

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasmina Šepetavc

**Feministični in queerovski manjšinski film kot alternativno
izrazno in politično sredstvo**

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2018

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasmina Šepetavc

Mentorica: red. prof. dr. Alenka Švab

**Feministični in queerovski manjšinski film kot alternativno
izrazno in politično sredstvo**

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2018

Hvala

mami za brezpogojno zaupanje;

Sonji za radostni vsakdan in vse vejice;

mentorici, dr. Alenki Švab, za potrpežljivo branje, komentiranje, pogovore in čaj;

družini za spodbujanje;

prijateljicam in prijateljem za skupne večerje, feministično jezo, Rožnik in flancate.

Doktorski študij je delno sofinancirala Evropska unija, in sicer iz Evropskega socialnega sklada. Sofinanciranje se izvaja v okviru Operativnega programa razvoja človeških virov za obdobje 2007–2013, I. razvojne prioritete Spodbujanje podjetništva in prilagodljivosti; prednostne usmeritve 1.3: Štipendijske sheme.

IZJAVA O AVTORSTVU

POVZETEK

V disertaciji *Feministični in queer manjšinski film kot alternativno izrazno in politično sredstvo* se ukvarjam z izbranimi filmi režiserk, v katerih iščem presek feministične politike in lezbične/queer podobe. Časovni razpon nastanka obravnavanih filmov je od začetka 1970 do 1999, filme pa tematiziram pod oznako manjšinski film. Primarno raziskovalno vprašanje, ki me je vodilo skozi nalogo, je že od vsega začetka povezano z deleuzovskim premikom razmišljanja o filmu, ki se pomakne stran od iskanja pomena za posameznimi kadri, funkcijo žensk in njihovimi reprezentacijami, torej stran od definicije dela v smislu »kaj pomeni«, in proti filmu kot enkratnemu dogodku, filmskem asemblažu, v katerem smo gledalci s filmom v odnosu afektiranja, postajanja in transformacije. Tako je ključno vprašanje disertacije »kaj film ustvarja«, ob predpostavki, da feministična in lezbična/ queer kinematografija ponuja alternativne načine zamišljanja sveta, ki so zmožni zarezati v falogocentrične strukture jezika in pomenjanja, definicije in označevanja spolnih vlog, gledalske pozicije, identifikacije itd. in odpirati nove figuracije subjektivacije. Tako se je naloga v teh letih razširila tako, da vključuje v debato queer pristope, ki vsaj teoretično puščajo več prostora za tako za identifikacije kot dezidentifikacije (Muñoz 1999), od starejših tekstov, osnovanih pretežno na psihoanalitičnih pristopih, pa se je pomaknila k tekstem, ki te pristope dopolnjujejo in preoblikujejo predvsem v smeri upoštevanja telesnosti v filmskem dogodku. A hkrati naloga primarno vprašanje, kaj film ustvarja, dopolni s feminističnimi premisleki transformacije: V kakšnem odnosu sta film in gledalka, kaj ta odnos odpira, se lahko v filmskem dogodku odpre prostor za transformacijo pomenov, odnosov, subjektivitet? Kako razmišljati o feminističnem in queer filmu? Kakšne politične opcije odpira (in na tem mestu trdim, da ima lahko film daljnosežne implikacije, ki presegajo singularen filmski dogodek ali prostor kinodvorane/zasebnosti sobe in računalnika)?

Tako so se skozi raziskovanje izkristalizirale tri ključne podteme oziroma koncepti, ki se kot rdeča nit pojavljajo skozi poglavja doktorske disertacije. Te so:

- razpiranje prostorov vmes, politično delovanje med molarnim in molekularnim, oziroma vprašanje, kako misliti alternative heteroseksistični kulturi – linije bega, alternativne figuracije subjekta in/ali opuščanje pojma subjekta;
- temporalnost, ki jo v nalogi zvežem s koncepti queer temporalnosti in afektivno zgodovino (Freeman 2010; Halberstam 2005; Dinshaw 2001); in
- telo, ki se ne pojavlja samo v povezavi s premislekom, kako ženske osvojijo nazaj svoje geste in temporalnosti, temveč tudi s premislekom o afektivnosti filma in transformacijah, ki jih ta prinaša za gledalko.

Metodologija disertacije vključuje analizo, komparacijo in sintezo izbrane literature. V doktorski disertaciji tako izhajam iz »zaboja orodja« deleuzovskih konceptov, ki jih je Deleuze sam videl kot intervencije, odgovore na specifične probleme in lokalne situacije (Deleuze 1994, xx). To ima za feminizem vsaj dve implikaciji: a) če so koncepti specifični odgovori na problem, obstaja še množica drugih – umetniških, znanstvenih – odgovorov, ki jih feminizem ustvarja na novo, b) koncepti pa lahko med sabo vzpostavljajo pozitivne povezave. Feministična filozofija torej ni nujno kritična, temveč je lahko inventivna v odnosu do konceptov (Colebrook 2000, 114). Tako to ni disertacija o deleuzovski filmski teoriji, niti ni disertacija klasične filmske analize, kjer bi vsak film opisali, analizirali glede na specifične kode in pustili v izolaciji enega poglavja. Koncepte, h katerim so me ogledi vsakega od izbranih filmov vodili, vzporejam z različnimi teksti, ki so sami po sebi križanci deleuzovske, feministične in queer (filmske) teorije. Vsi izbrani teksti ne izhajajo vedno iz podobnih

teoretskih tradicij in postavk, vendar pa podobne probleme vseeno naslavljajo sočasno in drugače. S tem v mislih delujem tudi v disertaciji: izbor filmov v tej nalogi se razteza skozi štiri desetletja feministične filmografije, vsak od filmov pa je bil že večkrat analiziran. Na tem mestu poskušam ne le vpeljati nove teoretske poglede v stare filme, ki so pomembni za feministični in queer filmski arhiv, temveč jih med sabo postaviti v odnos, v časovno in afektivno relacijo, ki je inspirirala in napajala ustvarjalke, gledalke in feministične queerovske skupnosti skozi čas.

V prvem delu naloge tako najprej mapiram polje in podam prve definicije, ki so večplastne in povezane s problemom tega, kako sploh začeti govoriti o feminističnih filmih in queer/lezbičnih podobah, kaj naj bi ti filmi vključevali in na kakšnih temeljih vključiti/izključiti neko delo. Drugi problem začetnega vzpostavljanja polja bi bil, kako začeti feministično filmsko analizo, če želimo onkraj klasične feministične filmske teorije, kjer so od začetka sicer prevladovala psihoanalitske in semiološke analize, ki so se na mestih izkazale za nezadostne v razlagi relacije film–gledalka, aktivnosti gledalke in produktivnosti samega filma. Uvodni del disertacije pokaže predvsem past dualizmov telesa/uma, ženskega/moškega, partikularnega/univerzalnega, ki jih avtorice zgodnejših del filmske teorije berejo kot simptom falogocentričnega, ne da bi te iste dualizme lahko vedno opustile. Zato vpeljem koncept manjšinskega filma, ki lahko obstaja zunaj ali znotraj sistema (*mainstream* kinematografije) in ga destabilizira na različne načine, ne nujno z margine ali zunanosti, niti ne nujno s popolnim prezevom s filmskim jezikom (razgradnjo narativa in forme, vzročno-posledične povezave ipd.), temveč s kreolizacijo, mimikrijo in parodijo, ki vključujejo tudi male gestikularne in časovne zarez v sisteme binarne spolne strukture in heteroseksualnosti. Koncept manjšinskega filma preusmeri problem motenja falogocentričnega sistema delno stran od spora o formah, kot ga zastavita Mulvey (1989) in Johnston (2014 [1973]), kot tudi vpetosti v esencializme, ki mu zgodnji teksti večkrat podležejo.

Sledijo posamezne analize filmov, kjer hibridno poberem orodja teoretskih pristopov v iskanju alternativne epistemologije obravnave. Filmi, ki jih v nalogi analiziram so: *Nitratni poljubi* (*Nitrate Kisses*, 1992, Barbara Hammer), *Ženska Lubenica* (*The Watermelon Woman*, 1996, Cheryl Dunye), *Skrivalnice* (*Hide and Seek*, 1997, Su Friedrich), *Plosko je lepo* (*Flat is Beautiful*, 1999, Sadie Benning), *Orlando* (1992, Sally Potter), *Jaz Ti On Ona* (*Je Tu Il Elle*, 1974, Chantal Akerman), *Madame X* (*Madame X – Eine absolute Herrscherin*, 1978, Ulrike Ottinger) in *Rojene v plamenih* (*Born in Flames*, 1983, Lizzie Borden).

Vsak od filmov je izbran na podlagi tega, katere teoretske koncepte odpira, katere afektivne vezi ustvarja med dogodkom gledanja filma in kako destabilizira fiksne ideje identitet, teles in subjektov. Analiza pokaže, da vsak od filmov ponudi svoje mapiranje sveta in manjšinskih teles. Ta se v filmih pomikajo v prostorih vmes: med molarno dominacijo, segmenti, v katera so telesa razporejena, in politiko, ki se mora s temi segmenti dominacije in identitete spopadati ter pogajati, na eni strani ter molekularnimi reinvencijami spola, seksualnosti in želje na drugi strani. Režiserke si ne delajo utvar, da lahko žensko lezbično ali queer telo preprosto pobegne segmentaciji, temveč vsako od teles začne svojo filmsko pot ujeto v odnose dominacije. A hkrati vsako telo skozi filmsko trajanje postaja – postaja intenzivno, uhaja, razgrajuje stare segmente v prid novi relacionalnosti, množi razlike in postaja manjšinsko. Izbrani filmi nas tako soočijo s telesi, ki jih prečijo afekti in intenzivnosti, ki vzpostavljajo drugačne vrste relacij in » [...] si zamišljajo alternativna vesolja, ki pobegnejo [od] tukaj in zdaj proti sili in potencialnosti« fiktivnih svetov, hkrati pa ne ponujajo samo eskapizma – če kaj, nam feministični film ne pusti udobja užitkarskega pobega –, temveč »načrt za alternativne načine obstajanja v svetu« (Muñoz 2009, 172).

Ključne besede: filmska teorija, feministična teorija, LGBT+, queer teorija, manjšinski film, queer časovnost

ABSTRACT

The dissertation entitled *Feminist and queer minor cinema as an alternative mode of expression and a political tool* deals with a segment of films directed by women, seeking an intersection of feminist politics and lesbian/queer images. The analysed films thematised under the classification of minor cinema were made between 1974 and 1999. The primary research question was from the very beginning connected to the Deleuzian shift in thinking about film: it moves away from finding meaning in individual images, and the function and representation of women in cinema; away from the definition of film in terms of what it means towards understanding cinema as an event, a film assemblage that puts viewers in a relation of affecting, becoming and transforming. The key question of the dissertation is therefore “What does cinema do?” bearing in mind the presumption that feminist and lesbian/queer cinema offers alternative ways of imagining the world that are able to cut into phallogocentric structures of language and meaning, defining and marking of gender roles, viewing positions, identification, etc. and to open new figurations of subjectivities. During the years, the dissertation expanded to include queer approaches that at least theoretically leave more room to identifications as well as disidentifications (Muñoz 1999), while moving away from older, predominantly psychoanalytical-approaches-based texts towards works that add to these approaches and transform them, mostly by considering the body in a cinematic event. At the same time, it adds feminist engagement to the primary question of what cinema does: What is the relation between a film and a viewer; what does this relation open; can a cinematic event be opened to include a transformation of meaning, relations, subjectivities? How to think about a feminist and queer film? What political options does it open (whereby we argue that a film can have far-reaching implications that go beyond a singular cinematic event or the space of a cinema/privacy of one’s own room and computer)?

The research finishes by centring around three key subtopics or concepts that connect the chapters of the dissertation. Those are:

- Opening-up of spaces in-between, political action between molar and molecular, that is to say, how to think about the alternatives to the heterosexist culture: lines of flight, alternative figurations of subjectivities and/or abandoning the term “subject”;
- Temporality, here connected with the concept of queer temporality and affective history (Freeman 2010; Halberstam 2005; Dinshaw 2001); and
- Body, connected both to the question of how women regain their gestures and temporalities, and the reflection of film affectivity and the transformations it makes on the viewer.

The methodology includes analysis, comparison and synthesis of the chosen literature. It is based on a “tool box” of Deleuzian concepts that were seen by Deleuze himself as interventions, answers to specific problems and local situations (Deleuze 1994, xx). This brings at least two implications for feminism: a) if concepts present specific answers to a problem, there is a vast number of other answers (art, science) that are created anew by feminism, and b) the concepts are able to establish positive connections among themselves. Feminist philosophy is therefore not necessarily critical but may be inventive in relation to concepts (Colebrook 2000, 114). This is not a work of Deleuzian film theory nor is it engaged in direct classical film analysis where each film gets described, analysed in regard to specific codes, and left in the isolation of its own chapter. Each film led to specific concepts which are described through different texts, hybrids of Deleuzian, feminist and queer (film) theory. While not all chosen texts originate from the

same theoretical traditions and assumptions, they address similar problems simultaneously yet differently. This also applies to the selection of movies. While each of the films that is important to feminist and queer film archive has been analysed before, this dissertation tries to apply new theoretical views on them and position them in a temporal and affective relation that inspired creators, viewers and feminist queer communities through time.

The first part of the thesis maps the field and describes different definitions that are multi-layered and connected to the problem of how to begin talking about feminist films and queer/lesbian images, what these films should include, and on what grounds a film should be included or not. The second concern regards the application of feminist film analysis if our work wishes to go beyond classic feminist film theory initially based on psychoanalytic and semiotic analyses that have proven to be unable to describe the film-viewer relation, the viewer's agency or the productivity of the film itself. The introduction points to the trap of dualisms such as body/mind, feminine/masculine, particularity/universality that the early feminist authors read as symptoms of phallogocentrism but are sometimes unable to disengage from them. Therefore the thesis introduces the concept of minor cinema that can exist inside or outside the system (mainstream cinema) destabilising it in different ways: not necessarily from the margins or from the outside, nor necessarily by a complete dismissal of the cinematic language (a deconstruction of narrative, form, cause and effect, etc.) but with creolisation, mimicry, and parody that also include small gesticular and temporal cuts into the systems of binary gender structure and heterosexuality. The concept of minor cinema partially shifts the problem of disrupting the phallogocentric system away from the dispute on forms as found with Mulvey (1989) and Johnston (2014 [1973]) and from essentialisms that are often a part of early works.

Following are individual film analyses using a hybrid mix of theoretical approaches in order to find alternative epistemologies. Analysed are *Nitrate Kisses* (1992, Barbara Hammer), *The Watermelon Woman* (1996, Cheryl Dunye), *Hide and Seek* (1997, Su Friedrich), *Flat is Beautiful* (1999, Sadie Benning), *Orlando* (1992, Sally Potter), *Je Tu Il Elle* (1974, Chantal Akerman), *Madame X (Madame X – Eine absolute Herrscherin, 1978, Ulrike Ottinger)*, and *Born in Flames* (1983, Lizzie Borden).

Each of the films is chosen based on which theoretical concepts it opens, what affective connections it creates during the viewing, and how it destabilises fixed ideas of identities, bodies and subjects. The analysis shows that every individual film offers its own mapping of the world and the minority bodies. In the films, the latter are moving in the spaces in-between: between the molar domination, the segments in which they are distributed, and the politics that needs to confront and negotiate within these segments of domination and identity on the one hand, and the molecular reinventions of gender, sexuality and desire, on the other. The directors make no illusions as to thinking that a female lesbian or queer body can simply escape segmentation; every body begins its film path trapped in the relationships of domination. During the duration of the film, however, each and every body is involved in the process of becoming – becoming intensive, escaping, deconstructing old segments to make way for new relationalities, multiplying differences and becoming minoritarian. That is how the analysed films confront us with bodies crossed with affects and intensities that establish different kinds of relations and “[...] imagine alternative universes that eschew the dominance of the here and now for the force of potentiality” fictional worlds, yet at the same time not only offer escapism – if anything, feminist film does not leave the viewer in the comfort of escaping – but also a “blueprint of alternative modes of being in the world” (Muñoz 2009, 172).

