj predstavljata v načinu, kako vplivati na pogled drugega: ustvariti druge objekte in subjekte pogleda in oblikovati pogoje reprezentabilnosti drugega družbenega subjekta. Zaenkrat se naloga feminističnega dela v filmu kaže kot nujno osredotočena na te subjektivne in diskurzivne meje, ki označujejo žensko delitev kot spolno specifično delitev, še težje opredeljivo, kompleksnejšo in bolj kontradiktorno, kot je ta v kontekstu obstoječega pojma spolne razlike (de Lauretis 1985: 163).

Podobno v kontekstu sovjetske oz. ruske filmske kritike in teorije opaza tudi Almira Usmanova v članku »Politična estetika ‚ženskega filma‘ v kontekstu feministične filmske teorije«, zapisanem na festivalu ženskega filma, ki je leta 1999 potekal v Minsku. Ob tem revidira izjavo Mellencamp:

Zdi se mi, da se v naših pogojih pod oznako »ženski film« razume predvsem filme, ki jih snemajo ženske, pri tem pa nikakor ni nujno, da gre za filme o ženskah. Ob tem je težko reči, ali ti filmi predpostavljajo kakšne posebne pogoje za vzpostavitev pozicije ženske-gledalke. V najboljšem primeru »ženski film« na žensko gledalko apelira eksplicitno zaradi vsebine, a kako je v tem primeru s formo? Chantal Akerman je opazila: »Težko je reči, kako se ženski film razlikuje od moškega – vsi namreč uporabljamo ena in ista sredstva izražanja« (Usmanova 1999: 225).

Čeprav naj bi sovjetska družba preseгла delitev vlog glede na spolno razliko, je ženskih avtoric v filmu malo. To opaza tudi Larisa Šepitko:

Žensk moje starosti v filmu sploh ni bilo. Zato se je v tem dolgem času v meni razvil kompleks manjvrednosti. Še danes se v tem poklicu počutim kot gost. A k sreči v filmu ni jasno, kdo je gospodar in kdo gost (Rybak 1987: 169–170).

Kljub temu se ne Šepitkova ne Muratova nikoli nista opredelili za ženski, kaj šele za feministični avtorici (Taubman 2005: 8):

V kratkem dokumentarnem filmu Larisa (1980), ki ga je Elem Klimov posnel kot posmrtno elegijo Šepitkovi, govori prav o tem, da ne obstaja nekaj takega kot »ženski film«. Obstaja pravi film in damski film. Damski film, kot pravi, prekrasno obvladajo tudi moški. Damski, infantilni film. Larisa je primer, ko ni pomembno, ali je te moške, močne, globoke, psihološke filme posnel moški ali ženska. Ona je to znala delati. Opazila je, da ko film dela ženska, ki je obenem druga polovica človeškega roda, lahko zazna, da so gledalcem posredovane posebne nianse, posebno razumevanje stvarnosti, ki nas obkroža – človeka, ljudi, naravo itd., ki niso prisotni v psihološkem organizmu moškega (Sifer 1991: 41–43).

Odnos do oznake ženskega filma se povedno izraža tudi v intervjuju z več sovjetskimi režiserji, pripravljenem za tematsko, feministično številko revije *Filmska umetnost* o ženskem filmu. Ti ga večinoma zaznavajo kot nepotreben termin, npr. Aleksej German:

Ne ... ne obstaja pojem, kot je »ženski film«. Imamo dobro režiserko Kiro Muratovo. Ne razumem, zakaj je njene filme treba imenovati »ženski«. Film je sneman in posnet. Ne zdi se mi, da je ženski. Menim, da ga je posnel dober režiser. Obstajajo talentirani ljudje moški in obstajajo talentirani ljudje ženske. To je to. Talentirana ženska lahko napiše talentiran scenarij. Talentiran moški ali talentirana ženska lahko to talentirano posnameta. Ne razumem, zakaj naj bi filme Kire Muratove morala posneti prav ženska. Ne, to ni tako. Te filme bi lahko posnel tudi moški. Razlik ne vidim (Sifer: 41–43).

Zgornje izjave povedno ponazarjajo splošno družbeno zavest, ko pride do vprašanja feminizma oz. ženske umetnosti, ki za razliko od Zahoda v ruski kulturi nima posebnega mesta. Tako Muratova kot Šepitkova umetnosti ne delita eksplicitno na »moško« in »žensko«, čeprav intuitivno opažata subtilne razlike – točka, iz katere kot ženske zrejo v svet in ga poustvarjajo, je kljub vsemu različna, vsak ustvarja iz lastnih izkušenj, ki jih v prvi vrsti zaznamuje »telo« samo (Plungian 2013).

Podobno razmišlja tudi Larisa Šepitko, za katero domači filmski kritiki skoraj nikoli niso pozabili dodati, da lepše ženske še niso videli, obenem pa so hitro prevzeli izjavo njenega starejšega kolega, režiserja Mihaila Romma, češ da ima »moško roko« (Rybak 1987: 173). Sama Šepitkova je celo dejala, da »je filmska režija moški poklic« (ibid.: 170), saj je težak, fizično in psihično naporen ter zahteva združitev umetniškega daru in organizacije (ibid.: 170). A če ta izjava za zahodnega bralca morda zveni seksistično, je v ruskem prostoru njeno referenčno polje drugje – izhaja iz binarne delitve, kot jo zapisuje arhetipska zavest: »moško« označuje odločnost, trden značaj, moč, oster um, kot ilustrativno v spominu na Šepitkovo zapiše pesnica Bella Ahmadulina: »Larisa je dobesedno po rodu iz Šparte, zdela se mi je pokončna in močna, niti slučajno krhka, temveč uporna in trdna« (Ahmadulina 1987: 30).

V tako zastavljenem binarnem sistemu nasproti »pravega filma« po L. Šepitko stoji oznaka »damski film«, ki jo uporablja za povprečne, slabe, »lenobno razmišljene« filme, ki naj bi ugajali množicam:

Obstaja pravi film in damsko rokodelstvo. Devetdeset odstotkov naše kinematografije je damsko rokodelstvo, in tega so odlično vešči tudi moški. Srž vprašanja je v tem, kako živiš umetniško življenje. Lahko živiš v filmu, snemaš filme, lahko pa je drugače, ko je film tudi življenje samo. Zase težko opredelim, kje je moje pravo življenje in kje film. Največjo harmonijo občutim med snemanjem, ne glede na kaos, ki se tam dogaja. Če ne verjameš – ne snemaj, saj diskreditiraš idejo. Na platnu je vidna tvoja računica, tam si gol kot cesar (ibid.: 173).

Umetnost, kot jo razume Larisa Šepitko, presega družbene oznake, tudi spol – je namreč tisto, kar prihaja iz globin duše, je tisto, kar je iskreno, je trdo delo, volja in predanost.

4 Analiza filmskih tekstov – Larisa Šepitko in Kira Muratova: podoba ženske skozi ženski pogled

Filmi Šepitkove in Muratove upodabljajo sfero intimnega skozi pogled ženske – pokazali sta drugo stran uradne podobe, spreobračali klišeje sovjetske družbe in nakazali shizofrena razmerja, ki so se ustvarjala v razmerju med javno in intimno podobo ženske v opisanem kontekstu poznega obdobja odjuge in prvih let Brežnjeve vladavine. To shizofrenijo občutijo njune junakinje: v *Krilih* Nadežda Petruhina, vojna junakinja in pilotka, ki se v novem, povojnem svetu počuti izgubljeno, v *Kratkih srečanjih* Valentina, nadzornica gradnje stanovanj in vodovoda, ki hrepeni po ljubezni vedno odsotnega Maksima, in v *Dolгих poslavljanjih* Jevgenija Ustinova, ločena mati, bolešno navezana na svojega sina Sašo, ki hrepeni po tem, da bi bila ljubljena, zaželena in nekemu potrebna.

Da je subverzivnost omenjenih filmov, ki tematizirajo shizofreno pozicijo posameznika, zaznala tudi država, se kaže v njenem odzivu: filma Muratove sta bila zaradi »neustreznosti s kanonom socialističnega realizma« in »moralno neustrezne vsebine« tarči cenzure. *Dolga poslavljanja* sploh niso prišla v distribucijo, medtem ko so *Kratka srečanja* doživela le omejeno število projekcij po kino klubih in v zasebnih družbah (Taubam 2005: 18, 26), na platnu sta bila predstavljena šele v času glasnosti, sredi osemdesetih. Kljub temu da so bila *Krila* Larise Šepitko nagrajena – kritiki so Majo Bulgakovo nagradili kot najboljšo igralko leta (Woll 2000: 219) –, je film doživel mešane odzive – negativne predvsem s strani starejše generacije, ki je preživela vojno –, in omejeno distribucijo. Tak sprejem s strani oblasti in občinstva kaže na še en problem, ki je zaznamoval povojno obdobje: razkorak med generacijami je odzvanjal večni, turgenjevski problem »očetov in sinov« (Rybak 1987: 181), trk prvih potomcev proletarske revolucije z njihovimi neposrednimi potomci, ki so svet doživljali v njegovi polifoniji.

Skozi analize izbranih filmskih tekstov bomo v nadaljevanju odstirali podobe ženske in njene subverzije, kot se zarisujejo v obravnavanem družbeno-zgodovinskem kontekstu pozne odjuge in zgodnje stagnacije, s katerimi bomo skušali potrditi izhodiščno tezo shizofrenega preloma med intimnim in javnim, ki ruši uradni patriarhalni diskurz oblasti. Obenem bomo o filmskih tekstih razmišljali kot o kinematografiji, ki vzpostavlja ženski pogled: pri tem bomo *Krila* L. Šepitko premišljali na sociološko-antropološki ravni skozi semiološko analizo podob(e) in mask glavne junakinje, ki zarisujejo shizofrene prelome med javnim in intimnim. *Kratka srečanja* in *Dolga poslavljanja* Muratove pa vzpostavljajo ženski pogled predvsem na ravni sintakse filmske govornice, ki se izmika tradicionalnemu falogocentričnemu diskurzu, kar bomo poskušali potrditi z analizo filmske govornice in njenih ločil, na način katere tudi Muratova izgrajuje žensko podobo v shizofrenem prelomu med intimnim in javnim.

4.1 Na krilih preteklosti

Film *Krila* (1967) je prvi celovečerec Larise Šepitko; posnela ga je po koncu študija, ki ga je zaključila z diplomskim filmom *Vročina* (Znoj, 1963). Nadežda Stepanova Petruhina (Maja Bulgakova) je vojna junakinja, bivša pilotka, danes direktorica šolskega zavoda in mama posvojene, že odrasle in sveže poročene hčerke. Film sodi v linijo filmov o vojni, ki so v času odjuge predstavljali velik del filmske produkcije in so za razliko od sovjetskih propagandnih spektaklov poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih let prikazovali intimne slike, usode posameznikov, ki jih je vojna tragično zaznamovala (npr. *Letijo žerjavi* [Letjat žurvali, Mihail Kalatozov, 1957], *Balada o vojaku* [Ballada o soldate, Grigorij Čuhraj, 1959], *Ivanovo otroštvo* [Ivanovo detstvo, Andrej Tarkovski, 1962] – Bingham 2009).

Podobno kot omenjeni filmi so tudi *Krila* daleč od zaslepljenega povojnega slavljenja zmagovalcev. »Novemu« vsakdanu se junakinja ne more prilagoditi – Petruhina je »vojna junakinja«, a vloge, kot bi jo pod to oznako glede na družbena pričakovanja morala igrati, ne zna: ne ustreza pričakovanim podobam ženske – ni ne »prava« mati, ne »prava« žena oz. ljubica, ne »prava« skrbnica gospodinjstva, ne »prava« vzgojiteljica. Čeprav poskuša te podobe živeti, ji to ne uspeva: javno podobo nosi kot množico mask, medtem ko v intimi, ki večkrat odmeva kot tok njenih misli v *offu* ali prek dejanj v posamezni situaciji, nakazuje, da maske dušijo njen »pravi jaz«. Kot poudarja Larisa Šepitko: »Trudili smo se analizirati življenje Petruhine z vidika vsakodnevnih pravic tega človeka. Naša junakinja se je trudila živeti v soglasju s svojo vestjo, a čas je pred njo vsakič postavil svoje kriterije, norme« (Rybak 1987: 182).

Film sledi vsakdanu glavne junakinje Petruhine, a ta čas se zdi nepomemben, saj je ujeta v preteklosti, v spominih, ki jo v vsakdanu postavljajo v absurdne situacije. Vsakodnevna opravila nimajo smisla – Petruhina se npr. vpraša: »Zakaj bi vsako nedeljo lupila krompir?« Na banalnost noče pristati, ta se kaže celo podobno avtomatizirano odtujena kot vsakdan Ivana Denisoviča v gulagu Solženicinove povesti *En dan Ivana Denisoviča* (Odin den' Ivana Denisoviča, 1971).

Izčiščen minimalizem, podoben tistemu, ki se izrisuje v modernističnih prvih Anotnionijevih izpraznjenih pokrajini in odtujenega človeka, skozi skopo zastavljeno zgodbo razbija mit »vojne junakinje«. Petruhina je tujka v sodobni družbi, zdi se, da živi v preteklosti in »prepozno«, ⁵ kot relikvija stalinskega časa je danes le še »muzejski eksponat, metaforično in dobesedno« (Woll 2000: 218), njena fotografija v lokalnem muzeju visi med za domovino padlimi vojnimi heroji. Vloga, ki jo igra v sedanji družbi, je tako le množica mrtvih mask, ki jih junakinja ne čuti. Občutek nelagodja junakinje metaforično ⁶ doživi vrhunec, ko med šolsko ekskurzijo eden od otrok vpraša, kaj se je zgodilo s piloti, in

-
5. Prepozno, »too late«, Linda Williams označi kot narativno specifikko melodram – protagonistka svoje želje ne more uresničiti, je nemočna, kar pri gledalstvu vzbuja sočutje (Williams 1991: 9).
 6. Metaforičnost se gradi v zasnovi prizora – Petruhina same sebe v sodobnem trenutku ne občuti kot žive, saj ne zmore igrati vloge, ki bi jo morala, podobe, kot je od nje v »javnem« pričakovana, ne more živeti – občuti jih kot nežive maske, ki jo dušijo. Petruhina je v svoji intimi, v svoji lastni biti za »sedanji« čas že mrtva, saj živi preteklost, živi mrtvi čas, in tako dejansko je »zgolj še muzejski eksponat«, ostanek nekega preteklega časa.

vodička s hladnim, programiranim glasom pove, kdo je živ in mrtev, medtem ko Petruhina, prav tako živo-mrtva, stoji v ozadju.

Petruhina si tako nadene omrtveli obraz-masko trdne in hladne ženske, ki ji je nasmeh z obraza izbrisala smrt ljubimca, pilota Mitje. Medtem ko je svet šel naprej, po vojni postal radoživ in bolj sproščen, kot to poudarjajo mnoge scene razigranih šolarjev v zavodu, ki ga vodi Petruhina, je ona ujeta v preteklosti. Da nove generacije ne razume, se kaže tudi v disfunkcionalnem odnosu s posvojeno hčerko – predstavnico povojne generacije, katere del je bila tudi Larisa Šepitko, kar pooseblja omenjeni generacijski prepad med »očeti in sinovi«.

Lik Petruhine v dvojni meri spodbija stereotipno podobo ženske-matere: Petruhina niti nima lastnih otrok, in čeprav se stalno trudi, v odnosu do hčerke ne izraža topline in nežnosti kot značajsko »naravnih, ženskih« značilnosti. Pri tem se kot simptomatično za konec obdobja Hruščova kaže dejstvo, da najdemo še nekaj filmskih protagonistk, ki so prav tako samske ženske oz. matere samohranilke in ki se, podobno kot Petruhina, borijo med zahtevami poklica ter ljubeznijo in družino, npr. Asja v filmu *Asjina sreča* (Asino sčast'e / Istorija Asi Kljačinoj, kotoraja ljubila, da ne vyšla zamuž, Andrej Mihalkov-Končalovski, 1967/1987), komisarka Valentina Vavilova v filmu *Komisarka* (Komissar, Aleksandr Askoldov, 1967), Valentina v *Kratkih srečanjih* Kire Muratove. Da take podobe ženske niso ustrezale uradni ideologiji, kaže dejstvo, da so omenjeni naslovi v času Brežnjeva končali pod cenzuro (Taubam 2005: 18).

Lik Petruhine se oblikuje kot množica mask, umerjenih po »naročilu« družbe, kar simbolizira že prvi prizor, v katerem krojač – delček po delček telesa – Petruhini vzame mere, da bi ji sešil novo obleko. V suhoparnem seštevku števil se kaže kot povsem povprečna ženska, običajnih mer, »standardna številka 48« (Kaganovsky 2012: 493). A družbenih vlog, ki so ji kot ženski po stalinski reorganizaciji predpisane – mati, skrbnica domačega gospodinjstva, vzgojiteljica –, ne zmore odigrati – odvrča celo ljubezen. Njeno anahronistično pozicijo v svetu, v katerem ne more in noče živeti, nakazuje zavrnitev direktorja muzeja – poroke kot združitve dveh ljudi v nekaj večjega, novega, živega simbolno in dobesedno v svojem jazu mrtva junakinja ne zmore. Odtujenost njene razpadle subjektivnosti simbolno zgoščuje prizor, v katerem se Petruhina vključi v šolsko igro: nadene si velik kostum-masko matirjoške kot alegoričnega simbola Rusije – matere domovine, ki jo z dveh strani podpirata dečka. Petruhina je v lastni ženskosti nepopolna, ne ustreza vzorcem, predpisanim s strani patriarhalne države.

Pri tem je zanimiv položaj, s katerega gledalec opazuje Petruhino. Šepitko ne ponuja možnosti identifikacije z junakinjo, temveč jo opazuje z razdalje, kot da bi opazovala s strani, poskuša izrisati objektivno sliko (Rybak 1987: 182). Kot pravi avtorica: »Na platnu smo podali pogovor o težki usodi ljudi, vojne generacije, po zmagi. Z junakinjo se nisem mogla več poenotiti – za to nisem imela osebne izkušnje. Na delu je bila intuicija, dejala bi genetski spomin« (ibid.: 181).⁷ V množici bližnjih planov se psihološka slika Petruhine

7. Poveden je odziv neke pilotke – vojne veteranke, ki je v reviji *Filmska umetnost poslala pismo*, v katerem se je pritožila nad načinom, kako je predstavljena Petruhina: »Zakaj so avtorji filma igralko prikazali, da hodi s tako težkim, vojaškim korakom? ... Ne, nismo bile take. Ne glede na to, kako težka je bila situacija, v kateri smo se znašle med vojno – vedno smo ostale ženske! Strelske jarke smo okrasile z rožami, mize pogrnile z belim prtom. In celo ko smo nosile vojaško uniformo, smo uvedle nekaj sprememb – nikoli nismo nosile pokrivala, baretke ali čelade kot fantje. In bile smo neskončno vesele, da smo naše vojaške plašče zamenjale za ljubke obleke mirnih časov« (Kaganovsky 2012: 492).

izrisuje le počasi in šele v zadnji tretjini filma kamera nenadoma iz objektivne perspektive preskoči v subjektivno. Prestop iz »realnega« časa v čas »spomina« nakazuje prizor prazne, deževne ulice, ki deluje, kot da vsakdanjost izmiva v preteklost, v spomine Petruhine na Mitjo, ki ga zdaj gledamo skozi njene oči (Petruhina v kadru ni prisotna): kamera v srednjem bližnjem planu izrisuje pogled – njen pogled, zaustavljen v *freeze-frame*, ki prekine tok časa, medtem ko njen (in njegov) glas odmevata v *offu*, delno odmaknjena od neposredne vsebine podob. Prav ti prizori so tisti, ki razbijajo tradicionalni-linearni narativ kinematografa, ki implicitno, po Mulveyjevi, vzpostavlja moški pogled, kjer je ženska zgolj njegov objekt. Prav s prestopom v »čisto subjektivno«, iz »realnega« filmskega časa in prostora v spomine in podzavest junakinje je falogocentričnost diskurza presežena: v razlomljeni liniji časa-prostora, ki vzpostavlja logos filmskega narativa, v trenutku izstopa v »drugi« čas in prostor – spomina in preteklosti –, je temelj pogleda izmaknjen. V tem trenutku so maske, ki jih v javnem nosi Petruhina, razbite, junakinja je razprta v »zgolj« svoj lastni jaz, v lastno intimo, v lastni čas in prostor, ki je prostor in čas preteklosti.

V teh prizorih je Petruhina absolutna nosilka pogleda, v trenutku spominov na Mitjo je razprta v bolečini in ljubezni kot poosebljenju ženskosti, ki jo je ob tragični izgubi potlačila pod različne maske, kot ji jih je naredla družba in s katerimi ne zna oz. se dejansko ne počuti žive. Šele na koncu, ko Petruhina znova sede v masko-trden oklep letala, nazaj k načinu biti, kot ga pozna, se njene trde poteze razrahljajo med smeh in solze, ki kulminirajo v zaključnem prizoru – če se mladim, ki se učijo leteti, najprej zdi, da je vse skupaj prijetna šala, se Petruhina resnično dvigne v nebo, usoda njenega pristanka nazaj na »trdna tla« pa zgolj nakazuje tragičen razplet, ki ostane ujet v oblakih.

4.2 Kratka srečanja in Dolga poslavljanja

Če se Larisa Šepitko v *Krilih* dotika tematike generacijskega razkola ter posledic stalinske reorganizacije družbenih in spolnih vlog na način intimnega portreta javne osebe – vojne junakinje, je Muratova eden od redkih glasov sovjetskega filma, ki v tandemu »provincialnih melodram«, *Kratkih srečanj* in *Dolгих poslavljanj*, prikaže najbolj skrite koticke intimne v popolnem odmiku od javnih podob, uokvirjenih v ideji »komunistične morale« (Taubman 2005: 18). Njeni liki »poosebljajo neprimerne vrednote: eros jim pomeni preveč, družina premalo« (Woll 2000: 219).

Podobno kot *Krila* tudi *Kratka srečanja* že v prvem prizoru zarišejo podobo ženske srednjih let. Valentina (Kira Muratova) je nadzornica stanovanjske gradnje in vodovodnega sistema. Sedi ob kuhinjski mizi in ogrnjena v domačo haljo med tiktakanjem ure poskuša sestaviti govor za enega od partijskih kongresov. Besede se ji lomijo, misli ob živčnem tiktakanju blodijo naokoli, poskuša zaspati, dokler na vratih nenadoma ne pozvoni dekle, za katero Valentina misli, da je pričakovana pomočnica. A Nadja (Nina Ruslanova) je v mestu iz povsem drugih razlogov – prišla je obiskat ljubimca Maksima (Vladimir Visocki), za katerega se izkaže, da je Valentinin partner. V spletu okoliščin Nadja vlogo pomočnice sprejme in do Maksimovega prihoda ostane z Valentino. A razpostavljena zasnova ljubezenskega trikotnika se nikoli ne uresniči – ženski ostajata v čakanju, pričakovanju Maksimovega prihoda. Tako podobno kot Petruhina tudi onidve ne živita vsakdanjega

časa, njuni zgodbi se v sedanjem trenutku le bežno dotikata in drsita ena mimo druge: edina stična točka, do realizacije katere pa v sedanjosti nikoli ne pride, je Maksim. Spomine nanj sprožajo predmeti in zvoki v njunem vsakdanu (Taubman je naštel kar 16 *flashbackov*, Kaganovsky 2012: 487).

V preteklost je ujeta tudi Jevgenija Ustinova (Zinaida Šarko), junakinja filma *Dolga poslavljanja*, prav tako ženska poznih srednjih letih, ločena mati, ki je bolešno navezana na sina Sašo (Oleg Vladimirski). Ta se želi na vsak način osvoboditi dušeče materine ljubezni in oditi stran, novemu življenju naproti, k očetu v Sibirijo.

Kot glavno vodilo obeh filmov, ki odmevata že v naslovih (kratki – dolgi, srečanja – poslavljanja), se kaže hrepenenje – eros, ki ga Muratova s filmskim tandemom postavlja kot miselni eksperiment: »Kaj se zgodi z liki, če nekoliko spremenimo njihove izhodiščne pogoje?« (Jampolskij 2015: 61). Če se prvi film gradi okoli likov dveh žensk in enega moškega, se drugi vzpostavlja skozi dva moška in en ženski lik. Odnosi med njimi se izrisujejo na podlagi odsotnosti enega od členov trikotnika, ki je ljubljenejši moški, v pričakovanju katerega delujejo ostali liki.

Tako se filmski čas in posledično prostor vzpostavljata predvsem v motivu čakanja (Maksim v *Kratkih srečanjih* je po poklicu geolog, stalno na potovanjih, kot pravi sam, nekakšen sodobni mornar; bivši mož Jevgenije v *Dolгих poslavljanjih* je arheolog, ki je odšel v Novosibirsk), ki je ena glavnih značilnosti melodram in je obenem tudi način, kako se gradi suspenz (Taubman 2005: 106). Realni čas, čas banalnega in vsakdanjega, je irelevanten. Razen iz drobcev dialogov ali detajlov v kadru gledalec v nobenem od filmov ne razbere, koliko časa je minilo, posamezni konkretni časovni indikatorji se nanašajo na pomembne trenutke – datum težko pričakovanega prihoda ali odhoda ljubimca. Čas v filmu je ali pretekli čas – čas spomina (srečnega utrinka preteklosti) ali prihodnji čas – pričakovanje srečanja.

Ta prostor spomina oz. pričakovanja se ustvarja na več ravneh: v detajlih, predmetih v njihovi dobesedni ali asociativni ravni, npr. v *Kratkih srečanjih* ure (v Valentininem stanovanju večkrat v središču ali na robu kadra stenska ura, budilka, ročna ura), Maksimova kitara na steni, magnetofon, prek katerega Maksim s svojim glasom od daleč znova vstopi v življenji žensk, ali bolj »klasičen« element, kot je npr. telefon. V *Dolгих poslavljanjih* podobno vlogo odigra projektor, s katerim Jevgenija na steno projicira fotografije pretekle družinske sreče. Pomembno vlogo igra tudi glasba (oz. tišina), ki je eden ključnih elementov klasične ljubezenske melodrame (Doane 1987: 85): različne ponavljajoče se melodije v filmskem tekstu napovedujejo posamezno temo oz. nastop posameznega protagonista.

Sedanji trenutek časa in prostora se definira skozi prizmi preteklosti in prihodnosti, sam na sebi je prazen. Podobno prazna se zdijo tudi opravila, s katerim si protagonisti zapolnjujejo dneve: tako v intimi domačega gospodinjstva – stanovanja so še najbolj podobna boemskim brlogom: kupi raznovrstne umazane posode, ostanki hrane, zaprašeno, neuporabno okrasje in knjige, med katerimi si protagonisti delijo dolge in tihe poglede –, kot tudi v javni sferi: Valentina je nadzornica gradnje stanovanj, a se njeno delo kaže kot jalovo – datum vselitve je odvisen od izgradnje vodovoda, ta pa se vedno znova odloži za dan, teden, mesec, v neznano. Podobno tudi Jevgenija, ki dela kot prevajalka tehničnih besedil, kar že samo po sebi poudarja repetitivnost in nepomembnost njenega

dela; nesmiselnost se še bolj pokaže, ko kljub dolgoletnim izkušnjam za tolmačenje tujih gostov pokličejo tuje tolmače.

Še bolj zanimiv način ustvarjanja časa in prostora se vzpostavlja v sami sintaksi filmskega teksta, predvsem skozi montažne prehode: tako se Muratova v *Kratkih srečanjih* poslužuje dvojnih ekspozicij, ki delujejo pod vodilom asociacij (podobno kot Proustove magadlenice v čaju), medtem ko postane v *Dolгих poslavljanjih* montaža radikalnejša, bližje eksperimentalnemu filmu. Muratova namreč uvede način, ki ga kasneje uporabi še večkrat – gre za zaporedno ponavljanje kratkih sekvenc, ki se razlikujejo le v drobnih podrobnostih. Na ta način izničuje tek »resničnega« časa vsakdana, podobo osvobodi njenega prvotnega pomena (predvsem besede in geste), ki tako ni le posrednica informacij, temveč skozi ponavljanje postane nosilka čustvenega – absolutno subjektivno doživetje psihološko utrujenih likov –, ki poudarja ujetost protagonistk: tako je Jevgenija po eni strani »ujeta« v vlogo matere in skoraj odraslega sina ne more spustiti iz rok, medtem ko je tudi sam Saša »ujet« v vlogo sina – podobno kot protagonisti *Kratkih srečanj* tudi protagonista *Dolгих poslavljanj* drug drugega izpolnjujeta v bežeči prisotnosti (Jampolskij 2015: 61–77).

5 Ženski pogled

Upoštevaajoč zgornje opise, bi obravnavane filme lahko uvrstili v žanr melodrame, saj vsebujejo vso potrebno ikonografijo in filmske trope »ženske tematike«. Osrednja je ženska protagonistka, katere usoda je običajno tragična (ženska-mučenica). Postavljene v domače okolje (dom, družina), se zgodbe plečejo okoli »ženskih zadev«, ki se dotikajo tem žrtvovanja (brezpogojno žrtvovanje kot ena osnovnih značilnosti ženskega značaja: sebe za otroke, moža za ljubimca oz. ljubimca za moža – vzgib je običajno družbeni status –, kariero za ljubezen oz. ljubezen za kariero), trpljenja (bolezen, krivda), izbire (med dvema snubcema oz. neprimeren, »spreobrnjen« snubec, npr. duhovnik) in tekmovanja (z drugo žensko za ljubimca, moža – Haskell 1999: 20–30).