Key words: film theory, feminist theory, LGBT+, queer theory, minor cinema, queer temporality

KAZALO

1	UVOD	12
1.1	Tema, problem, raziskovalna vprašanja, teze in metode	17
1.2	Seznam analiziranih filmov	29
2	MAPIRANJE POLJA: Težave z imenom in genealogijo	32
2.1	Zgodovina srečanj feminizma in filma	33
2.2	Genealogije feministične filmske teorije	42
2.2.1	Falo(go)centrizem jezika: kje je ženska?	44
2.2.2	Feministična filmska praksa kot kontrakinematografija	49
2.2.3	Dva klasična pogleda: mesto užitka v kinematografiji	50
2.2.4	Narativnost	58
2.3	Manjšinska kinematografija	62
2.4	Subjekt in vpeljava telesnosti	69
2.5	Lezbična želja	76
2.6	Gledanje filma kot erotično srečanje	80
3	KRHKE ZGODOVINE: De/rekonstrukcija lezbične/queer zgodovine in lezbičnega subjekta v filmih <i>Nitratni poljubi</i> in <i>Ženska Lubenica</i>	83
3.1	Fragmentirano lezbično telo	86
3.2	Telo je relacijski stroj	89
3.3	Ženska Lubenica	92
3.4	Še o telesu in želji v zgodovini	99
4	IŠČE SE QUEER OTROK	101
4.1	(U)oqueerjanje otroka	105
4.2	(Avto)(bio)(mito)grafija: branje queer otroštva v knjigi <i>Zami</i>	109
4.3	Nasilje odraščanja in otroške avanture: <i>Skrivalnice</i> in <i>Plosko je lepo</i>	114
5	ORLANDO: Osvoboditi se preteklosti in prihodnosti, ki me kličeta	122
5.1	Ista oseba, nobene razlike	125
5.2	Prvo vprašanje: telo	126
5.3	Časovna srečanja	131
5.4	Pojmovni lik	134
6	NOMADIZEM PRVIČ: Gibanje med prostori in zaimki	138
6.1	Feministične geste	141
6.2	Čas in subjekt: <i>Jaz Ti On Ona</i>	145
7	NOMADIZEM DRUGIČ: Prostori vmesnosti in njihov pomen	155

7.1	Heterotopija in prostori vmesnosti	159
7.2	Ivanin nomadizem	163
7.3	Filmski nomadski prostori in časovnosti	168
7.4	<i>Madame X: Absolutna vladarka</i> – kolažirana feministična utopija	170
8	QUEER PRIHODNOSTI: <i>Rojene v plamenih</i>	177
8.1	Temporalne bifurkacije in čas filma	179
8.2	Feministično gibanje k razliki: <i>Rojene v plamenih</i>	185
9	ZAKLJUČEK	194
10	LITERATURA.....	203
11	STVARNO IN IMENSKO KAZALO	217

1 UVOD

Ženske avtorice, ženske režiserke svoje prepoznavnosti ne dolgujejo militantnemu feminizmu. Bolj je pomemben način, na katerega so producirale inovacije v filmu teles, kakor da bi morale ženske osvojiti vir svoje države in temporalnosti, ki jim ustreza kot individualna ali skupna gesta [...] (Deleuze 1989, 196–197).

Francoski filozof Gilles Deleuze v svojih dveh znamenitih knjigah o filmu – *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas* –, v originalu izdanih leta 1983 in 1985, skozi drugače gosto nizanje primerov filmografije celega sveta le redkokdaj omeni režiserke. Res je, da razlog lahko tiči v tem, da so se dotlej uveljavile le redke, kar drži še danes. V enem od poglavij, ki ga najdemo v *Podobi-času* in katerega naslov najbolje povzame njegovo pisanje o filmu, *Film, telo in možgani, misel*, zapiše zgornji citat, ki jasno rezonira s problemom pisanja o filmih, ki so jih skozi zgodovino ustvarjale ženske. Če bi to težavo morali povzeti z eno besedo, bi bila ta *vmesnost*, tista nedoločljivost, ki uhaja vsakršnim dokončnim definicijam tega, kaj naj bi bil film, ki ga delajo ženske, v kakšni relaciji je le-ta s feminizmom¹ in koliko slednjemu »dolguje«, kako

¹ Prva opomba pripada feminizmu kot ključnemu pojmu te disertacije. Feminizem in feministična teorija sta skozi nalogo uporabljena v ednini: to ne pomeni, da naloga ne priznava množstva feminizmov in pomembnih razlik med njimi, temveč je ednina uporabljena kot nekakšen krovni pojem različnih oblik feminističnih bojev, med katerimi bolj kot razlike na tem mestu iščem afinitete. Zgodovina feminističnih gibanj je kompleksna in je na tem mestu ni mogoče razdelati, naloga pa se lahko izdatno ukvarja le z nekaterimi vprašanji, ki jih zastavljajo in preizprašujejo feministične teorije: na primer vprašanjem subjekta feminizma, »ženske«, ki se je izkazala za vse bolj razdrobljen koncept, ki ne more zadostno pokriti živečih entitet in njihovih vključenosti v različne sisteme dominacije – rase, razreda, seksualnosti, nacionalnosti itd. in povezanim vprašanjem reprezentacije – na eni strani taktike upora, na drugi strani taktike, ki ženske zapira v nove kategorizacije. Se odreči pojmu »me, ženske« ali ga obdržati; fiksirati pojem subjekta ali se mu odreči v prid bolj fleksibilnih kategorij; teoretizirati identitete ali jih opuščati ... vse to so dileme, s katerimi se feministične teorije ukvarjajo že desetletja (več v Dietz 2003). V teoretičnih sporih med zagovornicami teorij, ki v ospredje postavljajo razlikovanje med biološkim in družbenim spolom – *gender* teorije – in tistimi, ki izhajajo iz kontinentalne tradicije spolne razlike (več v Braidotti in J. Butler 1994), najdemo prekrivajoče se težave s pojmi in definicijami teles, seksualnosti in spolov. Podobno lahko identificiramo različne poglede na to, ali so lezbične teorije, queer teorije in feministični pristopi sploh kdaj kompatibilni ter ali je queer teorija naslednji korak lezbične in feministične teorije (teorij), ki kliče k njuni opustitvi (več o Jagose 2009). Moje izbire feminističnih, queer in lezbičnih teorij in njihovih kombinacij postanejo jasne skozi nalogo, na tem mestu je pomembno temeljno izhodišče, da po mojem mnenju uporabljeni pristopi nimajo le pomembnih vzporednic, na podlagi katerih je mogoče graditi produktivne koalicije, temveč je njihovo vzporejanje nujno. Kot piše Jagose (2009,) »[...] queer feministična misel v 21. stoletju govori o specifičnem setu zgodovinskih okoliščin – vrsti različnih pritiskov in vplivov, ki jih ne moremo urejeno pojasniti v okvirih odnosov vzroka/posledic [...]« in

epistemološko in ontološko sploh pristopiti k problemu, ne da bi ga razpustili v popolno relativizacijo ali zasidrali v neomajnem esencializmu. Deleuzov privilegiran primer ženske avtorice je bila Chantal Akerman, sama kvintesenca vmesnosti, takšne vmesnosti, ki zaznamuje kafkovsko manjšinsko literaturo ali tisto nedoločljivo pisavo, ki rojeva novo, kot počnejo dela njegove druge referenčne avtorice, Virginie Woolf; vmesnost, h kateri se je na nek način, čeravno ne vedno s tem imenom, Deleuze v svoji filozofiji vedno vračal tudi sam.

Začnimo s filmsko ilustracijo vmesnosti, ki jo je mogoče najti ravno pri Akerman: v 13-minutnem črno-belem filmu *Razstrelim svoje mesto* (*Saute ma ville*, 1968) gledamo mlado Chantal Akerman v utesnjeni kuhinji pri vsakdanjih opravilih kuhanja špagetov, pitja, hranjenja, čiščenja ... Rutinska gospodinjska opravila se skozi njene skorajda otroško nerodne geste v času filma sprevrtačajo v kaotičen nered. Živila in posode zmeče na tla, jih polije z vedrom vode, začne čistiti tla in zatem sredi vse te krame loščiti najprej svoje čevlje, nato bela meča, ki jih močno drgne s črno kremo. Potem nazaj vzpostavi red in takoj nato spet kaos, sočasno in objestno. Podobe vsakdanjih rutin, ki se sprevrtačajo v nerazumljivo vehementno uničevanje, spremlja asinhroni zvočni posnetek njenega brundanja pesmi, ponavljanja onomatopejske francoske besede za lepilni trak *scotch scotch*, medtem ko lepilni trak lepi okoli oken in vrat. Zadnje minute filma jo gledamo posredno preko ogledala, tudi v zadnjem prizoru, ko se s šopkom cvetja, ki ga je prej kupila v mestu, nasloni na plinski štedilnik in razstreli sobo.

Čeprav je ključna inspiracija za *Razstrelim svoje mesto* Godardov *Nori Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965), po ogledu katerega se je takrat komaj 15-letna Akerman odločila, da bo delala filme, in ki ga je sprva moč brati zgolj kot izbruh upora nove generacije (navsezadnje se piše leto 1968), njen prvi film nedvomno začrta pot njenega opusa (in je najbolj jasen predhodnik poznejšega, njenega verjetno najbolj znanega filma, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975). *Razstrelim svoje mesto* nakazuje že vse teme in filmske prijeme, zaradi katerih je bila režiserkina filmska govorica izrazito avtorska in prepoznavna: ukvarjanje z ženskami in njihovim vsakdanom, pomenom temporalnosti v njenih filmih – časa vmes, časa nedelovanja, praznega časa in dolgčasa – kot tudi podob *prostorov izven kadrov/prostorov med kadri*, pri

nadaljuje, da sta ne glede na zgodovinske in institucionalne razlike ter razlike v njunih potencialnostih feministična in queer teorija (za to nalogo tudi lezbična teorija) ključni za artikulacijo tako spolov kot seksualnosti, povezav med njimi in drugimi oblikami razlike. V tej disertaciji se omejimo na film in povezave izbranih teoretskih pristopov s filmskimi teorijami.

katerih se iskanje ženskega subjekta dogaja v prostorih izven vidnega v kadru/okvirju, v relaciji in neločljivi povezanosti s tem, kaj je v kadru vidno. Ko zapišem, da je njena govorica avtorska, se hkrati ustavim: navsezadnje se teme, s katerimi se ukvarja, in načini, na katere zmoti identifikacijo s svojimi liki, razkrije težo vsakdanjih gest ženskosti, gledalke² posrka, jih zapeljuje, odvrtača, šokira, postavlja med njimi in filmom bariere, ki jih nato ponovno spodmakne, pojavljajo v vseh analiziranih filmih v tej disertaciji, četudi na radikalno drugačne načine. Zato lahko na tem mestu Akerman služi kot primarna ilustracija, ki razpre temo preseka feminističnega in queer³ filma.

Deleuze Akermanino ustvarjanje umesti v poglavje filma telesa, v katerem avtorica pokaže »geste v njihovi polnosti« (Deleuze 1989, 196). Po *Razstrelim svoje mesto* in pred *Jeanne Dielman* režiserka namreč naredi film *Jaz Ti On Ona (Je Tu Il Elle, 1974)*, prav tako eno izmed mojih analiziranih del, v katerem junakinja šteje dneve in se performativno pomika po skorajda prazni sobi, potem pa odide na pot, v poznejšem filmu *Anini zmenki (Rendez-vous d'Anna, 1978)* pa naslovna junakinja, režiserka Anna, potuje med mesti, ljubimci in hotelskimi sobami kot neke vrste moderna nomadka. Deleuze zapiše, da Chantal Akerman na novo prikaže telesne drže:

kot znak stanj telesa, specifičnega za ženske karakterje, medtem ko moški govorijo za družbo, okolje [...] del zgodovine, ki jo nosijo s sabo (Anini zmenki). Ampak veriga stanj ženskega telesa *ni* zaprta: najsi

² Pripenjam še opombo o uporabi slovničnega spola: če večina disertacij in akademskih knjig za generični slovnični spol vzame moški spol, je tukaj uporabljeni spol na večini mest ženski. Gledalka, ki se pojavi v analizah, ni samo priznanje politike lokacije, navsezadnje filme gledam jaz, temveč je prerasla v neke vrste pojmovni lik, ki presega okvire mene same (glej poglavje 5, ORLANDO: Osvoboditi se preteklosti in prihodnosti, ki me kličeta).

³ Koncepta queer in queerovstvo se v zgodovini pojavljata najprej kot homofobna žaljivka, pozneje pa krovni izraz za vrsto marginaliziranih seksualnih in spolnih identifikacij. Queer lahko opisuje tudi teoretski model, ki se je razvijal hkrati s prisvojitvijo izraza med aktivisti, kot nadaljevanje in/ali odmik od bolj tradicionalnih lezbičnih in gejevskih študij. Tako je izraz mesto tekmovanj definicij, »kategorija v procesu formacije« (Jagose 1996, 1). V mojem primeru se je izbor pojma queer, namesto lezbištva (ki ga kljub temu na več mestih uporabljam), izkazal pomemben predvsem za razmišljanje o queerovstvu kot odprti mreži manjšinskih in nenormativih identifikacij, kot tudi dezidentifikacij, ki jih lahko lezbištvo pojasni le delno. V tem smislu je queerovstvo območje potencialnosti, ki jih ne moremo vedno jasno artikulirati (več v Jagose 1996). Posamezne definicije queerovstva in queer filma se pojavljajo v poznejših poglavjih. Na tem mestu je potrebna še jezikovna opomba: queer se skozi tekst uporablja kot pridevnik (queer teorija, queer film, queer otrok), queerovstvo kot samostalnik (queerovstvo, podobno kot npr. lezbištvo).

izhaja iz matere ali vračanja nazaj k materi, služi kot razkritje moškimi, ki govorijo o sebi, in na globlji ravni okolju, ki se vidi ali sliši samo skozi okno sobe ali vlaka, celostna umetnost zvoka. Na istem kraju ali prostoru žensko telo doseže čudaški nomadizem, ki ga pripravi do prečkanja dob, situacij in krajev (to je bila skrivnost Virginie Woolf v literaturi) (prav tam).

Ženska gesta je tista, ki premaga prepreke zgodovine moških in krize sveta, pravi Deleuze (prav tam). Tako kot Orlando Virginie Woolf potuje skozi stoletja, kraje in situacije, spole in ljubezni, tako potujeta Anna (*Annini zmenki*) in Julie (*Jaz Ti On Ona*) preko pustih pokrajin in se srečujeta z različnimi telesi; vsi liki pa razgrinjajo procese postajanja, ki ga deleuzovska filozofija ponudi kot alternativo stabilni biti, končni identiteti, reprezentaciji in izgradnji ojdipskega subjekta. Ta alternativa najde svoj odmev v predhodnih in poznejših feminističnih razmišljanjih o telesu in subjektu, umetnosti in filmu, čeravno feministična teorija deleuzovskih konceptov ni sprejela zlahka in je celo predstavljala enega izmed ključnih virov kritike njegove filozofije. Molekularno postajanje,⁴ primarna oblika katerega je vedno postajanje-ženska, pri čemer je pojem ženska razvezan od utelešene ženske, je upravičeno vir skepticizma feministične kritike, za katero je utelešenost tako breme, ki ga čuti skozi stoletja, kraje in situacije, kot tudi produktivno politično orodje razlike (Grosz 1993; Braidotti 1991). Rekonfiguracije feminizma in feministične filmske prakse se tako lahko zdijo na mestih kontradiktorne: ali se popolnoma odpovedati subjektu ali ga refigurirati, da strateško služi specifičnim nalogam? Ali se lahko v kritiki molarne politike odpovemo molarnim kategorijam? In ali po drugi strani feministična filmska kritika ne naredi podobne napake univerzalizacije in

⁴ Na tem mestu naj bo dovolj kratek opis molarne in molekularne, ki se v tekstu pojavita še večkrat in razpirata vedno nove pomene. Molarno je za Deleuza in Guattarija »*rigidna linija segmentarnosti*«, ki je ne moremo označevati z negativnim (v kolikor se njuna filozofija ontološko in epistemološko umakne stran od dualizmov in opozicij ter preide k soobstoju, relacijam in transformacijam), temveč je linija naših vsakdanjih življenj: segmentov, ki jim pripadamo, teritorijev, ki jih zasedamo, linija »na kateri se zdi vse izračunljivo in predvidljivo. Veliki molarne agregati so Država, institucije, razredi ... naša telesa so segmentirana na način, da so zamejena v identiteti in kontrolirana v delovanju« (2005, 195). Potem je druga linija, linija molekularnega, ki uhaja segmentom spolov, razredov, oseb, Države. Zadeva deteritorializacijo, tokove in delce, ki »potujejo s hitrostmi onkraj običajnega praga percepcije« (prav tam, 196). Obe liniji se med sabo prepletata, obe lahko soobstajata, molarno se deteritorializira, molekularno nazaj reteritorializira itd. Potem je tu še linija bega, izbruh, ki preseka obe in je »abstrakten, smrtonosen in živ« (prav tam, 200). Pri zasledovanju linije bega, torej zavračanju vseh meja, ki nas organizirajo, avtorja svarita: zavračati vse meje subjektivitete lahko vodi v propad in norost, zato je ključno, da imamo pri razgrajevanju meja subjektivitete te vedno pred sabo. To je tudi poanta, ki se v tej nalogi, v povezavi s feminizmom in njegovim dvotirnim bojem, pojavi večkrat.

homogenizacije gledalske pozicije in žensk v filmu, ko operira s pojmi »ženskega pogleda«, »ženskosti« ali kar »Ženske«?

Moja naloga se tako znajde prav tako nekje vmes: odpovedati se ideji alternativne figuracije subjekta za feministke, ki morajo dobiti nazaj »svoj organizem, svojo zgodovino in svojo subjektiviteto: »me kot ženske... ' [...] kot subjekt izjavljanja« (Deleuze in Guattari 2005, 276), ni vedno produktivno. Deleuze in njegov soavtor Félix Guattari kljub priznavanju pomembnosti molarne politike nadaljujeta, da »[...] se je nevarno omejiti na takšen subjekt, ki ne funkcionira, ne da bi izsušil izvira ali zaustavil toka« (prav tam, 275–276). Kar je ključno in je izhodišče te doktorske disertacije, je upoštevanje dvojnega gibanja, molarnega in molekularnega, ali povedano drugače, kako feminizem in queerovstvo, feministične queer filmske prakse, delujejo v strukturi (segmentov, teritorijev), predelujejo pomene v falogocentrični strukturi in skozi njo, jo razgrajujejo in ji uhajajo, bo postalo jasno skozi vsakega izmed filmov, s katerim bom delala. Kar Deleuze, Guattari, Woolf, Akerman in druge avtorice in avtorji ter izbrana dela v tej nalogi razgrinjajo, je dvojnost feministične politike: neverjetna sposobnost premikanja med strukturo in uhajanjem, med predelavo starega in rojevanjem novega. Molarna politika, ki zadeva identiteto in subjekt izjavljanja, je v feminizmu strateška in nujna, vendar pa je hkrati pomembno upoštevati svarilo Deleuza in Guattarija o posledicah postavitve posledice gibanja – ženskega subjekta – kot osnove, iz katere gibanje izhaja. Molekularno je tisto, kar odpira nove potenciale političnega in v čemer imajo ženske – v molarni strukturi negativni del sistema opozicije – posebno mesto. Če je moški tradicionalno v poziciji univerzalnega subjekta ali biti, potem se vsako postajanje začne z njegovim nasprotjem in od tod zvezanost začetka vsakega postajanja s postajati-ženska (prav tam, 277). Vendar molekularno tudi pomeni, da vsako postajanje prehaja v novo postajanje, ki preseže opozicijo spolov »tako, da sta moški in ženska lahko videna kot dogodka znotraj polja singularnosti, dogodkov, atomov in delcev« (Colebrook 2000, 2).

Edini način, da gremo izven dualizmov, je biti-vmes, iti med, intermezzo – to je, kar je Virginia Woolf živela z vsemi svojimi energijami, v vsem svojem delu; nikoli ni prenehala postajati. Dekle je kot blok postajanja, ki sočasno ostaja v vsakem opozicijskem pojmu, moški, ženska, otrok, odrasel. Ni dekle tisto, ki postane ženska; postajanje-ženska je to, kar producira univerzalno dekle. (Deleuze in Guattari 2005, 277)

1.1 Tema, problem, raziskovalna vprašanja, teze in metode

V disertaciji se tako ukvarjam z izbranimi filmi ženskih režiserk, v katerih se pojavi presek feministične politike in lezbičnih/queer podob. Izbrani filmi niso del večinskih (*mainstream*) kinematografij (filmi ženskih režiserk redko so), čeravno so nekateri med njimi skozi leta postali priljubljena dela izbranih filmskih festivalov in akademskih razprav (predvsem feminističnih študij), temveč so del manjšinskih filmskih tradicij, pri čemer sem se časovno omejila na začetek drugega vala feminizma na Zahodu, torej od konca šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes, geografsko pa na filme iz ZDA in Zahodne Evrope.⁵ Ključno raziskovalno vprašanje, ki me vodi skozi nalogo, je povezano z deleuzovskim premikom razmišljanja o filmu, ki se pomakne stran od iskanja pomena za posameznimi kadri, postavitvami žensk in njihovimi reprezentacijami, torej stran od definicije dela v smislu »*kaj pomeni*«, in proti filmu kot enkratnemu dogodku, filmskem asemblažu, v katerem smo gledalci s filmom v odnosu afektiranja, postajanja in transformacije. Tako bistveno vprašanje ni več, kaj film pomeni, to bi namreč ponavljalo tekstualno analizo strukture in pomenov, temveč *kaj film ustvarja*.

Ta raziskava feministične filmske tradicije se je začela pri manjšem segmentu feminističnega filmskega arhiva, filmih, ki sem jih na začetku raziskovanja polja imenovala lezbična feministična »kontrakinetografija« (Johnston 2014 [1973]). Primarno vprašanje je torej bilo že od začetka povezano s tem, kaj film ustvarja, ob predpostavki, da feministični in

⁵ Izbor je povezan z več okoliščinami. Prva je dostopnost filmov: med raziskovanjem je postalo jasno, da so dela feminističnega in lezbičnega/queer filma težko dostopna, včasih skoraj izgubljena, le redki pa so arhivi, kjer jih najdemo. Tako se je bilo v tej fazi raziskovanja smiselno geografsko omejiti na Evropo in ZDA. Države vzhodne Evrope so iz naloge izključene; v manjši meri gre za nedostopnost tovrstnih del, drugi, pomembnejši pomislek pa je ta, da so zgodovine feminističnih gibanj in filmskih ustvarjalk na Vzhodu – ki so bile v filmu prisotne v večjem številu kot njihove sodobnice na Zahodu, hkrati pa so oznako feministično zavračale veliko bolj vneto – precej drugačne od teh na Zahodu in bi zahtevale vpeljave novih teoretskih prizem, nalogo pa nekontrolirano razširile. Več o preseku feminizma, ruskega filma ter filmskih ustvarjalk ter feminizma in slovenskega poosamosvojitvenega filma v tematskem bloku Družboslovnih razprav z naslovom Feministične filmske teorije (Poglajen 2017, Banko 2017, Majsova 2017).

Ker je cilj naloge predelava konceptov s pomočjo filmov in ne celostna zgodovina lezbične kinematografije, se na tem mestu pojavljajo le nekatere od avtoric, ki so pomembno prispevale k zgodovini in inovativnosti feminističnega in lezbičnega/queer filma. Med tistimi, ki tu niso omenjene, lahko izpostavimo še vrsto pomembnih imen: npr. Yvonne Rainer, Moniko Treut, Cecilio Daugherty, Jan Oxemberg, Abigail Child, Pratibho Parmar in druge.

lezbični/queer film ponuja alternativna izrazna sredstva, ki so zmožna zarezati v falogocentrične strukture jezika in pomenjanja, definicije in označevanja spolnih vlog, gledalske pozicije, identifikacije itd. in odpirati nove figuracije subjektivacije. Tako se je naloga v teh letih razširila tako, da vključuje v debato queer pristope, ki vsaj teoretično puščajo več prostora za tako za identifikacije kot dezidentifikacije (Muñoz 1999), od starejših tekstov, osnovanih pretežno na psihoanalitičnih pristopih, pa se je pomaknila k tekstom, ki te pristope dopolnjujejo in preoblikujejo predvsem v smeri upoštevanja telesnosti v filmskem dogodku. A hkrati naloga primarno vprašanje, kaj film ustvarja, dopolni s feminističnimi premisleki transformacije: V kakšnem odnosu sta film in gledalka, kaj ta odnos odpira, se lahko v filmskem dogodku odpre prostor za transformacijo pomenov, odnosov, subjektivitet? Kako razmišljati o feminističnem in queer filmu? Kakšne politične opcije odpira (in na tem mestu trdim, da ima lahko film daljnosežne implikacije, ki presegajo singularen filmski dogodek ali prostor kinodvorane/zasebnosti sobe in računalnika)?

Osnovna izhodiščna teza disertacije se tako dopolni: feministična in queer kinematografija, na tem mestu teoretizirana skozi koncept manjšinske kinematografije, ki ga podrobneje opredelim v prvem poglavju, ne predstavlja zgolj zarez v falogocentrične strukture jezika in reprezentacije, kot trdijo zgodnejše feministične filmske teoretičarke, npr. Mulvey (1989), temveč odpira prostor za alternativne subjektivacije in transformativne izkušnje, ki imajo politične implikacije za feministične in queer subjekte.

Tako so se skozi raziskovanje izkristalizirale tri ključne podteme oziroma koncepti, ki se kot rdeča nit pojavljajo skozi poglavja doktorske disertacije. Te so:

- razpiranje prostorov vmes, politično delovanje med molarnim in molekularnim, oziroma vprašanje, kako misliti alternative heteroseksistični kulturi – linije bega, alternativne figuracije subjekta in/ali opuščanje pojma subjekta;
- temporalnost, ki jo v nalogi zvežem s koncepti queer temporalnosti in afektivno zgodovino (Freeman 2010; Halberstam 2005; Dinshaw 2001); in
- telo, ki se ne pojavlja samo v povezavi s premislekom začetnega citata – kako ženske osvojijo nazaj svoje geste in temporalnosti – temveč tudi s premislekom o afektivnosti filma in transformacijah, ki jih ta prinaša za gledalko.

Ti koncepti so povezani z odmikom od klasičnih teorij filma kot (ideološkega) aparata in gledalke kot pasivne prejemnice, ločevanjem teksta in recepcije ter se na eni strani pomikajo v smer fenomenologije s koncepti živečega telesa in kinestetskega subjekta (Sobchack 1991, 2004; Barker 2009), na drugi v smer deleuzovskih analiz filma in afekta (Shaviro 2006, 2010; del Río 2009; Rizzo 2012; Pisters 2003; MacCormack 2008) in na tretji proti pristopom, ki poskušajo oba omenjeni smeri približati, denimo s konceptom haptične vizualnosti, ki zamaje okularno logiko percepcije filma (Marks 2000, 2004). Čeprav obstajajo med temi tremi načini razmišljanja ključne razlike – predvsem v odnosu do subjekta in percepcije – je deleuzovski poudarek, da mediji ne reprezentirajo ali zgolj mediirajo, temveč mediametska heterogenost prinaša multipliciteto, ta rizomatska dinamika pa postavi gledalca na sredo, »med«, ki ga ne moremo misliti kot kraj ampak kot kontinuirano postajanje (Deleuze in Guattari 2005; Deleuze 1989; Pisters 2003), mogoče vzporejati s teorijami, ki ne opustijo uletešene izkušnje ali utelešenega subjekta. Četudi je postajanje v deleuzovski figuraciji neosebna sila, je feministična predelava njegove filozofije vedno globoko zasidrana v materialnosti. Telo – umožganjeno telo in utelešeni možgani (Braidotti 2013) – je navsezadnje mesto postajanja: »Uspešno postajanje – drugi zadeva celotno politiko telesa, sproža hiperdiferenciacijo, ki eksponentno pomnoži potencialna telesna stanja in mogoče identitete, ki jih zaobjema. Postajanje vpliva na populacijo, celo, kadar ga začne eno samo telo.; že eno samo telo je kolektivno v svojih pogojih pojavitve in v svojih prihodnjih tendencah« (Massumi 1992, 102). Postajanje tako odpira razpoke v identitetnih kategorijah, izumlja nove poteke, odzive, prihodnosti in potencialna telesa (prav tam, 101), torej telesa, ki afektirajo in so afektirana in za katera, pravi Deleuze po Spinozi, še ne vemo, česa so sposobna (Deleuze 1992). Ravno ta deleuzovski »med«, »vmes« oziroma »prostor izven« (de Lauretis 1987) so tisti, v katerih se dogajajo linije bega in začenja moja naloga.

Metodologija disertacije sloni na tekstualno-analitični metodi, ki vključuje analizo, komparacijo in sintezo izbrane literature. V doktorski disertaciji tako izhajam iz »zaboja orodja« deleuzovskih konceptov, ki jih je Deleuze sam videl kot intervencije, odgovore na specifične probleme in lokalne situacije (Deleuze 1994, xx). To ima za feminizem vsaj dve implikaciji: če so koncepti specifični odgovori na problem, obstaja še množica drugih – umetniških, znanstvenih – odgovorov, ki jih feminizem ustvarja na novo, koncepti pa lahko med sabo vzpostavljajo pozitivne povezave. Feministična filozofija torej ni nujno kritična, temveč je lahko inventivna v odnosu do konceptov (Colebrook 2000, 114). Tako to ni disertacija o deleuzovski filmski teoriji, niti ni disertacija klasične filmske analize, kjer bi vsak

film opisali, analizirali glede na specifične kode in pustili v izolaciji enega poglavja. Koncepte, h katerim so me ogledi vsakega od izbranih filmov vodili, vzporejam z različnimi teksti, ki so sami po sebi križanci deleuzovske, feministične in queer (filmske) teorije. Vsi izbrani teksti ne izhajajo vedno iz podobnih teoretskih tradicij in postavk, vendar pa podobne probleme vseeno naslavlajo sočasno in drugače. Menim, da to tekst ob ustreznih poudarkih o temeljnih teoretskih razlikah obogati. Niti Deleuze sam niti katerakoli izbrana feministična avtorica ali filmarka niso zvesti nobeni tradiciji, teoretski liniji in stabilnemu umeščanju v identitetne ali teoretske okvire. Šele ta kontaminacija čistosti polja vednosti je tista, ki odpre nove potenciale gibanja misli. S tem v mislih delujem tudi v disertaciji: izbor filmov v tej nalogi se razteza skozi štiri desetletja feministične filmografije, vsak od filmov pa je bil že večkrat analiziran. Na tem mestu poskušam ne le vpeljati nove teoretske poglede v stare filme, ki so pomembni za feministični in queer filmski arhiv, temveč jih med sabo postavi v odnos, časovno in afektivno relacijo, ki je inspirirala in napajala ustvarjalke, gledalke in feministične queer skupnosti skozi čas. Prvo vprašanje vsake bralke in bralca bi tako lahko bilo: Zakaj bi bila torej pomembna dela, med katerimi so nekatera stara že skoraj pol stoletja? Odgovor ima veliko opraviti s temporalnostjo in delovanjem feminizma skozi čas. Kot zapiše Juhasz, »potrebujemo feministične spomine, da omogočimo možnosti in politiko« (2001, 3) v prihodnosti. Velik del feministične, ženske in queer filmske zgodovine je nekaj, kar moramo odkriti na novo, brati/gledati/čutiti na novo, vzeti politiko in strategije vsakega izmed filmov, jih prilagoditi in uporabiti. Seznam izbranih filmov sledi v opisu posameznih poglavij. Velik del disertacije se tako ukvarja s koncepti časa, vendar ne časa v fizikalnem pomenu, temveč s konstrukcijo družbenih temporalnosti, ki se v naša telesa vpisujejo do te mere, da se zdijo naravne, niti ne časa v pomenu linearne ure, ki nam odšteva vsak dan, temveč vitalne časovnosti, polne razpok, fragmentov, afektivnih relacij s queer zgodovino ali z ustvarjanjem novega. Pri tem mi pomaga obsežna literatura o queer historiografiji (Freeman 2007, 2010; Dinshaw 2001; Nealon 2001; Love 2007) in dela o manj raziskanih konceptih queer prihodnosti in utopij (Edelman 2004; Muñoz 2009; Grosz 2000). Druga tema, ki se je izkristalizirala skozi pisanje, se ukvarja s figuracijami subjektov: feminističnih, utelešenih in nikoli fiksnih; nomadk, ki živijo v *intermezzu*. Na tem mestu so nomadke tako ustvarjalke same kot ženske na filmu in gledalke, ki filme gledajo; vse so del filmskega asemblaža. Četudi se klasičnemu vprašanju filmske teorije – jeziku – ne moremo izogniti popolnoma, se naloga skozi analize osredotoča predvsem na metodološko vprašanje, *kako na film gledati drugače?* Pri tem odigrajo pomembno vlogo afekt; percepcija, ki destabilizira dominacijo pogleda, s katerim se ukvarja zgodnja filmska teorija; transformacije subjekta; in metode političnega delovanja v smeri deterritorializacije. V