Te podobe ženske tako Haskell v tradiciji misli Mulveyjeve »bere« kot izoblikovane z moško roko, saj delujejo kot gonilna sila moške fantazije. V njih ženske igrajo vlogo »grešnega kozla«, moški pa nanje projicirajo svoje strahove (pred kastracijo), medtem ko so ženske, postavljene v mazohistične scenarije, vezane na pasivnost ženske pozicije, ki »naravno« izvira iz narave ženskosti (Doane 1987: 18). Na ta način melodrame zgolj reproducirajo patriarhalno strukturo in se kažejo kot konservativni teksti:

Osrednji zaznamek ženskega filma je srednjerazrednost, ne le kot ekonomski status, ampak tudi kot stanje duha in relativno rigidna moralna merila. Omejen svet gospodinj je ustreza splošnemu položaju ženske, ki ima na voljo tako malo izbire, da bi dejansko lahko prebivala tudi v zaporniški celici. Ironija situacije se kaže v tem, da sta njena dobrobit kot tudi izpolnitev odvisni od institucije zakona, materinstva, ki besedo »ženska« prevajata v »žena« in »mati« ter tako zapečatita njeno usodo, identiteto. Nato se čuti dolžno, da sledi vzpostavljenim moralnim predpisom, ki zahtevajo, da zaduši lastne, »prepovedane« spolne nagone v

podpore družbenih predpisov, ki pa dopuščajo precej večjo svobodo možu. Taka situacija jo spodbuja, da sledi svojim romantičnim sanjam, a ko se te iztečejo, je znova ujeta (Haskell 1999: 22).

Konservativnost žanra melodrame je v neposredni povezavi s podrejanjem ženske prevladujoči ideologiji (patriarhata na Zahodu ali ideologije partijske linije v Sovjetski zvezi). Kot je dejal Lunačarski, komisar za kulturo in izobraževanje med 1917 in 1929, je forma melodrame najboljša oblika za film, saj lahko »eksplicitno promovira junake revolucije ter vzbuja simpatijo in ponos revolucionarnih razredov« (Cassiday 2002: 158). Ključni trenutek melodrame je namreč narativna struktura, ki v ekscesu (tako na ravni samih podob kot narativa) naključij in slučajnosti, skorajda tragične zaslepljenosti in zamenjav vedno kaže na manko, ki poraja željo. Ta se na ravni vsebine največkrat kaže v premisi *biti ljubljen*.⁸

A če protagonistke, kot tudi sama narativna struktura filmskih tekstov L. Šepitko in K. Muratove do neke mere ustrezajo predstavljenim vzorcem junakinj holivudskih melodram, avtorici to presežeta, saj podoba ženske osvobodita na ravni pogleda, ki ga usmerja sama filmska sintaksa, kar smo še posebej obravnavali v filmih Muratove. Podobno doseže tudi Larisa Šepitko z uporabo flashbackov: fragmentirana zgodba se vzpostavlja nelinearno, gledalec jo lahko smiselno rekonstruira šele retrospektivno, končni pomen – pomirjujoči zaključek pa je vedno znova odložen. Na ta način se prelamlja tradicionalen, realističen, logičen, patriarhalen, falogocentričen diskurz – tudi v kontekstu socialističnega realizma –, čas namreč ne teče proti svetli bodočnosti, temveč je razdrobljen, zaustavljen, brezciljen (Kaganovsky 2012: 498).

Osnovna premisa melodrame, ki konstruira narativno linijo, je hrepenenje (patos), ki se motivno in simbolno gradi predvsem okoli tematike »čakanja«, ki zarisuje izrazito žensko pozicijo, navidez aktivno pasivnost (Doane 1987: 7). Na samem koncu obravnavanih filmov se protagonistke osvobodijo te pasivne pozicije – Petruhina prevzame krmilo v svoje roke in odleti v »svobodno« nebo, Valentina končno, tik pred prihodom Maksima, odide na kongres – tokrat je prvič, da ni Valentina tista, ki čaka, temveč je sam filmski tekst (pričakovani »srečni konec«, realizacija srečanja) tisti, ki čaka njeno vrnitev (Kaganovsky 2012: 489), kar simbolizira predvsem zadnji prizor, ko Nadja ob pričakovanju Maksimovega prihoda pripravi slavnostni pogrinjek. Tihožitje, ki se izriše na platnu, napoveduje harmoničen zaključek, simetrijo katerega pa že v naslednjem trenutku poruši Nadja, ko pred odhodom iz košare vzame eno od pomaranč. Čas se znova ustavi, je dobeseden nature morte, ob katerem se konča tudi sam filmski tekst.

S premeščitvijo središčnega položaja ženske protagonistke se poruši ustaljeni narativ, v katerem ni ženska nič drugega kot označevalec v moškem diskurzu, je le podoba, projekcija moških želja in strahov, sama po sebi (kot subjekt) je odsotna (Doane 1987: 66). A v obravnavanih filmih je subjekt pogleda ženska, odsoten – ne le simbolno, temveč

8. Pri tem je zanimivo, da Muratova v naslednjih filmih to željo tudi dobesedno izrazi – glavne junakinje se sprašujejo, ali kdo sploh koga ljubi, kar se konča v pesimističnem izrazu, ki hkrati simbolizira temačno obdobje, v katerem se po razpadu Sovjetske zveze znajde Rusija: »Nihče nikogar ne ljubi« (Taubman 2005: 8).

dobesedno – pa je moški. Slednje nakazuje na problematiko feminiziranega moškega v sovjetski družbi: odsotnost očeta, moža, ljubimca lahko podobno opazujemo v večinski filmski produkciji šestdesetih; npr. v kulturnih filmih Marlena Hucijeva *Imam dvajset let* (Zastava Il'iča / Mne dvadcať let, 1963/1965) in *Juljski dež* (Ijul'skij dožd', 1967), v katerih je oče le duh preteklosti ali pa se sploh ne pojavi, ostaja le fantomski glas na drugi strani telefona (Kaganovsky 2012: 498). Muratova in Šepitkova obratno izrisujeta maskulinizirane podobe ženske, ki v ideološkem okviru odjuge in stagnacije v družbi zase ne najdejo mesta. V poziciji zunaj ustaljenih vzorcev protagoniste delujejo nevarno ideološkemu kroju, saj jim ta očitno ne ponuja možnosti lastne izpolnitve, kar poudarja njihovo individualnost in enkratnost proti uravnilovki sovjetske družbe – ti ženski liki danemu družbenemu ustroju posledično predstavljajo grožnjo drugačnosti in drugosti.

S prelomom soerealističnega narativa se ne le filmi Šepitkove in Muratove, temveč večinska avtorska produkcija obdobja odjuge in stagnacije vpisuje v kontekst »protikinematografije« (counter-cinema, Kaganovsky 2012: 483), ki nagovarjajo teme, ki so pred tem veljale za tabu (vojna, intimno življenje posameznika ipd.). Razvila se je množica raznovrstnih individualnih filmskih govoric, ki so prelomile z monumentalistično reprezentacijo sovjetske ideologije in prikazovale podobo sodobnika bližje njegovi izkušnji vsakdana – ta je v lovljenju ravnotežja med prilagajanjem ideološki uravnilovki, kot jo je vsiljeval javni diskurz, in prilagajanjem zahtevam intimnega diskurza živel shizofrene prelome, ki v vzhodnoevropskem prostoru še danes zaznamujejo omenjeni odnos do feminizma.

Literatura

- Ajvazova, S. (1991): Istoki feminizma. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino* No. 6.: 21–24 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Ahmadulina, Bella (1987): Tak slučajilo ... V E. Klimov (ur.): *Larisa. Vspominanija, vystuplenija, intervju, kinoscenarij, stati. Kniga o Larise Šepitko*: 29–32 Moskva: Iskusstvo.
- Attwood, Lynn (1993): Leonid Brezhnev: The 'Era of Stagnation'. V L. Attwood (ur.): *Red Women on Silver Screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era*: 78–95. London: Pandora Press.
- Ashwin, Sara (2000): Introduction: Gender, state and society in Soviet and post-Soviet Russia. V S. Ashwin (ur.): *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*: 1–30. London, New York: Routledge.
- Bingham, Adam (2009): No Angels: Larisa Shepitko's Wings. Dostopno prek: <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/no-angels-larisa-shepitkos-wings/> (22. 8. 2016).
- Burk, Diana (2014): Why do most Russian woman hate feminism? Dostopno prek: http://rbth.com/opinion/2014/03/08/whats_so_great_about_being_treated_like_a_man_34907.html (22. 8. 2016).
- Cassiday, Julie A. (2002): Alcohol is Our Enemy! Soviet Temperance Melodramas of the 1920s. V L. McReynolds in L. Neuberger (ur.): *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*: 152–178. Durham: Duke University Press.
- De Lauretis, Teresa (1985): Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. V *New German Critique*, No. 34 (Winter, 1985): 154–175. Durham: Duke University Press. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/488343> (13. 8. 2016).

- De Lauretis, Teresa (1999): *Oedipus Interruptus*. V S. Thornham (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader*: 83–96. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire: The Woman's Film of 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dumančić, Marko (2010): *Rescripting Stalinist masculinity: contesting the male ideal in Soviet film and society, 1953–1968*. Dissertation. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina at Chapel Hill.
- Goldovskaja, Marina (1991): *Ženščina s kinoaparatom*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 70–78 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Gulčenko, Viktor (1991): *Meždu »ottepeljami«*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 57–70 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Haskell, Molly (1999): *The Woman's Film*. V S. Thornham (ur.): *Feminist Film Theory: A Reader*: 20–30. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ilić, Melanie (2004): *Women in the Khrushchev Era: An Overview*. V M. Ilić, S. E. Reid in L. Atwood (ur.): *Women in the Khrushchev Era: 5–29*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan Ltd.
- Jampolskij, Mihail (2015): *Muratova. Opyt kinoantropologii*. Sankt Peterburg: Seans.
- Johnson, Vida (1999): *Rusija po odjugi*. V A. Korpes in D. Valič (ur.): *Nedokončane pesmi – »kontroverzne«* mojstrovine povojnega ruskega filma: 1–3. Kinotečni katalog, leto V, št. 1. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Johnston, Claire. (1999): *Women's Cinema as Counter-Cinema*. V S. Thornham (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader*, 31–40. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kaganovsky, Lilya (2012): *Ways of Seeing: On Kira Muratova's Brief Encounters and Larisa Shepitko's Wings*. *The Russian Review*, 7 (3): 482–499. Dostopno prek: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9434.2012.00664.x/abstract> (13. 8. 2016).
- Kondakov, Alexander (2012): *An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist*. *Oñati Socio-Legal Series*, 2 (7): 33–47. Dostopno prek: <http://ssrn.com/abstract=2195213> (11. 8. 2016).
- Levada-centr (2013): *Mužskije i ženskije zanjatija v predstavlenijah rossijan*. Dostopno prek: <http://www.levada.ru/old/18-09-2013/muzhskie-i-zhenskeie-zanyatiya-v-predstavleniyakh-rossijan> (14. 8. 2016).
- Mamatova, Liliya (1991): *Mašen'ka i zombi*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 110–119 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Mulvey, Laura (1999): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. V S. Thornham (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader*: 58–69. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Plungian, Nadia (2013). *Ženskoe iskusstvo: Diskussija o feministom iskusstve na kanale »Stranica 42«*. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=GQRtIdyY4R8> (12. 8. 2016).
- Rjzanceva, Natalija (1987): *Prednaznačenie*. V E. Klimov (ur.): *Larisa. Vspominanija, vystuplenija, intervju, kinoscenarij, stati*. Kniga o Larise Šepit'ko: 142–149. Moskva: Iskusstvo.
- Rybak, L. (1987): *Poslednee interv'ju*. V E. Klimov (ur.): *Larisa. Vspominanija, vystuplenija, intervju, kinoscenarij, stati*. Kniga o Larise Šepitko: 179–197. Moskva: Iskusstvo.
- Sifer Tyrkič, Dana (1991): *Čto takoe ženskoe kino?*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 41, 43 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Stišova, Elena: *»Seks u na njet!«*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 3–5 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Taubman, Jane (2005): *Kira Muratova. KINOfiles Filmmakers' Companion 4*. London: I. B. Tauris & Co. Ltd.

- Tuarovskaja, Maja (1991): Ženščina i kino. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino* No. 6: 131–138 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Tuarovskaja, Maja (1993): ‚Women’s Cinema‘ in USSR. V L. Atwood (ur.): *Red Women on Silver Screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era: 141–149*. London: Pandora Press.
- Usmanova, Al’mira (1999). Političeskaja estetika »ženskogo kino« v kontekste feministskoj kinoteoriji. *Gendernie issledovanija*, 3: 225–235. Dostopno prek: <http://Annales.info/sbo/contens/gender.htm> (1. 8. 2016).
- Voronina, Olga (1991): Ženskoe prednaznačenie: mif, ideologija, praktika. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino* No. 6: 14–18. Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Woll, Josephine (2000): *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London, New York: I. B. Tauris.

Viri: filmi

- Askoldov, Aleksandr (1967/1987): *Komissar*. ZSSR: Filmski studio Gorkega.
- Čuhraj, Grigorij (1959): *Ballada o soldate*. ZSSR: Mosfilm.
- Hucijev, Marlen (1963/1965): *Zastava Il’iča / Mne dvadcat’ let*. ZSSR: Filmski studio Gorkega.
- Hucijev, Marlen (1967): *Ijul’skij dožd’*. ZSSR: Mosfilm.
- Kalatozov, Mihail (1957): *Letjat žervali*. ZSSR: Mosfilm.
- Klimov, Elem (1980): *Larisa*. ZSSR: Mosfilm.
- Mihalkov-Končalovski, Andrej (1967/1987): *Asino sčast’e / Istorija Asi Kljačinoj, kotoraja ljubila, da ne vyšla замуž*. ZSSR: Mosfilm.
- Muratova, Kira (1967): *Korotkie vstreči*. ZSSR: Filmski studio v Odesi.
- Muratova, Kira (1971): *Dolgie provody*. ZSSR: Filmski studi v Odesi.
- Šepitko, Larisa (1966): *Kryl’ja*. ZSSR: Mosfilm.
- Šepitko, Larisa (1963): *Znoj*. ZSSR: Kirgizfilm.
- Tarkovski, Andrej (1962): *Ivanovo detstvo*. ZSSR: Mosfilm.

SUMMARY

The article analyses the image and role of the woman in the socialist society of the Thaw era, which is characterized by destalinization under the leadership of the First Secretary of the Communist Party Nikita Khrushchev and, in the early years of stagnation, an ideological rigour under Leonid Brezhnev. The role and image of the woman is analysed through the female gaze as it is created in films of two female authors, Larisa Shepitko *Wings* (Krylya, 1966) and Kira Muratova, *Brief Encounters* (Korotkie vstrechi, 1967) and *Long Farewells* (Dolgie provody, 1971).

The image and role of a woman in terms of gender and social roles had two layers in the USSR, which seem to be in a schizophrenic relationship: the official ideological discourse, created by the state, claimed that woman and man were just a part in the gigantic social machine, a utopian communist dream of the bright future of an androgenous

society, where everyone would be equal. But, the role of women was double: they were workers, who built the new world and they were mothers, whose task was to give birth to a new generation of Soviets. As the role of women was extended with the support of the government, however – the man's role of the patriarch was overtaken by the state, the Communist Party. On the other hand, the image and role of woman (as man) was differently felt in the intimate privacy of their homes, where women and men could be just "being-woman" and "being-man", without the marks put on them by the official ideology in the public sphere. But, as the ideological pressure was omnipresent, they forgot, how to live their primary roles within the family and as individuals.

In this regard, the feminist movement and thinking in the Soviet Union took a different course than in the West. Even nowadays, the question of feminism in Russia is positioned differently than in the West – to be a feminist is considered a negative position, as feminism is not understood as empowering women, but as deepening the difference between men and women. In this regard, the universalisation of occidental feminist (film) theory does not seem to be suitable. Although the article uses occidental terminology, it adapts it to the specific context of the Russian (soviet) ideology, in which the notions such as "woman film", "feminist film director" etc. have different connotations. In spite Shepitko and Muratova declined those notions, the article tries to establish them as woman filmmakers in the context of counter-cinema, which shows the other side of the mainstream discourse. In the spirit of a more liberal idea of the role of the artist, as presented in Khrushchev's speech at 20th Congress of the Communist Party in 1956, filmmakers of the Thaw era tried to find their own way of expression, away from the socialist realistic canon which created hyperrealistic images, far away from reality.

In the context of feminist film theory and actual soviet reality, the article follows the female gaze creating the contemporary role and image of women from the woman's point of view. As the nature of the cinematographic apparatus is, according to Mulvey, considered masculine, the question of how to use it to create a female gaze and tell a woman's story has an answer in creating a different language of expression. The article analyses these "other", woman languages in the films of Shepitko and Muratova, which are specific in their symbolism, as well as in the elements and syntax used in the film text to create women protagonists that are different from the officially declared image.

Podatki o avtorici

Anja Banko, dipl. francistka in rusistka, redna sodelavka Radia Študent
in redaktorica oddaje Temna zvezda na Radiu Študent
Homec, ul. IV/6, 1235 Radomlje, Slovenija
anja.banko@gmail.com

Natalija Majsova

RE-READING CINEMA OF PERESTROIKA: BEYOND SOCIO-HISTORICAL TRAUMA WITH OLGA ZHUKOVA AND ISKRA BABICH

ABSTRACT

Cinematography of perestroika (and the early post-Soviet period) entails mixed terrain, often described as a socially-critical "black wave" – chernukha; the period saw an unprecedented number of works by female directors, which remain to be addressed by film scholarship. This article examines the cinematic opus of Olga Zhukova (1954-) who produced five feature films in the period 1990–1994. This article discusses her films, which were not well received by critics and accused of being pretentious and artificial, alongside another Soviet director, Iskra Babich (1938–2001). I re-examine the formation of Zhukova's cinematic speech, focusing on the interplay of the audio-visual and corporeal, to argue that her works create specific timespaces which defy the immediate socio-political references provided by the seemingly formative linear narratives, and bypass the patriarchal dichotomies underpinning the latter.

KEYWORDS: perestroika, chernukha, (post-)Soviet cinema, female directors, timespace

Ponovno branje filmov perestrojke: onkraj družbeno-politične travme z Olgo Žukovo in Iskro Babič

IZVLEČEK

Kinematografijo perestrojke in zgodnji postsovjetski film pogosto označujejo kot družbeno-kritični »črni val« oz. obdobje černuhe. Gre tudi za neprimerljivo plodno obdobje za ženske režiserke, katerih filmi niso pogosta referenca filmskih analitikov. V članku analiziramo filmski opus Olge Žukove (1954-), ki je v obdobju 1990–1994 posnela pet celovečercjev. Kritiki so njena dela sicer označevali kot pretenciozna in izumetničena, v članku pa jih obravnavamo v kontekstu dela druge sovjetske režiserke Iskre Babič (1938–2001), pri čemer izpostavljamo posebnosti filmske govorice filmov Žukove s posebnim poudarkom na prepletih avdiovizualnega in telesnega. Ugotavljamo, da režiserka z določenimi prijemi

vzpostavlja posebne časovne prostore, ki se upirajo površinskim družbeno-političnim referencam, ki jih daje linearnost narativa, tako pa tudi partiarhalnim dihotomijam slednjega.

KLJUČNE BESEDE: perestrojka, černuha, (post)sovjetski film, ženske režiserke, prostor-čas

1 Introduction

There is a popular Soviet anecdote referring to the period of glasnost, the famous penultimate democratization under then Secretary-General of the ruling Communist Party of the Soviet Union Mikhail Gorbachev, that preceded the disintegration of the USSR in 1991. During a television talk show between audiences in the U.S.A and in the Soviet Union on 17 July 1986, a certain Lyudmila Ivanova from the USSR famously responded to a question posed by an American woman about the topic of sex by saying: "There is no sex in the Soviet Union." Loud laughter muffled the second part of her response, which stated that there was no sex in the Soviet Union "on television". Indeed, sex was not a subject that Soviet television or cinema was generous with depicting, at least not directly. Other such taboo subjects involved alcohol (particularly during numerous anti-alcoholism campaigns) and all kinds of speculative, ideologically ambiguous fiction. Therefore, genres in Soviet cinema of the socialist-realist period and until the perestroika developed unevenly, as plots and aesthetic conventions were largely dictated by the ideological directions of the USSR State Committee for Cinematography (Goskino) (cf. Woll 2000; Lawton 2002). The policy of glasnost introduced by Gorbachev in 1986 changed this dramatically, heavily influencing the cinematic landscape of the time: cinema was given incomparably greater access to directors, themes, and styles than it had had since the introduction of the socialist realist canon in 1934 (cf. Lawton 2002; Gorky et al. 1977). Perestroika cinema evidently embraced this contextual transformation, flooding screens with audio-visually provocative, socio-politically transgressive messages, genres and styles.

Contemporary scholarship usually views this phenomenon, commonly associated with the so-called chernukha, a stylistic and thematic "blackening" of Soviet (popular) culture, as a rebellion against or an "acting out" of historical socio-political trauma, instilled by Communist ideological directives in their more or less authoritarian variations (cf. Isakava 2005; 2009). This legitimate perspective provides an informative and productive interpretation of chernukha, linking its formal characteristics (naturalist style, excessive stereotypisation of characters and excessive use of contextually-bound intertextual references) and thematic preoccupations (physical violence inc. rape, previously unexposed problems linked to the Soviet "underground", such as prostitution, shady business operations, inefficient and corrupt state institutions, rude and uncompassionate state officials, all-pervasive alcoholism) to its immediate socio-cultural and political context. However, this interpretation tends to underemphasize another aspect of the dominant mode of perestroika chernukha, which spilled over to significantly mark the first decade of post-Soviet Russian film production (cf. Borenstein 2008). While it has been noted e.g. by Isakava (2005) that the emergence of chernukha during perestroika involved the rise of an unprecedented number of female film-makers, their original and remarkable contribution to Soviet (and early post-Soviet)

cinema is often overlooked, as if following the socialist mantra, stating that the socio-political order instated in the USSR by the Communist party had rendered the gender question obsolete. And, as the aforementioned Lyudmila Ivanova might have added, removed sex from screens altogether.

Nevertheless, this article will argue that chernukha cinema, often seen as an excessive pre-apocalyptic moment in Soviet film history, should be examined precisely from the perspective of its female directors, which received an unprecedented chance in Soviet history, to produce and publicly present their works, uninhibited by censorship. This article will focus on one such film-maker, Olga Zhukova, who produced a remarkable number of five feature films in 1990–1994 (*Noch' dlinnykh nozhey* (Night of the Long Knives) (1990), *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe* (Merry Christmas in Paris) (1991), *Shou dlya odinokogo muzhchiny* (A Show for a Lonely Man) (1992), *Sikimoku* (1993), *Tango na Dvortsovoy ploshchadi* (Tango on Palace Square) (1994)) before sinking into cinematic anonymity, only to be remembered as the director of the “first lesbian kiss in Soviet cinema” (Tsirkun 2010). Referring to all five of Zhukova’s productions, I will argue that her films provide an insight into the core of the aesthetic impulse of chernukha, focusing on their timespace and subjectivity construction mechanisms, and that this impulse follows in the footsteps of another, by no means as provocative Soviet film-maker, Iskra Babich.

2 Why Chernukha and Where Do Female Film-Makers Take Us?

2.1 On Concepts and Methods

In contemporary scholarship, chernukha is usually firstly defined descriptively, with stress being laid on its etymological closeness to an older term, *ochernenie*, “blackening” (cf. Graham 2000: 9–10). Indeed, Soviet cultural producers had used *glasnost* and its removal of censorship as permission to “blacken/.../ Soviet reality” in their dark artistic representations of it. Many scholars interpret the main message of chernukha accordingly: it intended to reveal, without mercy or hopes for improvement, the inherent violence, darkness and brutality of Soviet social reality (cf. Brashinsky et al. 1994). While chernukha emerged during the perestroika, many chernukha films actually came out in the 1990s and early 2000s, implying that the impetus to criticise or at least reveal pertinent socio-political problems of a certain time created a formally territorialised referential domain, operating with recognisable themes and stylistic preferences.

Graham (2000: 10–11) influentially related chernukha to Brooks’s (1976) definition of the genre of the melodrama. While melodrama, according to Brooks, is governed by expressive emotional excess, chernukha is governed by an equally excessive and henceforth functionally similar naturalist impulse, which underpins the coordinates and laws of the chernukha cinematic universe. Chernukha films belong to a universe of all-pervasive filth, deteriorating urban spaces, penal institutions, such as police stations, prisons, (mental) hospitals, shady semi-public spaces, such as underground off-licence bars, toilets, dirty staircases in deteriorating apartment buildings, stray domestic animals and uncared for

human offspring. This universe is governed by common law, according to which desires, violence and addictions persistently override state law, even to the point of inducing bodily deformations, illness, and injuries. Graham (2000: 13) insists that while chernukha, often dubbed as "antistroika" or "anti-art", and heavily criticized by Soviet film critics and public intellectuals, is not a genre, it may be viewed as an aesthetic mode. This is the definition that I would like to pay extra attention to in this text. Graham's understanding of aesthetic modes relies heavily on the descriptive coordinates of the chernukha cinematic universe outlined above. In this text, I will discuss the implications this definition of the aesthetic mode might have if examined in terms of its basic, spatio-temporal structures or timespaces – spatial constellations which "materialise" time and thereby manage to emphasize certain structural characteristics of a film, which are not necessarily as evident from basic narrative analysis. The methodological focus on timespaces relies on contemporary work on the Bakhtinian category of the chronotope, as explored in relation to film theory particularly by Montgomery (1994) and Sobchack (1998), whose work pointed out the significance of the term for film analysis through specific case studies related to theme and genre, and by Keunan (2010), who productively related the category of the chronotope to Deleuze's work on the time-image. I argue that this conceptual abstraction – preceded by necessary focused close, almost ethnographic readings of the films in question – allows us to take a closer look at specific cinematic styles and governing principles of particular chernukha films and directors, pointing to the works' significance outside of the referential context of chernukha. I will test this assumption through a detailed reading of the opus of Olga Zhukova – an enfant terrible of late Soviet and early post-Soviet cinema. Olga Zhukova's works (five feature films produced in 1990–1994) clearly belong to the chernukha period in terms of thematic preferences and style, subscribing to the aforementioned descriptors of the chernukha universe. However, the ways in which her films construct and organize public and private time and space, particularly using specific combinations of audio-visual formations and corporeal images, reveal a different overarching impulse to be at work. I will argue that Zhukova's films do not merely exploit the loosening of socio-political and ideological rules governing Soviet film production that had produced chernukha, but use this context to stress and work through a construction of individual and collective subjectivity, related to the impulse that can be deciphered in, although this is often not the case, in films directed by Iskra Babich, known by her sentimental melodramas, produced between 1960 and 1983. In this correlation between two seemingly stylistically incompatible directors – provocative Zhukova and ideologically "non-problematic" Babich, whose films often appear somewhat reactionary in the light of democratisation impulses of the Soviet thaw and perestroika – I will approach the question of why it might be of scholarly use to re-read Soviet film history from the perspective of its female film directors, beginning with this perspective rather than by stipulating that their production firstly belongs to a certain historically determined period and aesthetic mode.

2.2 Iskra Babich's Legacy as a Methodological Guideline and a Key Contextual Reference

In her inspection of representations of femininity on Soviet screens, Navailh (2003: 210) noted:

From the early seventies a new genre made its way on to the Soviet screen: zhenskie fil'my, or films about women, their problems, and their relationships with men. The first example of the "feminine" tendency is The Old Walls (V.Tregubovich, 1973). Those zhenskie fil'my are very popular and seem to reflect both public demands and official policies. Despite the imposition of socialist realism, they show what society admits about itself and what it fails to admit, as well as revealing the moral and ideological values they convey and the social impact of the message on the masses. Finally, it is among such films that the greatest box office successes in the last decade can be found – the so-called kassovye fil'my, or "bestsellers".

This observation reflects two important circumstances: the previous (pre-Thaw) relatively acute absence of Soviet films focusing on women, noted in virtually all sources on the history of Soviet cinema, and the stark diversification of genre films, which became particularly apparent around the early 1970s, and entailed an influx of melodramas, to which the zhenskie fil'my mentioned by Navailh tend to belong. Nevertheless, Navailh also notes that even the greater attention that women were suddenly granted on screen does not reflect any significant change in perspective: the gaze that Soviet women on screens are subject to remains – regardless of the gender of the director, or even of the ambition of a certain film – an objectivising gaze that treats women as entities, inaccessible in their own right, and only decipherable through common social categories, such as family, careerism, motherly devotion, etc. Navailh (2003: 224) concludes:

The films of the past gave greater importance to the Soviet female citizen, a self-confident and fervent communist. The films depicted her evolution. /.../ The optimistic ending emphasized her dynamism and her efficient vitality. The films of today are characterized by a lack of assurance, and by a crisis situation. Woman has become a wounded soul with little ambition, given to passivity, and dominated by her love-life. It is man who breaks her routine and creates movement. The endings remain open or else the woman's failures are punished. Her energies are wasted away. The film titles and dialogues dealing with belated love emphasize loneliness, sadness and a wealth of squandered affection. She is the resigned and passive subject of events – she does not prompt them or influence them.