kartografiranju drugačnih načinov gledanja na film se naslanjam na feministično teorijo (Irigaray 1985a, 1985b; Braidotti 1994; J. Butler 2001; de Lauretis 1987, 1988 itd.), Deleuza in aplikacijo njegove filozofije na film (Rodowick 1997; Shaviro 2006, 2010; White 2008; Pisters 2003) in dele fenomenološke teorije, ki filmsko izkušnjo opisujejo kot medsebojno srečanje gledalca in filma, dogodek, ki združi različne elemente (čas, telo, politiko, prostor, čutenje in kognitivno predelavo ...) na način, ki omogoča razmišljanje v alternativah subjektivacije (Sobchack 1991, 2004; Barker 2009; Chamarette 2011).

V prvem delu naloge tako najprej mapiram polje in podam prve definicije, ki so večplastne in povezane s problemom tega, kako sploh začeti govoriti o feminističnih filmih in queer/lezbičnih podobah, kaj naj bi ti filmi vključevali in na kakšnih temeljih vključiti/izključiti neko delo. Drugi problem začetnega vzpostavljanja polja bi bil, kako začeti feministično filmsko analizo, če želimo onkraj klasične feministične filmske teorije, kjer so od začetka sicer prevladovale psihoanalitske in semiološke analize, ki so se na mestih izkazale za nezadostne v razlagi relacije film–gledalka, aktivnosti gledalke in produktivnosti samega filma (več o tem v prvem poglavju). Prvi del disertacije pokaže predvsem past dualizmov telesa/uma, ženskega/moškega, partikularnega/univerzalnega, ki jih avtorice zgodnejših del filmske teorije berejo kot simptom falogocentričnega, ne da bi te iste dualizme lahko vedno opustile. Zato vpeljem koncept manjšinskega filma s poudarkom manjšinskega elementa, ki lahko obstaja zunaj ali znotraj sistema (*mainstream* kinematografije) in ga destabilizira na različne načine, ne nujno z margine ali zunanosti, niti ne nujno s popolnim prerezom s filmskim jezikom (razgradnjo narativa in forme, vzročno-posledične povezave ipd.), temveč s kreolizacijo, mimikrijo in parodijo, ki vključujejo tudi male gestikularne in časovne zareze v sisteme binarne spolne strukture in heteroseksualnosti. Koncept manjšinskega filma preusmeri problem motenja falogocentričnega sistema delno stran od spora o formah, kot ga zastavita Mulvey (1989) in Johnston (2014 [1973]), kot tudi vpetosti v esencializme, ki mu zgodnji teksti večkrat podležejo. Več o tem v prvem poglavju.

Skozi raziskovanje, analizo in pisanje se je pokazala potreba kratkega pregleda, ki nikakor ne more biti izčrpen, njegov namen pa je predvsem oris ključnih težav filmske teorije, pri čemer ne mislim toliko na problematiko podobe ženske v *mainstream* kinematografiji, kot na iskanje alternativ podobe ženske v feminističnem filmskem ustvarjanju režiserk. Oris glavnih potez tematike pokaže, da feministične in queer filmske zgodovine ne gre brati v luči teleološkosti teoretskih dognanj – prednost feministične in queer filmske teorije je vedno bila njena odprtost

in hibridnost, vsako teoretsko obdobje pa ima svoje prednosti in slabosti za celostno analizo filma – ali enačiti s poenostavljenimi predpostavkami političnega progresivizma – na primer večjo vidnostjo queer podob ali vse večjim številom režiserk kot dokazom ireverzibilnega napredka. Teleološkost in progresivizem imata z izhodišči naloge opraviti malo, niti ne bi bila tovrstna linearnost točna. Umetniški film je od nekdanj naklonjen raziskovanju žensk in queer seksualnosti (Weiss 2010) in ne gre zanikati, da se tudi v *mainstream* filmu in televiziji odstotek podob LGBT+⁶ posameznic in posameznikov v zadnjih letih povečuje, ne pa nujno diverzificira. Queer podobe še vedno premnogokrat opravljajo specifične funkcije in zapadejo v izpete narativne klišeje, ki se berejo kot svojevrstna narativno predvidljiva struktura s tragičnimi konci in skrbno izbranimi orodji narativnega potrjevanja heteroseksualne matrice. Niti ni na to imun umetniški in avantgardni film, četudi so njuni začetki in delovanje kontekstualno drugačni.

Drugi del prvega poglavja tako hibridno pobere orodja teoretskih pristopov v iskanju alternativne epistemologije obravnave izbranih filmov. Vsak od filmov je izbran na podlagi tega, katere teoretske koncepte odpira, katere afektivne vezi ustvarja med dogodkom gledanja filma in kako destabilizira fiksne ideje identitet, teles in subjektov. Pri tem križam deleuzovsko-guattarijevske teorije, feministične premisleke in kritike njunih konceptov ter queer teoretska dela, saj menim, da so kljub upravičenosti feminističnih kritik deleuzovsko-guattarijevskega koncepta postajanja-ženska ali opuščanja subjekta v zgodovinskem trenutku, ko so si subjektno pozicijo preko civilnih gibanj izborili tisti, ki jim je bilo odrejeno mesto objektne Drugosti (Braidotti 2013), epistemološka orodja iskanja produktivnih in multiplih povezav, ki jih ponudita avtorja, ključna za to nalogo in širše, za filmsko kritiko na splošno. Če na filmski dogodek gledamo kot na asemblaž, kot predlaga Teresa Rizzo (2013), potem postane ključno vprašanje analize: kakšen potencial ima asemblaž – povezave med telesi, institucijami, diskurzi – »[...] za produkcijo novih vrst interakcije med termini, idejami, diskurzi, institucijami in telesi« (2013, 1). Gre torej za dvojni premislek, ki se povezuje s feministično filmsko teorijo in prakso kot tudi s feminističnimi in queer gledalskimi pozicijami: če razumemo film kot asemblaž, stroj mnogoterih povezav, je na eni strani lahko tudi dojet in deluje kot »[...] stroj, ki zavzame formo kinematskega aparata: takšnega, ki producira kinematski subjekt, s katerim naj bi se identificirali« (Rizzo 2012, 7). A hkrati je lahko »[...] stroj, ki producira določene vrste afektivnih in intenzivnih povezav, ki destabilizirajo subjektivnost in identiteto ter zmotijo

⁶ Lezbično, gejevsko, biseksualno in transspolno, plus pa vključuje tudi vse ostale identifikacije, ki se zadnja leta oznaki pripenjajo, denimo queer, ki ga podrobneje pojasnim pozneje, interseksualno, aseksualno itd.

binarno konstrukcijo spolne razlike« (Rizzo 2012, 7). Podobno opozorilo Rizzo se je skozi mnogotere filmske dogodke, ki so napajali to raziskavo, pokazalo, da nekateri filmi producirajo koherentno subjektno pozicijo, ki nam omogoča identifikacijo, drugi pa občutke enotnosti spodmikajo in delujejo preko afekta. Četudi na tem mestu izbrani filmi delujejo bolj in večkrat po principu slednjega oz. me v pisanju bolj zanima aspekt afektivnega povezovanja, med načini vzpostavljanja relacij med gledalko in filmom ne moremo potegniti premočne črte; gledalstvo je hibridna in kompleksna pozicija.

Vsak od uporabljenih konceptov je analiziran že v uvodnem poglavju, nato postavljen v relacijo s filmi – včasih s filmom kot celostnim delom, včasih posameznimi scenami ali podobami, ki mi pomagajo koncept misliti – in razširjen v odnosu z izbranim filmom. Poglavja prav tako vsebujejo fragmente klasične filmske teorije: kratek faktični kontekst (o režiserki, kontekst produkcije filma, sprejetje ipd.), ko je ta na mestu, in analizo filma v smislu vsebine in identifikacije ključnih tematik, motivov, (ne)strukturiranosti, subverzivnih filmskih prijemov (kamere, zvoka ipd.). Za ta del sem se odločila predvsem zato, ker so obravnavani filmi težko dostopni in redko videni, hkrati pa osnujejo pomemben arhiv (izgubljenih, pozabljenih ali izbrisanih) filmov o ženskih queer seksualnostih. A bralki lahko kmalu postane jasno, da vsak od filmov pomaga misliti teoretske koncepte, ki so manj oprijemljivi od preproste analize zgodbe, ženske kot reprezentacije in kinematografskih prijemov. Obe analizi sta legitimni in v proučevanju filmov obe soobstajata, a v tem primeru je ključni poudarek na razmišljanju o produktivnosti filma: kako transformira misel in telesa.

Raziskovalni vprašanji, ki se jima posvečam v empiričnem delu filmske analize, se tako glasita:

- Na kakšen način feministična in queer manjšinska kinematografija predrugači in opušča ustaljene načine reprezentacije ženskosti in lezbičnih ali queer seksualnosti oz. kje v manjšinski kinematografiji se kažejo linije bega, ki bi destabilizirale falogocentrično simbolno in sprožile transformacijo postajanja? Kakšne politične implikacije imajo ta uhajanja za feminizem in queer politike?
- Ali lahko manjšinska kinematografija ponudi nove načine razumevanja seksualnosti, spolov in časovnosti? Na kakšne načine?

Kot že omenjeno, je pri analizi potrebna previdnost pred esencializmom, torej je treba imeti vedno v mislih tudi epistemološki pomislek. Ta bi se preko Luce Irigaray (1985a, 1985b) glasil: kako je mogoče navkljub falogocentrični konstrukciji jezika prikazati žensko (in

queerovstvo/lezbištvo), ne da zapademo v esencialistično strukturo spolnih razlik, v kateri je ženska Druga od moškega, a v falogocentrični ekonomiji hkrati ista? V ta namen skozi nalogo vzporejam Deleuza (nekatera dela v soavtorstvu z Guattarijem (1989, 1999, 2005, 2013, 2015)) in njune pojme postajanja, singularnosti in želje, ki rezonira s pojmom queer v njegovem najširšem pomenu, izbrana dela feministične filmske teorije, kot tudi Irigaray v njenem poudarku spolne razlike. Kljub kritikam njenega pristopa kot novega esencializma (Moi 1985, 1987) namreč menim, da ima produktivno vrednost v teoretiziranju telesa in spolne razlike, ki zanjo nikoli nista preddiskurzivna, nezaznamovana ali predhodna falogocentričnemu jeziku. Od tod tudi njen ključen poudarek spolne razlike, ki v feminizmu igra poglobitno vlogo, v kolikor so vednost, pogoji reprezentacije in telesa zaznamovana s falocentrizmom enega modela – moškega: »Naše koncepcije realnosti, vednosti, resnice, politike, etike in estetike so vse posledice spolno specifičnih – v dosedanji zgodovini po navadi moških – teles, in so vse vključene v strukture moči, ki so jih feministke opisale kot patriarhalne, strukture, ki odrejajo odnose med spoloma« (Grosz 1994, ix). Polje filma namreč jasno kaže, da manjšinskost (v tem primeru ženskih ustvarjalk, lezbijk in queer oseb) ni zgolj konceptualna abstrakcija; tako na primer Patricia White koncept lezbičnega manjšinskega filma namerno zveže z materialno manjšino in subjektom z namenom, da izpostavi »[...] ospoljeno (in pejorativno) asociacijo s prvim terminom [lezbijka] – implikacijo podstandarda, trivializiranega, zavrnjenega, realno verjetnost, da manjšinsko delo ne izraža le 'namerne revščine' (Deleuze in Guattari 1986, 19), temveč tudi finančno podhranjenost« (White 2008, 414).

Če jezik ni nikoli nevtralen, še več, če sledimo liniji zgodnjih feminističnih teoretičark, ki jih predstavljam v nalogi, je možnost za vznik ženskega/queer subjekta pod lastnimi pogoji v ekonomiji falogocentrične tvorbe skorajda nemogoč dogodek, posledično pa tudi pesimistična napoved za vznik (feministične in queer) prihodnosti, novega ali (družbene) transformacije. A izbrani filmi in teorija sama se hkrati navkljub sprva navidez skorajda popolni ujetosti v falocentrizem in moški pogled ukvarjajo predvsem s strategijami uhajanja. Strategije uhajanja so tudi tisto, kar podčrtuje to disertacijo, torej je naloga ugotoviti, pod katerimi pogoji je mogoč vznik ženskega subjekta in alternativnih modelov subjektivacije in transformacije, kakšne so feministične strategije iskanja linij bega v filmu. Pri pojmu ženska sem previdna, da ne zapadem v esencializem iskanja preddiskurzivnega ženskega telesa ali izraza, temveč združim zavedanje o zaznamovanosti v diskurzu in razpadanju dualističnih kategorij spolov z iskanjem eksperimentalnih utelešanj feminističnih in queer/lezbičnih subjektov (Braidotti 1994). Pri tem se naslanjam na referenčna dela (pretežno lezbične in queer) feministične

kinematografije, saj je, kot piše Weiss, »kombinacija navidezno neskladnih, relativno obrobni diskurzov – umetniškega filma, avantgardnega filma, feminizma« tisti ključen moment, ki »opredeljuje žensko ustvarjanje in odpira možnosti za reprezentacijo lezbične želje« (Weiss 2010, 212) in feminističnega subjekta. Pri tem je potreben popravek, ki nas pomakne stran od pojma reprezentacije, predpostavke dualizma originala in približka, k trditvi, da sta telo oziroma subjekt konceptualizirana, naslovljena in formirana v odnosu/dinamiki s filmsko podobo. Tako se posvečam procesu postajanja, ki je inherenten filmski izkušnji (Deleuze 1989). Pri tem so pomembni predvsem predrugačeni koncepti časovnosti, ki jo prinašajo izbrani filmi, in vizualnosti – pogleda, vida, tistega imanentnega čuta filma, ki kinematsko izkušnjo organizira v koherentno celoto. Čas postane skozi nalogo vse bolj pomemben fokus obravnave, ne samo kot čas trajanja filmske izkušnje, temveč čas v svoji plastičnosti – trajanja in hipnega dogodka, kontinuitete in odprtja novega – in navsezadnje čas, ki se skozi telo poveže z mislijo (Deleuze 1989) in odpira pojme alternativnih temporalnosti. Tako tudi film konceptualiziram kot celostno telesno, ne zgolj vizualno izkušnjo, oziroma obravnavam podobo v njeni multisenzoričnosti (Bergson 1991). Vprašanje, ki me vodi, je torej: kako so v kulturno organizacijo percepcije vgrajeni odnosi moči in kako jih alternativne filmske tradicije dekonstruirajo oziroma deteritorializirajo, kdaj in kako se pojavi in ustvari novo (Deleuze 2005; Marks 2000).

V drugem poglavju (po tem uvodu) tako vzpostavim konceptualno polje filmske teorije, ki se pomika od lingvističnih analiz filma k relaciji med filmom in gledalko ter k vprašanju, kaj se v tej relaciji dogaja. Za ta premislek uporabim koncepte, kot so interval in afekt, premislim subjektne pozicije in lezbično željo, deleuzovsko filmsko teorijo pa križam s feminističnimi in queer intervencijami. Če je prvo poglavje strukturirana celota, ki bralki mapira področje, s katerim se ukvarjam, se drugi del razpusti v bolj rizomatsko strukturo, skupek delov, ki so provizorično zvezana v poglavja, vendar se vsako na različne načine povezuje z drugimi. Ne vedno linearno, včasih po asociaciji, včasih po nadaljevanju teme, ki se začne v drugem delu na drugačen način. Vsak od delov se lahko bere kot celota, vendar se specifične tematike ponovijo večkrat in drugje, zato je vsak od delov vedno na nek način nedokončan v okviru svojega »poglavja«.

V tretjem poglavju vprašam, kako pisati avtobiografijo in zgodovino ob izbrisu žensk in lezbištva? Kako se fragmenti zapisov in podob sestavljajo v afektivno zgodovino, ki rezonira skozi dobe in telesa, kako se nas zamolčana zgodovina lezbištva »dotakne skozi čas« (Dinshaw

2001)? Kako so konstruirani arhivi in kdo/kaj je vanje vključen/-o, kdo/kaj pa izključen/-o (Cvetkovich 2003)? To so ključne teme tretjega dela, v katerem se ukvarjam z eksperimentalnim dokumentarcem *Nitratni poljubi* (*Nitrate Kisses* 1992) Barbare Hammer in fiktivnim delom novega queer filma *Ženska Lubenica* (*Watermelon Woman* 1996, Cheryl Dunye), prvim celovečercem, ki ga je režirala črnska lezbijka. Avtorici prazne prostore zgodovine zapolnita s konstruirano lezbično fikcijo, ponovnim pisanjem uradne zgodovine, ki jo dopolnita z iskrivo sinhronizacijo in kolažiranjem (Hammer) in fiktivnim filmom v filmu (Dunye). Prva piše lastno avtobiografijo, svojo (in kolektivno lezbično) zgodovino, preden bo to zanj naredil kdo drug, druga na stereotipno konstrukcijo zgodovine anonimne črnske lezbijke pokaže z mimetičnim rekonstruiranjem, z vzporejanjem sodobne zgodbe same filmarke pa pokaže na potencialen način grajenja queer skupnosti skozi čas.

V četrtem poglavju z naslovom Queer otrok analiziram dva filma, ki odpirata temo neheteronormativnosti otroštva: *Skrivalnice* (*Hide and Seek* 1996, Su Friedrich) in *Plosko je lepo* (*Flat is Beautiful* 1998, Sadie Benning) ob biomitografskem romanu *Zami: novo črkovanje mojega imena* (*Zami: A New Spelling of My Name* 2013) avtorice Audre Lorde. Če Deleuze in Guattari postavita malo deklico kot primer prve prisvojitve, kraje telesa in njegovo inkorporacijo v »dualistični stroj«, ki ženske in moške postavi v opozicijo, je telo deklice tudi potencialno mesto upora (navsezadnje se zato vsako postajanje začne pri postajanju-ženska). Queer deklica nam tako služi kot močna figura upora, ki ne zamaje le heteronormative predpostavke življenjskih potekov in časovnih projekcij, temveč omogoča razmišljanje o refiguraciji želje, ki deluje po drugačnem principu kot preko odnosa subjekt-objekt. Časovne lekcije queer otroka odprejo polje queer časovnosti tako na individualni ravni kot na ravni odpiranja možnosti alternativnih queer zgodovin.

Peti del govori o nomadizmu, času in postajanju skozi figuro Orlanda, ki potuje skozi čas in ne le postane ženska, temveč postaja-ženska. Film *Orlando* (1992) Sally Potter je del izjemne afektivne queer zgodovine in skupnosti, v katere sta vključeni tako Virginia Woolf in Vita Sackville-West (njena ljubimka in model za Orlanda), bralke, režiserka Potter in gledalke. Orlando potuje skozi 400 let zgodovine, vmes zamenja spol in odpira vprašanja telesa v postajanju ter vprašanja dveh časovnosti, skozi kateri se pomika: Kronosa, ki se nam kaže kot linearen čas življenja, in Aiôna, časa postajanja.

Šesti in sedmi del nadaljujeta temo nomadizma. Pri tem sta ključna Deleuze in Guattari ter njun koncept nomada v gibanju, v *intermezzu* med dvema točkama gibanja, nomada kot figure, ki

uhaja sistemskemu ujetju in feministični izpeljavi nomadskega subjekta (Braidotti 1994, 2001). Nomadizem mislimo skozi dela Chantal Akerman, predvsem *Jaz Ti On Ona (Je Tu Il Elle 1974)*, ter filmov *Ivana Orleanska iz Mongolije (Johanna D'Arc of Mongolia 1989)* in *Madame X: Absolutna vladarka (Madame X – Eine absolute Herrscherin 1978)* Ulrike Ottinger. V analiziranih delih so ženske nomadke fizično; junakinje potujejo s tovornjakom, vlakom in kamelami čez državo, mesta, Evropo in Azijo. Vendar se pravi nomadizem dogaja na drugem nivoju, pomeni transformacije in uhajanja: V Akermaninih filmih so junakinje, kot sta Julie in Anna, postavljeni kot alternativa moški zgodovini, moškemu govoru in njihovim zgodbam, tišina je orodje ženskega upora (Irigaray 1985), nomadsko uhajanje njihova ontologija. Skupina ugrabljenih potnic v Ivani Orleanski pa se znajde med ženskimi mongolskimi bojevnici, v nekakšni heterotopiji/heterokroniji (utopiji?) poletne lezbične skupnosti. Nomadizem Deleuze in Guattari zvežeta z gladkim prostorom, prostorom intenzitet, ki je » [...] zapolnjen z dogodki totosti [haecceities⁷] precej bolj kot s formiranimi in dojetimi stvarmi. Je prostor afektov bolj kot prostor lastnosti. Prej je haptična kot optična percepcija [...] Telo brez organov namesto organizma in organizacije« (Deleuze in Guattari 2005, 479). Z Orlandom Akerman in z nomadkami Ottinger se na nenavaden način poveže *Madame X*, ki služi kot linija premišljevanja o tem, kaj je Deleuze mislil, ko je ženskim avtoricam pripisal invencijo ženskih gest, postavljanje časa v telesa. Absurden piratski avanturistični film se dogaja na ladji Kitajski Orlando, ki s svojo feministično posadko in despotsko kapitanko Madame X pluje po Južnokitajskem morju. Film se skorajda v celoti odpove jeziku v prid performativnim gestam in zvokom, stilu in površini ter odpira polje feminističnih campovskih subverzij in užitkov ob gledanju.

Nazadnje se vrnem k alternativnim pojmom temporalnosti, še posebej alternativnim idejam prihodnosti. Politiko teleološko določenih linearnih temporalnosti, ki lahko delujejo kot nekakšna ponavljanja brez prave razlike, poskušam dekonstruirati skozi konceptualizacijo časovnih razkolov in intervalov, ki odpirajo pomembne načine razmišljanja o potencialnostih novega. O času in prihodnosti poskušam misliti skozi queer in (deleuzovsko) feministično filmsko teorijo ter feministični film *Rojene v plamenih (Born in Flames 1984, Lizzie Borden)*.

⁷ Totosti, s katerimi se v delu ne ukvarjam specifično in podrobneje, so stopnje intenzitete na ravnini imanence (na primer stopnja vročine, določena barva, določen čas dneva), nekakšne oblike neosebne individuacije, ki stopajo v relacije z drugimi stopnjami intenzitete, da formirajo individuume. So neulovljive v strukturi stvari ali subjekta, so pa afektirane in afektirajo (Deleuze in Guattari 2005).

Moja poanta se zaključi s ponovitvijo trditve, da nas film afektira, nas odpre za razmišljanje o potencialnostih novega, prihodnosti in novih načinov povezovanja (novih oblik skupnosti) in ima zatorej ključen transformativen potencial in politične implikacije.

Najbolj izrazita lastnost vseh analiziranih filmov, razvidna že iz uvodnega truda obnove *Razstrelim svoje mesto*, je uhajanje vsakršnim fiksnim oznakam. Začeti z vprašanjem »O čem govori film?« je v spopadanju z njimi mnogokrat Siziŕovo delo opisovanja nepovezanih dogodkov, krožnega vračanja scen, trajanja sekvenc, ponavljanja rutin, tišin ali dolgih monologov, ki ne vodijo nikamor, ur in ur gledanja, ki ne ponujajo nobene katarze klasične naracije, nobenega zapleta in jasnega razpleta. Akerman tako npr. v *Razstrelim svoje mesto*, kot tudi v svojih poznejših delih, *mise-en-scène* olušči do minimuma, klavstrofobični prostori z izmenjujočimi scenami tranzicije pa igrajo ključno vlogo v izgradnji likov, ki izvajajo določene geste, rituale, ponavljanja in se hkrati izmikajo psihologiziranju in tipiziranju. Njen stil je tako največkrat opisan pod oznakami minimalizma, hiperrealizma in avantgarde (ki je pustila največji pečat med Akermaninim bivanjem v New Yorku na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja), njeno umeščanje v kontekst filmske zgodovine pa je močno povezano s vznikom feminističnega in lezbičnega filma, povezavo s katerima je Chantal Akerman sama vsakič znova zavračala z izjavo: »Ne delam ženskih filmov. Delam filme Chantal Akerman,« skozi kariero pa odklanjala prikazovanja svojih filmov na LGBT+ ali queer filmskih festivalih. Tako je ključno začeti na začetku: kako sploh začeti govoriti o filmih ženskih režiserk, ne da bi jih enačili z pojmi, ki implicirajo spolni esencializem, kot je na primer »ženski film«, in kako začeti razmišljati o feminističnem filmu?

1.2 Seznam analiziranih filmov

Nitratni poljubi (Nitrate Kisses)

Država: ZDA

Režiserka: Barbara Hammer

Letnica izida: 1992

Dolžina: 67 min

Format: 16mm

Producentka: Barbara Hammer

Distribucija: Frameline Strand Releasing

Skrivalnice (Hide and Seek)

Država: ZDA

Režiserka: Su Friedrich

Letnica izida: 1997

Dolžina: 57 min

Format: 16mm

Producentki: Eva Kolodner, Katie Roumel

Distribucija: Outcast Films

Ženska Lubenica (The Watermelon Woman)

Država: ZDA

Režiserka: Cheryl Dunye

Letnica izida: 1996

Dolžina: 90 min

Format: 16mm

Producenta: Alexandra Juhasz, Barry

Swimar

Distribucija: First Run Features

Plosko je lepo (Flat is Beautiful)

Država: ZDA

Režiserka: Sadie Benning

Letnica izida: 1999

Dolžina: 50 min

Format: pixelvision video in 16mm

Produkcija: /

Distribucija: Video Data Bank

Orlando

Država: VB, Rusija, Italija, Francija,
Nizozemska

Režiserka: Sally Potter

Letnica izida: 1992

Dolžina: 94 min

Format: 35 mm

Produkcija: Christopher Sheppard
(Adventure Pictures), Lenfilm Studio,
Mikado Film, Rio, Sigma Film
Productions, British Screen Productions

Distribucija: Seznam dostopen na strani
filma v bazi IMDB

Jaz Ti On Ona (Je Tu Il Elle)

Država: Francija, Belgija

Režiserka: Chantal Akerman

Letnica izida: 1974

Dolžina: 86 min

Format: 35 mm

Produkcija: Francosko ministrstvo za
Evropo in zunanje zadeve, Paradise films

Distribucija: Seznam dostopen na strani
filma v bazi IMDB

*Madame X (Madame X – Eine absolute
Herrscherin)*

Država: Zahodna Nemčija

Režiserki: Ulrike Ottinger, Tabea
Blumenschein

Letnica izida: 1978

Dolžina 147 min

Format: 16 mm

Produkcija: Autorenfilm-
Produktionsgemeinschaft, ZDF

Distribucija: Women Make Movies

*Ivana Orleanska iz Mongolije (Johanna
D'Arc of Mongolia)*

Država: Zahodna Nemčija

Režiserka: Ulrike Ottinger

Letnica izida: 1989

Dolžina: 165 min

Format: 35 mm

Produkcija: La Sept Cinéma, Popolar-
Film, ZDF

Distribucija: Women Make Movies

Rojene v plamenih (Born in Flames)

Država: ZDA

Režiserka: Lizzie Borden

Dolžina: 80 min

Letnica izida: 1983

Format: 16 mm (leta 2016 je bila izdaja restavrirana različica filma na 35 mm)

Produkcija: /

Distribucija: First Run Features

2 MAPIRANJE POLJA: TEŽAVE Z IMENOM IN GENEALOGIJO

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 pa na splošno nima nobenega privilegija pred drugimi, nič bolj kot en objekt pred drugimi. Na ravni interference mnogih praks se zgodijo stvari, bitja, podobe, koncepti, vse vrste dogodkov (Deleuze 1989: 280).

Označiti film za feministični ali lezbični se danes za nekatere bere kot arhaizem nekih drugih časov, ki imajo bolj malo opraviti s sodobnim valom medijskega postfeminizma in reappropriacijo oznake queer v *mainstream* liberalni agendi reprezentacije na filmu in televiziji. Če danes film pade na Bechdel testu (ki se v grobem bere: v filmu sta vsaj dve ženski in imata vsaj en pogovor, v katerem se ne pogovarjata o moških) dobi vsaj navidezno mero kritike, ki sicer nima toliko opraviti s feministično politično agendo kot z liberalnim sramom pred lastno spodletelostjo uveljavitve resničnega post-, kjer naj zagotavljanje kvote niti ne bi bilo več relevantno. Pozicioniranje v tem post-, kjer je nekaj težko opredeliti in imenovati kot politični film, celo feministični film ali feministična kritika, je zato nevhvaležna naloga. Problem dodatno zaplete koncept razlike – spolne razlike, razlike med ženskami samimi in v ženski sami – za katerega se zdi, da množi osi razlikovanja do nepreglednih razsežnosti, ki jih ne zmoremo zlahka teoretsko zgrabiti. Pri konceptu razlike je potrebna dodatna previdnost: če je množenje in prepoznanje razlik v feministični zgodovini pomenilo odkrivanje multiplih glasov, pozicij, politik in utelešenih razlik feminizma in queerovstva, je hkrati, kot piše Rosi Braidotti, v kapitalizmu naše dobe in njegovi kulturi razlika del kolesja prodajanja in kupovanja življenjskih stilov in/ali znamk identitet in queerovstvo se lahko v to kolesje ujame: »Multiple queer identitete se popolnoma prilegajo tej logiki kvantitativne proliferacije jaza« (Braidotti 2005/2006). Ta kvantitativna multiplikacija nima nič opraviti z deleuzovsko-guattarijevskim poudarkom »kvalitativnih razlik, multiplicitet in neosebne, ki tvorijo jedro njegove transformativne etike« (prav tam.), niti s feministično idejo utelešene razlike in iskanja politične transformacije ali queer kvalitativnimi multiplikacijami razlik, ki nudijo linije bega iz kategorij jasnih spolnih in seksualnih identitet.