While all of these observations give an accurate image of the way Soviet women of the 1970s were represented on screens, it ignores the dimension of femininity which transpires through certain films which do not necessarily operate with a feminist narrative on the surface. Four melodramas directed by Iskra Babich are a telling case in point, bearing, as I will argue, a dynamics of feminine cinema that will re-surface with accelerated vigour during the perestroika, when the remnants of the socialist realist canon are ultimately lifted and/or inverted, particularly in Zhukova's oeuvre. Interpreted through the representati-

ons of women, given in film narrative, Babich's films depict the very lamentable situation described by Navailh: Babich's first film, *Pervoye svidaniye* (First Date, 1960), recounts the beginning of a premature marriage, decided upon soon after the protagonists' (a 19-year-old woman and a 21-year-old man) first date, and the many quarrels and misunderstandings encountered by the couple, and often initiated by the woman's unexpected independence. The film ends happily, the woman realizing that her love for her husband is a valid reason to persist in the relationship. Babich's second film, *Polovodye* (High Water, 1962) also deals with the theme of a woman's (Daria's) struggle to accommodate her independence, her union with her husband Zinovii, and her wish to be a respectable and compassionate member of the kolkhoz. Babich's most successful film, *Muzhiki!* (The Guys, 1981) approaches the issue of family from the opposite end of the spectrum, showing us Pavel Zubov's slowly evolving realization that he should take care of his adolescent daughter and two young sons that his deceased wife had had with another man. Babich's last film, *Prosti menia, Alyosha* (Forgive me, Alyosha, 1983) shows a similar struggle from a woman's perspective: devastated by her unrequited love, the protagonist wishes to abandon her new-born child, the result of this affair. She finally decides against it, but the outcome, which seemingly glorifies her temporary saviour, Alyosha, who saw her on the street, escorted her to the maternity ward, and took care of her child throughout the film, is not as important as the dynamics of the storyline.

Babich's work, which should be interpreted against the backdrop of the Thaw (the late 1950s and early 1960s) and the gradual re-entrance of the individual and entertainment into Soviet cinema (cf. Woll 2000), uses cinematic conventions of the time to performatively elaborate a very unconventional point: all of her films not only portray individual stories, but also, arguably even more efficiently, integrate them into complex images of Soviet society. All of the narratives described above would be impossible and unbelievable, were they not woven into specific socio-cultural fabrics where gender is a very present and non-essentialised category. The world of *Polovodye* especially relies on relations within a female-dominated kolkhoz, where Daria explores how she can develop her individuality and organise her life regardless of social presuppositions about how a woman should be(have). This exploration is both intersubjective (she is aided, defied, advised by other women and her husband), and brings about the final subjective and extra-subjective, collective transformation. Daria establishes herself as a complex and variegated individual, and transforms the rigid code of conduct previously dominant in the kolkhoz. The kolkhoz accepts her individuality and no longer expects her to behave as a genderless robotic worker. This trajectory of gradual co-transformation of both the individual and their immediate microcosm guides all four of Babich's films, and is – which is meaningful – always initiated by inquisitive and defiant women. However, it does not mean that Babich's women simply undergo educational personal transformations; they are, rather elements that co-structure their worlds, and evolve in this process. This impulse is, as I will argue, even more explicit in Zhukova's work, where it is stripped of any kind of teleology, which effectuates interesting results. Therefore, the methodological focus of the article on timespace analysis is contextually grounded in the legacy of the feminine impulse as the latter can be, upon close reading, weeded out from works of earlier Soviet

female directors. This brief recourse to the history of Soviet cinema and, specifically, to Iskra Babich's legacy serves as an important methodological guideline and tool: firstly, it provides the necessary historical background to our own, more recent case study, points to the possible analytical complications (the discontinuity between the surface-narrative and underlying cinematic structure, the possible split structure of female agency, which only transpires if several characters are considered as a single subjective formation), and prevents us (and the reader) from overemphasizing the formal, seemingly transgressive aesthetics of chernukha.

Furthermore, the reference to Babich's case should also be seen as an addition to the exploration between the analogies between chernukha and the genre of the melodrama initiated by Graham (2000): while an analysis of Babich's melodramas does point to certain analogies with Zhukova's cinematic worlds, it also, as I shall argue in the conclusion, contests the thesis that the analogy should primarily be sought on the level of genre. It is neither the formal descriptors of melodrama or the chernukha universe per se, which allow for analogies, but the capacities which they offer to utilize the principle of excess as the motor of new, potentially emancipatory, aesthetic modes.

3 The Audial and Temporal Frameworks of Zhukova's Naturalism

3.1 A Brief Overview of Zhukova's Oeuvre

In her encyclopaedic overview of newer (1986–2000) otechestvennoe (i.e. domestic, i.e. Soviet and post-Soviet Russian) cinema, Nina Tsirkun gives one of the very few, if not the only account of Olga Zhukova's film-making career, describing Zhukova's directing style as an "acrid concentrate of the collective outrage of the early 1990s" (Tsirkun 2010). According to Tsirkun, Zhukova's degree in film direction (1984) was her second university degree: she first graduated from a medical school (1978), which allowed her to develop an individual "femininely-physiological" style (Tsirkun 2010). Zhukova graduated from one of the most renowned Soviet film academies, the Moscow Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), and received Best director award for her graduation work, a "sombre-naturalist" (Ibid.) adaptation of Anton Chekhov's short story *Pomilui mya vsyakogo* (Have Mercy on Everyone's Name) (1989) at the Molodost' young film-makers' festival in Kiev in 1990. 1990 was also the year that marked the commencement of the formation of her reputation as a polemical, provocative, and controversial director and script-writer.¹ In less than four years, she produced *Noch' dlinnykh nozhei* (1990), a brutal and cruel thriller about a coup d'état, followed by *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe!* (1991), her most infamous production, involving allegedly the first lesbian scene in Soviet cinematography, an incest-spiced melodrama *Shou dlya odinokogo muzhchiny* (1992), a liquor-infused New Year's eve fairy tale *Sikimoku* (1993), and *Tango na dvorstovoi ploshchadi* (1994),

1. Zhukova directed and produced the scripts for all of her five feature films, and assumed a minor role in *Sikimoku*.

a satirical drama about the peculiarities of forming amorous relationships in transitional post-Soviet Russia.

Zhukova's films may be accessed and viewed on Russian online film databases, and are occasionally aired by Russian commercial television channels. Some old and contemporary reviews of the films by anonymous lay audiences and critiques, produced around the time of the films' production, are also available online and were examined for the purposes of this text. Interestingly enough, the few contemporary reviews on the Kino-teatr.ru website, as well a brief overview of *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe!* by Tsirkun (2010), are quite positive about the works, appreciative of the director's original aesthetics, her attention to detail, sombre humour and daring choice of topics. Notably, *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe!*, later additionally titled as *Banda lesbiianok* (A Gang of Lesbians) provoked an array of mixed reviews upon production, all of them evidently irritated by Zhukova's choice of alternative title, and by the presence of a homosexual kiss. Interestingly enough, recent reviewers tend to be much more positive about the work, emphasising that it is actually "anything but" a senseless provocation, as the standard interpretation of the film went in the early 1990s (cf. Kino-Teatr 2015).

The outlined context of the films' reception and its (albeit slight) temporal transformations are necessary to grasp the significance of the very fact of production of non-mainstream cinema by Soviet female film directors. Although the perestroika involved an unprecedented breakdown of censorship mechanisms, the context of freedom of expression, different and arguably greater from that around of the period of the October revolution in 1917, the question of female artistic expression remained one of the many blind spots of the new political agenda of glasnost. Although the 1980s witnessed an influx of translations of foreign feminist literature, the emergence of new (Soviet) female prose, articulating previously untold facets of female experiences, the immediate reception of these developments (often by established male critics) was all but welcome. Female artists of various media were charged with producing *chernukha* (in all of its negative connotations) and "pathophilology" (Adzhikhina 2006). An important aspect of Soviet perestroika was serious ignorance of the gender question, continuing the several-decade-long tradition of Soviet politics. Although the perestroika produced or consolidated the standing of several prominent Soviet and post-Soviet female auteurs, such as notorious Kira Muratova, Svetlana Proskurina, Dinara Asanova, etc., their work is most often analysed in complete ignorance of any possible specificities of their styles and their reflections of (post-)feminist themes (cf. e.g. Lawton 2002; Brashinsky et al. 1994). On the other hand, Zhukova's mild (as I will argue in the following chapter) trespassing of unsaid rules of on-screen physicality earned her unparalleled criticism and disgust of the prevalent part of her contemporary professional community. What is even more worrying is that her work was left on the margins and in the most far-off drawers of (post-)Soviet film analysis, despite its certain productive statements which arguably enriched and diversified the very definition of Soviet *chernukha* cinema; these aspects of Zhukova's work will be discussed in the following paragraphs.

3.2 Between skazka and Kafka: The Role of Music in Zhukova's Timespaces

In Strike, The Mother, and Fragment of an Empire, the representation of women is the articulation of the relation – always problematic, always ambiguous – between the personal and the social. Some may see in this yet another example of woman as victim or the image of woman as nothing but the object of the male gaze. But I see affirmation of the strategic, central role of women in the experience and the critical examination of private and public space. That such an affirmation occurs completely at the unconscious level in these films is not a problem – it is precisely the point. (Mayne 1980)

Instead of focusing, like most aforementioned critics, on the film that appears to be tackling the most provocative topic, let's approach Zhukova's oeuvre of five independent works as something closer to a Moebius strip. I argue that each film reveals a facet of the oeuvre, and functions as a comprehensible plane, with a distinct narrative, set of characters, themes, and set of audial elements, but that at the same time, the entire oeuvre belongs to a common universe, a common temporality bound by internal intertextual references – apart from certain explicit references, binding the universes of the films into one, a less evident intertextual reference is the striking importance of both diegetic and extradiegetic music in all of the five films. It can of course be argued that this feature merely points to the director's individual style, but the reference to the Moebius strip nevertheless remains compelling in the context of the temporal and thematic proximity of the films, and their diversity in terms of genre and structural statements, which will be explored below. This perspective is also helpful for assessing Zhukova's auteur contribution to the *chernukha* universe in particular, and to the history of Soviet female film-makers and their work on a more general level.

Graham (2000: 12) insightfully notes that Soviet *chernukha* cinema seems to be "on middle ground between *skazka*² and Kafka". Indeed, an overall tendency to privilege visual expressionism and combine it with Kafkaesque thematic preoccupations, such as incomprehensible and self-serving official and unofficial power mechanisms, and the accompanying alienation of individuals, caught up in their midst, is not difficult to note in most *chernukha* productions. Zhukova's films efficiently foreground this aspect without pointing fingers at possible culprits, or demanding anyone to take on responsibility for the state of affairs. Rather, Zhukova's films manoeuvre between naturalist *skazka*, full of easily undressable everyday princesses and princes, and their Kafkaesque modes of existence. Moreover, Zhukova's cinema hints that the fairy tale and horror aspects not only co-exist, but are mutually dependent.

Zhukova's first film, *Noch' dlinnykh nozhei*, draws the first decisive strokes, defining her cinematic universe and its principles. The opening shots of the film, depicting a popular uprising against authorities, are accompanied by the song *Predchuvstvie grazhdanskoi*

2. *Skazka* – Russian for fairy tale, in Graham's context the emphasis is on the happy endings and magical elements typical of fairy stories.

voiny (Premonition of Civil War) by famous perestroika rock singer Yuri Shevchuk. The song proceeds to appear in the film several times in varying contexts, framing both public and private spaces (e.g. car rides, personal homes). The song frames the basic coordinates of the film, suggesting that the main preoccupation, or rather the dominant perspective, dictated by the director's point of view, is an imaginary collective rather than a private perspective. In this particular film, which operates with a narrative with a strong interpersonal emphasis, the protagonist being a male hero who navigates transitional socio-political reality, involved in shady business affairs, and perchance falls in love with a sentimental and inexperienced prostitute, the auidal framework, inaugurated by Shevchuk's song, creates a striking inconsistency. The incoherence between the leading "voice" of the film (the song is often heard louder, and appears more significant, more present than conversation) and the visual presence of the narrative creates a liminal timespace (cf. Gomel 2009: 18): characters are caught up in a liminal, apocalyptic temporality, which they personally only partially belong to. Moreover, the second auidal motif present in this film are traditional Russian and Soviet folk and state-supported popular songs; these evoke the impression that there is another temporality right under the surface of the impending political transition. These "traditional motives" emerge in private (home), sacred (church) and imaginary spaces (wedding hallucination), as if revealing the skazka pole of the film.

Zhukova efficiently employs soundtrack as a means of embedding conflicting temporalities into the very texture and framework of all five of her films. The notorious *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe! / Banda lesbiianok*, her second feature film has about as much to do with actual Paris (as an actual place), as it does with homosexuality. The film is set in a remote Russian community in winter, and revolves around a group of pubescent and adolescent girls, who live under the guidance of an adult woman, and are guarded by a middle-aged benevolent man in traditional Caucasian clothing, whom they address as Baban. The leading song of the film is "Tombe la neige" (The Snow Falls), a popular French tune released in 1963 and performed by Salvatore Adamo. Under the auspices of Russian snow and the French tune, often performed by the protagonists with a heavy Russian accent, the film follows the girls as they carve out their existence in this cold and sombre universe by luring prostitute-seeking men into their home, where they drug them and steal their money before releasing them to shamefully embrace the consequences of their lust. These consequences involve the unsuccessful "suitors'" inability to report the girls' crime without being charged with participation in prostitution. The scent of Paris, transferred into the film by the French song and by one of the youngest girls' desire to reunite with her mother, who allegedly lives in the French capital, wraps the film into a fairy tale ambience. The girls' intimacy, depicted in several scenes exactly as overtly as the corporeal was almost canonically treated in chernukha cinema, reinforces this fairy tale timespace, which refers strictly to private space and to eternity. In this film, the framework created through the dominant soundtrack and the theme of amorous relations within this female collective, is eternal and unsustainable at the same time: the girls need Baban, who helps them manage their "clients" and protects them from the outside world; yet, they loathe Baban and eventually dispose of him, the youngest girl deliberately strangling him with a

scarf. This highlights the structural hopelessness of the situation: a fairy tale is only possible in the presence of a foreign and potentially dangerous element in the "community".

Zhukova's third film, *Shou dlia odinokogo muzhchiny* (1992) opens up another dimension of structural inequalities and their role in shaping individual temporalities. If individual temporalities are subordinated to collective transition in *Noch' dlinnykh nozhei* and pushed into the sphere of the fairy tale in *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe!*, Zhukova's first melodrama foregrounds the gap between *skazka* and Kafka in the realm of individual, private temporality. This film, a love triangle between a mother, the love of her youth (who does not know that he has a daughter from this woman) and their daughter (who does not know that the man she loves is her father), uses the ambience of Russian *nouveaux riches* to highlight the antinomies between publicly promoted values and individual desires. The film is framed by (mostly Soviet) pop-songs, which are heard and performed at a sea resort, where the melodrama takes place. The soundtrack not only once again hints at the proximity of *skazka* – the formal setting of the Soviet, too Soviet (for the post-Soviet context) resort – and Kafka – the horror imposed on the protagonists by what they consider to be ruling socio-cultural norms – but also efficiently creates a stark contrast between the individual realities of the protagonists and the atmosphere of collective joviality stipulated by the resort.

The director's fourth film, a New Year's Eve fairy tale, *Sikimoku* (1993) opens up yet another facet of public-private coordinates in Zhukova's cinematic world. *Sikimoku* is another episode in a static, liminal world: the change that occurs at the end of the film is the beginning of a new year, coincident with a baby's birth and the appearance of an alien, detached Japanese woman who does not speak the language and cannot utter anything other than "Sikimoku!" – a word that does not mean anything in Russian. However, the only function of this finale in the film is to provide an irrational and unpredictable happy ending to the film, upholding the form of a fairy tale. The happy ending appears somewhat misplaced, as there is no real linear narrative to the film. The film progresses along the linear temporal axis of the impending beginning of a new year; however its internal temporality is cyclical, and hinges on a persistent tune, and on the protagonist's profession. The protagonist is a doctor, Dmitry, who is on duty on New Year's Eve, and has to attend to ambulance calls. His colleague, the ambulance driver, drives the duo around the city all night, so Dmitry can attend to the needs of patients who had called for an ambulance. As the film progresses, it turns out that none of the patients seeking medical help actually suffer medical issues: their main problem is loneliness and disorientation – aloneness, which they have not asked for, which they do not desire and which is even frowned upon by society. Dr. Dmitry's mission becomes to alleviate their Kafkaesque suffering for one sole night; the ambulance, where these "patients" all end up after Dmitry's visit, becomes a refuge for social outcasts, connected in space and in song: all of the passengers of the ambulance van are familiar with and appreciative of the same tune: "U moria, u sinego moria" (By the sea, by the blue sea). Interestingly, this evergreen tune, originally "Koi-no Bakansu" (Jap. 恋のバカンス), or "Holidays of Love" in English, performed by Japanese pop-duo "The Peanuts" in 1963, was translated into Russian by poet Leonid Debrenev and featured in several Soviet films: Soviet *nouvelle vague* classic *Nezhnost'* (Tenderness,

dir. Elyor Ishmuhamedov, 1966), *Zarechenskie zhenikhi* (The Grooms of Zarechye, dir. Leonid Millionshchikov, 1967) and *Chyornyi kot* (Black Cat, 1989 television film). This song connects Zhukova's cinematic universe to the history of Soviet cinema, as does the common topic of contemporary New Year's Eve miracles, developed in popular films, such as director Eldar Ryazanov's *Ironiya sud'by ili s lyogkim parom!* (Irony of Fate, 1975) or *Karnaval'naya noch'* (Carnival Night, 1956). At the same time, unlike Ryazanov's works, Zhukova's everyday miracle in *Sikimoku* remains entirely restricted to the carnivalesque, i.e. temporarily egalitarian coordinates (cf. Montgomery 1994) of New Year's Eve. Nothing hints that any consequences of the miracle might transcend this fairy tale reality and manifest themselves in everyday life.

If *Sikimoku* creates a utopian collective world, grounded in the impossibility of self-sufficient individuality, popular cultural iconic images and tunes, and the liminality of the timespace of New Year's Eve, following the trajectory charted by *Noch' dlinnykh nozhei*, *Shou dlia odinokogo muzhchiny* and *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe*, Zhukova's last film pioneeringly explores an undercurrent, which remains underdeveloped in her previous works. *Tango na Dvortsovoi ploshchadi* no longer operates within a liminal domain. Rather than being set in transitional times, on vacation or during festivities, it explores the reality of transitional everyday life (and love). Zhukova's everyday post-Soviet Russian world is kept together by Soviet cultural patterns and their post-Soviet reverberations (inc. an elderly professor, meticulously exploring the prices and offer of telephone sex, advertised in the local newspaper), and Western 1960s and 1970s popular music (particularly "The Beatles"). Western popular music frames the somewhat light-hearted atmosphere of the film, and the deliberately superficially presented social context of the main theme: the development of an amorous liaison between two marginalized individuals. The privileged temporality of this film, however, is interpersonal, and is stressed by the sounds of tango, as if frantically navigating between a man and a woman, and trying to converge in the ups and downs of their passionate romance. This slow, gradual shift from a preoccupation with the collective, and with many facets of "transition", to post-transitional (and, according to Zhukova's cinematic worlds, post-apocalyptic) coordinates is not only framed by the choice and structural role of music in her films, but also resonates in other means that she uses in her constructions of cinematic subjectivities, which I will examine in the following paragraph.

3.3 Zhukova's Individual and Collective Subjectivities

Above, I described which strategies Zhukova typically uses to create different constellations between the individual and private realm, and the realm of collective experience. The framework of these constellations allows her to produce very peculiar subjectivities. If *Iskra Babich's* subjects mentioned in Chapter 2 are individual subjects who seek to reaffirm their individuality within a given community, Olga Zhukova's individuals are radically different. Zhukova's individuals rarely appear on screen alone, unaccompanied by others. Their bodies are not there for the sake of their owners, and their lives are not aimed at individual satisfaction. Rather, Zhukova's characters desire to belong within a community. If *Babich's* characters typically wish to find their space in a given world, and

then contribute to the development of this world, Zhukova's characters are rid of any such far-reaching ambitions. Their chernukha alcohol-infused worlds are beyond salvation, and the only salvation they see and wish to achieve is collective unity. The only exception to this formula is Zhukova's last film, *Tango na Dvortsovoi ploshchadi*, which emerges from the ashes of a socio-political apocalypse, and prefers a specific kind of collectivity – love between two individuals, to any other.

Nevertheless, it should be stressed once again that all five films produced by Zhukova may productively (although certainly not exclusively!) be interpreted as elements from a single, Moebius-strip shaped corpus, and may be regarded as a single collective formation. They are bound by intertextual references, which are notable on both a meta level, relating to both the context of chernukha aesthetics, the director's stylistic attentiveness to the power and potency of music in the creation of convincing cinematic worlds and a single auteur-universe, governed by the same laws, as well as by very particular intertextual references, such as the song "U moria, u siniega moria", which appears both in *Noch' dlinnykh nozei* and in *Sikimoku*, as does the phrase "There is a place in Africa, where it rains all year long". They are also, all apart from *Tango*, conceived within liminal, pre-apocalyptic timespaces, and, as I shall elaborate below, concerned with the same issue of finding salvation in heterogeneous collective unity.

Sikimoku is perhaps the most telling illustration of this idea. The film brings together an array of individuals, uniting them in time (New Year's Eve), space (an ambulance car), and vocation (none, whatsoever). The rollercoaster ambulance drive through snowy Russian streets is initiated by a woman who calls the ambulance in order to prove to gossipy flatmates of her communal flat that she, in fact, has a husband, who regularly writes her letters from the Polar Circle, where he is a doctor. Dmitry, the doctor who is on duty that night and responds to her call, is initially irritated by her cheekiness ("You need a psychiatrist, not me!" he scolds her), but gradually develops sympathy for her, even helping her rock the couch in her bedroom to convince the neighbouring elderly ladies that they are having spectacular sex. He takes her into his ambulance, where they are greeted by a musical band, which the ambulance driver had invited in to "warm up a little bit". As the night progresses, the group is expanded to include another "patient", young Anton, who was abandoned by his fun-loving parents and sister, and left alone on this festive night, an old lady who peculiarly cannot remember "if I am dead or alive", but can recount all of the details of her extremely long and intense life, and, finally, a lost Japanese woman, whose only utterance is "Sikimoku!", which no one understands. No hierarchy develops within the group, and no common code of conduct, apart from one rule: Dmitry the doctor should be waited for at all times (the rule is imposed by the ambulance driver). A similar group-maintenance principle is also at work in *Noch' dlinnykh nozhei* and *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe!* These two films are based on group formation for the sake of community and, only secondarily, for the sake of survival. *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe!* illustrates this issue very well: a community of girls protected by an adult woman, and a man, Baban, evidently offers a more secure way of existence than a similar group without Baban. However, eventually, the youngest community member, a girl that Baban is shown to have friendly relations with, playing card games with her and showing her his tattoos

upon her request, eventually strangles Baban with a scarf. The other girls see this but do not react. The gesture does mimic the way the girls treat their clients and (at the same time) perpetrators: they drug them, slightly strangle them and then let Baban carry them outside where they slowly regain consciousness. However, killing Baban, a friendly and useful male, is a strikingly irrational gesture. Because it is followed by a physical, amorous scene between the "gang" of girls and their leader, it may be interpreted as a gesture of rejection on the basis of non-identity. The community sought by the girls excludes males altogether; it is a symbolic, hermetically closed bond, which tolerates no intrusion from the outside, even if this may cost it its sustainability (because who, if not Baban, will henceforth aid the group in their business ventures?) The community is most vividly depicted in terms of corporeality and colours: the girls' closeness is demonstrated in their carefully chosen and complementary clothing, at the same time hinting at their individuality and belonging to the group; furthermore, the girls' nude bodies, shown often, and not exclusively in scenes depicting intimacy, evoke the image of ethereal paleness, as if hinting that they belong to a different world than their male clients and Baban.

A similarly irrational principle of community formation and sustenance is to be observed in *Shou dlia odinokogo muzhchiny*. This melodrama, featuring the Russian nouveaux riches, i.e. a mother and a daughter at a luxurious sea resort, revolves around the desire of two women to belong with (and not necessarily to belong to) one man – Ivar, once upon the mother's (Anna's) lover. Ivar first engages in a passionate affair with Anna, but is increasingly irritated by her mood swings and unresolved past traumas. So, he turns to her daughter, Maria, who is a teenager, unfamiliar with intimacy, and becomes obsessed with Ivar, to the point of malevolently pushing away her mother. Anna watches the degradation of this otherwise idyllic family vacation, hesitating to inform Ivar that he is in fact involved with his own daughter. The melodrama drags on, sinking in increasing amounts of alcohol and tears, to find no resolution. Ivar tellingly exclaims towards the end of the film: "I wish I were dead! I am dead, you hear? I never existed!". However, he does not abandon the women.

Both *Shou* and *Shchastlivogo rozhdestva* activate desire, embodied by their female protagonists, as their driving principle. These characters' desire, which is directed towards communal belonging at all costs, intervenes into the coordinates provided by the liminal timespaces which set the frameworks of the films. This impulse of active and non-submissive female protagonists unmistakably transpires in all of Zhukova's films, perhaps most innocently and inconspicuously in *Noch' dlinnykh nozhei*. Here, an inexperienced prostitute is sent to a client's home. She is portrayed as far more self-confident and attractive than the said client – a middle-aged, balding, short and skinny man, who keeps his shirt and socks on while preparing for intercourse. He gives her money, stating: "This is an entrée." The prostitute eats the pack of bills, washing them down with a hearty sip of vodka. The man lays her down onto the bed and lies on top of her. After a few seconds, she panics, pushes him away, and runs out of the abandoned house without putting on any clothes. He runs after her, demanding his money back, but does not manage to catch her as she reaches the car where a driver is waiting for her. The driver is silent, but eventually enquires: "So, how much did he pay you?" "A lot," she replies. "So, where is the money?" he asks. "I ate it," she admits, unable to come up with any explanation for the act, but "I don't know."

4 Conclusion: What Does *Chernukha* Offer as an Aesthetic Mode?

Soviet narrative cinema occupies a particular juncture central to a socialist-feminist theory of cinema. There is one line leading from film narrative to the bourgeois narrative tradition, primarily that of the novel, that it taps and transforms. Another line leads from the visualization of space, personal and social, on the screen to the ways in which Soviet women and men perceived themselves in relation to the changing public sphere of socialism. And another leads from the representation of women as figures of private space, not directly to the lives of women in Soviet society but to the ways in which women in Soviet society imagined their activity and how they saw links between that activity and revolutionary consciousness. (Mayne 1980)

The image of cash, swallowed by our prostitute in *Noch' dlinnykh nozhei* without any particular reason, and washed down with vodka, just because the latter was on the table, is an illustrative example of *chernukha* portrayals of women on screen, produced by both male and female directors. It belongs to the filthy, physical, disoriented, abusive and abused universe of *chernukha* cinematography. However, the intention of this article was to demonstrate, that along with these explicitly defiant and socially-critical references, exposing the socio-political problems of a given time, *perestroika* cinema, particularly *chernukha*, offered an unprecedented amount of space and freedom to explore narrative, femininity, agency and genre in terms that they had not been addressed in earlier Soviet film history.

Therefore, if *chernukha* is to be assessed as an aesthetic mode, as proposed by Graham, two methodological remarks may be of particular use. Firstly, the universe of *chernukha* descriptors, which are relevant to the majority of *chernukha* films, should not be overstressed, obfuscating the internal heterogeneity of *chernukha* films. *Chernukha* style is just as useful as a palette of new "building blocks" for old models, as it is for constructing new, experimental worlds. Secondly, *chernukha* cinema may serve an interesting starting point for constructing alternative histories of Soviet cinema, revealing the persistence and continuities of certain topics, impulses, and issues. In this article, I particularly stressed the formalist and structural continuity between two female directors, Iskra Babich and Olga Zhukova, whose aesthetics may appear radically different if inspected from the surface, but whose attempts to construct alternative worlds, not governed by the principles of linear narrative and conventional social roles, but rather, by the principle of performative fluctuation, stand out and testify to an unexpected richness within two corpuses of Soviet film production: melodrama (Babich) and *chernukha* (Zhukova).

To conclude, this article wished to "get to the very bottom" or "to the (structural) flesh" underneath the surface of genre and formal features of Soviet cinematic excess, as demonstrated in Babich's melodramas and Zhukova's *chernukha* productions. In doing so, I wished to stipulate that close readings of overlooked cases from Soviet film history, which, sadly, a lot of works by female directors still belong to, to this day, may provide starting points for reassessments of the aesthetic potency of certain genres. Re-read through the lens of core spatio-temporal organising principles, such films may unveil that more space

than existed and exists for articulations of female agency and aesthetics, than might have ever been anticipated in more standard analyses of film as representation. The readings of Zhukova's oeuvre and its contextualization within the legacy of Iskra Babich complements recent studies on the history, legacy, and strategies of Soviet and post-Soviet female film directors by providing a conceptual bridge that allows one to account for both their local, socio-cultural, and broader, global cinematic significance. Namely, it seems that the coupling of melodrama, *chernukha*, and productions by female film directors, is neither as evident nor as simple as it might seem to an essentialist eye. I tried to argue in this text, that what gave rise to the spurt of female agency within these formal coordinates, was primarily the organising principle of excess, at work in both the genre of melodrama and the aesthetic mode of *chernukha*, which created a metaphorical umbrella or a greenhouse, which allowed for alternative, previously unforeseen subjectivities to bloom, flourish, and make inexplicably uncomfortable statements in a given context, statements, which are at the same time reasons to re-inspect these very films time and time again.