Kako zadostiti heterogenosti pozicij ustvarjalk filmov in gledalk/gledalcev? Je mogoče opredeliti filme sočasno z dvema tradicijama filmske kritike, za katere se zdi, da sta na mestih nepopravljivo kontradiktorni: feministične paradigme na eni strani in lezbične perspektive na drugi? Queer in lezbične teorije? Tako je v prvem delu ključno izpostaviti različne definicije

feminističnega filma in mesta (redkih) prikazov lezbištva/queerovstva znotraj feministične filmske tradicije.

2.1 Zgodovina srečanj feminizma in filma

Feministična filmska teorija in praksa sta se – od začetkov vsaj naključno, predvsem od sedemdesetih let prejšnjega stoletja dalje pa teoretsko in praktično – intenzivno razvijali sočasno, teorija pa je vsaj do neke mere ključno vplivala na filmsko prakso, predvsem v pomenu njenih rigoroznih dekonstrukcij filmske forme. Vsakršni poskusi vzpostavitve teorije in prakse so pozicionirani in zamejeni s specifičnim zgodovinskim časom in družbeno-kulturnimi značilnostmi, ki informirajo posamezne strategije vzpostavitve avtonomnega ženskega subjekta v filmu. 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 in prakse: od feminističnih do queer, umetniških do filozofskih. Tako kot so feministične medijske prakse mešanica različnih medijskih form, hibridnih mešanic formalnih eksperimentov, dokumentarnih form in narativnih fikcij, njihova vsebina zavrača pojme esencialistične identitete in presega meje seksualnosti, spola, nacije ali tehnologije (P. Zimmerman 1999, 80). To ne pomeni, da vprašanja identitete niso pomembno prispevala k razvoju feminističnega filma. Kot piše Juhasz (2001), je identiteta v feministični filmski zgodovini pomembno mesto raziskovanja ustvarjalk – identiteta v pomenu njene formacije in konsolidacije –, a je hkrati mesto fragmentacije, tekmovanja. »V kakšnem odnosu je feminizem do drugih političnih ali osebnih investicij?« (prav tam, 6) je vprašanje, ki nas pomakne od vprašanja identitete in istosti proti vprašanju relacij in razlike, ki ga razdelam v nadaljevanju. Relacije so v tem primeru tako časovne in obsegajo izkopavanje pozabljenih zgodovin žensk v filmu, spominjanje in reinterpretacije iz pozicije sedanosti ter uporabo zgodovin za prihodnost, kot tudi relacije med razlikami in fragmenti feminističnih subjektov.

Ameriška filmska kritičarka Ruby Rich svoj esej o feministični filmski kritiki *In the Name of Feminist Film Criticism* (1980) začne s premislekom o težavi poimenovanja. V času, ko je napisala esej, so režiserke, kot so Chantal Akerman, Barbara Hammer, Ulrike Ottinger, Yvonne Reiner, Laura Mulvey, Agnes Varda, Marleen Gorris in druge, ustvarjale ključne premike v filmski umetnosti, ki so jo do časa, ko se pojavi tudi drugi val feminizma, tradicionalno obvladovali moški. Filmi teh režiserk nedvomno sovpadajo s feminističnim kontekstom in močnim gibanjem, ki konec šestdesetih, še bolj pa v sedemdesetih letih povzroči ustvarjalni

zagon žensk v filmu, a so hkrati del genealogije povojnega filma, od italijanskega neorealizma, francoskega novega vala do novega nemškega filma in nenazadnje avantgarde, kot tudi pozicionirani »*vis-a-vis* tako [...] dominantni kinematografiji Hollywooda (kinematografiji očetov) kot avantgardnemu filmu (kinematografiji sinov).« Tu pa se pojavi težava z imenom in pomenom: če so moški *auteurji*, filmski individualni izraz genija avtorja pa povzdigne film do statusa umetnosti, so ženske del posebne nove vrste kinematografije, ki se imenuje »film, ki ga delajo ženske« ali »feministični film«, kadar je ta izrazito političen in naslovljen na specifično skupnost, njihovi filmi pa nemalokrat *à priori* označeni in dojeti kot del manjšinske ženske ustvarjalnosti ali političnega projekta feminizma in kot taki odrinjeni iz mrež financiranja, prikazovanja na festivalih, distribucije ipd. Feministični film se rodi in se ustvarja na marginah medijske krajine. Tako Juhasz (2001) piše, da je medijska produkcija v ZDA (kar velja za masovno medijsko produkcijo Zahoda na splošno) rastoč sektor nacionalne ekonomije in kot taka ponuja »masovni, popularni, homogeniziran, profitabilen, korporativen in ‘univerzalen’ [produkt]« (2001, 10). Na drugi strani pa feministične medije označuje idiosinkratičnost, mnogokrat nedostopnost, zvezanost s kontrakulturami, pomanjkanje sredstev, neindustrijskost ustvarjanja, političnost, intelektualnost in transgresija identitetnih kategorij. Tako se je za ženske, črnce, geje in lezbijke in »druge politizirane skupine ‘politična funkcija’ medijskega dela [...] dogodila na (vsaj) dveh frontah: skozi mainstream, v kritiki dominantnih podob in organiziranih poskusih, da bi več manjšin spravili v medije; in skozi formiranje alternativnih institucij in reprezentacij« (prav tam, 22).

Historiografija feminističnega filma tako odpira več vprašanj, ki ne zadevajo samo osnovne definicije: Kaj naj bi ta »ženski« ali celo feministični film sploh bil, kaj ga povezuje z oznako (razen predpostavke biološkega spola avtorice)? Ali obstaja nekaj, kar bi lahko imenovali specifično ženska estetika? V kakšnem razmerju je ta film do feministične skupnosti in/ali (feministične) režiserke oziroma kakšne so politične implikacije filma, ki je povezan s specifično politično tradicijo ali pa ga ta tradicija posvoji za svojega? Gre za razmislek na več ravneh: ne samo tega, kako se feminizem v filmu povezuje ali pa je v kontradikciji z drugimi razlikami: raso, seksualnostjo, razredom itd. temveč, kot opozori Patricia Zimmerman (1999), feministična filmska zgodovina zahteva epistemološki premik k širšemu polju alternativnih institucij in organiziranja, ki so omogočile zamišljanje filma izven sistema studiev, kapitala in nacionalizma. P. Zimmerman tako za revizijo filmske zgodovine predlaga metaforo rojevanja, ki zahteva premik zgodovinarkinega pogleda iz filma kot objekta na film kot proces rojevanja »v feministični obliki, kot krči, bolečine, motenja, kri, borba. Ker ustvarja nove subjekte in

nove subjektivitete, zahteva spremembo družbenih relacij in institucij« (prav tam, 66). Podobno Juhasz identificira štiri ključne vidike kompleksnih zgodovin žensk v filmu, ki so do neke mere pomembni za kontekst mojih izbranih filmov, čeravno o nekaterih govorim samo na tem mestu: prvi je relacija med feminističnim gibanjem in feministično produktivnostjo; drugi odnos med feministično medijsko zgodovino in infrastrukturo; tretji vpliv tehnoloških sprememb na možnosti feministične medijske produkcije; in četrti (ki se mu na tem mestu posvečam najbolj obsežno) vpliv teorije na feministično prakso in obratno, vpisovanje prakse nazaj v teorijo. Vsi vidiki so v nelinearni in kompleksni zgodovini žensk v filmu med sabo povezani in hkrati nerazdružljivi od posamezne ustvarjalke in njenih multiplih lokacij (spola, seksualnosti, rase, razreda, nacionalnosti itd.) ter skupnostnega ustvarjanja, po katerem je velik del feministične filmske zgodovine drugačen od poudarka na »velikem« (moškem) *auteurju*. Kljub temu pa se je feministična filmska teorija v izgradnji arhiva ženskih ustvarjalk filma strateško posluževala moškocentrične avtorske teorije in jo hkrati izpodbijala. Ne glede na težave z avtorsko teorijo ali iskanja »ženske« estetike, je avtorska klasifikacija skorajda nujno izhodišče za feministično filmsko arhiviranje in teorijo (Juhasz 2001). Hkrati je treba imeti v mislih, da je ustvarjanje filma skupinsko delo, kar so feministične režiserke priznavale bolj pogosto kot njihovi moški sodobniki, skupinsko ustvarjanje pa pride do izraza v nekaterih naših primerih.

Geller (2012) v zgodovinskem pregledu ženskih ustvarjalk v filmu pokaže, da sta zgodovini filma in feminizma za Zahodu vzporedni in pomembno zvezani od vsega začetka, od prvega vala feminizma konec 19. stoletja, ki je sovpadal s prvimi filmskimi projekcijami. Režiserke, kot so pionirka filma Alice Guy-Blanché, babica avantgarde Germaine Dulac in najbolje plačana režiserka (ali režiser) v dobi nemih filmov Lois Weber ter podobe neodvisnih žensk, ki raziskujejo priložnosti novega stoletja, so kazale na to križanje filmskih podob in feministične emancipacije. Film je kmalu postal platforma, na kateri so se preizpraševale družbene spremembe in anksioznosti glede transformacij spolnih vlog. S prvo spremembo tehnologije – zvočnim filmom – in institucionalno spremembo – utrditvijo studijskega sistema – so bile ženske ustvarjalke in zgodbe o ženskah odrinjene na obrobje kot preveč riskantne za profit zdaj dražjih produkcij. Edina, ki je poklicno preživela to spremembo v Hollywoodu, je bila Dorothy Arzner, ki jo je feministično in queer zgodovinsko raziskovanje pozneje ponovno odkrilo kot *butch* lezbično ustvarjalko, ki ji je uspelo vnesti subverzivne feministične elemente v vrsto svojih filmov. Če je Arzner pred drugo svetovno vojno naredila več melodram (ki danes veljajo

za tipičen primer »ženskega filma«⁸) in filmov o novem – mladem, urbanem, neporočenem, seksualno emancipiranem – dekletu tistega časa, je med vojno, v času zatona kariere Dorothy Arzner, v istem mestu, Los Angelesu, a pod drastično drugačnimi pogoji in v radikalno drugačni estetski tradiciji ustvarjala pionirka avantgarde (z močnimi feminističnimi intervencijami) Maya Deren.

Če je tehnološka sprememba iz nemega v zvočni film izključila ženske iz industrijske filmske produkcije, je razmah avantgardnega in feminističnega filma neločljivo povezan z družbenimi, ekonomskimi in tehnološkimi spremembami med in po drugi svetovni vojni. 35-milimetrski filmski trak je veljal za komercialno nedostopno tehnologijo visokoproračunskih filmov, v produkcijo katerih so bile ženske le redkokdaj vključene, med in po vojni pa se je 16-milimetrska oprema, ki so jo med vojno množično uporabljali za propagando in reportaže, pojavila na trgu. Lahko prenosljiva 16-milimetrska oprema je postala omiljena izbira alternativnih filmskih gibanj, saj je odprla možnost ustvarjanja filmov, ki so bili prej nedostopni za ljudi izven filmske industrije in nacionalnih kinematografij, film in delo v laboratoriju pa sta bila relativno poceni (Mulvey 1989). A kot opozori Geller, ženske filmske ustvarjalnosti ne gre zamejiti samo s faktorjem tehnološke spremembe, ki ne more zadostno razložiti vse večje ženske produkcije s 16-mm kamero: »Z drugimi besedami, da bi razumeli zgodovino žensk v filmu, moramo razumeti tehnologije spola, ki so predhodne tehnologijam filma. Premiku ekonomiji tehnologije je bil sočasen širši ideološki premik v strukturiranju spolne subjektivitete« (2012, 15). Desetletja po prvem valu feminizma in začetkih filma, se »manifestirajo tekmovalni diskurzi o 'osvoboditvi žensk'«, tudi preko *mainstream* filma v

⁸ Žanra »ženskega filma« ne gre zamenjevati s filmom, ki so ga delale ženske (filmi Arzner so v tem pomenu skorajda zgodovinski unikum), čeravno se izraz v nekaterih delih uporablja tudi v tem pomenu. Večina klasik žanra »ženskega filma« je namreč nastala pod režisersko taktirko moških. Ta žanr je največkrat povezan z žanrom melodrame, a Doane opozarja, da je ženski film navadno bolj hibriden žanr, ki združuje prvine grozljivk, filma noir ipd. Tematike, ki se pojavljajo v žanru, so tiste, ki naj bi bile »ženske«: materinstvo, gospodinjstvo, ljubezen in romantika, samožrtvovanje in emocije. »Ženski film«, piše Doane, je tako ključna vstopna točka v analizo ženskih gledalskih pozicij, filmskih diskurzov in mitov ter vpisov subjektivitete v *mainstream* kinematografiji, ker nagovarja in vabi predvsem ženske gledalke (1987).

obliki *screwball*⁹ komedij z močnimi ženskimi liki in »ženskih filmov«, kot tudi takratnih igralskih ikon, ki so subvertirale preproste spolne dualizme – npr. Bette Davis in Katherine Hepburn (prav tam). V tem kontekstu je delovala tudi Maya Deren, danes imenovana »mati avantgarde«, ki jo v zbirki intervjujev s sodobnimi feminističnimi ustvarjalkami *Women of Vision* (Juhasz, 2001) velik del intervjuvank navaja kot pomembno inspiracijo za ustvarjanje. Kontekst II. svetovne vojne ni omogočal le dostopa do poceni tehnologije, temveč je ženske spodbujal k vstopu v javno sfero in opravljanju poklicev, ki so jih do tedaj smatrali kot »moške«. Avantgardna estetika in formalni eksperimenti so tisti, ki so hkrati omogočali odmik od *mainstream* filma in podob ženskosti, ki so po vojni postajali vse bolj heteronormativni, podrejeni diskurzom nuklearne družine in dominaciji moških v javni sferi.

V petdesetih in šestdesetih se poleg 16-mm kamere, ki ne potrebuje profesionalne osvetlitve, pojavijo še kamere za domačo uporabo (8mm in Super 8) in dostopna oprema za snemanje zvoka (Nagra). »Ko skupnosti, prej oropane svojih pravic, ustvarjajo umetniška dela, sta obnovljena tako medijska vsebina kot stil« (Juhasz 2001, 20).

Represijo petdesetih in šestdesetih kmalu zamenjajo seksualna revolucija in gibanja za civilne pravice, med njimi feministično gibanje. Geller (2012) piše o še eni časovni koincidenzi gibanja in filma: Betty Friedan leta 1963 napiše knjigo *The Feminine Mystique*, v kateri kritizira model žene-gospodinje, h kateremu je pomembno prispeval povojni hollywoodski film, knjigo, ki ima pomemben vpliv na organizirano feministično gibanje drugega vala, le dve leti po tem, ko Maya Deren v starosti komaj 44 let umre od podhranjenosti. Drugi val feminizma pa je tudi tisti, ki je Deren z ostalimi pozabljenimi režiserkami potegnil iz naftalina uradne zgodovine, jo prikazoval na novoustanovljenih ženskih filmskih festivalih in seminarjih ter njene filme vzel za model pobega ženske podobe objektivaciji *mainsteam* filma (več v nadaljevanju).

Pogoji za razcvet feminističnega filma so pomembno povezani s feminističnim gibanjem in alternativnimi institucijami, ki so nastajale ob gibanju – seminarji, novoustanovljenimi ženskimi in LGBT+ filmskimi festivali, revijami za filmsko teorijo (npr. *Camera Obscura* in *Jump Cut*), novoustanovljenimi distribucijskimi podjetji (New Day Films, Iris Films, Women/Artists/Filmmakers, Women Make Movies (WMM), The Women's Film Co-Op, Video

⁹ Žanr *screwball* komedije, priljubljen predvsem v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega stoletja, ko je občinstvo med veliko depresijo zahtevalo eskapizem, navadno vključuje (težavno) žensko protagonistko in humorni, hitrojezični boj med spoloma, ki se je z vključitvijo namigov na seksualnost uspel izogniti vse strožji cenzuri.

Data Bank, Third World Newsreel in Serious Business), skladi za financiranje filmov ipd. A podporna infrastruktura, ki se je gradila skozi sedemdeseta in obljubljala veliko optimizma za prihodnost feminističnega filma, je začela v osemdesetih, predvsem pa v devetdesetih letih 20. stoletja počasi izginjati, mnoge nekoč neodvisne ustvarjalke pa so se začele približevati *mainstreamu*, eksperimentalne poskuse zamenjale z narativno strukturo in vse večjo finančno nestabilnost na margini za nadzorovano, a plačano delo (Juhasz 2001).

Za mojo nalogo sta v kratkem orisu zgodovine žensk v filmu in feminističnega filma pomembna predvsem dva vidika. Prvi je povezava feministične in queer filmske zgodovine, ki sta si, kot opozori Geller (2012), v marsičem podobni, drugi pa je povezava med filmsko teorijo in filmsko prakso v kontekstu feminističnega gibanja od drugega vala naprej.

Zgodovina LGBT+ podob (na tem mestu se osredotočam predvsem na lezbično podobo) je pomembno zvezana s filmom v tem, da se moderna lezbična identiteta in film rodita sočasno, s filmom pa imajo lezbijke od začetka »ljubezensko in hkrati sovražno razmerje, ki vključuje upanje, zapeljevanje, užitek, razočaranje, jezo in izdajo« (Weiss 2010, 14). Odnos ljubezni in sovraštva med lezbijkami in filmom je viden od vsega začetka: po eni strani se v filmu izražajo in razrešujejo panični odzivi »[...] glede moških in ženskih vlog z vzponom moderne. Grožnje ženskega izobraževanja, tega, da bi lahko nadzorovale lastna telesa in podobno, so kazale na možnosti novih oblik seksualnih in afektivnih razmerij« (Geller 2012, 19), lezbištvo pa je patriarhalni kulturi in heteroseksualni romanci predstavljalo veliko grožnjo, ki se je navadno razrešila skozi nevidnost lezbištva ali pa spreobrnitev, kazen ali smrt (redkih) filmskih lezbičnih likov. Hkrati pa je film odigral pomembno vlogo v konstituciji subjektivitet, lezbične želje in skupnosti (Weiss 2010, 17). Lezbične podobe so od vsega začetka služile kot mediacija med spreminjajočimi se definicijami spolnih vlog in seksualnosti, lezbična ponovna branja in historiografija lezbičnih podob pa nakazujejo subverzivne momente nekaterih filmov: npr. nemške lezbične klasike *Dekleta v uniformi* (*Mädchen in Uniform*, 1931), ki jo je režirala nemška režiserka Leontine Sagan in za katero je R. Rich (1981) pokazala, da izjemno precizno zveže erotično in politično represijo v predvojni Nemčiji. Podobno so avtorice, kot je na primer Bonnie Zimmerman (1981), subverzivno brale primere seksploiacijskih žanrov sedemdesetih – vampirskega filma in žanra WIP (*Women in Prison*, ženske v zaporih) – kjer lezbištva ne gre vedno brati samo kot mehko erotično podobo, narejeno za moški pogled, temveč lahko pomeni poraz patriarhalne oblasti simbolizirane v možu, pazniku ali obstranskih moških figurah, ki so skozi narativ razkrinkane kot nemočne, nepotrebne in nazadnje poražene. Oba žanra sta seveda

že informirana s feminizmom, ki so ga njuni ustvarjalci, pretežno moški iz produkcijskih hiš, kot so New World Pictures, Hammer Film Productions (ki ga ne gre zamenjati z Barbaro Hammer) ali pretežno neodvisne produkcije, spretno inkorporirali v spreminjajočo se krajino spolnih vlog in seksualnosti.

Vzporedno se po letu 1969 zgodi prelomen upor LGBT+ skupnosti, ki je pomembno povezan z momentom rasti gibanj za civilne pravice. Veliko žensk se outira, del feminističnega gibanja pa lezbištvo vzame kot politično pozicijo, ki omogoča pobeg parametrom patriarhata in dualizmu dveh spolov (npr. Wittig 2000). Vzpon lezbičnega feminizma in lezbične identitetne politike prinese prve lezbične filme – *Lezbotaktike* (*Dyketactics* 1974) in *Superlezba* (*Superdyke* 1975) Barbare Hammer in *Domači film* (*Home Movie* 1972) Jan Oxemberg – ki:

[...] s[o] črpal[i] iz ideje zgodnjega gibanja, da lezbištvo ni le osebno, seksualno vprašanje, temveč oblika družbene ali politične osvoboditve. Tem in drugim lezbičnim filmom tega obdobja so bili skupni zavestni poskusi naslavljanja predvsem lezbične javnosti, zanašali so se na znanje javnosti o kulturnih predpostavkah, simbolizmu, humorju in radikalnih politikah, značilnih za ameriško lezbično-feministično skupnost tistega časa (Weiss 2010, 152).

Če se je ameriški lezbični film ustvarjal v kontekstu neodvisne produkcije, so evropske režiserke, kot sta Akerman in Ottinger, do neke mere (česar malo in manj kot moški sodobniki) podprte v okviru nacionalnih filmskih skladov. Weiss avtorice zveže s t. i. umetniškim filmom, ki je pred vzponom feminizma v Evropi domena moškega *auteurja*, režiserke pa uspejo vizualne prijeme ohlapne naracije, razvezave vzroka-posledic, tavajočih likov, nejasnih identifikacij itd. združiti z diskurzi feminizma. Zdi se, da je oznaka umetniškega filma na tem mestu preohlapna in preveč omejujoča hkrati, saj tako analizirani Akerman kot Ottinger uporabljata hibridne vizualne kode, ki obsegajo tako klasično naracijo in dokumentarizem kot avantgardne eksperimente. Umetniški film, kot ga opredeli Weiss in kot njegove prijeme uporabljata omenjeni režiserki, se bere precej podobno kot Deleuzova podobačas, kjer imamo opravka s fragmentiranimi podobami in tavajočimi liki, ki se brez cilja nomadsko pomikajo po svetu in izzovejo gledalca na drugačne načine, kot je to naredila klasična filmska struktura.

A zgodnje lezbično-feministične filme označuje tudi druga vrsta dominacije oziroma druga zamolčanost, na katero feministična filmska produkcija ni nujno računala. Velik del filmov zaradi eksperimentacije ni le nedostopen sami skupnosti, za katero so narejeni (o tem več v nadaljevanju), temveč so pretežno belski. Delno napako popravita analizirani film *Rojene v*

plamenih (*Born in Flames* 1983, Lizzie Borden), v katerem nastopa več afro-ameriških, latino in azijskih žensk, in *Prikazujejo se ji stvari* (*She Must Be Seeing Things* 1987, Sheila McLaughlin), ki prikazuje rasno mešani par, a je ob nastanku doživel več kritik zaradi domnevne heteronormativnosti njunega razmerja (glej npr. de Lauretis 1998). Prvi film, ki ga naredi afro-ameriška režiserka in govori o afro-ameriških ženskah, *Ženska-lubenica* (*Watermelon Woman*), pa nastane šele leta 1996.

Osemdeseta prinesejo nove tehnološke inovacije – video in VHS-kaseto – opozarjanje na multiple pozicije subjektov feminizma, neoliberalizem in konservativizem in nove pretrse za LGBT+ skupnost – epidemijo aidsa. Iz tega desetletja se ob koncu osemdesetih rodi novi queer film (*New Queer Cinema*, NQF), povezan s queer gibanjem, ki identitetne politike zamenja s fluidnimi konstitucijami subjektov, subverzivnimi performansi, dezidentifikacijo in poudarjanjem negativnih podob kot radikalnih soočenj s heteronormativno družbo, ki jih je pustila na cedilu.

Pri vzponu in padcu NQF igrajo pomembno vlogo zgodovina, politika, infrastruktura in ekonomija. R. Rich trdi, da se NQF na prvem mestu dogodi zaradi spleta štirih okoliščin: Reagana, aidsa, izuma videokamere in poceni najemnine v ameriških velemestih, kjer se posledično skoncentrirajo razni umetniki, kritiki in velika queer skupnost (vključno s samo R. Rich). Festivalsko dogajanje, najprej močni LGBT+ in queer filmski festivali, potem festivali neodvisnega filma, kot je Sundance, in nazadnje mainstream filmski festivali neodvisne queer filme vzamejo za svoje in proglasijo novo gibanje. A NQF se ne rodi iz nič, niti ni tako radikalen rez, kot se sprva zdi – ni samo upor negativnim *mainstream* podobam gejev, lezbijk, biseksualcev in transseksualcev ali pozitivnim podobam politično korektnih predhodnikov gibanja, temveč ima močno oporo v kontinuiteti eksperimentalnih form filma, predvsem v močnem avantgardnem gejevskem filmu v Ameriki (Anger, Warhol), Fassbinderju v Evropi, Barbari Hammer, Jan Oxemberg, Urlike Ottinger in drugih (redkih) lezbičnih režiserkah. Nov moment je sprememba v gibanju samem: od politik (relativno zamejenih) identitet h krovnemu pojmu queer, ki (vsaj v teoriji) pokriva multitudo nekonvencionalnih izrazov seksualnosti in spolov. Podobna ohlapnost je značilna za NQ-filme, ki izhajajo iz specifičnega momenta in si »ne delijo enotnega estetskega vokabularja, strategije ali problema ... združuje jih skupen stil: recimo mu 'Homo Pomo'. V vseh so sledovi prisvojitve, pastiša in ironije, kot tudi predelave zgodovine z mislijo na družbeni konstruktivizem« (R. Rich 2013, 18). Ampak ali NQF res lahko retrospektivno slavimo zaradi postmoderne zrušitve vseh kategorij in progresivne nove politike?

Niti ne. Četudi je res, da se NQF ne boji negativnih podob ali raziskovanja multiplih tokov želje in seksualnosti, je hkrati tudi globoko konservativen. R. Rich v svojih spominih večkrat poudari, pod kakšnimi pogoji so bile na festivalih prisotne ženske: največkrat v manjših dvoranh in brez večjega zanimanja distributerjev, tako da so jim sčasoma umanjala kritična masa občinstva in sredstva za nadaljevanje ustvarjanje. NQF ni nič manj mačističen kot opisana zgodovina filma, tako R. Rich piše, da se je spolno neravnovesje, tudi v nizkopračunskih produkcijah, kjer so lezbijke navadno delale, samo poslabšalo. Tako o ženskih ustvarjalkah NQF nekoliko pesimistično zapiše: »Upam, da obstaja nova generacija, ki je pripravljena skočiti v akcijo, ampak se bojim, da je obstaja večja verjetnost, da pristanejo na YouTube kot v festivalskem obtoku, bolj verjetno, da se pojavijo na blogih, kot v časopisu, ki ga še vedno berem« (R. Rich 2013, 203). Ženske ustvarjalke NQF, kot so Cheryl Dunye, Rose Troche, Sadie Benning, Maria Maggenti, Alex Sichel, Jamie Babbit itd., so v času od devetdesetih do danes le redkokdaj uspele narediti film, ki bi obkrožil festivale ali celo prišle v *mainstream*, kot je prišlo več režiserjev NQF, npr. Gus Van Sant in Tod Haynes (izjema sta režiserka Lisa Cholodenko in producentka Christine Vachon). Ko filmski teoretik Richard Dyer (2002) zapiše, da moške queer kulture ne moremo nikoli povsem ločiti od mizoginije, je, kot da bi opisal primer getoizacije znotraj specifične niše NQF.

V devetdesetih letih se zgodi vse od pojava do propada (?) NQF: uspešen subverziven neodvisen začetek je kmalu postal vroče blago za *mainstream* studije in heteroseksualne moške režiserje, ki so snemali pretežno filme z lezbičnimi zapleti. Kar se zgodi NQF, je stara zgodba kanibalizacije kapitalizma, ki pogoltne nov subverziven moment in izpljune njegov političen element, ki bi lahko ogrozil sistem: »Identitetne politike se ne mešajo dobro z nagibi trga, zato so se novi filmi znebili politike«, zapiše R. Rich (prav tam, 132). Queer filmi velik del svojega starega občinstva izgubijo, drugi del občinstva pa se počasi navadi sprememb in zahteva romantične komedije ob zvoku grizljanja kokic. Kvantiteta prehití kvaliteto z redkimi hibridnimi izjemami: Hillary Swank za film *Fantje ne jočejo* (*Boys Don't Cry* 1999, Kimberly Peirce) dobi oskarja, *Biti John Malkovich* (*Being John Malkovich* 1999, Spike Jonze) dá Cameron Diaz priložnost za edino prebavljivo predstavo v kateremkoli filmu in srečen lezbični konec, *Visoka umetnost* (*High Art* 1998) pa pomeni za režiserko Liso Cholodenko odskočno desko za komercialno kariero, ki jo nadgradi dobro desetletje pozneje z nominirancem za oskarja *Otroci so super* (*The Kids Are All Right* 2010). R. Rich najbolje diagnosticira stanje NQF, ko pravi, da je le-ta »postal tako uspešen, da se je razpršil v nešteto drugih drugje« (prav tam, 134) in nadaljuje, da je brez koncentracije kreativnega momenta (in NQF je bolj moment

kot gibanje) ter fokusiranega odgovora skupnosti postal le še eden izmed sloganov na trgu. Podobno pritrjuje Juhasz, ko zapiše, da je kapitalizem uspešno zapolnil luknje upadajočih gibanj za civilne pravice in upanja, ki so ga ponujala na svojih začetkih. Mainstreamizacijo feminističnih medijev tako zveže z denarjem: »Služenje (in zapravljanje) denarja in vpliv postaneta motivacija sama po sebi v kulturi, ki lahko prepozna vrednost ali moč samo pod temi pogoji« (2001, 18). Tako je zgodovina feminističnih medijev zgodovina kljubovanja, produkcije, ki ustvarja navkljub temu, da feministični filmi po večini ne ustvarjajo profita, in zgodovina »odsotnih žensk«, ki »[...] lahko kaže samo proti prostoru *nenarejenega* dela in *nekarier* kot zares nevidna a ključna manifestacija (pomanjkanja) financiranja in infrastrukture (prav tam, 19).

Tako R. Rich kot Juhasz opozarjata na strukturne težave feminističnega filma ter umanjkanje močnega gibanja in teoretske podpore, ki sta bila ključna značilnost sedemdesetih in filmskih začetkov feminističnega, lezbično-feminističnega in pozneje queer filma. Juhasz tako na primer razcvet feminističnih medijev in medijske skupnosti sedemdesetih pripiše komunikaciji med aktivizmom, teorijo medijev in medijsko prakso: »Veliko feminističnih medijev je poglobljenih v in navdahnjenih s feministično teorijo: lahko bi trdili, da je to njen najbolj logičen izid. V 70-ih in 80-ih *grassroot* feministična distribucijska podjetja niso omahovala pri prikazovanju in promociji intelektualnih filmov na mestih izven akademske sfere. Feministično filmsko teorijo pa so na začetku inspirirale ideje in delovanje ženskega gibanja« (prav tam, 23).

Tako se v naslednjem razdelku vračam nazaj v sedemdeseta in pomikam po ključnih točkah teorije, ki pomagajo vzpostaviti vez med osnovnimi (červno ohlapnimi) definicijami hibridnih del, ki so se znašla pod oznakami lezbičnega in queer feminističnega filma, povezavo med teorijo in feminističnim gibanjem, med teoretskimi premiki in premiki v filmski praksi ter vprašanjem, kako feministična filmska dela misliti danes.