Bibliography

- Adzhikhina, Nadezhda (2006): *Tri istochnika i sostavnye chasti novogo russkogo feminizma*. *Russky zhurnal* 2006. Available from: <http://www.russ.ru/pole/Tri-istochnika-i-tri-sostavnye-chasti-novogo-russkogo-feminizma> (Accessed 25. 8. 2016).
- Borenstein, Eliot (2008): *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Brashinsky, Michael, and Horton, Andrew (eds.) (1994): *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. London, New Haven: Yale UP.
- Gomel, Elana (2009): *Postmodern Science-Fiction and Temporal Imagination*. London, New York: Continuum.
- Gorky, Maksim, Radek, Karl, Bukharin, Nikolai, and Zhdanov, Andrei (1977): *Soviet Writers' Congress 1934*. London: Lawrence & Wishart.
- Graham, Seth (2000): *Chernukha and Russian Film*. *Studies in Slavic Cultures* 1 (2000): 9-27.
- Isakava, Volha (2005): "Russian noir": *Chemukha Phenomenon in post-soviet fiction and film*. Ann Arbor: UMI.
- Isakava, Volha (2009): *The body in the dark: body, sexuality and trauma in perestroika cinema*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 3 (2009): 201-214.
- Keunan, Bart (2010): *The Chronotopic Imagination in Literature and Film*. Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time. In N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman and B. Keunen (eds.): *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*: 35-56. Ghent: Academia Press.
- Kino-Teatr. Available from: <http://kino-teatr.ru> (Accessed 25. 8. 2016).
- Lawton, Anna (2002): *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. Philadelphia: Xlibris Corporation.
- Mayne, Judith (1980): *On the edge of the dialectic: Women's space in Soviet film narrative*. *Jump Cut*, 23 (1980): 26-29.

- Montgomery, Michael V. (1994): *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*. New York: Peter Lang.
- Navailh, Françoise (2003): *The Image of Women in Contemporary Soviet Cinema*. In A. Lawton (ed.): *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema: 209–228*. London and New York: Routledge.
- Sobchack, Vivian (1998): 'Lounge Time': Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir. In N. Browne (ed.): *Refiguring American Film Genres: History and Theory: 129–170*. Berkeley: University of California Press.
- Tsirkun, Nina (2010): *Noveishaya istoriya otechestvennogo kino (1986–2000)*. Saint-Petersburg: Seans.
- Woll, Josephine (2000): *Real Images: Soviet Cinemas and the Thaw*. London: I. B. Tauris.

Sources: films

- Babich, Iskra (director) (1960): *Pervoe svidanie*. USSR: Mosfilm.
- Babich, Iskra (director) (1962): *Polovodye*. USSR: Mosfilm.
- Babich, Iskra (director) (1981): *Muzhiki!* USSR: Mosfilm.
- Babich, Iskra (director) (1983): *Prosti menia, Alyosha*. USSR: Mosfilm.
- Zhukova, Olga (director) (1990): *Noch' dlinnykh nozhei*. USSR: Rus'.
- Zhukova, Olga (director) (1991): *Shchastlivogo rozhdestva v Parizhe!* Russia: Tsentr tvorcheskoi initsiativy LO SFK.
- Zhukova, Olga (director) (1992): *Shou dlya odinokogo muzhchiny*. Russia: Dyagilev tsentr.
- Zhukova, Olga (director) (1993): *Sikimoku*. Russia: AO Mist, Neva and Lenfilm.
- Zhukova, Olga (director) (1994): *Tango na dvorstovoi ploshchadi*. Russia: Milena-Film.

Author's data

Natalija Majsova, PhD
 Researcher, ERUDIO Business School
 Litostrojska cesta 40, 1000 Ljubljana, Slovenija
 E-mail: natalija.majsova@vps.erudio.si

Pia Brezavšček

NOVA PODOBA GLEDANJA: FEMINISTIČNA REHABILITACIJA PORNOGRAFIJE NA PRIMERU UMAZANIH DNEVNIKOV (DIRTY DIARIES 2009)

IZVLEČEK

V prispevku želim skozi deleuzovsko filmsko teorijo poiskati način, kako gledati in doživljati »nizek« žanr feministične pornografije na način, ki ni moralističen in žanru vnaša legitimnost. Ob primerih kratkih filmov iz švedske serije kratkih filmov Umazani dnevniki (*Dirty diaries* 2009) producentke Mie Engberg revidiram zgodnjo psihoanalitično feministično filmsko teorijo in namesto analitične distance »novo podobo gledanja« mislim s pojmi bližine in dotika. Ne podajam paradigmatiskih primerov feministične pornografije – primeri kratkih pornografskih filmov iz omenjene zbirke so izjemno raznoliki, a tu ne gre za liberalno-tržno načelo »za vsakogar nekaj«. Menim, da jih je pomembno gledati skupaj, in to zato, ker nas njihove linije pobega lahko potisnejo k novim antiojdipskim možnostim užitka onkraj spolne razlike.

KLJUČNE BESEDE: feminizem, pornografija, (haptični) pogled, katahreza, antimoralizem

The New Image of viewing. Feminist Rehabilitation of Pornography with the Help of "Dirty Diaries" (2009)

ABSTRACT

In the article, I tackle the »low« movie genre of feminist pornography through deleuzian film theory in a way that legitimises and affirms its viewing. By considering Swedish producer Mia Engberg's collection of short films *Dirty Diaries* (2009), I revise the early psychoanalytic feminist film theory and try to dismiss its analytic distance and replace it with the »new image of viewing«, which is based on proximity and touch. I do not attempt to find a paradigmatic feminist pornographic film; instead, I embrace the diversity. But this is not a further hijacking of the affects to create ever new niche markets. By viewing them together, one can find new lines of flight towards anti-oedipal possibilities of pleasure beyond sexual difference.

KEY WORDS: feminism, pornography, (haptic) gaze, catahresis, anti-moralism

1 Razprtje

To je prispevek k teoriji feministične pornografije o »novi podobi gledanja«, sintagmi, ki jo povzemamo po Deleuzovi »podobi misli«, kot jo omenjeni avtor uvede v delu *Razlika in ponavljanje*. Menimo, da je preobrat v sami matrici gledanja treba izvesti zato, ker je lacanovski pogled (fr. »le regard«, ang. »gaze«) postal neizprašana, ustaljena in prevladujoča podoba gledanja v filmski teoriji zadnjih desetletij. Čeprav se to podobo gledanja – kot denimo v znamenitem eseju Laure Mulvey *Visual and Narrative Cinema* iz leta 1975 – naslavlja kritično, L. Mulvey ji pravi celo »moški pogled«, je postala preveč samoumevna matrica, prek katere se razume samo dejstvo gledanja in njene implikacije na gledalkino izkušnjo. V prispevku razvijemo »novo podobo gledanja« prek nekaterih novejših, predvsem deleuzovskih in pa fenomenoloških analiz filma ter tematizacij pogleda/gledanja. Ta nova matrica gledanja omogoča tudi drugače misliti željo in užitek (ob gledanju). Kot vemo, je tako pri Freudu, delno pa tudi pri Lacanu (kljub njegovemu zapletanju glede specifičnega feminilnega oziroma ženskega *jouissance*, o katerem ženska sama nič ne ve, Lacan 1985: 53–84) libido samo eden, in to faličnega značaja. Upamo, da bo nova matrica gledanja, ki jo predlagamo, omogočala tudi drugače misliti željo in užitek (ob gledanju). Na tem mestu ne predlagamo nekakšnega komplementarnega, »ženskega« libida in ne esencializiramo »ženske« izkušnje ob gledanju, pač pa razpiramo drugačen način gledanja od tistega, ki že vnaprej veže dejstvo gledanja s falocentričnim okulocentrizmom. To ni celokupna kritika psihoanalize kot teoretskega aparata, ki omogoča misliti dejstvo gledanja, saj uporabljamo tudi feministično psihoanalizo, ki nam lahko od znotraj, prek mimetične metode (glej npr. Irigaray 1985) pomaga razumeti mesta, na katerih psihoanaliza v podtekstu sama naseda in pritrjuje inherentno maskulinemu simbolnemu redu. Zato ni naključje, da bo naše izhodišče ravno feministična pornografija, ki – brana skozi »pogled«, ki je inherentno falocentričen, in to je tudi teza Laure Mulvey – ne more biti drugega kot oksimoron. Feministični projekt tega članka tako za samo feministično rehabilitacijo pornografije na tem mestu terja novo podobo gledanja. Menimo, da je taka rehabilitacija pomembna, da bi ta žanr in njegovo funkcijo oprala moralističnih kritik. Primer, prek katerega se bomo lotili te naloge, je nabor trinajstih kratkometražnih filmov iz zbirke *Umazani dnevniki* (*Dirty Diaries* 2009), ki so nastali v produkciji švedske ustvarjalke Mie Engberg. Pri *Dnevnikih* gre za izjemno raznolik nabor feminističnega pornografskega filma, ki je bogat v smislu mnogoterih, bolj ali manj kvirovskih seksualnih praks. Pornografija se navadno pojmuje kot eden izmed »nizkih« žanrov, a za nas bo posebej pomembna zato, ker ponuja najbolj čisto matrico za analizo različnih podob pogleda. Hkrati z uvedbo drugačne paradigme gledanja bomo poskušali žanr v njegovi feministični pojavnosti oblikovati in oprati moralističnih konotacij. Pomembno za ta projekt je tudi to, da smo si kot gradivo izbrali filme, katerih poglobilni namen je – kljub temu da gre za izredno raznolike filmske forme in večje ali manjše oddaljevanje od žanra – vzbuditi gledalko, kot je zapisano v manifestu *Dirty Diaries*. Erotičnost torej ni zgolj postranski produkt filmov, ampak je – za našo argumentacijo bo to pomembno – to njihov glavni namen. Zato nam bodo nekateri izmed filmov, zbranih v *Umazanih dnevnikih*, služili kot dobra materialna osnova za premišljevanje možnih pojavnih oblik,

pomena in dometa feministične pornografije. Ob njihovem pregledovanju bomo gradili osrednjo tezo, da feministični pornografski film lahko afirmira in celo formira nekaj, kar željo in užitek veže onstran faličnega na molekularen način. Deleuze in Guattari namreč v *Tisoč platojih* razlikujeta velike molarne organizirane multiplacitete, kot so »Oče, Penis, Vagina, Kastracija z veliko začetnico« (Deleuze in Guattari 2005: 27), na drugi strani pa

libidinalne, nezavedne, molekularne, intenzivne multiplacitete, zgrajene iz delcev, ki se ne delijo in ne spreminjajo svoje narave, ter razdalje, ki ne variirajo, ne da bi vstopale v druge multiplacitete, in ki se nenehno izgrajujejo in razstavljajo v medsebojni komunikaciji, ko vstopajo druga v drugo na določenem mejniku, prek nje ali pred njim (Deleuze in Guattari 2005: 33).

2 Dildomož ali sladka skopofilova smrt

V *Dildomanu* avtorice Åse Sandzén, edinem animiranem filmu v zbirki *Umazanih dnevnikov*, se v baru za gospode skupina posameznih moških naslaja nad lezbičnim seksom, ki se zanje uprizarja na »zaslonu« biljardne mize. Na prvi pogled se situacija napaja iz skopičnega erotizma, ki ga v kontekstu filma in razmerja med spoli pojasnjuje znamenita teza Laure Mulvey iz eseja *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, da je ženska podoba, moški pa nosilec pogleda (Mulvey 1989: 14–26). To velja predvsem za (hollywoodski) narativni film, seveda pa je po navadi v običajnem pornografskem podobju ta matrica shematizirana do vulgarnosti. V *Dildomanu* se to zgodi s pomembno podvojitvijo – gledalec filma zdaj gleda samo situacijo gledanja. A tokrat ne pride do identifikacije z moškim »junakom« – kar naj bi se, to Mulvey doda v kasnejšem pripisu k omenjenemu besedilu – zgodilo ne glede na spol gledalca, saj pogled poganja »izvorno« aktivna narava libidinalne oziroma falične (torej maskuline) želje, skupne obema spoloma (Mulvey 1989: 29–38). V filmu je namreč eden izmed voajerskih, nič kaj aktivnih, celo nekoliko klavnih in otožnih moških srednjih let potegnjjen v akcijo. Ta akcija pa je čudno presukana – ženski postaneta veliki erotični superjunakinji lastnega užitka, moški pa tako pomanjšan, da je njegovo celotno telo zgolj še v velikosti penisa in zato prikladna spolna igrača. Namesto fetišizacije ženske, pri čemer naj bi zaradi vedno preteče grožnje kastracije sama postala falos, film naredi nekaj drugega. Ženska si moškega zdaj dobesečno vzame, izrabi, njen orgazem, njen užitek ga nadvse aktivno zaduši. »Luknja« pač še ne pomeni pasivnosti. Prav tako pa tudi erekcija ne pomeni nujno že prodiranja in aktivnosti. Seveda psihoanalizi ne moremo kar vprek pripisati zdrsa v biologizem, kjer se posebej Lacan (glej npr. 1994: 233–242) ob siceršnjem doslednem vračanju k Freudu jasno opredeli do Freudovih zagat, a kot pravi deleuzovski filmski teoretik Steven Shaviro:

Vseeno je, če freudovci trdijo, da je spolna razlika družbena konstrukcija in ne naravno dana; nič ni zares spremenjeno, saj je zanje družbena konstrukcija tako neogibna kot katerakoli naravno dana nujnost. Tako razumeti svet pomeni sprejeti preveč domnev, vzeti preveč stvari za samoumevne – interpretirati svet na ta način pomeni toliko težje ga spreminjati (Shaviro 1993: 68).

Dildoman nam resda ponudi zamenjavo običajnih aktivnih in pasivnih vlog moških in žensk, kar ga nedvomno oddalji od običajnih seksističnih reprezentacij. A če za nas sama logika pogleda še vedno ostaja »moška«, torej penetrirajoča, dominirajoča in jo kot takšno želimo aplicirati na žensko nosilko, pojasnjuje Laura. U. Marks, to še ne spreminja stvari, ampak »zgolj vzdržuje falocentrizem, okrog katerega je pogled skonstruiran: je nekakšen liberalni feministični pogled. Še vedno obstaja problem za tiste, ki bi radi/e gledali/e drugače« (Marks 2002: 75). Čeprav omenjena zapletena skopofilična situacija v animiranem filmu očitno proizvaja in vzdržuje nekakšno libidinalno ekonomijo, tako v naraciji kot v našem lastnem procesu gledanja, je treba spremeniti samo razumevanje ekonomije pogleda. Ta »drugačna paradigma dinamike gledanja filma«, kakor jo predlaga Shaviro, »je mazohistična, mimetična, taktilna in telesna v nasprotju s prevladujočo psihoanalitično paradigmo, kjer je poudarek na sadizmu in ločitvi« (Shaviro 1993: 55). Voajerističen pogled je namreč tudi sadističen, terja neko zgodbo, pri tem pa obstaja temeljna ločitev med gledanim in tistim, ki gleda, pod pogojem, da gledani za ta pogled sploh ne ve.

Psihoanalitična filmska teorija in pogled, ki je na njej osnovan, namreč deluje, nam pojasnjuje Shaviro, po načelu suma in fobične zavrnitve, ki se na vse pretege upira zapeljavanju filma (Shaviro 1993: 10). To počne tudi feministično psihoanalitično branje Laure Mulvey, saj

analize fetiša in skopofilije v mainstreamovskem hollywoodskem filmu nenazadnje ustvarjajo ojdipsko, falično paradigmo gledanja, ki je veliko bolj totalizirajoča in monolitska, kakor sami filmi, o katerih govori, uspejo artikulirati. Da bi lahko teoretizirala sistemsko naravo patriarhalne reprezentacije, se Mulvey ne more izogniti dejstvu, da v svoj teoretski model ne bi vnesla ravno tistih norm, ki jih želi uničiti (Shaviro 1993: 11).

Nasproti taki krčeviti analitični distanci, ki tudi sam predmet analize (torej film) objektivira in bere enodimenzionalno, se postavlja stapljanje s filmsko podobo, prepuščanje njegovi moči biti ganjen/a s strani podobe in ganiti samo podobo. Pri tem načinu gledanja ne gre za aktivno obrambo analitika proti transfernemu zapeljavanju analizanta, ampak gre zdaj za čisto fascinacijo nad filmom, ki je prej kot ne – pasivna: »Nimam moči nad tem, kar vidim, strogo rečeno, nimam niti moči videti, gre bolj za to, da sem nemočen proti temu, da ne bi videl« (Shaviro 1993: 47). Gledalec je posrkan v filmsko podobo, prav kakor (ne)srečnega voajerja posrka vagina in ga ugonobi v sladki smrti. Sladki pa zato, ker ta pasivnost ni ločena od užitka, saj subjekt umre z erekcijo, posrkan, desubjektiviran, razblinjen v orgazmičnem pulziranju biti. Tudi gledalka se zdaj lahko, bolj kot da bi z distanco analizirala, filmu predaja; prepusti se njegovemu dražu, potapljanju v zapeljive podobe, afektivnemu vplivu na telo.

Dildoman posebej posrečeno poseže tudi po animaciji, saj ravno ta oblika zaradi odsotnosti podlage realnih oseb suspendira občutek možne nelagodne identifikacije s pozicijo biti podrejena in gledana. Ta kratki film seveda še vedno lahko gledamo skozi psihoanalitično prizmo faličnega libida, kjer ne more obstajati nič takega, kot je ženska želja, oziroma se nam ta v svojem manku vedno izmuzne. A ob bojazni pred monstuo-zno pomoženo feministko, ki moškega ne potrebuje več, saj je zaradi aktivnosti lastne

želje to postala sama, bomo zgrešili osvobajajoče transspolne možnosti erotičnih afekcij mazohističnega predavanja. Deleuze denimo povezuje mazohizem z nagonom smrti, ki je nekakšna težnja po raztelesenju, po razblinjenju do molekularnega in naprej do nezaznavnega (Deleuze 2000: 24). Nagon smrti je onkraj načela ugodja, je njegovo metanačelo. Omenjeni film nam tako lahko poda ključ do takšne »nove podobe gledanja«, ki se zelo dobro in čisto pokaže ravno v pornografskem žanru, ki ima zelo jasno intenco.

Dildomanu torej v prvi vrsti ne gre za razoroženje moškega, ampak za reinterpretacijo skopofilije, užitka ob gledanju, ki je bolj kot užitek nadvlade užitek ob izgubljanju v vseprežemajoči podobi, ki ima lastno življenje in aktivnost. Libidinalno in pasivno tako nista več nepremagljivi nasprotji. Laura U. Marks razlaga, da je vpeljava paradigme »moškega pogleda« privedla do cele vrste filmov in filmskih analiz, ki so kot kontrast hegemoničnim seksističnim podobam poskusili postaviti »nefalično moško subjektivnost«, kjer so »moški prav tako spekularni (in nemočni) kot ženske« (Marks 2002: 75). A takšna kastrirana nepenetrativna seksualnost je za to avtorico nezadostna in gledanju odvzema vsak erotizem. Zato si je kot heteroseksualna ženska našla linijo pobega za svoj užitek in najrajši gleda gejevsko pornografijo, saj se ji ni treba identificirati s podrejenimi vlogami in čutiti nelagodja ob ženskem podrejanju; njena želja ob gledanju lahko prosto prehaja od aktivnosti do pasivnosti. Na gejevski mazohistični pogodbi je, pravi, ravno zaradi njene začasnosti nekaj osvobajajočega. Tak film ji edini omogoča tudi pogled na moško telo, ne da bi ga s tem zaradi vztrajanja paradigme prevladujočega pogleda kastriral/a. Pasivnost in aktivnost med gejevskim seksom je namreč prej kot nekaj esencialnega igra vlog.

Ena možnost je torej prevladujoči moški pogled eliminirati in na njegovo mesto postaviti pogled, ki se podobi predaja in se ji pusti zapeljati. Seveda pa je mogoče matrico moškega pogleda zaobrtniti tudi drugače – denimo tako, kot v naši zbirki naredi film *Flasher girl on tour* avtorice Joanne Rytel. Razkazovalka je zdaj tista, ki ima moč, saj se sama odloča, da bo na ogled ponujala svoje telo »vsem starim stricem, odraslim, družinskim očetom in ostalim lenuhom«, kakor zapiše ob opisu filma – in to zaradi lastnega užitka, ki ga v takšni inverzni situaciji zapleni tistemu, ki gleda. Razkazovalka se torej na potovanje v Pariz odpravi z namenom, da bi se zaradi lastnega užitka ob tem izpostavljala pogledom. Pri takem iskanju užitka skozi netipična mesta identifikacije ob gledanju, razpršitve subjekta gledanja ali zaobrtnitve pozicij moči gre za iskanja različnih linij pobega. Te ne omogočajo le, prosto po Marxu, da film zgolj drugače interpretiramo, ampak da je nastopil čas, da filmu dopustimo tudi, da nas spremeni.

3 Haptični pogled in sadni užitki kinestetičnega subjekta

Bližnji posnetek kivija, ki ga predira prst, se v naslednjem kadru vzporeja z anusom, metaforični in dobesečni pomeni se prepletajo skozi senzualne podobe close-upov moških in ženskih zadnjic, rož in sadja, sokov in slin, ki se stapljajo z erotično naracijo glasu nedoločljivega spola. Film *Fruitcake* avtoric Are Kaaman in Ester Martin Bergsmark je oda analnemu užitku, ki obstaja onkraj spolne razlike. Če je bil *Dildoman* dober ključ za razvezavo paradigme moškega pogleda, pa smo tukaj že povsem onkraj nje, pri nečem,

čemer Laura U. Marks pravi »haptični pogled«. Zdaj smo povsem blizu, tako blizu, da ni več mogoče govoriti o distanci ali dominaciji, podobe se lahko skoraj dotaknemo. Bližina nam onemogoča, da bi jo z znanstveno distanco ocenjevali, brali, diferencirali.

L. Marks (2002: 7) pri tem pojasnjuje: »Medtem ko so mnogi pozdravili taktlnost kot feminilno formo percepcije, sama raje vidim haptično kot feministično vizualno strategijo, splošno podzemno vizualno tradicijo raje kot posebno feminilno kvaliteto.« Pri tem je razlika med feminilnim in feminističnim izredno pomembna, saj ne gre za neko esencialistično razliko med moškim in ženskim pogledom, ampak za nasprotovanje sami prevladujoči paradigmi pogleda. Haptičnost je feministična zato, ker gre za drugačen pogled, ki je vključujoč za vse spole, kakor denimo tudi analna seksualnost nastopi pred falično oziroma onkraj falične in (še) ne vključuje spolne razlike. L. Marks še razlaga, da če bi morali opredeliti haptičnost s »psihološkimi termini, bi lahko zatrdili, da se haptičnost naslanja na erotično razmerje, ki je organizirano manj skozi seksualno razliko, bolj pa skozi razmerje med materjo in otrokom« (Marks 2002: 17).

Opišimo torej bolje to »feministično vizualno strategijo«, haptičnost, ki jo L. Marks razvije prek gladkega prostora, kakor ga opišeta Deleuze in Guattari, »prostora, ki mora biti manipuliran z neprestano referenco na neposredno okolje, kakor če ravnamo s snegom ali peskom« (Deleuze in Guattari v Marks 2002: XII). L. Marks takole opredeli haptično percepcijo:

Haptična percepcija je ponavadi definirana v kombinaciji s taktilno, kinestetično in proprioceptično funkcijo, je način, kako doživljamo dotik tako na površju kot znotraj teles. Pri haptični vizualnosti oči same učinkujejo kot organi dotika. Haptična vizualnost, torej termin, ki ga je treba razlikovati od optične vizualnosti, črpa iz drugih oblik čutne izkušnje, predvsem dotika in kinestezije (Marks 2002: 2).

In še:

Haptično gledanje počiva bolj na površini objekta, kot da bi se potapljalo v globino, ne razlikuje toliko oblike, kakor odbira teksturo. Je labilen, plastičen tip pogleda, bolj se nagiba k beganju kot k fokusiranju (Marks 2002: 8).

Če Shaviro kot kontrast prevladujočemu analitičnemu zrenju poudarja pasivnost takšnega pogleda, ki se pusti posrkati v podobo, pri čemer je telo gledalca afektirano s strani filma, pa L. Marks poudarja (drugačno) aktivnost, sokreacijo podobe, saj je filmski gledalec udeležen v sami produkciji kinematične izkušnje. Gledalec »[n]i samo priča kina, ki gleda skozi okvir, okno ali ogledalo« (Marks 13 :2002).

Filma *Fruitcake* in pa njegov bolj »vanilla« korelat *Red like cherry* (režija Tora Mårtens) pa nista zgolj filma, ki implicirata haptični pogled, ampak tudi proizvajata haptični tip podobe. Gre za bližnje kadre, zamegljene teksture, kot bi v užitku zapirali oči, da bi lahko izostrili ostale čute. Po koži polzijo slane morske kapljice, vidimo detailje las, bradavičko, pesek, poletno igrivo lakirane nohte. Ženska silhueta se ziblje v spalnici s pridrušeno rdečo svetlobo, ki se stopnjuje v intenzivnosti, da ob orgazmu, ki je zgolj zvočno nakazan, topo zaslepi. Marks pojasnjuje, da »[n]i nepomembno, da so mnogo videodel, ki so prva eksperimentirala s haptičnimi kvalitetai, naredile ženske, pogosto feministične ali lezbične ustvarjalke, ki jih je zanimalo raziskovati drugačen način reprezentacije želje«

(Marks 2002: 16). Takšne haptične podobe so pogosto na meji abstraktnega. Pogled se premika po površini, potrebuje čas, ne zaznava nujno figur in podob ali pa se te razvijajo postopoma. L. Marks pojasnjuje, da take podobe stimulirajo telo, da se tudi odzove bolj telesno. To je pomembno, saj »želja v takšnem prostoru deluje drugače kot pri optični vizualnosti, saj ni omejena na operacijo identifikacije« (Marks 17 :2002).

Drugačen model želje se zdaj lahko osvobodi kritike prevelike bližine, zaslepljenosti pogleda, zapadanja v »iluzijo« podobe, ki jo vztrajno ponavlja tudi še psihoanalitična filmska teorija. Ta kritika »nasedanja« podobi ni nič drugega kot platonovsko-krščansko načelo vzdržnosti, saj naj podoba ne bi bila »resnična«, kar se v skrajni konsekvenci razteguje na sam materialni svet in njegove užitke, ki so zgolj podobe vrhovne nadčutne ideje. Ta platonovska fobija pred »ideološko« podobo, ki nas vara, je ustvarila tudi prepad med »visokimi« in »nizkimi« žanri. Vivien Sobchack (2004: 57) ugotavlja, da do pornografije, grozljivk in melodrame še vedno gojimo nekakšen prezirljiv odnos in nelagodje pred izgubo (estetske) distance.¹ Telesni odzivi, kot so strah, jok, kričanje, omedlevanje ali vzbujenost, so opisani kot neprostovoljni, avtomatični, refleksi in se jih odpravlja z zamahom roke, moralističnim prezirom, redko se jih jemlje resno v vseh njihovih razsežnostih.

Namesto take hierarhije od ideje do posnetka Deleuze opredeljuje koncept simulakra kot pomnožitev podobe, ki ničesar več ne posnema – vse plasti simulakov imajo legitimno moč (afektirati in biti afektirane): »Simulaker ni neki ponižan posnetek, temveč skriva v sebi pozitivno moč, ki negira tako izvirnik kot posnetek, tako model kot njegovo reprodukcijo. Tu hierarhija ni več možna, nič ni drugotno, nič tretje« (Deleuze 2013: 245–46). Kot pojasnjuje Shaviro, fobija pred pogreznjenjem v podobo vztraja zato, ker kritika in branje filmov še vedno delujeta v hegeljanski paradigmi, kjer kot prevladujoči čut vlada oko (in uho), ki lahko prejetje vtisov takoj poobjekti oziroma se prek njega dogodi shiza subjekta (Shaviro 1993: 58).

V nasprotju s takšnim prevladujočim okulocentrizmom, ki je zgrajen na falični funkciji moškega skopofiličnega užitka, pa ima, tako piše Luce Irigaray,

*/ž/enska seksualne organe bolj ali manj povsod. Užitek najde povsod. /.../
/G/eografija njenega užitka je veliko bolj raznovrstna, bolj množstvena v svojih razlikah, bolj kompleksna, bolj subtilna, kot si po navadi zamišljamo v imaginariju, ki je preveč ozko osredotočen na enakost (Irigaray v Raineke 1987: 72).*

Izum Irigaray, ženska pisava (»l'écriture féminine«), ki sledi tej drugačni želji, ženskemu užitku, je navdihujoč, hkrati pa tudi nevaren koncept, saj določa neki specifičen, feminilen tip pisave, ki od znotraj, s »taktičnim esencializmom«, s posnemanjem, ki medtem že razlikuje, modificira ustaljeni simbolni red. Strukturno je podoben haptičnemu filmskemu načinu. Pri tem ni odveč vnovič poudariti, da je zdrvs v neko specifično ženskost vselej nevarna, saj participira v opoziciji moškosti in ženskosti, aktivnosti in pasivnosti itd. Zato bomo tej podobi raje še enkrat rekli feministična podoba, feministična pisava, ki pa je tista, ki te opozicije skupaj z rušenjem falocentrizma oziroma falogocentrizma ravno podira. Tudi pri (haptičnem) gledanju, ne zgolj snemanju in montaži, užitek seveda ni izključno

1. S tovrstnimi »telesnimi žanri« se na afirmativen način ukvarja filmska teoretičarka Linda Williams (1991).

ženski. Sobchack gledalca/gledalko opiše z neologizmom »kinestetični subjekt«, ki združuje besedi kino in sinestezija, kar pomeni medsebojno učinkovanje vseh čutov, njihovo delno prekrivanje in možnost zamenjave ob oslabitvi enega izmed njih.

Če strnemo, kinestetični subjekt poimenuje gledalca (pa tudi ustvarjalca), ki je prek utelešenega vida obveščen s strani ostalih čutov. Kar vidimo v filmu, naredi smiselno – tako v mesu, telesu kot tudi v zvezi s tem, kar vse to »pomeni« (Sobchack 2004: 70–71).

Na ta kinestetični način lahko (lažje) gledamo tudi naslednji film iz naše zbirke – *Skin*² režiserke Elin Magnusson. Film je zasnovan tako, da je gledalska vloga vanj vključena – povabljeni smo, da sodelujemo z vsemi čuti. Dve silhueti sta oblečeni v nekakšno najlonsko drugo kožo in delujeta brezspolni. Dejstvo, da imata na sebi kopreno, nas vključuje, saj je ta koprena nadeta predvsem za nas, gledalce, da lahko s počasnim trganjem dodatne kože in razkrivanjem prave bolj haptično vstopimo. Naše oko se postopoma »zares« lahko dotakne obeh teles, ki se počasi ob stopnjujočem se užitku, božanju, poljubljanju in lizanju razkrivata. To ni več voajeristični pogled, ampak nekakšen trojček z gledalcem, kjer se upodobljenca na filmu ne zgolj zavedata tega mesta kinestetičnega subjekta, ampak je ta vedno že vključen kot skriti opazovalec.³ Čeprav film ni grajen skozi haptično podobo, pa je prijazen do haptičnega, taktilnega gledanja.

4 Fisting in prevlada katahreze nad metaforo

Film *Brown cock*, ki ga je ustvarila anonimna režijska skupina z nadimkom Universal Pussy, ne izgublja časa s haptičnimi senzualnimi predigrami, ampak je posnet v enem statičnem kadru, na katerem je zgolj vulva prejemnice (multiorgazmičnega) užitka, užitko-dajalka pa hkrati gleda, snema in »daje«. Najprej vagino stimulira z velikim črnim dildom, ki pa je kasneje nadomeščen s snemalkino prav tako temnopolto roko in nazadnje pestjo.

Slavoj Žižek seksualno prakso fistinga primerja z Deleuzovim pojmovanjem »razširjanja koncepta«, kjer prvotni koncept dobi novo vlogo, nov pomen. Roka kot »avtonomizirani parcialni objekt par excellence« (Žižek 2004) prevzame vlogo falusa in ta praksa kot tudi podobne ekscesne/transgresivne druge prakse poganjajo telo v nenehne metamorfoze. Nobene »samokontrole in dominacije, usmerjene proti nekemu cilju« ni več, se jezi Žižek, samo še afektivna posrkanja in onkraj subjektivna postajanja. Ta ekscesnost ni preprosta liberalizacija subjektov, ampak jo je subsumiral kapitalizem in je postala celo zaželjena, saj ustvarja nove tržne niše. Kot piše Massumi (2002: 224): »Najbolj čudne afektivne

-
- Zanimivo in gotovo ne naključno tudi delo Laure U. Marks nosi naslov *Koža kina*. Koža oziroma dotik je pogost čut, ki ga teorija uporabi kot alternativo vidu, ko govorimo o novih paradigmah gledanja. Avtorice so ob izidu *Umazanih dnevnikov* lansirale tudi manifesti (kot neke vrste utemeljitev s teoretsko ambicijo ali praktični smerokaz za tako novo pornografijo, utemeljeno na dotičnem pogledu). Dostopen je na spletni strani projekta.
 - Mesto gledalca je tudi sicer pri komercialni pornografiji všteto, a na tem mestu mislimo drugačno vključitev kot denimo po mojem mnenju z vidika feminizma problematičen, a v pornografiji kar standarden pogled žensk v kamero pri felaciji.

tendence so v redu – dokler se izplačajo.« A samo zato, ker je »težavno in zmedo povzročajoče, ker se zdi, /.../ da obstaja določena konvergenca med dinamiko kapitalistične moči in dinamiko upora« (prav tam), ne pomeni, da bi se morali, kot nas poskuša napeljati Žižek s svojo retorično figuro japija, ki bere Deleuza, odpovedati upor in povrniti nazaj k totalizirajočim miselnim strukturam.⁴

(Uporna) pest lahko pač adekvatno nadomesti falus. In to nikakor ne pomeni, da tak seks »ni genitaliziran, ampak osredotočen zgolj na penetracijo površine, kjer je vloga falusa prevzeta s strani roke« (Žižek 2004). Žižek tu popolnoma zataji ženske genitalije in s tem ženski užitek ter jih reducira na neko »površino«, na zaslon, na objekt haptičnega pogleda. Ženske genitalije pa so ravno razpoka v takem zaslonu, guba med notranjostjo in zunanostjo telesa in filma. Niso eno, totalizirajoče načelo, kakršen je falos, kot razlaga Irigaray v slavnem spisu *Ta spol, ki ni en sam*, ampak že same multiplicirajo – a pri tem so bolj kot fetišistični organ kastracije shizofreni feministični organ upora.

Ni naključje, da bomo ravno eksplicitni fisting uporabili kot filmski primer za eksplikacijo možnosti dotika notranjosti (filma), za zveznost zaznave in telesa, podobe in pogleda. Gre za opravljanje z logiko reprezentacije, ki temelji na metafori, ki ima hierarhično strukturo, pri čemer je označevalec vedno višje na lestvici kot označenec.

Nikakršnega strukturnega manka ni, nobene izvirne ločitve, ampak kontinuiteta med fiziološkimi in afektivnimi odzivi mojega telesa ter pojavami in izginotji, mutacijami in vztrajnostmi, telesi in podobami na zaslonu. Pomembna razlika ni hierarhična, binarna, med telesi in podobami ali med realnim in njegovimi reprezentacijami. Gre prej za vprašanje razločevanja multiplih in venomer različnih presekov med tem, kar je definirano bodisi kot telesa bodisi kot podobe: stopnje mirovanja in premikanja, akcije in strasti, nereda in praznine, luči in manka ... Podoba ne more biti nasprotna telesu, kakor je reprezentacija nasprotna lastnemu nedosegljivemu referentu (Shaviro v Sobchack 2004: 61).

Namesto metafore bomo skupaj s filmsko teoretičarko Sobchack predlagali drugo figuro, in sicer katahrezo. Gre za »nepravo metaforo«, ki nas prisili, da se spopademo z nezadostnostjo, luknjo v jeziku. Kakor temu pravi Richard Shiff, figura katahreze »mediira in približa metaforično in dobessedno« takrat, »ko ne obstaja nobeno lastno ali dobessedno ime« (Shiff v Sobchack 81 :2004). Paul Ricoeur pa jo opredeli kot »odpoved pravih besed, lastnih imen ter potrebo oziroma nujnost nadomestiti to nezadostnost in napako« (Ricoeur v Sobchack 2004: 81). Katahreza⁵ daje ime tistemu, kar imena sploh še nima – ni interpretacijska figura, ampak ustvarjalna, saj šele kreira, pripelje v obstoj. Prej kot da bi nekaj stalo na mestu nečesa drugega, piše Andrew Hewitt, gre tu za logiko spotika, preskoka ravnin, da bi na ta način nekaj šele začelo obstajati (Hewitt 2005: 14–15). Najpogostejši in njenostavnejši primer iz jezikoslovja je tako denimo besedna zveza »noga stola«. V nasprotju s simbolom je katahretična denimo ikona, saj slednja

4. Tudi (teoretska) psihoanaliza takšno strukturo nemara terjaja.

5. Literatni teoretik in teoretik performansa Andrew Hewitt (2005) se zateče k njej, da bi lahko pri svojem konceptu socialne koreografije razložil prehodnost in zveznost med estetskim in socialnim. Pri tem sama koreografija (kot katahreza) nastopi kot vadbena polje za družbene spremembe.

nima nujno svojega referenta oziroma ta postane resničen šele z njeno vzpostavitvijo. Pa tudi mit, kakor piše Claire Johnston ravno v primeru mitizacije žensk v Hollywoodu, kjer postanejo dive, starlete, a s tem ne reprezentirajo »ženske« kot take, ampak zasedajo vnaprej odrejeno prazno mesto, ki ga terja moški pogled (Johnston 1973: 347–349). Ampak namesto fetišistične katahreze ženske-na-mestu-manka-falosa bomo na tem mestu poskusili izvajati drugačne spotike, ne več na ravni imaginarnega in simbolnega, ampak tudi realnega, če ostanemo pri psihoanalitični dikciji. Ali raje senzualnega, mesenega. Seveda pa, kot pravi Sobchack, »ne gre za to, da bi simbolizacijo, formo reprezentacije, ki potrebuje distanco, povsem nadomestili z mimetičnostjo. Gre bolj za to, da vzdržujemo robustni pretok med senzualno bližino in simbolično distanco.« (Sobchack 2004: XIII)

Katahreza je torej lahko tudi način, kot nam pojasni Sobchack, »kako misliti ambivalenco in zamenjevanje naših čutov v kinu, kjer imamo tako ‚realne‘ (ali dobesedne) senzualne izkušnje in ‚kot-da-realne‘ (ali figurativne) senzualne izkušnje« (Sobchack 2004: 80). Kaj torej takšna senzualna katahreza stori z gledalcem? »[S] svojim senzualnim zapopadenjem napolni praznino figuralnega sveta na ekranu tako, da jo obrne nazaj nase, da bi jo recipročno (čeprav nezadostno) osvetlila v dobesednem, dejanskem fizičnem smislu« (Sobchack 2004: 82).

Kako torej lahko v filmu *Brown cock* mulatkino pest beremo kot katahrezo? Če je dildo še nekakšen nadomestek, proteza, simbol za (odsotni) falus, saj ga tudi po obliki v vsem posnema, pa to za pest, za dlan, ne velja. To je manualni organ, organ dotika. S tem ko organ z neko funkcijo uporabimo za neko drugo funkcijo, ne pomeni samo, da želimo na ta način nadomestiti tisto, s čimer sicer opravljamo to delo. Takšna »razširitev koncepta« oziroma funkcije organa je tu distinktivna: to, da se je ta spotik na drugo raven zgodil, pomeni, da je moral biti falus v tej funkciji nezadosten. Gre natanko za katahreznično premestitev, ki da takšnemu seksu nov pomen. S tem ko je novemu penetrirajočemu organu odvzeta njegova primarna funkcija označevanja in užitka; ko tisto penetrirajoče hkrati in predvsem, bolj kot da zadovoljuje sebe, tipajoče raziskuje notrajost prodrtega, se dogodi, da postane dosti bliže temu drugemu užitku, da se ga lahko bolj in drugače naleze, da se spreminja skupaj z njim. Pomislimo samo na orhidejo in veščo, paradigmo deleuzovskega postajanja! (Deleuze 2005: 10.) Ob hkratnem tipanju in prodiranju brez primarnega namena lastne zadovoljitve ženskega užitka ne moremo več preprosto opredeliti kot manka (ali pa viška, tistega »zraven«, o katerem ženska v vsakem primeru ničesar ne ve). Ženska pač ni nič več samo opna, zaslon, površina, za katero je brezno, manko, kastracija, ampak guba, globina telesa, iz katere lahko na površino smisla bezamo nove pomene užitkov in nove užitke pomenov.

Kako pa lahko na drugi strani samo gledanje filma postane bolj kot metaforično – katahretično? Obravnavani film je posnet po načelu računalniških igrice, denimo streljačin, pri katerih so roke (in razne pištole, meči, orodje itd.) v vidnem polju ekrana, kar posnema naše dejansko vidno polje v stoji in hoji. In ravno videoigrice so ene najbolj afektivnih sodobnih medijskih iznajdb. Seveda je tak način lahko tudi hegemon in ga ravno pornografska industrija s pridom uporablja, posebej v posnetkih felacije, kjer je na ta način izpostavljen igralčev ud. Apropriacija vidnega polja protagonistke (in snemalke) s strani gledalca/ke v filmu *Brown cock* občutno poveča bližino med telesom in podobo/zaslomom

ter proizvaja intenzivne in še kako realne afektivne spremembe v receptoričnih možganih. Čeprav sicer gledalka fistinga (še) ne prakticira (ali pač?), se filmska izkušnja katahrezično postavi na mesto odsotnosti te izkušnje in ta tako prek realnih afekcij postane realna, poimenovana. V tem smislu ne gre zgolj za, kot pravi Žižek, ugrabitev afektov s strani kapitala, ampak dejansko za antiojdipizacijo in liberalizacijo čutov. Film nima zgolj učinka rasne ali seksualne liberalnosti, kar bi si sprva ob pričetku filma morda mislili – nazadnje je tej paradigmi pokazana pest in je katahrezično zamenjana. Ne gre namreč zgolj za ojdipizacijo homoseksualnosti, spravljanje te identitete v nov molarni spoj, ampak, kakor pravita Deleuze in Guattari (v Shaviro 1993: 73), »molekularna seksualnost brbota pod površino izgrajenih spolov«.

5 Prihajajmo skupaj v multiplih užitkih

Namen tega prispevka ni bil postavitve nekatere norme, kako naj bi bila feministična pornografija videti. Tak očitno niti ni namen filmov, zbranih v *Umazanih dnevnikih*, saj so možne matrice gledanja, (ne)identifikacije ali pa posrkanja v podobo, pa tudi stopnje haptičnosti podobja izrazito raznolike pri vsakem izmed njih. Tako denimo *Night time* (režiserka Nelli Roselli) predstavi razmeroma konvencionalen seksualni posnetek, s to pomembno razliko, da avtorica z mobilnim telefonom sama snema svoj seks s partnerjem in je zato v popolnoma drugačnem položaju kot igralka v pornografski industriji. Seveda pa se je tudi od tu in s tega položaja mogoče osvoboditi s premestitvijo ali linijo pobega, kar priča denimo primer Annie Sprinkle. Nenazadnje tudi poplava domačih videov, pri čemer je seveda pomembno ne le to, kdo snema, ampak tudi, ali vsi udeleženci vedo za objavo posnetka in na kakšen način so na to, če so, pristali. Konsenz je seveda bistvena prvina neseksističnega, če že ne feminističnega filma. S to razsežnostjo se igra avtorica filma *Body contact* (r. Pella Kågerman), kjer je protagonist uporabnik internetne klepetalnice za seksualne stike, ki na seks pred kamero pristane šele po precejšnjem oklevanju in tudi prerekanju – tako se enkrat za spremembo odrasel beli moški znajde v nelagodnem položaju nekje med prisilo in potrebo.

Zanimivo je tudi, da v *Night time* moška ejakulacija umanjka; fokus in dramaturgija posnetka sta zgrajena na avtoričinem orgazmu, ki ga ne doživi s penetracijo, temveč ob pomoči vibratorja. Še več filmov iz zbirke pa se orgazmu docela izogne, kot že omenjeni *Skin* ali pa denimo film *On your back woman* (r. Wolfe Madam), kjer gre zgolj za posteljno ruvanje brez sledu o feminilni nežnosti itd. Tak suspenz orgazma, ki je v okviru žanra sicer zelo pomemben, celo ključen element (tu govorimo predvsem o moški ejakulaciji), je mogoč, če filmski užitek ne temelji več na identifikaciji s protagonisti, ampak je telo gledalca drugače vpleteno v filmsko situacijo, ko je torej tam vkomponiran prostor tudi zanj. Ta srkajoči, vseprežemajoči užitek je mazohističen, o njem pa Deleuze (2005: 27) piše, da gradi na zavlačevanju, suspenzu. Tudi L. Marks (2002: 70) denimo na nekem mestu meni, da »orgazmično razmerje do pornografije, kljub temu da ima svoje prednosti, s katarzo ustvarja zaporo«. Zato so zanj v tem smislu lahko celo bolj erotični tisti filmi, ki orgazem suspendirajo. Odsotnost klimaksa pa pri filmih ni pravilo, v nekaterih prav obratno, orgazem še vedno predstavlja neko ključno točko, predvsem tam, kjer gre

za raziskovanje spomina, domišljije in fantazije, kot denimo v filmih *Phonefuck* (r. Ingrid Ryberg), na katerem dve lezbijki, kot pove že naslov, prakticirata telefonski seks in se domišljija udejanji v filmskem posnetku; *For the liberation of men* (r. Jennifer Rainsford), v katerem transeksualni moški v feminilni opravi masturbirajo; in *Authority* (Marit Östberg), v katerem gre za lezbični seks med policistko in grafitarko, ki iz zaobrnitve dominacije dela presežni sadistični užitek. Nenazadnje je sama (re)prezentacija ženskega orgazma v pornografski industriji v velikem deficitu, zato je film *Come together* (r. Mia Engberg), v katerem ustvarjalke filmov masturbirajo do orgazma, pri čemer se z mobilcem snemajo v obraz, z inflacijo resničnih ženskih orgazmov dobro namerjena ost.

Filmi v *Dirty diaries* so torej izredno raznoliki. A to ni zgolj nišna produkcija razširjanja trga in ugrabljanje afektov, ki ustvarjajo dobiček, kot to dobro opiše zgoraj že navedeni Brian Massumi (2002: 224). Raznolikost tu ne pomeni načela »za vsakogar nekaj«, najbolje jo je použiti skupaj, saj nas le tako lahko osvobajajo navade – tako lastne (hetero?) seksualnosti, ustaljenih seksualnih praks ali pa samoumevne »podobe gledanja«.

Naše navade, naše »ideologije« nas namreč večkrat odvrtačajo od različnih načinov užitka. Lahko nas odvrtačajo, lahko pa so, kot opozarja Marks, nekaj povsem obratnega: »Teoretski pristopi so lahko kakor seksualne igranje, ki zapletajo in diferencirajo užitek gledalske izkušnje. Seveda gre za druge vrste užitek, bolj samorefleksiven, bolj odziven na kontekst« (Marks 2002: 71).

Teorija, za katero nam gre v tem prispevku in ki nam je (ob gledanju in pisanju) služila kot pripomoček, in ne kot zaviralec, je na tem mestu predvsem tista, ki obravnava deleuzovske posledice na gledalsko izkušnjo. Podobna je tudi fenomenološka perspektiva v novejši filmski teoriji, ki se prav tako osredotoča na utelešeno perceptivno izkušnjo, a ostaja vse preveč osredinjena na antropocentričen humanističen model, kjer je težko misliti recipročnost afektivnih razmerij med človekom in filmskim aparatusom. Deleuze gre namreč, kot pojasnjuje filmska teoretičarka Elena del Río (2008: 4), za »[r]azumevanje telesa kot spoja (asemblaža) sil ali afektov, ki vstopajo v kompozicijo z multipliciteto preostalih sil in afektov, kar telesu vrača dimenzijo intenzivnosti, ki je v reprezentacijski paradigmi izgubljena«.

Ravno in šele deleuzovska razstavitev telesa na neosebne afekte, desubjektivacija tako gledalca kot filmske podobe omogoča resničen spoj filmskega, mehaniziranega medija z organskimi telesnimi odzivi, in to brez potrebe po izključnem opiranju na raven reprezentacije, ki ima ključ v simbolnem. Tudi to namreč ni nikakršna nespremenljiva superstruktura. Ni naključje, da je Deleuze ravno nad filmskim medijem tako fasciniran, da mu posveti dve knjigi, saj je kamera prvi aparat, ki »ne iznajdeva niti ne reprezentira; zgolj pasivno snema. A ta pasivnost dovoli penetracijo ali ovoj toka materialnega sveta« (Shaviro 1993: 31).

Deleuze ni nikjer eksplicitno pisal o feminizmu, ki kljub antiojdipskemu projektu morda ostaja njegova največja slepa pega. Vendarle pa njegova »singularna postajanja, ki so oddvojena od človekove egološke agencije, tako decentralizirajo kot pomnožijo možnosti akcije in afekcije« (del Río 2008: 6). Ravno to načelo pomnožitve, intenzifikacije, to antimoralistično načelo, ki ne interpretira niti ne sodi, temveč ustvarja, je feministično v

tistem pomenu besede, kakor ga razume avtorica tega prispevka in očitno tudi avtorice, združene v projektu *Umazanih dnevnikov*. Sredi sedemdesetih let je FECIP (Fédération eurpéenne du cinema progressiste) izdal osnutek Manifesta neseksističnega filma in v njem iskal »začetke misli o ženski ustvarjalnosti« ter se še sramežljivo spraševal o tem,

kaj bi lahko misel, pogled, beseda – če naj bodo dekolonizirani, nepogojeni od moške misli, njenih mentalnih struktur, osredotočenih na moške standarde kot edine kriterije vrednotenja za vso kreativnost – razkrili o specifičnosti ženske, našega razmerja z jezikom, prostorom, časom in prihodnostjo (FECIP 1974: 358).

Skoraj pet desetletij kasneje lahko tudi na podlagi tu obravnavanih filmov opazujemo evolucijo ne zgolj načinov, kako se nam film kaže, temveč tudi možnih drugačnih paradig gledanja. Ženske filmske avtorice morda niso odkrile nekakšne specifičnosti ženske, so pa očitno pripomogle k temu, da so razvezale (moške) standarde in kriterije tako pri snemanju kot gledanju kot edine mogoče in tako tudi za moškega gledalca odprle nov horizont pogleda in užitka, ki ni skonstruiran skozi načelo spolne razlike.

Namen pornografskega žanra je skozi funkcijo pogleda vzburiti gledalca/gledalko. Že samo načelo pogleda pa je tisto, ki onemogoča, da bi se to lahko na enak način zgodilo za vse, ki se nahajajo na strukturnem mestu gledanja, ne glede na spol. Namesto maskulinizacije libida, kakor iz Freuda izpeljuje tudi L. Mulvey, smo v tem članku želeli nakazati drugačno podobo gledanja, iz katere izhaja drugačna, molekularna želja, ki ni v vsem vezana na subjekt. Ta način gledanja s kinestetično močjo suspendira funkcijo pogleda, da se gledalec lahko bolj potopi v podobo, da se je dotakne in da se ga sama (zares) dotakne. Na tak način učinkujejo nekateri filmi iz serije *Umazanih dnevnikov*, drugi pa funkcijo pogleda ugrabijo in jo – kot Deleuze »razširjene koncepte« – uporabijo za lasten užitek. Zato filmi, kot smo nakazali že uvodoma, ne reprezentirajo (ženske) želje in užitka, ampak ju tudi izumljajo onkraj njune falične podmene. Gre torej za rehabilitacijo »nizkega« žanra pornografije, ne da bi mu (z nekakšno prisiljeno umetniškostjo, ki odvrta od prvotnega namena žanra) odvzeli erotični naboj. Njegovi materialni vplivi na telo v smislu vzburjenosti niso več razumljeni kot skrivne dejavnosti masturbatorja ali predigra za lene, ampak je gledanje legitimna, učinek povzročajoča dejavnost, ki se onkraj moralizmov lahko temeljiteje razvije v svojih potencialih. Onstran moralnega je molekularno! Zaključimo ta prispevek s citatom iz pisma, ki so ga ustvarjalke prejele od anonimnega/anonimne gledalca/ke *Umazanih dnevnikov* iz Sarajeva, objavljenim na spletni strani filmskega projekta, ki dobro povzame celokupni vtis ob ogledovanju filmov, pa tudi enega izmed namenov pričujočega prispevka: »Seksualnost je vsevprek vsakega človeka. Zares neumno je to zanikati ali, še slabše, učiti druge, kako naj se obnašajo na podlagi nekih napačnih pravil.«

Literatura

- Deleuze, Gilles (2005): *A Thousand Plateaus*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2013): *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina.
- Deleuze, Gilles (2000): *Predstavitev Sacherja-Masocha*. V G. Deleuze in L. von Sacher-Masoch: *Mazohizem in zakon*: 12–100. Ljubljana: Analecta.
- Deleuze, Gilles (2011): *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: ZRC.
- FECIP (1974): *Manifesto for a Non-Sexist Cinema*. V S. MacKenzie (2014): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*: 356–358. Berkley in Los Angeles: California University Press.
- Hewitt, Andrew (2005): *Social Choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement*. Durham in London: Duke University Press.
- Irigaray, Luce (1985): *This sex which is not one*. New York: Cornell University
- Johnston, Claire (1973): *Women's Cinema as Counter-Cinema*. V S. MacKenzie (2014): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*: 347–356. Berkley in Los Angeles: California University Press.
- Lacan, Jacques (1996): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Analecta.
- Lacan, Jacques (1985): *Še*. Ljubljana: Analecta.
- Lacan, Jacques (1994): *Pomen falosa*. V: *Spisi*. Ljubljana: Analecta.
- Marks, Laura U. (2002): *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- Mulvey, Laura (1989): *Visual and other pleasures. Language, Discourse, Society*. New York: Palgrave.
- Raineke, Marta J. (1987): *Lacan, Merleau-Ponty and Irigaray: Reflections on a Specular Drama*. *Auslegung XIV* (1), 67–85.
- Río, Elena del (2008): *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburgh: Edinborough University Press.
- Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivien (2004): *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkley in Los Angeles: University of California Press.
- The Dirty Diaries Project. Dostopno prek: <http://www.dirtydiaries.org/> (1. 3. 2017).
- Williams, Linda (1991): *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. *Film Quarterly*, XLIV (4): 2–13
- Žižek, Slavoj (2004): *The Ongoing Soft Revolution*. *Critical Inquiry*, Zima 2004. Dostopno prek: <http://www.lacan.com/zizek-inquiry1.html> (1. 3. 2017).

Viri: filmi

- Engberg, Mia in Olsson, Göran (producenta) (2009): *Zbirka: Dirty Diaries. Twelve Shorts On Feminist Porn*. Švedska: A Mia Engberg and Story Production:
- Engberg, Mia (režiserka) (2009): *Come Together*. Švedska: Story AB
- Kaaman, Sara in Martin Bergsmark, Ester (režiserki) (2009): *Fruitcake*. Švedska: Story AB
- Kågerman, Pella (režiserka) (2009): *Body Contact*. Švedska: Story AB
- Madam, Wolfe (režiserka) (2009): *On Your Back. Woman*. Švedska: Story AB
- Magnusson, Elin (režiserka) (2009): *Skin*. Švedska: Story AB
- Mårtens, Tora (režiserka) (2009): *Red Like Cherry*. Švedska: Story AB
- Rainsford, Jennifer (režiserka) (2009): *For The Liberation Of Men*. Švedska: Story AB

- Roselli, Neli (režiserka) (2009): Night Time. Švedska: Story AB
 Ryberg, Ingrid (režiserka) (2009): Phone Fuck. Švedska: Story AB
 Rytel, Joanna (režiserka) (2009): Flashing Girl On Tour. Švedska: Story AB
 Östberg, Marit (režiserka) (2009): Authority. Švedska: Story AB
 Sandzén, Åsa (režiserka) (2009): Dildoman. Švedska: Story AB

SUMMARY

This article tackles the possibility of the »new image of viewing« which is introduced in opposition to the predominant psychoanalytic notion of the »gaze«. Here, this emphasis on the topic of a different kind of gaze, one which contradicts the thesis of the »male gaze« as introduced by the psychoanalytic feminist film theory starting with Laura Mulvey, is being made while taking into account the low rank of the genre of pornographic movies. In order that the switch from the notion of gaze to »the new image of viewing« could be done, we take into consideration the example of Dirty Diaries (2009), a string of thirteen feminist short porn films produced by Swedish artist Mia Engberg. Working towards our new way of looking which is beyond the sexual difference and thus – in our understanding – feminist in its core, we mostly tackle delezian film theory. In Chapter 2, which follows the introductory words, we closely examine Dildoman, the only animated short film from the series Dirty Diaries. where the viewer is inclined to be fully seduced by the cinematic image and sucked into the screen (or the vagina). In Chapter 3, we introduce two terms closely related to the aims of the article. The first concept, haptic looking, comes from Laura U. Marks, and by it, she explains, eyes become the very organs of touch. Two examples of films from the above mentioned series that deal with haptic images are Fruit cake, which focuses on the post/pre-oedipal anal pleasure and Red like cherry, which is more conventional in terms of sexual praxes. It is not a coincidence that haptic image has mostly been used in feminist films dealing with exploring alternative forms of pleasure. The second important concept is the notion of »cinesthetic subject«, first introduced by Vivien Sobchack. This is a concept which thinks together the cinema viewer and the notion of kinaesthesia, which is a sort of bodily perception of the entirety of the bodily positions, tensions or movements. It is thus an embodied viewer of a sort. Chapter 3 introduces the movie Brown cock, which depicts inter-racial lesbian fisting. We embrace the not-metaphorical, catachretic function of fisting. It is elaborated how the fist gives the name to the insufficiency of the phalus by way of catachresis. We argue Slavoj Žižek's critique of Deleuze, where fisting is compared to the latter's »expended concept«, where a previously manual function is expanded to a new, penetrating, function. This is why, according to Žižek, a self-controlling and dominant force that is headed towards a given goal no longer exists. This affective chaos thus created is perpetually being commodified by capital. But Žižek, in his lacanian manner, does not take into consideration the notion of female pleasure. In the fifth and closing chapter we revise some other cases of the short films and discuss topics such as the masochistic notion of the suspension of orgasm. We don't force the notion of submission or masochism of the »new image of looking« to feminism

as such, but through different examples we also look for various potential strategies, with which male gaze can be hijacked or hacked. With the help of Deleuze, we argue for the molecular notion of feminism. We are not in search of the paradigmatic case of feminist pornography. Instead, we argue for the viewing of the whole series at once as this gives us an experience of very different perspectives. For these films do not present a kind of liberal variety through which everyone can pick a pleasure for themselves, but are forcing the lines of flight where we can take ourselves onto a journey of becoming.

Podatki o avtorici

Pia Brezavšček, kritičarka in teatrologinja, samozaposlena v kulturi,
doktorska študentka filozofije na Filozofski fakulteti UL
Pot k ribniku 1, 1000 Ljubljana, Slovenija
pia.brezavscek@gmail.com

Jasmina Šepetavc

QUEER AND FEMINIST FUTURES: THE IMPORTANCE OF A FUTURE AND MOBILISING FEMINIST FILM IN POST TIMES

ABSTRACT

This article is concerned with alternative notions of temporality, specifically with alternative imaginings of the future that are important now more than ever. We try to deconstruct the politics of teleologically ordained linear temporalities which can function – if not questioned – as some sort of repetition without any real difference, through conceptualizing time ruptures and intervals, which would open up important ways of thinking about potentialities of the new. We attempt to think about time and the future through queer and Deleuzian feminist film theory, specifically the feminist film Born in Flames. We argue that cinema affects us, opens us up to thinking about potentialities of the new, futurity and new ways of connecting (new forms of communities), and therefore holds crucial transformative potential.

KEY WORDS: *queer temporality, feminism, cinema, affect, interval, Born in Flames*

Queerovske in feministične prihodnosti: Pomembnost prihodnosti in mobilizirajočega feminističnega filma v post-časih

IZVLEČEK

V članku se ukvarjamo z alternativnimi pojmi temporalnosti, še posebej z alternativnimi idejami prihodnosti. Politiko teleološko določenih linearnih temporalnosti, ki lahko delujejo kot nekakšna ponavljanja brez prave razlike, poskušamo dekonstruirati skozi konceptualizacijo časovnih razkolov in intervalov, ki odpirajo pomembne načine razmišljanja o potencialnostih novega. O času in prihodnosti poskušamo misliti skozi queerovsko in (deleuzovsko) feministično filmsko teorijo ter feministični film Born in Flames. Trdimo, da nas film afektira, nas odpre za razmišljanje o potencialnostih novega, prihodnosti in novih načinov povezovanja (novih oblik skupnosti) in ima zato ključni transformativni potencial.

KLJUČNE BESEDE: *queerovska temporalnost, feminizem, film, afekt, interval, Born in Flames*

1 Introduction

In her 1984 essay *Notes towards a politics of location*, Adrienne Rich famously explained what she means when talking about the necessity to locate oneself, not through *the body*, but *a body*, "my body" of every writer that "plunges" the one who thinks, who writes, who observes "[...] into lived experience, particularity: I see scars, disfigurements, discolorations, damages, losses, as well as what pleases me" (Rich 1994: 215). However, a location should not be seen as a halt, a territorialisation of thought and bodies or even a paradigmatic grounding of a "Woman", but as a point of movement; for, as Rich writes: "These notes are the marks of a struggle to keep moving ..." (*ibid*: 211). The *Notes* were written a year after the film *Born in Flames* (1983, director Lizzie Borden), which will be analyzed in this article. However, both works speak of the double necessity for feminist thought, politics and action: on the one hand, the necessity to ground oneself, to be accountable for one's location, one's present tasks and problems, and, on the other, of the necessity "to keep moving", to intervene, to transform, to think differently. This is the same double bind of feminism – very much concerned with confronting the now and thinking the new, the future – Gilles Deleuze and Felix Guattari describe in their take on women's movements, the double bind of confronting the rigid molar system of segments on the one hand, but also of not stopping there and rather imagining new ways of connecting and a more flexible molecular feminist politics on the other:

It is, of course, indispensable for women to conduct a molar politics, with a view to winning back their own organism, their own history, their own subjectivity: "we as women ..." makes its appearance as a subject of enunciation. But it is dangerous to confine oneself to such a subject, which does not function without drying up a spring or stopping a flow (Deleuze and Guattari 2005: 276).

Therefore, a feminist epistemology of owning up to one's own location starts with the notion of the subject, a lived body and experience, but goes also beyond subjectivity, thought constantly moving, transforming into something else entirely. How else could we explain that an everyday act of watching a film could be a catalyst or an intensive push for thought and a visceral push towards transformation, an affective touch through time and history (Dinshaw 1999) and a opening up of potentialities for the future?

The feminist politics of location then demands a short contextualization, the here and now of this piece of writing. This article has been written in the passing last days of the year 2016, a year especially potent for humanist thought that thrust into the popular vocabulary concepts such as *postfact* or *posttruth*, trends with uncertain political consequences to be manifested over the next years. The prefix *post-*, causes and consequences of both concepts go hand in hand with another *post-* concept, *postfeminist*, which in this case implies an era *after*, after the women's rights movements, after we have secured equal rights, after feminist politics. A temporal halt. In this era, feminist or, for that matter, lesbian political concerns connote a sort of an anachronism, a boring relic of times past or a "temporal drag" (Freeman 2010). To localize and concretize even more: over the last few weeks of the *postfeminist* year of 2016, at the same time when Polish women painted their streets black in protest, the Slovenian Catholic Church projected a film in Ljubljana's main city

square. The film was a mix of ultrasound imagery and computer animation, showing a trajectory of a foetus development, all the while posing "philosophical" and political questions like: "When does life begin? Is this a baby or a foetus? What should I do?" So, one day, I stopped and watched the film on my stroll across the city, getting a distinct sense of being caught in a prison; not a spatial one that one I could escape, a temporal one. It is not my intention to talk about control societies and endoscopic imagery mapping our bodies, nor do I want to talk about abortion. What I do want to highlight, is this sense of temporal imprisonment, a sense of a return of the same, which indefinitely postpones (revolutionary) change, for some more than for the others. A temporal halt, perhaps even a return, best described by the now famous protest slogan: "I cannot believe I am still protesting this shit". Our task here is to talk about potential futurities from a feminist and a queer perspective, without succumbing to notions of linear progressive temporality. The catalyst of thought with which we try to think time, the future and becoming is cinema.

I always turn to movies in anxiety, in my time of need for what can be called an affective feminist and queer community, connected not only through location (a place), but also through time and queer history. To position, in the post- world, something as a political film, even a feminist film, is a hard task, which is not always productive. What I mean by "not always productive" is invoked by Chantal Akerman's refusal of the label "feminist" or director Sally Potter's description of how, for viewers, feminism: "[...] has become a trigger word that stops people's thinking. You literally see people's eyes glaze over with exhaustion when the word flashes into the conversation" (Frilot 1993). The problem becomes even more complicated when dealing with the intersectionality of identities or the refusal of identities, the multiplicity of desires and theoretical contradictions between feminist and lesbian film criticism, between queer and lesbian theory etc. However, at the same time, feminist theory's important emphasis would be that it is crucial to position oneself and work on from there, towards something more open and transformative than what we would call a fixed identity or molar subjectivity.

Therefore, let me begin with New Queer Cinema to schematically describe what I mean when I talk about time prisons and the need to think about alternative notions of temporalities, ones that would rupture this recurring time frame and would open up ways to think about potentialities of the new. To think about cinema as a form that opens up thought and the body, thought which is, in this case, connected to a specific problem of thinking alternative temporalities of feminist and queer futurities, I go a bit further back in time, to the 1983 feminist sci-fi *Born in Flames*. Even though a move to return to the past for politically inspirational thought on potentially sustainable futurity seems like a paradox or even a non-constructive nostalgia for times lost and movements tamed, the chosen film example is not only an unbelievably accurate portrayal of the present, but also important as a opening point into issues of temporality, political cinema and imagining new feminist communities and futurities. Lastly, it is always important to engage with film, to write about a film that stirs up something within you or even beyond you, provokes senses and thought, begins what could be called a process of becoming. In this sense, I am guided by the Deleuzian emphasis on what cinema does, rather than older feminist film theory's mantra concerned with what the filmic text means.

2 Temporal bifurcations and time of cinema

Let us then take the notions of what we will at this point rather schematically call normative and queer temporalities. To think of the temporality of the normative is to ask: How do temporal regimes inscribe themselves to the body? How are they inscribed in the power/knowledge nexus? How did calendars, switches of the seasonal clock, time of work and leisure transform from institutional time to the time and rhythms of the body and biological need? To follow Elisabeth Freeman: "time is not only of the essence; it actually produces essences – well-rested bodies, controlled orgasms" (2007: 160). It is also a sort of a teleological time connected to what Lee Edelman called "reproductive futurism", a "vitalizing fantasy" that promises to bridge (through a child) the time gap between us and the future, and bring redemption. It is from this notion of transference that heterosexuality gets its inscriptions of meaningful encounters that obscure the drives, while queer is inscribed with quite the opposite, being a matrix connected with useless relationality and sexuality, connected to a whole other set of transmissions: those of death and the end of the future. Edelman famously shows how an appeal in the name of the children is a socially unquestioned norm, a value that underlines how politics is thought, and a structural position that allows no opposition. This compelling logical reproductive futurism firstly "impose/s/ an ideological limit on political discourse as such, preserving in the process the absolute privilege of heteronormativity" (Edelman 2004: 2) and secondly, renders "unthinkable, by casting outside the political domain, the possibility of a queer resistance to this organizing principle of communal relation" (*ibid.*). But is this – in Edelman's words – "capacity of queer sexualities to figure the radical dissolution of the contract, in every sense social and Symbolic, on which the future as putative assurance against the jouissance of the Real depends" (*ibid.*: 16), the real power of queer interventions in time?

As Jack Halberstam writes, queer temporality developed in part in opposition to the normative frames of the temporal – "in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction" (2005: 1). How are queer and time connected and how do they cross-cut? What could we name as queer temporality or how could we queer time; where does this temporality stem from and what is its potential to subvert socially accepted temporal norms? Queer time could be described as a multilayered and complex set of disparities between queer modes of existence and socially normative rhythms or sequences of time that are embedded in the institutions of the family, the matrix of reproduction, proper life transitions etc. To try to understand where queer temporality is coming from, and what its potentials are, let us limit ourselves to – and take a look at – temporality in connection to (queer) film.

New Queer Cinema (NQC) is the obvious choice as a phenomenon deeply connected with the death and mourning for those who died in the AIDS epidemic. The time of the emergence of NQC is therefore – at least for the queer community – strikingly similar to Gilles Deleuze's description of the emergence of time-images. If, for Deleuze, the break that "greatly increased the situations which we no longer know how to react to, in spaces which we no longer know how to describe" (Deleuze 1989, xi) (any-spaces-whatever), was the Second World War, Queer communities and NQC had a similar temporal rupture: that

of HIV and AIDS. This translated into images and characters similar to e. g. those found in the post-war *neorealism* or *nouvelle vague*. In a certain way, NQC's reformulation of the road movie is in deeply connected with alternative temporality: what we are watching is a journey of queer killers, drag queens, hustlers, and so on, without a definite objective or a destination, drifters whose movements are always pressed by time that is running out (examples of which are the now famous NQC films *My Own Private Idaho*, *Swoon*, *The Living End*). This is why NQC of the 1990s is also paradoxically and ironically aligned with the "End of History" hypothesis, rendering any utopian futurity a bad joke. What you have is the now and its momentarily pleasures. But to subscribe to this No Future paradigm or even to the End of History thesis that can then be too easily politically translated into the preposition post- (post-feminist for example), to readily accept only the annihilation and destruction part of queer temporalities, looks like a grim prospect. There is also another side to queer temporalities, the one that speaks about potentialities, experimentations, failures that become productive. To quote Freeman further, we can "reimagine 'queer' as a set of possibilities produced out of temporal and historical difference, or see the manipulation of time as a way to produce both bodies and relationalities (or even nonrelationality)" (2007: 159).

The queer lesson on time would therefore be more aligned with Catherine Malabou's "plastic ambiguity of time", that duality of "the progression, evolution, inflection, repetition, but also the instantaneous, the infinitely rapid, the bump, the accident, which appears to elude duration, or at least to introduce into the thickness of succession the undatable bifurcation of destruction, sharp as a claw, unpredictable, throbbing, magnificent" (Malabou 2012: 54). This interplay between a flow of time that is not – and this is important to note – teleologically ordained, and time cross-cut with ruptures, this interplay is crucial to notions of queer time and queering time. On a similar note and on a more concrete example, Judith Butler, in an obscure note in *Bodies that matter*, most clearly connects temporality and queer performance. She writes: "[...] it is important to underscore the effect of sedimentation that the temporality of construction implies". Temporality is in this vein constructed of "moments", where it is important to point out that "[...] 'moments' are not distinct and equivalent units of time" – that would be a reduction of temporality to time, she notes –

for the 'past' will be the accumulation and congealing of such 'moments' to the point of their indistinguishability. But it will also consist of that which is refused from construction, the domains of the repressed, forgotten, and the irrecoverably foreclosed. That which is not included—exteriorized by boundary—as a phenomenal constituent of the sedimented effect called 'construction' will be as crucial to its definition as that which is included; this exteriority is not distinguishable as a 'moment' (2011: 187).

The now almost dogmatic argument of queer theory goes as follows: Gender identity is a sedimentation of repetitious practice over time, a social temporality of sorts, while the origin of gender identity is a retrospective construct, but it is also imbued with failure and difference in repetition that would lay bare the constructedness of identity. To put it in the temporal terms of becoming, we are talking precisely about that plastic ambiguity of

time that would surprise, bend or even cut the sequential idea of time. This is what queer temporality is: it is like a "moment", but also a force; "a crossing of temporality with [an undeniable] force" (Barber and Clark 2002: 8).

A way to describe this temporal multiplicity in the tangible terms of social temporal rhythms and queer temporal alternatives is indicated by Butler herself, when she concludes the note with an appeal that one consults "the work of Pierre Bourdieu to understand the temporality of social construction" (2011: 188). His discussion on habitus has proven useful to think about "cultivation" in a temporal dimension, namely how subjects are made over time. This is how Bourdieu's points become important for feminist and queer theory, if we try to understand processes of subjectivation in connection to the temporal. To know how to time oneself and one's actions, to internalize cultural rhythms and time frames is crucial in achieving power, legibility etc. But as Freeman points out, timing can also be a part of a performance (performance here being something that is an intrinsic part of our daily practices), since it lays "bare the rules of gendered performance or a source for new experiences and understandings of gender. It can be a way, too, of catching the audience off guard, enticing or shaming or coaxing unexpected gendered or sexualized responses" (2007: 161).

There is a certain unlikely affinity between Butler's queer theory of parodic performance of gender and Deleuze's concepts of cinema, as noted by Theresa Geller (2006). In a similar way to how Butler's parodic acts reveal the "normal" or "original" as a copy, an ideal we can never embody, meaning parodic repetition always somehow fails but is also a disruption and thus potentially transformative (Butler 2001: 147), Deleuze's concept of time-image with its irrational cuts that destabilize the sensory-motor scheme of the movement-image thrusts us into a world without order or signposts and reveals not only a direct image of time as a "divergent pulsation or difference of incommensurable durations" but also life's power to become (Colebrook 2002: 40–41). Geller (2006) parallels Butler's performativity with Deleuze's or rather Bertold Brecht's notion of "gest" as a way of putting time into the body, thought into life (Deleuze 1989: 192). For Deleuze, gest is of course also importantly connected to the work of female directors:

Female authors, female directors, do not owe their importance to militant feminism. What is more important is the way they have produced innovations in this cinema of bodies, as if women had to conquer the source of their own attitudes and the temporality which corresponds to them as individual or common gest ... (ibid.: 196-197).

What both authors, Deleuze and Butler, despite their many differences, point out, is the importance of the in-between, the temporal disruption, the interval between acts of reproducing gender or between stimulation and response (importantly applicable to cinema), which is for Deleuze "[...] constitutive of but irreducible to subjectivity: it is the ungraspable nonperception that alone makes subjective perception possible" (Shaviro 2006: 51).

In this formulation of the interval, affect is a crucial link to think not only the moment of intensity before the fixation of meaning, an interval wherein multiple answers to stimulus are possible, but an important link for any theory of cinema, which moves beyond a

"linguistic" analysis of what a film means. Not only does the intensity of affect, a preindividual, presubjective force of potential transformation, affect the body¹ but also, as Claire Colebrook notes: "Through affect art restores time's disruptive power. We no longer see life as some unified whole that goes through time; we see divergent becomings, movements or temporalities *from which* the whole would be derived." (2002: 40). For issues of temporality in the Deleuzian reading, Henri Bergson's work (too extensive to be analyzed in this article) is important. For our purposes, it is important that he proposes perception and affectivity as two tendencies, the former characterized by space, the latter by time: "Perception orients the living being towards matter, spatiality, and the world; it prepares one to act, while affection moves in the direction of temporality, memory, and mind, the durational flow of life in which differences are qualitative and so invite reflection [...]" (Olkowski 2002: 16). The interval in which affect arises therefore "makes it possible for us to reflect and act differently or to choose not to act at all" (*ibid.*: 17) (perception is of course imbued with habit and can produce habitual answers to stimulus). However, this "moment of indetermination" can also be "a matter of the creation of new modes of existence" (*ibid.*). The second important point of the Deleuzian reading of Bergson is that affectivity organizes the body temporally. "This affective contraction influences the body and so organizes it temporally, literally creating a temporal duration such that the contraction of each new present (from outside to inside) is simultaneously the upsurge of the body's past and future" (*ibid.*: 18).

To try to explain the disrupting power of the affective or a potential for the new in the interval, it is noteworthy to quote Massumi at length:

[...] the primacy of the affective is marked by a gap between content and effect: it would appear that the strength or duration of an image's effect is not logically connected to the content in any straightforward way. This is not to say that there is no connection and no logic. What is meant here by the content of the image is its indexing to conventional meanings in an intersubjective context, its socio-linguistic qualification. This indexing fixes the determinate qualities of the image; the strength or duration of the image's effect could be called its intensity. What comes out here is that there is no correspondence or conformity between qualities and intensity. If there is a relation, it is of another nature. ... the event of image reception is multi-leveled, or at least bi-level. There is an immediate bifurcation in response into two systems. One, the level of intensity, is characterized by a crossing of semantic wires: on it, sadness is pleasant. The level of intensity is organized according to a logic that does not admit of the excluded middle. This is to say that it is not semantically or semiotically ordered. It does not fix distinctions. Instead, it vaguely but insistently connects what is normally indexed as separate. When asked

1. Here, we must remember the body has the capacity to affect and be affected and that the cinematic experience or rather event is intertwined with the body. In this experience, the body is not an obstacle to thought, the body is not something that thought would have to overcome, but "... that which it plunges into or must plunge into, in order to reach the unthought, that is life" (Deleuze 1989: 189).

to signify itself, it can only do so in a paradox. There is disconnection of signifying order from intensity – which constitutes a different order of connection operating in parallel. The gap noted earlier is not only between content and effect. It is also between the form of content – signification as a conventional system of distinctive difference – and intensity. The disconnection between form/content and intensity/effect is not just negative: it enables a different connectivity, a different difference, in parallel (Massumi 1995: 85).

What the interval between form/content and intensity/effect enables is establishing new connections in a different way, a reformulation of difference. Both levels, Massumi writes, are embodied immediately: content as a mixture of conscious expectations, positioning oneself in the narrative and visceral (breathing, pulse), intensity as a visceral reaction on the skin, “[...] disconnected from meaningful sequencing, from narration [...]” (*ibid.*).

To try to connect temporality, affectivity and becoming – so important for imagining transformation and new forms of politics – we could schematically take concepts of movement-image and time-image. Through the first one, we can think about a hegemonic perception – the movement of events in linear time – which presupposes a subject; through the second, we can see what happens when cinema disconnects a straightforward subject-position and causality, when the viewer is confronted with the image and put into the position of active reformulation, negotiation, and when an image prompts “evocative contemplation”, the temporality of which includes a journey through networks of memory instead of movement-action’s progression forward (Marks 2000: 48). What Laura Marks describes in the context of intercultural film, stands both for queer and for feminist films: when attentive perception fails to remember, it creates, creatively imagines, inscribes imagined histories and alternative notions of knowledge.

This is why cinema is such a powerful artform: the same “techniques [it] uses to follow life – image sequences – can also be used to transform life, by disrupting sequences” (Colebrook 2002: 31), as well as put into motion a becoming: “A thing (such as the human) can transform its whole way of becoming through an encounter with what it is not, in this case the camera” (*ibid.*: 37). As Colebrook asserts, Deleuze’s Cinema books “unfold his philosophy of time” that is “[...] more than just a ‘philosophy’; for it is only if we rethink time, Deleuze argued, that we will be able to transform ourselves and our future” (*ibid.*).

What Deleuzian philosophy clearly implies but often omits and what queer and feminist theory inscribe into concepts of interval and affect, is the materiality of the body, specifically the disruptive power of the feminine or the queer body. Following Butler and Grosz, Geller (2006) writes, for example, how “the ‘time-image’ of gender is located in the queer body”, the disconnection of sex, gender and (heterosexual) desire, pointing out how “the time-image of cinema and the queer body are similarly destabilizing because of their similar source material—the affects of an impersonal unconscious.” Similarly, Luce Irigaray, in her feminist rendition of the interval, points out how an interval is a potential gap, wherein difference and relations are redefined. Her redefinition of difference is of course intimately and tactically intertwined with sexual difference but not, contrary to the common opinion, as an essentialist biological notion. For her, the female body is bound to notions of fluidity, a body of intensities and affectivity capable of mutations and

transformations: "Our depth is the thickness of our body, our all touching itself. Where top and bottom, inside and outside, in front and behind, above and below are not separated, remote, out of touch. Our all intermingled" (1985: 213).

If we take into account the affectivity at work in cinema, the multiple temporalities of becoming and the female/queer body as the body of destabilization, a location whereby transformation can occur but which also surpasses all kinds of fixed subjectivity, our next task is to analyze what kind of images will then break the temporal illusion of teleologically ordained futures? How do the interval and affectivity of cinema change relations, destabilize categories, subjectivities, segmental systems and at the same time open up new meanings, new point of views, and becomings? The questions that remain are: how to think temporality and liable feminist futurities, as well as how to think of a concept of queer time as not only destructive, a momentary bump or a rupture in duration, which is, one could argue, a necessary condition for transformation, but also a vitalist force? What are its potentialities for a different kind of life? To try to think about this, I am going to go back to the 1980s and to Lizzie Borden's 1983 dystopian feminist sci-fi film *Born in Flames*.

3 Feminism's Movements Towards Difference: *Born in Flames*

If ever there was a film – for me at least – that aligned affect with theory, it has to be *Born in Flames*. My viewing experience of the film was an hour and 20 minutes of recognition, intensive impulses, parallelisms between the film and my present and transformations. Lizzie Borden, a director who in her puberty took the name of a famous (never convicted and supposedly lesbian) killer, lived in New York during the time that Ruby Rich described in her book *New Queer Cinema* as the "moment in between the women's liberation movement and a full-scale AIDS epidemic, in between feminism's consciousness-raising groups and lesbian power-brokering, in between Reagan and... Reagan" (2013: 203). In this sense, *Born in Flames* is a movie that is clearly contextualized in time and space: stemming from civil rights movements on the one hand and being a critique of their outcomes on the other. But at the same time, the film is incredibly up-to-date, as if this sci-fi is speaking about our time (with the exception of a socialist state) and as if the essence of time that presents itself as progressive and teleologically ordained is a constant repetition of violence. The film works on (at least) two temporal levels that embody Freeman's point on manipulation of time as a way to produce both bodies and relationalities, but from different perspectives: on the one hand, we have the time of the state, imbued with racial, gender, sexual and class inequalities, and on the other, the time of the women rebels who are trying to redefine and queer temporality, the body and relations.

The fragmented narrative is set in New York and tells a story about a post-revolutionary American society after a peaceful socialist revolution 10 years ago. The narrative focuses on different groups of women: two underground radio stations, Radio Ragazza, run by a punk-rocker Isabel and Radio Phoenix, run by an African-American woman Honey, the Women's Army whose leaders are Adelaide Norris and an older lawyer Zella, as well as a group of young female editors from the *Youth Socialist Review*, a pro-government

newspaper. It quickly becomes clear that this post-revolutionary socialist society is far from a utopia. Rather, it perpetuates pre-revolutionary structures of violence and control and replicates previous class, gender and racial inequalities. Even though the revolution happened a decade ago, it seems nothing much has changed for the women, especially for women of colour, poor and queer women.

The story is partly told through documentary style shots, partly through surveillance reports on the women by the postrevolutionary equivalent of the FBI, and TV reports. The dynamic montage in the film cross-cuts shots of guerrilla groups of women on bicycles rescuing other women from street harassment and violence with punk concerts, meetings of women's groups, and voices of state agents describing the women's movements. It shows physical workers and women who clearly produce and reproduce the working force of the state – take care of the children, work in offices, factories, wash the dishes, wrap up chickens in plastic foil and penises in condoms – as well as television propaganda which broadcasts false reports on unemployment, female rebels and violence. Different feminist groups join in the rebellion when Adelaide Norris is jailed and dies in suspicious circumstances, having returned from visiting a militant rebel female group in West Sahara, and both underground radio stations go up in flames. The film ends with a surprising and rather shocking event, a historical time rupture if there ever was one, especially for the post-9/11 generation: the feminists blow up the World Trade Center, starting a series of events we can only imagine.

A quick look at the film's trivia reveals a cross-cut between the life trajectories of the actors and activists – Borden's friends –, and their characters in the film: Zella, the militant feminist is portrayed by a real-life lawyer and activist Florynce Kennedy, who is known for defending Valerie Solanas after she shot Andy Warhol in his studio The Factory. *Born in Flames* pays tribute to another referential point in her activism, an organized peeing of women on Harvard's campus, protesting the fact that almost all toilets on campus were meant for men. Thus, in the film, Zella says: "All oppressed people have a right to violence. It's like the right to pee: you've gotta have the right place, you've gotta have the right time, you've gotta have the appropriate situation." Kathryn Bigelow who has since *Born in Flames* become one of the few influential female directors in Hollywood, plays one of the editors of the *Young Socialist Review*, who throughout most of the film regards feminist organizing as separatism. Retrospectively, it is an interesting coincidence that she represents a state-friendly feminism in the film; her character being a woman who is working within the system (state or Hollywood), through a specific medium to justify the state.

Both of the women do not only represent two poles of feminism, with most of the other groups in the film in-between, but also (through the cross-cut of film fiction with real-life trajectories) speak of the temporality of feminist struggle. *Born in Flames* is critical of Marxism, socialism, and capitalism as forms of state ideologies as well as of feminism if it takes upon itself to be a unified political platform. It would seem that the dystopian future of film fiction points out that a true social transformation – let us call it a revolution – cannot happen if it does not account for difference, in the case of *Born in Flames*, an intersectionality of differences. What *Born in Flames* most provocatively critiques on

another level, is the production of normative time: not only normative time of state institutions and institutions of reproductive futurity, but also of civil rights movements' concepts of progressive temporalities. The state has a socialist president, New York a socialist mayor, but everything else stays the same and functions as a temporal prison: there is no future in this socialist democracy, only a replication of the same. Revolution turns into reform and reform becomes patience. The film makes a smart use of this instinctual suspicion that we are in a time loop, patiently waiting for something that is not coming. It produces a feeling of dissonance, the queer feeling that, when watching the movie in 2016 (and, I would imagine, in 1983), what we are seeing are real-time events – the fashion and the landscape are no different in this dystopian future. Similarly, Stephen Dillon states in his take on the film: “the future within the film is not the future that awaits us, but the present and past we are and have been living” (2013: 39).

The state of this dystopian society is too familiar: it is in an economic crisis, people are jobless and have gone to the streets to protest against those who are stealing their work – women and other minorities – and supposedly have too many privileges. The state responds by firing women, preferentially employing men who are caregivers, and promising paid housework. Even though the latter means a revolutionary monetary assessment of reproductive and productive private work, it is far from a liberation of women. On the contrary, Borden's emphasis is more aligned with Monique Wittig's notion of heterosexual contract (2001), trapping women in the film into reproductive heterosexual work. Borden first wanted to name the film *Guerrillas* after Wittig's book *Les Guérillères*, a fiction about an Amazonian female war against men, but was afraid people would start calling it *Gorillas*. However, she clearly shows an affinity to Wittig's lesbian feminism. Wittig was critical of Marxism exactly because it put a notion of class difference above all others, meaning that, in the long run, there never is and cannot be a time or a place to reflect on other forms of discrimination and subjugation. In a similar way, Borden picks a socialist dystopia for her film to show that the left is not exempt from criticism, to show what happens to the left if it is not in constant reflection of itself, when it is not a tool of political emancipation, criticism and transformation, when it starts becoming, but reifies in a new (or should I say old) patriarchal structure of young, (mostly) white men, that have the support of theory and power. This point could be described using a distinctly temporal notion: the film is a criticism of the moment when the movement stops, the movement, which would prevent a constant return of the same.

The women in the film are revolutionaries who believe in the revolution and its delayed effects that they have been waiting for; not for 10 years but for entire lifetimes and generations. Borden then poses a fairly simple question: What if those women were tired of waiting? What if everyday sexism, exhaustions, silences, violence and fears became too strong and culminated in a militant revolt? In the destruction of symbols that are not their own? In the destruction of a language that does not speak about them? *Born in Flames* can pose these questions in a politically potent way exactly because it works in the in-between: between documentary and fiction, as a feminist experimental political platform, a space to reflect on factual political issues and potential transformations. And, at the same time, as a sci-fi film, purposefully pointing out that we are dealing with fiction: the director herself

poses that she does not believe that women will ever surpass other differences to unite in a common struggle (Sussler 1983).

It is exactly because of this scepticism that is inscribed into the film, that *Born in Flames* is also a political criticism of feminist theories that were, by the 1980s obviously very white, middle-class, heterosexual and making their way into the academia. Borden inscribed into the movie the idea of a necessity of pluralism and different voices in feminism on the one hand and relationality of different struggles that would not mean the end of autonomy for any of them on the other. The outcome is a juxtaposition of voices, accents, poetry, music, activism, ways of living or, to paraphrase, the outcome is a multiplicity of difference, wherein every woman experiments with her own language. It is not a coincidence that most of state functionaries, pro-government editors, TV reporters and agents are white and most of the activists and workers that start a new transformation are African-American, Hispanic, Asian, punks and lesbians. And it is befitting that their means of resistance are neither theory (which does not speak about them much) nor a transformation of the state apparatus (they do not have the access to it), but the radio, bikes, and action in impoverished communities that eventually transform into militant revolt. *Black women, be ready. White women, get ready. Red women, stay ready, for this is our time and all must realize it*, says Honey, one of the activists, through the radio waves, opening up the potential of another kind of temporality and community.

Borden clearly shows the importance of the intersectionality of positions, differences in ourselves and between the women. At the same time, Borden, as Teresa de Lauretis (1987) points out, reformulates women's film, rewrites it and rethinks all social concepts through the prism of a gendered social subject. At this point, we come back to the time loop of a classical problem of feminist futurity in film studies, described by Laura Mulvey in various essays (1989) and Borden in her film: if feminist cinema's main task is a deconstruction of patriarchal meanings in concepts, what Irigaray has famously developed through the concept of phallogocentrism or Mulvey's feminist film theory through the "male gaze", than the next crucial step of feminist art is to create new meanings, new conditions in which women can speak for themselves, beyond definitions, ideas and concepts of femininity prescribed by phallogocentrism. A reformulation that is as much experimental as it is urgent introduces into the cinematic experience new models of visibility, concepts of community and subjectivation. De Lauretis, watching *Born in Flames*, thus writes:

These films do not put me in the place of the female spectator, do not assign me a role, a self-image, a positionality in language or desire. Instead, they make a place for what I will call me, knowing that I don't know it, and give "me" space to try to know, to see, to understand. Put another way, by addressing me as a woman, they do not bind me or appoint me as Woman (de Lauretis 1985: 171–172).

Born in Flames, she continues, is not a film which would interpellate its viewer, but a film: [...] whose images and discourses project back to the viewer a space of heterogeneity, differences and fragmented coherences that just do not add up to one individual viewer or one spectator-subject, bourgeois or otherwise. There is no one-to-one match between the film's discursive heterogeneity and the discursive boundaries of any one spectator (ibid:172).

No position in the film is then instantly translatable to a fixed position of any viewer, working in the in-between, what one could call molar segmentations of class, gender, sex, sexuality, race etc., at the same time working on the level of intensities, the changing rhythms of the music and points-of-view having a visceral effect even before the interpretation moves in, before habitual segmentation happens. This is what the interval and affect would look like and it is crucial to conceptualize their potential to disrupt the order of meaning through cinema, which can put our worlds in order through linear temporality of the narrative, as well as disrupt them, disconnect the stimulus and the habitual answer. As Colebrook writes:

But the power of art to produce disruptive affect allows us to think intensities, to think the powers of becoming from which our ordered and composed world emerges. Cinema frees affect or the power of images from a world of coherent bodies differing only in degree, and opens up divergent lines of movement to differences in kind. Cinema short-circuits, if you like, the sensory-motor schema that governs our perception. For the most part, in everyday vision, we see and act, and we see in order to act. This is why we see a simplified world of extended objects, for we see what concerns us. In cinema the eye is disengaged from unified action, presented with images that prompt affective rather than cognitive responses (2002: 39–40).

The task in this post-world is to think of the break from time prisons and habitual repetitions. Questions of history, especially affective queer histories not bound by linear temporalities, not subsumed into categorizations, are an important part of the equation for political action and have been fairly well-researched in the last decades. They have generated important methodological tools for reading against the grain, rereading images, and posing questions of alternative systems of knowledge. But politics, as noted by Elizabeth Grosz (2000), is always intimately connected to questions of the new, the future and becoming. What *Born in Flames* urges us to do is to rethink the concept of revolution and what it entails, and if its becoming entails reactive or active powers. As Grosz writes, a revolution is:

[...] a term that seemed to flourish in the zeal of the 1960s, an old-fashioned idea, an idea that isn't as "revolutionary" as provocative of the new, as its heralding discourses (Marxism, socialism, anarchism, feminism) once proclaimed? Is it on fact a short-hand formulation for the contrary of revolution or upheaval; that's, predictable transformation, transformation that follows a predetermined or directed goal (the rule of the proletariat, autonomous self-regulation, an equal share for women in social organisation), that is, controlled and directed transformations? Or does revolution or upheaval entail more disconcerting idea of unpredictable transformations, upheavals in directions and arenas which cannot be known in advance and whose results are inherently uncertain? This is clearly a dangerous and disconcerting idea, seeing that revolution can carry no guarantees that it will improve the prevailing situation, ameliorate existing conditions, or provide something preferable to what exists now (2000: 215).

Thus, *Born in Flames* poses the task of reclaiming the concepts of futurity, not as a fixed teleology, but as an open-endedness, the form of which we cannot yet imagine, but is for this very same reason an important task for feminist and queer studies. Grosz points out that the interplay between the orientation towards the present and the one towards the future are (and must be) paralleled in feminist politics: if we would only orient towards the future, the actualization of virtuality, we would lose sight of the everyday struggles that are a precondition for thinking about the new. If we should only focus on immediate struggles, we would find ourselves trapped inside their frame, "[...] unable to adequately rise above or displace them, stuck in the immediacy of a present with no aspirations to or pretensions of something different, something better. Without some conception of a new and fresh future, struggles in the present cannot or would not be undertaken or would certainly remain ineffective" (*ibid.*: 216).

What *Born in Flames* shows is a need for feminism to function twofold: to revolt against the state institutions, everyday sexism, and habitual categorizations, but at the same time to imagine new ways of connecting, to make use of temporal ruptures, asynchronies and to queer the body or even harness the queer body's disruptive powers. There is also an affinity between queer theory and Deleuzian philosophy that could be productive: queer temporal interventions in *Born in Flames* inscribe in the teleological movement of history time that is out of joint, thus opening it up to fragmentations and temporal reconceptualizations of politics that can no longer function on the prepositions of linear progression, a true political subject and unified people. "The people no longer exist, or not yet ... the people are missing" (1989: 216), says Deleuze famously of a modern political film. As we have already noted in the case of feminism, he admits a necessity to work strategically both on a molar level and at the same time on the molecular level of experimentation, becoming and difference, a necessity which he describes as a double impossibility: "that of forming a group and that of not forming a group" (*ibid.*: 219). But acting from this impossibility does not need to be a pessimist predicament for experimenting with different queer and feminist pasts, presents and futures, relations and bodies. As one of the leaders of Women's Army Zella (played by Flo Kennedy) says: "They always talk about unity. We need unity, unity, but I always say, if you were the army, and the school, and the head of the health institutions, and the head of the government, and all of you had guns, which would you rather see come through the door: one lion, unified, or 500 mice? My answer is 500 mice can do a lot of damage and disruption."

4 Conclusion: Cinema's Transformative Power

We believed (I go on believing) that the liberation of women is a wedge driven into all other radical thought, can open up the structures of resistance, unbind the imagination, connect what's been dangerously disconnected. (Rich 1994: 214)

To take cinema seriously is to be opened up to its transforming powers. An answer to the question of what a film does is not a one-way application of concepts to a cinematic work, but an openness to be taken completely by surprise, unable to conceptually grasp

what is happening, as well as being able to go with the flow. In this article, we tried to write down what cinema tells us about the concepts of feminism and temporality, concepts of the now and potentialities of the new, molar and molecular politics. Feminism and queer theory have always worked in-between structures and fluidity, between being active in the now and imagining the new, but *Born in Flames* rather brutally touches us through time with great effect and affect, showing a necessity, now more than ever, to rethink notions of our futurity.

In this sense, subjugated bodies – in our case queer and untamed female bodies – play a crucial part in a temporal rupture, which can have the potential to bring about change. We have already written that queer modes of life (in the analysed film and in the everyday) produce and are produced from fragmented temporalities that cannot be easily subjugated to notions of reproductive futurity, family temporality, essentialism or generational inheritances. Queer temporalities speak of failures, bastard loyalties, casual encounters, transitory meanings of the flesh that at first glance have nothing to do with a time-bound faith in meaningful narrativized life trajectories. The work on queer temporality does not only question stories of origin and essentialisms but also progressivist ideas of a better tomorrow. This, however, does not mean that what queer theory brings to the table is only a total queer destruction or a temporality of the moment. If Edelman takes the denial of the future and the embracement of the death drive as legitimate queer political opposition (even, as the only opposition available), other queer theorists are less inclined to do so, attempting rather to write about affective queer history, not with a sense of nostalgia for times past and lost, but out of the fragments and omissions in time, or imagining a community that in a way always implies temporal transmissions to the future – as does the act of writing or film-making itself. These transmissions are quite different from a progressive teleology; they take into account a queer affect that is temporally unique, impossible to describe in terms of development, socially accepted rhythms and repetitions, but rather conceivable in terms of surprises, irrationalities, delays, anachronisms. At the same time, these transmissions consider a force that crosses temporality and bodies, making new or not-yet-formed affective communities without familial ties through multiple moments in time. There is a certain vitalism in this present moment if we are open to the idea that it can grow in multiple directions, open up potentialities that may or may not become a matter of future, and start thinking about those yet undefined futurities in new, rather than habitual ways.

Bibliography

- Barber, Stephen, and Clark, David (2002): *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. New York, London: Routledge.
- Butler, Judith (2001): *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: Škuc.
- Butler, Judith (2011): *Bodies That Matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Colebrook, Claire (2002): *Gilles Deleuze*. London, New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (2005): *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, Gilles (1989): *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dillon, Stephen (2013): "It's here, it's that time:" Race, queer futurity, and the temporality of violence in *Born in Flames*. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 23 (1): 38–51.
- de Lauretis, Teresa (1985): *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*. *New German Critique*, 34: 154–175.
- Dinshaw, Carolyn (2001): Got Medieval?. *Journal of the History of Sexuality*, 10 (2): 202–212.
- Edelman, Lee (2004): *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, London: Duke University Press.
- Freeman, Elisabeth (2007): Introduction. *Journal of Gay and Lesbian Studies*, 13 (2–3): 159–176.
- Freeman, Elisabeth (2010): *Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, London: Duke University Press.
- Frilot, Shari (1993): Sally Potter. *Bomb*, 44. Available from: <http://bombmagazine.org/article/1673/sally-potter> (Accessed 1. 11. 2016)
- Geller, Theresa (2006): The Cinematic Relations of Corporeal Feminism. *Rhizomes*, 11–12. Available from: <http://www.rhizomes.net/issue11/geller.html> (Accessed 29. 11. 2016).
- Grosz, Elizabeth (2000): Deleuze's Bergson: Duration, the Virtual and a politics of the Future. In I. Buchanan and C. Colebrook (ed.): *Deleuze and Feminist Theory*: 214–234. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Halberstam, Judith/Jack (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, London: New York University Press.
- Malabou, Catherine (2012): *The ontology of the accident*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Marks, Laura (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, London: Duke University Press.
- Massumi, Brian (1995): The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31: 83–109.
- Mulvey, Laura (1989): *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave.
- Olkowski, Dorothea (2002): Flesh to Desire: Merleau-Ponty, Bergson, Deleuze. *Strategies*, 15 (1): 11–24.
- Rich, Adrienne (1994): *Blood, Bread, and Poetry*. New York, London: W.W. Norton & Company, Inc.
- Rich, Ruby (2013): *New Queer Cinema: The director's cut*. Durham, London: Duke University Press.
- Shaviro, Steven (2006): *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sussler, Betsy (1983): Lizzie Borden. *Bomb*, 7. Available from: <http://bombmagazine.org/article/333/lizzie-borden> (Accessed 2. 11. 2016).
- Wittig, Monique (2000): Eseji. Ljubljana: Škuc.

Sources: films

- Borden, Lizzie (director) (1983): *Born in Flames*. US: Independent production.

Author's data

Jasmina Šepetavc, doktorska študentka študijev spolov
 KUD Anarhiv, Metelkova ulica 6, 1000 Ljubljana, Slovenija
 jasmina.sepetavc@gmail.com



RECENZIE KNJIG
BOOK REVIEWS



Marko Hočvar

Tomaz Mastnak: Liberalizem, fašizem, neoliberalizem.

Ljubljana: Založba /* cf., 2015.

185 strani (ISBN 978-961-257-071-2), 16 EUR

S hegemonijo (neo)liberalizma se je utrdilo prepričanje, da liberalizem pomeni negacijo fašizma. A kot pravi Tomaz Mastnak v knjigi *Liberalizem, fašizem, neoliberalizem*, je to zgolj nekaj, v kar liberalci in neoliberalci prepričujejo sami sebe, kajti obstaja tesna povezava med (neo)liberalizmom in fašizmom, tako na ravni teorije kot tudi prakse, ki se jo že nekaj desetletij poskuša zakriti. Avtor, izhajajoč iz teorije in prakse (neo)liberalizma in fašizma, predvsem pa iz kritike najbolj eminentnih teoretikov neoliberalizma (Ludwig von Mises) in nacizma (Carl Schmitt), prikaže podobnosti med fašizmom in neoliberalizmom, in sicer predvsem na polju političnega.

Knjiga je razdeljena na štiri dele. V prvem delu se Mastnak ukvarja z razmerjem med liberalizmom in neoliberalizmom ter neoliberalizem tudi konceptualno opredeli. V drugem delu se osredotoči na »pozabljene« in zelo problematične poteze (neo)liberalcev, predvsem skozi sodelovanje (neo)liberalizma in fašizma/nacizma v boju proti komunizmu. Poleg tega naslovi vprašanje zgodovinskega revizionizma, ki je postal zelo priljubljen po padcu berlinskega zidu, vlogo civilne družbe in civilnodružbenih gibanj v hladni vojni ter »zmago« liberalnega Zahoda v njej. V tretjem delu Mastnak analizira dela različnih nemških (političnih) teoretikov, predvsem Carla Schmitta, ki se v nekaterih delih ukvarja z razumevanjem politične reprezentacije ter odnosom med ljudstvom in oblastjo. V zaključnem poglavju Mastnak izpostavi še nekaj dodatnih izhodišč za premišljanje povezave med (neo)liberalizmom in fašizmom v 21. stoletju.

Na začetku knjige Mastnak nekaj prostora nameni razlikovanju med liberalizmom in neoliberalizmom, kot tudi etimologiji izraza »neoliberalizem«. Izpostavlja, da klasični liberalizem vse do začetka 20. stoletja ni vključeval ekonomije. Liberalizem je bil svetovni nazor, ideologija, ni pa imel nič opraviti z ekonomijo. Z Ludwigom von Misesom, pravi Mastnak, pride do »prisvojitve ekonomije« (str. 23) s strani liberalizma. Kot smo omenili že zgoraj, pred neoliberalizmom ni obstajal ekonomski liberalizem, iz česar sledi, da je šele neoliberalizem ekonomski liberalizem. Glede na to, da je von Mises razvijal – po lastnem prepričanju – znanstveni liberalizem, lahko rečemo, da je neoliberalizem znanstveni liberalizem. Vsako obliko družbene interakcije in vse odnose v družbi je treba razumeti kot tržne pojave in tržne odnose, saj je vse podvrženo trgu. Pri neoliberalizmu naj bi šlo torej za totaliziranje liberalizma, kar pomeni ekonomizacijo vsega. Ta totalnost liberalizma, ki nastopi z neoliberalizmom in ki jo izraža podrejanje vseh sfer družbenopolitičnega življenja trgu in profitni logiki, je ključna, kajti koncept totalnosti je bil zelo pomemben tudi pri Carlu Schmittu, ključnem nacističnem (političnem) teoretiku.

V drugem poglavju knjige Mastnak vztraja, da je bil liberalizem vedno (delno) inkorporiran v nacizem oziroma fašizem. To je najbolj razvidno iz odnosa (neo)liberalcev in fašistov/nacistov do komunizma. V 20. stoletju je bil tako za liberalce kot tudi za neoliberalce fašizem sprejemljiv, ker je temeljil na antikomunizmu; v slednjem sta se združila (neo)liberalizem in fašizem. (Ne)lagodni odnos med (neo)liberalizmom in fašizmom je razviden tudi iz tega, da so bili italijanski liberalci izjemno zadovoljni, ko je Mussolini izvedel državni udar in prevzel oblast. Po drugi strani ne Ludwig von Mises ne Friedrich von Hayek, dva ključna teoretika neoliberalizma, nista analizirala nacizma, ob tem pa sta goreče napadala realno obstoječi socializem oziroma komunizem. Von Mises ne samo da nikoli ni odklonil fašizma oziroma nacizma; po njegovem mnenju je fašizem evropsko civilizacijo (ki je pri njem izenačena z liberalizmom, kar je tudi izjemno problematično) rešil pred nevarnostjo komunizma. Fašizem nastaja, vsaj po von Misesovi razlagi, kot protiutež komunizmu, in ne liberalizmu. Von Mises je poslanstvo liberalizma videl v boju proti komunizmu na idejni ravni, po drugi strani pa je poslanstvo fašizma videl v »antikomunističnem nasilju« (str. 50). Še več, von

Mises je v fašizmu videl »zrcalno podobo liberalizma ali kratko malo neoliberalizem« (str. 50), v katerem je država imela preveliko vlogo.

V nadaljevanju knjige avtor analizira nacistično gospostvo ter razmerje med oblastjo in ljudstvom, predvsem izhajajoč iz analize različnih knjig Carla Schmitta, ki je poskušal teoretsko utemeljiti nacistično politiko. Carl Schmitt je v delih *Pojem političnega* in *Ustavna teorija* opredelil osnove nacistične politike, in sicer predvsem skozi novo razumevanje političnega predstavnštva. Najprej je uveljavil razumevanje politike kot boja na življenje in smrt, v katerem je nujno razlikovati med sovražnikom in prijateljem. Po drugi strani pa je izpeljal premik od politične reprezentacije k upodabljanju. Da razumemo takšen premik, je pomembno izpostaviti, da v nemškem jeziku obstajajo različni izrazi za reprezentacijo. Na eni strani imamo izraza *repräsentieren* in *vertreten*, ki pomenita ‚zastopati‘. Schmitt je izraz *repräsentieren* prevedel oziroma »ponemčil« v *vergegenwärtigen*, ki pomeni ‚upodobiti‘. Poleg tega v nemščini obstaja tudi izraz *darstellen*, ki ravno tako pomeni ‚upodobljati‘, vendar je predvsem vezan na umetnost in umetniško upodabljanje. Iz Schmittovega razumevanja političnega predstavnštva, ki je bilo podlaga za nacistično politiko, izhaja, da ne gre za klasično politično predstavnštvo, ki je utemeljeno v zastopanju interesov, temveč prej za umetniško upodabljanje (*darstellen*). Torej ljudstvo ni zastopano, temveč zgolj umetniško upodobljeno, kar nima nič opraviti s politiko in političnim. Po Mastnaku je ta premik izjemno pomemben tudi za razumevanje današnje politike in neoliberalizma.

V četrtem delu skuša avtor na ravni politike premisliti podobnosti med Schmittovimi koncepti in neoliberalistično politično dejanskostjo, predvsem v razmerju med ljudstvom in predstavniško oblastjo v 21. stoletju. Izhajajoč iz von Misesa, je jasno, da med nacizmom/fašizmom in (neo)liberalizmom lahko najdemo »duhovno ali idejno sorodnost« (str. 143). Tako kot je to storil nacizem, je tudi današnja neoliberalna formacija razlastila ljudstvo. Vendar obstaja tudi razlika – v nacizmu je bilo ljudstvo koncipirano predpolitično, v (neo)liberalizmu pa je postalo postpolitično. Kljub predstavniški oblasti se oblast danes, po trditvah Mastnaka, čedalje bolj izvaja neposredno, tako kot v nacizmu. Depolitizacija ljudstva, ki se dogaja v okvirih liberalne demokracije, ni pripeljala do konca politike, temveč prej do politične zmage neoliberalizma. Z novimi prostotrgovinskimi sporazumi se je samo še dodatno izkristaliziralo, da je ljudstvo danes »socialno razbito in politično likvidirano« (str. 159).

Izjemni analizi Mastnaka lahko dodamo dva pomisleka. Prvič, trditev, da gre danes, v obdobju neoliberalistične hegemonije, zgolj za (umetniško) upodabljanje ljudstva, je lahko hitro problematična. Če pustimo ob strani ključno politično vprašanje, na katerega Mastnak odgovori implicitno – kdo in kako je vštet v ljudstvo –, je takšna trditev povezana z vprašanjem eno(tno)sti ljudstva, ki ga je vedno težko zvesti na homogeno celoto. Danes je večina politične reprezentacije zvedena zgolj na kozmetične razlike med levico in desnico, medtem ko kapital vlada – oziroma gre za »pluralistični enostrankarski sistem« (str. 159). Tržna logika se širi v vse sfere družbenega in političnega življenja oziroma je vse podrejeno kapitalu in podjetništvu. A trditi, da celotno ljudstvo ni zastopano, temveč zgolj upodobljeno, je problematično, saj čedalje več ljudi pristaja na podjetniško logiko, ko poskušajo osmisliti individualna in kolektivna izkustva. Zagotovo gre za delovanje, po besedah Althusserja, ideoloških aparatov države – gre za različne procese (politične) socializacije, ki omogočajo interpelacijo v podjetniški subjekt. Torej, če se ljudje čedalje bolj razumejo kot podjetniki, kot mali kapitalisti, ne moremo mimo tega, da so določeni ljudje politično zastopani, in ne le upodobljeni. Mastnakove trditve o tem, da je ljudstvo zgolj upodobljeno, in ne zastopano, bi bilo treba še empirično dokazati oziroma pokazati, kdo je politično zastopan in kdo (umetniško) upodobljen.

Drugič, Mastnak natančno in upravičeno kritizira obstoječe stanje ter v zadnjem poglavju poskuša utemeljiti razcep med liberalizmom in demokracijo. Vendar pa z vztrajanjem pri politični reprezentaciji kot osnovi za suverenost ljudstva in kot temelju demokratične vladavine ne odpre vprašanja, ali je sploh možno ločiti (neo)liberalizem od takšne demokracije oziroma od političnega predstavnštva. Namreč, politično predstavnštvo v moderni obliki, če beremo Jamesa Madisona

in *Federalist št. 10*, hitro postane orodje za zaščito zasebne lastnine. Torej, politični instrument, ki naj bi zagotavljal suverenost ljudstva in demokratično vlado, je tesno povezan z nastajanjem liberalno-nacionalnih držav in kapitalistične akumulacije. Izhajajoč iz tega lahko še bolj zaostrimo Mastnakovo trditev: ne le da je demokracijo (pri Mastnaku očitno v obliki predstavniške oblasti kot temelja moderne politike) treba ločiti – in tudi je ločena – od (neo)liberalizma, ampak je demokracijo treba ločiti tudi od političnega predstavništva.

Knjiga intervenira v počasi že zasičen prostor kritike neoliberalizma. Toda številne študije o neoliberalizmu niso niti približno tako temeljite in izvirne, kot je Mastnakova. Ključno je, da gre Mastnakova analiza onkraj moralističnih »kritik« neoliberalizma. Ob tem avtor tudi natančno opredeli, kako razume neoliberalizem, kar je prava redkost. Ponudi – lahko bi rekli – kontrazgodovino neoliberalizma ter s tem, ko pokaže na podobnosti med fašizmom in (neo)liberalizmom, odpre tudi prostor za možnost drugačnega političnega premisleka o neoliberalnem gospodarstvu ter boju proti takšnemu gospodarstvu. Izhajajoč iz Mastnakove analize, se lahko vprašamo, ali bo globalno neoliberalno družbeno formacijo na koncu, pred levo alternativo ali ob umanjkanju leve alternative, morda zopet reševala nova zvrst fašizma? Oziroma ali je že ni začela reševati?

Klemen Ploštajner

**Žiga Vodovnik: Demokracija kot glagol.
Ljubljana: Založba Krtina, 2015.
157 strani (ISBN 978-961- 260-087- 7), 20 EUR**

Delo Žige Vodovnika je moč brati na vsaj dva načina. Prvi je teoretski – ta se pogloblja v argumente, izpeljave in teze. S takšnim pristopom bi pri soočenju z Demokracijo kot glagolom zgrešili, saj bi delo potiskali v akademske vode, iz katerih se poskuša iztrgati. Vodovnikovega pisanja ne opredeljujejo toliko rigorozne analize akademskih razprav kot pa kritika teh razprav z vidika praktičnega udejstvovanja. Branje besedila kot zgolj in samo teoretskega prispevka k analizi demokracije ter na njo vezanih konceptov državljanstva, participacije in prakse bi spregledalo, da je njegovo osnovno izhodišče ravno kritika tega zaprtega akademizma.

Tako se premaknemo k drugemu možnemu pristopu k delu. Ta način branja je političen in poskuša delo misliti kot akt odpiranja novih poti za »krhek demokratični eksperiment«. Politično branje besedila ne presoja zgolj njegove konsistentnosti in teoretske pravovernosti, ampak predvsem njegovo uporabnost za delovanje. Ne postavlja si vprašanja o smiselnosti dela, ampak o njegovi uporabnosti. Presoja njegove neposredne politične učinke ali pa potencial njegovih idej za doseganje političnih učinkov. Ta pristop, ki je precej instrumentalen, ponovno zgreši, saj išče recept za delovanje, medtem ko besedilo ponuja nastavke za mišljenje. Če se prvi način branja vrta v miselnih krogih, ker si ne drzne napraviti koraka, se drugi zaletava v zid, ker si ne zna zamisliti vrat.

Oba načina branja tako zgrešita bistvo besedila, ki poskuša oplajati teorijo z delovanjem in delovanje z mislijo. Besedilo je zato treba brati na oba načina, in to hkrati. Delo na teoretski strani sledi političnim izhodiščem, ko z reafirmacijo tistega, kar je marginalizirano, banalizirano ali celo izbrisano, piše proti hegemonškemu pristopu. Ta pogled na demokracijo briše prakse vsakdanjega življenja, državljanstvo splošči na pravno kategorijo in ji pripíše etnično podstat, participacijo pa v grožnji pred preveliko močjo množic zreducira na prazen karneval reprezentacije in volitev – na »enakost v podrejanju oblasti«. S tem epistemološkim obratom, ki je v bistvu obrat optike od kanona k margini, Vodovnik v teoretsko misel ne vnaša zgolj prepotrebne svežine, ampak akademskim

debatam vrača tudi smisel. Ta nikoli ni bil larpurlartistično samonanašajoče preigravanje konceptov, ampak – če se izrazimo s praksisovci – v misli, ki bo: »/N/eusmiljena kritika obstoječih razmer, humanistična vizija zares humanega sveta in sil, ki navdihujejo revolucionarno dejanje« (str. 87). Ravno ta neusmiljena kritika pa se Vodovniku izmika, ko poskuša biti političen. Takrat zagreši nekaj napak romantizacije in idealizacije, kar vodi v spregledanje mankov praks in misli, do katerih goji naklonjenost. Če je pri svoji kritiki kanona politične literature neizprosna, je pri kritičnem pogledu na podtalno demokracijo toliko bolj popustljiv. Prvič, očitno je zapostavljanje ekonomskega, kar je posledica kritike ekonomskega determinizma, v katerega so se ujele različne marksistične politike in teorije. Čeravno je kritika ekonomskega determinizma s poudarjanjem drugih dominacij na mestu, pa to ne opravičuje zanemarjanja ekonomije. Ravno nasprotno, ekonomske analize je treba poglobiti ter jih odpreti za druge oblike dominacije in hierarhije. Ta odkim od ekonomije k vprašanju demokracije in kulture ni zgolj Vodovnikova slepa pega, ampak je tudi splošna tendenca velikega števila novodobnih gibanj.

Tu se premaknemo k drugi pomanjkljivosti. Osredotočenje na vsakdan, kulturo in demokratično participacijo je več kot dobrodošlo, a v sebi nosi sledi zgodovinskega poraza levece. Poraz na velikih igriščih se vse bolj nadomešča z zmagami v vsakdanjem življenju. Tako politična in teoretska dejavnost vse bolj spominja na gradnjo in gojenje otokov svobode sredi oceana bede. Kar potrebuje politika, ki jo je moč čutiti tudi v Vodovnikovem pisanju, ni umik v cono udobja, ampak iskanje načinov gradnje nove hegemonije. Miselna in praktična orodja, ki jih delo opisuje, so primerna, a topa, če ne uspejo zgraditi dovolj moči za lastno uveljavitev.

Tretja problematična točka politike dela je v zavrnitvi reprezentacije in trenutne institucionalne ureditve demokracije kot možnosti za grajenje praks demokracije. Čeravno so kritike obstoječega reda v delu pravilne, pa zgrešijo v politični analizi situacije. Demokracija kot institucija volitev in reprezentacije je res produkt reakcionarnega odziva absolutizma, a hkrati v sebi nosi usedlino »izbruha demokracije«, na katero se odziva. Teh institutov, ki so produkt preteklih bojev, pa se ne zavrača, ampak dopolnjuje. Delo tako odpira prepotrebno kritiko obstoječega demokratičnega procesa, a v svoji kritiki ne sledi praksi, na katero se naslanja. Politična gibanja poskušajo vse bolj prepletati volilni proces in gradnjo vsakodnevnih praks demokracije. Volilna zmaga Ade Colau v Barceloni, Jeremy Corbyn kot vodja laburistov, Bernie Sanders v ZDA, rožnata plima v Latinski Ameriki so zgolj nekateri izmed sodobnih primerov spajanja demokracije od spodaj in zgoraj.

Zadnja izmed problematičnih točk je poudarek na kreativnosti in človeškem potencialu, ki bo sta z demokracijo kot prakso osvobojena. Takšen pristop je problematičen z dveh vidikov. Prvi je političen, saj govor o osvoboditvi kreativnosti vse prevečkrat prihaja tudi iz neoliberalnega tabora. Zgodovinsko gledano je zasledovanje kreativnosti in individualnega potenciala, ki so ga v svojih napadih na birokratsko rigidnost vršila gibanja 60. in 70. letih minulega stoletja, odprlo vrata za radikalni individualizem neoliberalizma. Ker so svojo kritiko, seveda do določene mere upravičeno, usmerjali proti birokratam, institucijam in državi, so odprli pot za deregulacijo mehanizmov redistribucije. S tem pa tudi za ukinitvev mehanizmov, ki so omogočali izenačevanje neenakih začetnih pozicij v družbi. Drugi problematični vidik pa je teoretičen, saj govor o človeški kreativnosti hitro zapade v esencialistično dojetje človekove narave. Zato se pri opisu osvobojanja kreativnosti delo hitro zaplete v abstrakten govor o človeku in se vse bolj odmika od analize institucij, ki bi omogočale razvoj človeštva. S tem pa zagreši bistvo, namreč da šele institucionalni okvir proizvede in omogoči ustvarjalni potencial človeka.

Kljub tem problematičnim točkam, ki so večinoma proizvod nerigorozne rabe lastnih metod, je delo več kot vredno branja, saj prinaša prepotreben vnos demokracije kot prakse v analize demokracije. Reafirmacije tistega, kar je proizvajano kot nevidno, in vnos »dela, ki ne šteje« v analizo demokracije, sta največja prispevka Vodovnikovega pisanja. Čeravno se delo bere, kot da je napisano zanje, pa vnosa teh tem ne potrebujejo tisti, ki niso šteti. Ti že živijo demokracijo kot glagol in se prek vsakodnevnih praks skušajo prišteti skupnosti, ki jih izključuje. Vnos teh tem

potrebujejo predvsem tisti, ki niso zgolj prešteti, ampak so štetí kot večvredni. Delo jim bo pomagalo razumeti, da njihova večvrednost ni naravna danost, temveč proizvod družbene ureditve, ki temelji na strahu pred množicami.

Tomaz Kravos

**Renata Mihalič, Grega Strban: Univerzalni temeljni dohodek.
Ljubljana: Založba GV, 2015.
253 strani (ISBN 978-961-247-303-7), 39 EUR**

Ideja univerzalnega temeljnega dohodka (UTD) se ohranja že stoletja, vendar ni bila nikoli povsem zavrnjena ali celostno potrjena. Zaradi (regresivnih trendov) preoblikovanja sedanjih obstoječih sistemov socialne varnosti, ki izvirajo iz obdobja po drugi svetovni vojni, ter s prizadevanji za vzajemnost med učinkovitostjo socialne države in tržno ekonomijo se ideja o UTD ponovno vzpostavlja. Prav tako napredujejo prizadevanja za uveljavitev pravice do tovrstnega dohodka v praksi, kot lahko vidimo na primeru švicarskega referendumu o vpeljavi UTD ali na primeru finskih in nizozemskih praktičnih eksperimentov.

Na ravni EU in Slovenije se zanimanje za koncept v strokovni in splošni javnosti v omejeni meri ohranja, s čimer se krepijo različni pristopi in vidiki argumentacije koncepta UTD. Delo dr. Grege Strbana, profesorja delovnega prava in prava socialne varnosti na Pravni fakulteti Univerze v Ljubljani, in dr. Renate Mihalič, ki je doktorirala s področja delovnega prava in socialne varnosti na Pravni fakulteti Univerze v Ljubljani, poizkuša bralca seznaniti s problematiko in priložnostmi UTD. Avtorja sta skupaj napisala že več člankov na temo UTD, svoje ugotovitve pa sta sedaj zbrala na enem mestu in jih podala v obliki znanstvene monografije. V luči erozije obstoječih institucij socialne države in sistemov socialne varnosti, zahtev po krepitvi socialne države in socialne varnosti ter predlogov za njuno nadgradnjo delo zato predstavi tudi morebitno potrebo po uvedbi UTD. Celovito predstavi predvsem pravne in socialne vidike UTD ter morebitne učinke njegove uvedbe in prispeva k njegovi konceptualizaciji.

Namen dela ni v predstavitvi konkretnih izvedbenih možnosti UTD v Sloveniji ali kje drugje. Ponuja vpogled v temeljne značilnosti koncepta UTD, osredotoča se na pravne značilnosti UTD, njegove vplive na uveljavljanje obstoječih socialnih pravic in z umestitvijo koncepta UTD v sistem socialne varnosti prikaže zmožnost UTD za zagotavljanje ciljev socialne varnosti. Ponuja pregled zlasti socialnopravnih vidikov UTD ter s potencialnimi priložnostmi in nevarnostmi navidezno preprostega in dobronamernega koncepta UTD. Odprto pa pušča vprašanje, ali je pravica do UTD prihodnost socialnega sistema in ali bi lahko pomenila omejitev načel socialne pravičnosti, svobode, enakosti, solidarnosti.

Avtorja v knjigi prikažeta morebitne priložnosti in pasti, ki bi jih UTD lahko predstavljal. Delo v začetku celostno in pravno definira UTD, predstavi osnovne cilje in namen njegove vzpostavitve, idejo UTD umesti v sodobne trende ter se dotakne razvojnega trenda koncepta UTD. Kritično analizira ključne teorije, na katerih UTD temelji, z namenom razumevanja pravne teorije UTD. Prikazani so primeri dejavnikov spodbujanja in zavračanja UTD v nekaterih državah. Pred osrednjim delom knjige je poudarek namenjen razlikovanju oblik UTD, ki se v osnovi delijo na izvorno oziroma nepogojeno obliko in njegovo (pogojeno) selektivno različico. Izhodiščni del knjige se zaključí s predstavitvijo temeljnih prednosti in slabosti sistema UTD, problematiko financiranja in vpliva na davčni sistem ter učinkih na trg dela, delovna razmerja, sistem plač in javnofinančni sistem. Osrednji del knjige je namenjen razlagi pravnih vidikov UTD. Zamisel o UTD je umeščena v okvir temeljnih

pravnih teorij; teorij naravnega in pozitivnega prava, sociološkega pravoznanstva ter kritične in sintetične teorije prava. V nadaljevanju je koncept UTD predstavljen v luči udejanjanja in hkrati kršenja načel socialne države. Temeljni poudarek dela je na vplivu UTD za udejanjanje načel pravne in socialne države. S tem namenom so v delu predstavljene dileme in priložnosti pravnih vrednot sistema UTD. Obravnavani so učinki na pravno varnost, pravičnost, demokratizacijo, ohranjanje miru in družbenega reda ter pozitivni in negativni učinki na individualno in družbeno svobodo. Z vidika socialne države so obravnavani pozitivni in negativni učinki na socialne vrednote človekovega dostojanstva, socialne pravičnosti, solidarnosti, vzajemnosti in enakosti ter individualne in družbene odgovornosti. Delo tudi poudarja (ne)zmožnost UTD za zagotavljanje sedanjih ciljev socialne varnosti in zaščite. Prikaže problematiko nepovezanosti UTD z nastankom socialnih primerov in tveganj ter učinkovitosti sistema UTD za doseganje manjše stopnje revščine, socialne izključenosti in odvisnosti od države. V nadaljevanju je predstavljena še normativna ureditev UTD, ki bi lahko služila kot izhodišče za izvajanje analiz ureditve obstoječega sistema socialne varnosti in sistema socialne varnosti, ki bi vključeval UTD. Predstavljeni so elementi pravice do UTD in njenega uveljavljanja, subjektov, nosilca in morebitnih obveznostih upravičencev ob uveljavitvi sistema UTD. Delo se zaključuje s predstavitev ključnih vplivov UTD ob njegovi morebitni uvedbi v pogojeni ali nepogojeni obliki na podsystem socialnih zavarovanj, spremembe pravnega položaja upravičencev ter na sistem socialnega varstva in družinskih prejemkov.

Delo je v večji meri usmerjeno k pogledu na UTD v trenutnih okvirih sistema socialnega varstva, ekonomske zmogljivosti in trenutnih pogledov na zagotavljanje socialnih pravic. Takšen pogled spregleduje možnost UTD za zagotavljanje širšega potenciala UTD o večji svobodi vsakega posameznika za zagotavljanje posameznikovega dobrega življenja onkraj družbe dela, ki bi radikalno spremenila okoliščine človekovega obstoja in posledično kapitalistični sistem (gl. Boljka 2012). Skupaj s finančno (ne)izvedljivostjo UTD ter težjo izvedljivostjo brez doseganja visoke stopnje ekonomske rasti in uspešnega razvijanja tržnega gospodarstva je pristop ujet v socialnopolitični diskurz dosedanjega sistema. Kot bolj izvedljive oblike UTD se zato prikazujejo pogojene oblike, ki pa od izvorne oblike UTD odstopajo ravno pri njegovih temeljnih značilnostih nepogojenosti, univerzalnosti in trajnosti, zato se postavi vprašanje o smiselnosti uvedbe pogojenih oblik.

Vsakršno radikalno spreminjanje sistema socialnega varstva je kompleksno in mora predhodno pridobiti tako javni konsenz kot tudi temeljiti na skrbno proučenih učinkih na družbene podsysteme. UTD bi v svoji izvorni obliki – poleg sistema socialne varnosti in zaščite – vplival na vrsto drugih podsystemov, kot so davčni sistem, trg dela, plačni sistem, delovna razmerja. Med drugim ideja UTD pomeni tudi spremembo načina razmišljanja v družbi, saj bi spremenil odnos do dela oziroma nedela in pogled na definicijo dela. Spremeniti bi se moral tudi odnos do sistemov, ki delujejo na podlagi vzajemnosti, ki udejanjajo vzajemno zagotavljanje pomoči ter vzpostavljajo razporeditev tveganj in odgovornosti med posamezniki. Tako je monografija o UTD Renate Mihalič in Grege Strbana v prikazu morebitnih pozitivnih in negativnih učinkov UTD na sistem socialne varnosti in zaščite, ki bi lahko tudi omejila sedanje pravice upravičence na eni strani ter z analitično predstavljenimi vplivi, ki bi jih morebitna uvedba UTD imela na ureditev nacionalnega sistema socialne varnosti na drugi, namenjena tako splošni kot strokovni javnosti, pravnikom, socialnim delavcem in tistim, ki oblikujejo socialno politiko in zakone, ter tudi članom nevladnih organizacij. Prav tako jo priporočamo politologom, filozofom ter vsem raziskovalcem in posameznikom, ki jih zanima kritičen pogled – tako nevarnosti kot tudi priložnosti – univerzalnega temeljnega dohodka.

Literatura:

Boljka, Urban (2012): Recenzijska diskusija zbornika UTD v Sloveniji. Dostopno prek: <https://revus.revues.org/2244> (1. 3. 2017).

Klemen Kordež

Slavoj Žižek: *Antigona*.

Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka *Analecta*), 2015.
73 strani (ISBN 978-961-6376-65-5), 12 EUR

Žižkova *Antigona* ni prva adaptacija Sofoklejeve mojstrovine v slovenskem kulturnem prostoru. V luči povojnega nasilja je leta 1960 Dominik Smole izdal istoimensko dramo, ki se je tako kot Žižkova ukvarjala z razmerjem med človeškimi in t. i. božjimi zakoni, le da je Smole v svojem delu zagovarjal popolnoma nasprotno etično stališče. Čeprav Žižek Smoletove *Antigone* v svoji knjigi na nobenem mestu ne omenja, je jasno, da je skozi celotno delo pravzaprav v spopadu z romantično podobo revolucionarke Antigone, ki se bori proti despotski samovolji kralja Kreona.

Poleg dramskega teksta z naslovom *Trojno življenje Antigone* v knjigi najdemo še uvodni esej, v katerem Žižek navaja razloge za nastanek tako neobičajnega besedila. Ne gre za umetniško delo, zatrjuje avtor, ampak za »etično-politično vajo«, ki je pravzaprav le skrajšan kolaž Gantarjevega prevoda grškega izvornika, iz katerega je avtor poskušal odstraniti vse, kar je nepomembno za njegove izpeljave, ki temeljijo izključno na političnem vidiku dela. Sem in tja je tudi kaj dodal, največ svobode pa si je pustil pri sklepnem prizoru tragedije, saj ima njegova drama tri različne zaključke, v katerih jasno predstavi svoje poglede na politična vprašanja, ki se odpirajo ob Antigonini zgodbi. V njih se močno naslanja na Heglova razmišljanja o tej antični junakinji, ki jih lahko najdemo v knjigi z naslovom *Predavanja o estetiki: dramska poezija*. Če želimo razumeti glavno misel Žižkovega dramskega besedila, si moramo na hitro pogledati Heglovo teorijo o tej antični klasiki.

V nasprotju s splošno interpretacijo (poudarimo, tudi s šolsko), ki v liku Antigone prepozna izrazito pozitivno osebo, Hegel zagovarja veliko bolj uravnoteženo in predvsem filozofsko poglobljeno stališče. Kot je znano, je Antigona kljub Kreonovi izrecni prepovedi pokopala svojega brata Polinejka ter dejanje pred njim in zborom opravičevala z naslednjimi besedami: »/V/em, da razglasim ljubečega človeka / nima moči, da omaje neomajne / in nenapisane bogov zakone. / Njih zakon ni od danes ne od včeraj, / na veke velja, nihče ne ve, od kdaj« (1987: 24). To so ključne besede Sofoklejeve *Antigone*, ki so v drami zoperstavljene Kreonovemu jasnemu stališču: »/K/omur svojci več pomenijo / kot domovina, zame je ničvrednež!« (ibid: 13). Sedaj, ko imamo vzpostavljeno napetost med t. i. večnimi zakoni (*Antigona*) in tistimi, ki jih je vzpostavil človek (*Kreon*), lahko razumemo Heglovo interpretacijo, po kateri Sofoklej pred nas postavi dve enakovredni moralni stališči, ki se v tragičnem zapletu izkristalizirata onkraj »gole naključnosti neposredne individualnosti« (2001: 56) in tako pokažeta na temeljno točko v razvoju zahodne civilizacije: prehod od božjih k civilnim zakonom.

Kot smo že dejali, se Žižek v nasprotju s Heglom v svoji *Antigoni* osredotoča izključno na politični vidik dela, ki ga nazorno predstavi v treh različicah izteka tragedije. V prvi avtor sledi antičnemu zgledu, v katerem hoče Kreon osvoboditi Antigono, a v njeno celico pride prepozno – Antigona je mrtva, njen zaročenec in Kreonov sin Hajmon pa seže po očetovem življenju, zgreši in si nato sodi sam. V tej različici Žižek zamolči javni zlom Kreona, kjer objokuje svojo usodno napako, in s tem delu odvzame tragično napetost, ki jo je vzpostavil Sofoklej.

V drugi avtor skoraj parodira posledice, do katerih bi prišlo, če bi Polinejka častno pokopali. Mesto bi gorelo, saj bi se zopet vnela državljanska vojna, ker bi del prebivalstva, ki v Polinejku vidi izdajalca domovine, začelo divjati po mestu. Ubita bi bila celo kralj Kreon in njegov sin Hajmon. Med ruševinami, ki jih golta ogenj, pa bi se sprehajala Antigona in ponavljala svoje besede, ki sedaj dobijo popolnoma novo konotacijo: »Ne da sovražim – da ljubim sem na svetu ...« (str. 60). Na ta način skuša Žižek iz bralca odgnati vsakršno simpatijo in sočutje do naslovne junakinje, kakor zapiše v uvodnem eseju. Če je Hegel še vzdrževal napetost med Kreonom in Antigono (če-

prav lahko tudi pri njem začitimo večjo naklonjenost do prvega, posebej v *Fenomenologiji duha*), pa se Žižek jasno postavi na Kreonovo stran. Zmagati mora država, ne pa neki nedoumljivi božji zakoni iz prazgodovine. Skozi besede zbora avtor celo obtoži Antigono, da je zaljubljena vase in misli le na svojo posmrtno slavo. Zаметke takega stališča sicer najdemo tudi v izvorniku, ki ga Žižek še razširi, v popolnoma drugačen kontekst pa postavi Hajmonove besede, ki jasno kažejo na simpatije ljudstva do Polinejka in posebej do Antigone. Kreon se na te obtožbe namreč odzove s stališčem, češ, saj počnem le, kar ljudstvo tako ali tako hoče, česar v antični *Antigoni* ne najdemo. Izvirnik tako prikroji za svoje potrebe, kar seveda ne bi bilo nič narobe, če avtor tega dejstva ne bi prikrival in s svojimi poudarki popolnoma poplitvil celotne tragedije.

To interpretacijo moramo brati tudi v luči slovenske polpretekle zgodovine in Smoletove *Antigone*, na kar je opozoril Tine Hribar, ki je ob izdaji knjige objavil daljši članek v časniku *Delo* (7. 11. 2015). Sicer iz tona njegovega pisanja jasno razberemo osebne zamere med velikanoma slovenske filozofije, a res je, da v Žižkovi *Antigoni* zlahka najdemo nič koliko mest, na katerih avtor opravičuje revolucionarno nasilje v Sloveniji, ki je v delu na neki način izenačeno z nujnostjo izničenja Antigoninih zahtev: »Antigona: Karkoli že porečete, / grozljivo je ubiti človeka ... // Zbor: ... a včasih, če ne storimo nič, / odpremo vrata reki mrličev, / tedaj je ne ubiti lahko še hušji zločin« (str. 70).

V tretji različici pa avtor postreže s svojevrstno razrešitvijo spora med Kreonom in Antigono: zbor, ki je po Žižkovi razlagi v antični tragediji skoraj nemi opazovalec dogajanja, prevzame oblast nad mestom in oba protagonista drame razglasi za državna sovražnika, ki zaradi svojeglavosti v Tebe vnašata politični nemir, zaradi česar sta oba aretirana in po hitrem postopku usmrčena. Na ta način avtor prikaže komunistično vladavino ljudstva, ki stopa onkraj spopadov idealiziranih protagonistov ter mestu prinese mir in blagostanje.

V Žižkovi interpretaciji *Antigone* najdemo dva glavna poudarka. Prvi je jasna podpora svetovni komunistični revoluciji, drugi pa je lokalne narave in zato veliko bolj čustveno zaznamovan. Ob Antigonini zgodbi hoče avtor namreč rehabilitirati stališče, ki je v zahodni družbi vsaj od padca berlinskega zidu naprej najostreje obsojano: prava komunistična revolucija bo vedno zahtevala smrtne žrtve, ker bodo vedno obstajale reakcionarne sile, ki se ji bodo upirale. Ta stališča so v Žižkovi *Antigoni* izražena z avtorjevimi lastnimi besedami, ki jih že po slogovni zaznamovanosti lahko jasno ločimo od Gantarjevega prevoda. Navedimo primer: vodja zbora Antigoni zabrusi: »Zdaj je jasno, da zakon, ki mu slediš, / zadeva le tebe in tvojega brata, / le tebe in ne Teb, / v njem ni spoštovanja do vseh, ki umirajo, / zadeva le dekle, ki odvezeta ji bila je zadnja igrača« (str. 48).

Res je, Žižek v uvodnem eseju jasno navede, da ne gre za umetniško delo, ampak za »etično-politično vajo«, a ne moremo se znebiti vtisa, da dramsko besedilo v knjigi spominja na socrrealistične poskuse iz petdesetih letih dvajsetega stoletja, v katerih so avtorji skozi besede svojih protagonistov kričali komunistične krilatice, ki so bile le v službi utrjevanja obstoječega sistema, in tako niso v kulturni prostor prinesli nič novega – tako kot oni tudi Žižek vsaki besedi v delu pripne neko filozofsko ozadje, prek katerega jo moramo razumeti. Iz tega razloga bi delo lahko označili za neosocrrealistično dramo, ki brez kakršnekoli umetniške vrednosti izraža nič kolikokrat ponovljena Žižkova stališča, le da jih tokrat predstavlja prek dramskega besedila, in ne običajnega filozofskega dela.

Literatura

Hegel, G. W. F. (2001): Predavanja o estetiki: dramska poezija. Ljubljana: DTP (Analecta).

Sofokles (1987): *Antigona*; Kralj Ojdisus. Ljubljana: Mladinska knjiga (knjižnica kondor; zv. 243).

Ana Pavlič

Roland Barthes: Mitologije.

Ljubljana: Krtina, 2015.

210 strani (ISBN 978-961-260-086-0), 25 EUR

Premisleke Rolanda Barthesa (1915–1980), ki jih je med letoma 1954 in 1956 popisoval v mesečnih kolumnah francoskega časopisa *Les Lettres nouvelles*, je gnal občutek nestrpnosti zaradi navidezne in vsiljene naravnosti zgodovinsko skonstruiranih dejstev in podob, ki so se mu kazala v formah tiska, umetnosti in zdrave pameti. Takrat je Barthes med iskanjem ponavljanj, ki imajo pomen, izpostavil, opisal in demistificiral triinpetdeset različnih mitov; mitov ki buržoazno oziroma meščansko kulturo transformirajo v univerzalno ter nam s tem določajo smeri in meje naših delovanj. Ko so leta 1957 *Mitologije* izšle, jih je Barthes sestavil iz dveh delov; prvemu delu, ki ga sestavljajo njegovi že prej popisani (buržoazni) miti, je dodal drugi del knjige z naslovom *Mit danes*, v katerih nam avtor predstavi teoretsko sistematizacijo začetnih opisov, nas seznanj z jasnejšim metodološkim aparatom njegovega preučevanja ter nam nakaže nujnosti in pomanjkljivosti mitološkega raziskovanja. V svojem poskusu demistifikacije meščanske norme, ki je za Rolanda Barthesa predstavljala glavnega sovražnika, je avtor mite vsakdanjega življenja iskal znotraj različnih tiskanih člankov, med fotografijami v tednikih, na predstavah in razstavah, s čimer nam je dal že v prvem delu knjige slutiti to, kar je jasno (in večkrat) postuliral v kasnejšem teoretičnem zaključku, tj. da je mit lahko vse, kar je v pristojnosti diskurza (str. 165). Tako nas kot bralce ne presenečajo pronicljivi orisi širokega odra meščanskega spektakla in znakov, ki ga pomagajo ustvarjati in ohranjati, ko nam Barthes predstavlja mitološko v stvareh, ki se nam zdijo naravne, normalne ali celo nepomembne. Avtor nam v prvem delu knjige ponuja drugačen (mitologov) pogled na nam dobro znan in na videz enoumen svet, svet kot ga poznamo; svet oglaševanja pralnih praškov in detergentov; svet poudarjanja prodiranja posameznih sestavin lepotnih izdelkov v globino kože; svet Rimljanov, ki v filmu nosijo frufu in se potijo, ker toliko mislijo; svet, v katerem pisatelji (nadljudje, za razliko od navadnih ljudi) tudi na počitnicah delajo; svet, v katerem kritika svoje nerazumevanje povzdiguje na raven univerzalne percepcije (najprej smo skupaj nemočni, da smo nato skupaj inteligentni); svet univerzalnosti pravniške govorice, ki krepi oblast; svet vina, bifitka in ocvrtega krompirčka, vse te slike tvorijo svet, ki mu je z uspešno mistifikacijo (to je s prehodom iz Zgodovine v Naravo) uspelo meščansko kulturo preobraziti v univerzalno (str. 15–165). Čeprav je od pisanja Barthesa minilo že dobrih šestdeset let, nam *Mitologije* kažejo (tudi) na dolgoživost mitov, ki so za ohranjanje posamezne ideologije (bolj) pomembni: marsovci, *Elle* in igrače nam tako še danes usmerjajo in kažejo meje naših pravih (ne)delovanj. Eseg o *mitu o marsovcih* nam na primer (po) kaže, da si malomeščanska ideologija zdravega razuma ni sposobna predstavljati *Dругega* in da je zato kot taka vedno nagnjena k (razrednemu) antropomorfizmu (str. 41). Pojasnimo: če bi bila naša zdravorazumska ideja o marsovcih in njihovih letečih krožnikih pravilna, bi bilo seveda tudi nujno, da bi na Marsu obstajali ljudje, ki so podobni nam, z religijo, podobno naši, in z zgodovino znanosti, ki je podobna naši, da bi splah lahko iznašli medplanetarni leteči krožnik (str. 40). Roland Barthes je v knjigi za največjo zakladnico mitologij razglasil francosko izdajo revije *Elle*, za katero je na nekem mestu zapisal, da »ima v Franciji dolžnost, da družbi polaga račune za njeno usposobljenost« (str. 51), na drugem pa, da je »*Elle* časopis o dragocenih rečeh, njegova naloga je namreč ta, da svojemu številnemu bralstvu, večinoma iz delavskega razreda, predstavi sanje o tem, kaj je elegantno« (str. 111). »En roman – en otrok,« zapiše Barthes, ko omenjena revija na svoji naslovnici zbere sedemdeset romanopisk, ki so vse tudi matere, in nam tako razkrije, da morajo ženske romane odtehtati z otroki, zato da izpolnijo enega izmed najbolj močnih mitov naše dobe – mit o materinstvu (str. 51). Naslovnica *Elle* za Barthesa ni bila presenečenje, saj je v vsaki izdaji revije opazil posebnost njihovega dvojnega prizadevanja, ki ženske osvobaja samo

znotraj trdno zaprtega gineceja, ki bo jasno razločeval med žensko in moško naravo ter od prve zahteval priznanje obveznosti svoje (ženske) narave (str. 52), ki je za vse zgodbe, ki jih piše *Elle*, osnova za to, da lahko ženske potem svobodno ljubijo, pišejo in živijo. Če nas *Elle* z miti, ki jih predstavlja, vodi po poteh prave ženskosti, nas igrače, s katerimi se igrajo otroci, na življenje pripravijo opremljene z izkušnjo človeka lastnika, uporabnika, in ne človeka ustvarjalca. Barthes namreč pravi, da v igračah odrasli vidijo sebe, da igrače pomenijo nekaj podružbljenega in da nas že kot otroke vpeljujejo v svet funkcij, ki sicer veljajo za odrasle. Če mladim deklicam kot igračo ponujamo punčko, za katero mora skrbeti, mladim fantom pa gasilske postaje, policijske avtomobile in vojake, se ne moremo čuditi, da vzgajamo prihodnost, sestavljeno iz posnemalcev, in ne konstruktorjev sveta (str. 93). Gotovo lahko zapišemo, da je prvi ključni prispevek Mitologij ta, da nam je avtor s tem, ko jih je s pomočjo demistifikacije iztrgal iz varnega okolja Narave, pokazal tudi ideološkost govornice množične kulture. Za njegov drugi ključni prispevek k razumevanju in analiziranju družbe in vzrokov za (ne)delovanje posameznikov pa gotovo lahko štejemo njegovo izgradnjo teoretičnih konceptualnih ogrodij za semiološko demontažo mitologij. Prav temu je v resnici posvečen zadnji del njegove knjige, v katerem se Barthes ukvarja tako s teorijo mitologij(e) kot z vlogo mitologa, ki ga Barthes nikakor ne razume kot od mitologije izzetega posameznika; po njegovem gre le za to, da se mitolog trudi, da izstopa iz *Zgodovine*, ki (bo) naturalizirana, kar v osnovi delovanje mitologov (razkrivanje mitologij) opredeljuje kot a priori politično. Za mitologijo kot teorijo Barthes pravi, da spada tako k *semiologiji* (kot delu formalne znanosti) kot tudi k *ideologiji* (kot delu zgodovinske znanosti). Od semiologije, kot jo je razvil Ferdinand de Saussure (ki se je sicer ukvarjal zgolj z enim semiološkim sistemom – jezikom), je Barthes prevzel tridimenzionalno shemo označevalca, označenca in znaka (kot asociativne vsote prvih dveh členov), s tem da je poudaril pomembno razliko: mitološki sistem sicer temelji na semiološki shemi, ki je obstajala pred njim (ali mit je semiološki sistem drugega reda), saj tisto, kar je v prvem sistemu znaka (asociativna vsota slike in pojma), v mitu postane preprost označenec (str. 170). Ideologija v mitologiji je tisto, kar se nam v vsakdanjem življenju kaže kot jasen mitski govor, ki pa je nemudoma transformiran v naravnega, zato se nam nikoli ne dozdeva kot motiv, vedno kot razlog. Pojasnjuje in utemeljuje nam svet, kot nam ga prikazuje. Barthes namreč pravi, da je govor, ki ga uporablja mit, *depolitiziran* v takšnem smislu, da nam ne omogoča svobodnega soustvarjanja sveta in odnosov, ukinja nam dialektiko in nas odvrča od vsega, kar ni neposredno vidno (str. 195–196). Ali nam ni Roland Barthes s tem, ko je popisoval mitološko ozadje (ne)naravnosti v naših odločitvah in ukinjanje vsakršne političnosti v našem delovanju, pravzaprav pokazal, da se bo premislek o (alternativnih) družbenih prihodnostih moral začeti (tudi) na polju mitologij? Od mita osvobojena govornica je namreč zgolj politična govornica – v njej govorimo ne zato in tako, da ohranjamo *sliko*, temveč zato in tako, da *preoblikujemo* našo realnost.