2.2 Genealogije feministične filmske teorije

Alison Butler piše, da ženske kinematografije ne moremo imenovati niti žanr niti gibanje filmske zgodovine: »nima 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« (A. Butler 2002, 1). Podobno de Lauretis trdi, da so iskanja specifičnih formalnih, stilističnih in tematskih lastnosti, ki bi kazale na prisotnost ženske za kamero, generalizacije, ki jih ne gre jemati zlahka. »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 (R. Rich 1980) tako ne gre toliko za to, da je za kamero ženska, ampak za širšo redefinicijo estetike in vednosti. Srečanje feminizma in filma je del širšega prepoznanja pomembnosti kulture v »srečanju feminizma in patriarhalne kulture«, opozarjanja na »žensko odsotnost iz ustvarjanja dominantne kulture in literature kot integralnega dela potlačenosti« (Mulvey 1989, 111). Boj na področju kulture se za Mulvey osnuje v grobem v dveh pozicijah: prva išče ženski izraz, poskuša odkopati fragmente ženskega iz struktur jezika in uveljaviti svoj jezik, svojo pisavo in glas; druga napada jezik in reprezentacijo, ne nujno kot nekaj, kar je inherentno zvezano z maskulinimi koncepti, temveč kot sistema, ki »posrkata dominantno ideologijo, kot goba posrka vodo« (Mulvey 1989, 112). Ta kontradiktornost definicij je povezana z in konstitutivna za žensko gibanje v celoti, odsev dvojnega potega v različne smeri: na eni strani afirmativne politike »v imenu žensk kot družbenih subjektov«, na drugi »negativnosti inherentne v radikalni kritiki patriarhalne, buržoazne kulture«, ki je ključen del boja za jezik in reprezentacijo. Ključna gonilna sila vznikle feministične filmske teorije v sedemdesetih letih tako postane vprašanje, kako je mogoče hkrati dekonstruirati patriarhalne reprezentacijske strategije ženskosti, v katerih ženska nikoli ne nastopa kot avtonomen subjekt, na eni strani in najti nove načine vzpostavljanja alternativne subjektivnosti na drugi. Kako govoriti? V katerih kategorijah? Kaj je prikazano in kaj ni? In kako sploh prikazovati ženske, če ne obstaja njim lasten jezik, niti kulturni modeli? (de Lauretis 1985).

Kinematografska odgovora na opisano dilemo sta šla v dve smeri: prva pot je bila dokumentiranje feminističnega gibanja, vpisovanje žensk kot subjektov v zgodovinski arhiv, ki naj bi v končni fazi deloval kot proces opolnomočenja in politične akcije; druga smer se je spopadala s filmskim jezikom reprezentacije in »fascinacijo nad kinematografskim procesom« (Mulvey 1989, 119). Argumentacija za slednjo je izhajala iz teoretskih podmen, da (filmski) jezik ni nikoli nevtralen, niti ni nevtralna filmska tehnologija. V falo(g)ocentrizmu filmskega jezika in narativne strukture naj ženska ne bi imela mesta ali pa zaseda mesto drugosti/objekta. Povedano drugače, v falo(go)centrizmu ženska ne more prevzeti mesta avtonomnega subjekta. Analize kinematografskega aparata, prepredenega z ideološkimi postavkami patriarhata, semiološke analize narativne strukture in psihoanalitske analize pogleda, so se v praksi pretvorile v potrebo rigorozne dekonstrukcije filmske forme, največkrat naslanjajoč se na tradicijo avantgarde.

Prva faza feministične filmske prakse v obliki klasičnih dokumentarnih del razen v svojih eksperimentalnih različicah ni fokus te naloge, zato jo zaenkrat puščam ob strani in (se) ji podrobneje posvetim ob posameznih analizah. Kot o filmski praksi in filmski teoriji zapiše de Lauretis, sta ti dve zgodovinsko tesno povezani zaradi »materialne specifičnosti filma, njegove skoraj popolne neposredne odvisnosti od socioekonomskega in tehnološkega« (1985, 106). V tem poglavju opišem, da to močno velja za relacijo med feministično teorijo in filmsko prakso. Tako sledi analiza bistvenih tematik zgodnje filmske analize LGBT+, queer kritike in feminističnih deleuzovskih predrugačenj zgodnejših feminističnih filmskih kritik, torej teoretsko in epistemološko predrugačenje, ki je moje izhodišče. Začenjam z Irigaray in falo(go)centričnim, ki vsaj delno pojasnjuje začetne probleme feministične filmske teorije ter njenega ukvarjanja z jezikom in žensko kot objektom (čeravno gre Irigaray sama dlje od tega), ob tem pa z začetki feministične filmske prakse izpostavlja ključne poudarke v spraševanju, kje sploh začeti misliti drugače? Nekatere njene poudarke skozi nalogo ponovim kot vrnitev, ki korigira in dopolnjuje deleuzovsko analizo. Nato nadaljujem s kratkim pregledom in primerjavo ključnih feminističnih filmskih tekstov in kritik.

2.2.1 FALO(GO)CENTRIZEM¹⁰ JEZIKA: KJE JE ŽENSKA?

Začeti s teorijo Luce Irigaray je v filmski teoriji skorajda paradokсно, saj se sama s filmom ni nikoli zares ukvarjala. Tovrsten začetek je ambivalenten tudi zato, ker sama v svojem opisu vseobsegajočega sistema falo(go)centrizma odpre ključne težave s psihoanalizo, jezikom in teleološkostjo, torej koncepti in teorijami, ki jih (ne)kritično uporablja velik del feministične filmske teorije od sedemdesetih do danes. Hkrati pa njen opus predstavlja in izpostavlja nekatere postavke drugega feminističnega vala, ki ostajajo aktualne do danes ravno zato, ker je njene (fenomenološke) opise mogoče vzporejati s strategijami in kreiranji novih konceptov in subjektov, podobnimi tistim, ki jih odpirajo alternativni pogledi na film.

Namerno nelinearno knjigo, ki se izmika »teleološkemu diskurzu, znotraj katerega ni možnega mesta za 'žensko'« (1985b, 68), *Speculum of the Other Woman* Irigaray začne z aluzijo na uganko: uganko sfinge, ki jo premaga Ojdip z odgovorom »moški«, tisti Ojdip, ki postane v 20. stoletju psihoanalitska figura *par excellence*. In uganko, ki jo izpostavi Freud kot nerešljivo

¹⁰ V disertaciji se tako falocentrizem kot falogocentrizem pojavita glede na to, kateri izraz uporabljajo avtorice same. Falogocentrizem je neologizem Jacquesa Derridaja (1978), ki združi logocentrizem (primat jezika v pripisovanju pomena) in falocentrizem (priveligiranost moške pozicije in falusa kot njenega simbola).

brežčasno zagonetko: »Skozi zgodovino so si ljudje razbijali glave z uganko narave ženskosti!« (1985a, 13). Irigaray, ki knjigo začne z mimikrijo Freudovega diskurza, ne čuti simpatije do reševalca ugank Freuda, temveč psihoanalitski diskurz o ženski seksualnosti vzame za teoretsko izhodišče: kaj če psihoanalitski diskurz govori »resnico«? Seveda pri njenem projektu ne gre za zdravorazumsko poenostavitev govora o resnici sami po sebi, temveč za rigorozno dekonstrukcijo logike resnice, pregled njene konstrukcije v koordinatah sistema, ki ga Irigaray imenuje falogocentrizem, psihoanaliza in njena ojdipska zagonetka pa sta simptoma, ki razkrivata mizogini podstat »specifične ekonomije logosa« (1985b, 72), ki v iskanju definicije enigme spolne razlike postavi maskulino kot *à priori* normo. Falogocentrizem označuje enotni »spolni model, ki ga za standard vzame vsaka reprezentacija želje, se mu vsaka [reprezentacija] podredi« (prav tam, 72); je režim spolne razlike, ki je utemeljen ravno na (ne)razlikovanju (francosko *(in)différence*) do drugega spola – ženske –, ima svoje zakone in ekonomijo delovanja ter uporablja en model subjektivnosti, moškega, v odnosu do katerega so definirani vsi ostali. Ključen poudarek Irigaray je ta, da čeravno je ženska videna kot del binarne opozicije ali kot komplementarni pol moškemu, ženska ni tisti Drugi, temveč je del zaprte falogocentrične ekonomije reprezentacije, v kateri je žensko odsotno, ženska pa ne more vznikniti kot subjekt (1985b, 86).

V knjigi *This sex which is not one* (1985b) Irigaray podrobneje pojasni problem in odgovori kritikom njene kritike Freuda. Zakaj torej kritika Freuda, ki v tej instanci ne predstavlja samo singularne figure neke teorije, temveč del širšega mapiranja parametrov diskurza, ki ga Irigaray označi za falogocentričnega:

Ker je Freud v procesu razdelave teorije seksualnosti osvetlil nekaj, kar je bilo operativno od nekdanj, ampak je ostalo implicitno, skrito, nepoznano: *seksualno nerazlikovanje, ki je podstat resnice vsake znanosti, logike vsakega diskurza*. To je očitno v načinu, na katerega Freud definira žensko seksualnost. Ta seksualnost pravzaprav ni nikoli definirana v odnosu do kateregakoli drugega spola kot moškega. Freud ne vidi *dveh spolov*, katerih razlike so artikulirane v spolnem aktu in, še bolj splošno, v imaginarnih in simbolnih procesih, ki regulirajo delovanje družbe in kulture. »Žensko« je vselej opisano skozi pojme manka ali atrofije, kot druga stran spola, ki ima sam monopol nad vrednoto/vrednostjo: moškega spola. Od tu izvira slavno »zavidanje penisu«. Kako lahko sprejmemo idejo, da ženski seksualni razvoj vodi njen manko in torej njeno hrepenenje po, ljubosumje zaradi in zahteva po moškem organu? Ali to pomeni, da ženska seksualna evolucija ne more biti nikoli videna v odnosu do ženskega spola samega po sebi? [...] Freudovi opisi ženske seksualnosti spregledajo dejstvo, da je mogoče, da ima ženski spol svojo lastno »specifiko« (1985b, 69).

Za teoretsko razdelavo enotne prakse reprezentacije, v kateri spola nista dva (na tej točki bi lahko dodali popravek: spolov ni več), postaja jasno, zakaj Irigaray začenja pri psihoanalizi. Grosz piše, da je Freudov psihoanalitski model priročno izhodišče kritike Irigaray zato, ker zaobjema konceptualno zgodovino filozofskega falogocentrizma. Prvič preko vpeljave ojdipske strukture, ki ločuje infantilno seksualnost falocentrične istosti od modelov odrasle seksualnosti, v kateri žensko postane komplementarno moškemu ali pa opisovano v okviru binarnih opozicij, vse opcije pa so le deli kompleksnih in včasih težko prepoznavnih delovanj falogocentrične reprezentacije istosti. In drugič, ker Freudova teorija predstavlja presek diskurzov psihologije in filozofije: »[...] najbolj inovativne psihološke razlage in je kulminacijska točka patriarhalne zgodovine filozofije, zadnji razcvet (idealistične) zgodovine konceptov človeške 'narave'« (1989, 109).

Dekonstrukcija, ki se je Irigaray loti večplastno, ima veliko opraviti s temporalnostjo. Freudova ojdipska struktura govori o časovnem poteku psihološke konstitucije, od infantilnih seksualnosti, kjer je ženska opisana kot mali mož, njen libido kot maskulin in njena seksualnost kot falična, do pooidipske seksualnosti, za ženske zaznamovane z mankom, pasivnostjo, ne z aktivno željo subjekta, temveč s pasivno željo po tem, da si zaželen, poželenja vreden, skratka, pozicijo objekta. Časovnost in teleološkost razvojnih modelov v sebi vsebujeta tudi svoje spodrsaljaje; navsezadnje o vztrajanju anahronizmov v sedanjosti govori sam Freud v konceptih nezavednega, simptomov, ponovnih pojavljanj preteklih dogodkov ali ustavljenega razvoja/fiksacij, ki so, piše Freeman, »zaščitni znak queer afekta« (2010, 8) in queer konceptov časovnosti. K časovnosti razvojnih modelov subjekta in temporalnosti postajanja v povezavi z queer seksualnostmi se vrnem v analizah filmov.

Zanimiva je potencialna vzporednica in afiniteta analize in metodologije Irigaray ter feministične filmske teorije, oziroma filmske teorije, ki je prišla do podobnih zaključkov glede delovanja, vsebine in forme falogocentrizma v filmu. Čeravno je življenjsko delo Irigaray povezano s spopadanjem s filozofskimi diskurzi in se s filmom nikjer zares ne ukvarja, je njen opis falogocentričnega metaforično kinematografski:

En način je preizpraševanje *pogojev, pod katerimi je sama sistematičnost mogoča*: kaj koherenca diskurzivne izjave zakriva o pogojih, pod katerimi je producirana, kaj je mogoče reči o teh pogojih v diskurzu. Na primer o »materialnosti«, iz katere govoreči subjekt črpa hranilo zato, da se producira, da se reproducira; o *scenografiji*, ki omogoča reprezentacijo, reprezentacijo, kot je definirana v filozofiji, to je arhitektonskost njenega teatra, njena oukvirjenost v času-prostoru, njena geometrija organizacije, njeni rekviziti in njeni igralci, njihove pripadajoče pozicije, njihovi dialogi, pravzaprav njihovi tragični

odnosi, ne da bi spregledali *ogledalo*, največkrat skrito, ki omogoča logosu, subjektu, da se podvaja, da se reflektira sebi (1985b, 75).

Spekularna ekonomija, ki jo opisuje, je sistem reprezentacije, opisovanja in definiranja, v kateri je ženska lahko samo objekt diskurza, »govorjenja moških drug z drugim o ženskah, ki ne morejo biti vključene v poslušanje ali produkcijo diskurza, ki se dotika *uganke*, logograf, ki ga predstavlja. Enigma, ki je ženska, bo tako konstituirala tarčo, objekt, vložek maskulinega diskurza [...], ki se z njo ne bi posvetoval, se je ne bi dotikal. [Diskurz, o] katerem naj navsezadnje ne bi ničesar vedela« (Irigaray 1985a, 13). Ženska je v irigarayevski postavki falogocentrizma praktično ločena od jezika, ki je ne opisuje, temveč kvečjemu izbriše njeno mesto.

Irigaray skozi interpretativna ponovna branja filozofskih tekstov od Platona do Freuda namerno nelinearno in neteleološko opisuje »pozicijo gospostva«, ki zanjo v veliki meri izhaja iz moči, da »[...] *reducira vse druge v ekonomijo Istega* [...] [in] izbriše razliko med spoloma v sistemih, ki samo-reprezentirajo moški subjekt« (1985b, 74). S to antigenealoško metodo izpostavi ontološke in epistemološke podmene ne samo zgodovine filozofije, temveč produkcije vednosti na splošno kot del falogocentričnega označevalnega modela, v katerem umanjka žensko. To odpre prostor za analogijo med psihoanalitskim konceptom nezavednega in ženskim ter za uporabo psihoanalize v njen (feminističen) prid: če nezavedno predstavlja neko »[...] drugo logiko 'razuma', drugačen model užitka in organizacije tistega, kar zavest jemlje za samo po sebi umevno« (Grosz 1989, 106) in instanco, ki je zamajala gospostvo kartezijanskega subjekta, je analogno žensko mogoče brati kot potlačeno patriarhata, kot nezavedno faličnega (prav tam, 107), kot queer (v pomenu nenavadnega, motečega elementa) afekt.

Irigaray se tako loti projekta feministične dekonstrukcije falogocentričnih tekstov, diskurzov in ekonomije delovanja. Ne dela si utvar, da je falocentrični logiki mogoče preprosto ubežati ali jo ignorirati, temveč se jo loti od znotraj, skozi predelavo tekstov, ki opisujejo ženskost, žensko telo, žensko željo, ki hkrati falogocentrični logiki vedno predstavlja tudi eksces, »slepo pego«, ki zamaje stare sanje o simetriji (1985a). Grosz piše, da Irigaray ne razvija teorije o ženski (ki je enako problematična univerzalizacija reprezentacije vseh pod imenom ene), niti ne poskuša falogocentrizma zavrniti v eni potezi in enkrat za vselej, temveč »[...] razdelati vrsto taktik, ki kontinuirano prevprašujejo falogocentrizem, uničujejo njegovo navidezno naturalistično samoevidentnost in pokažejo na možnost alternativ. Namesto razvoja 'teorije' ženske opresije, je cilj Irigaray večinoma metodološki in taktičen« (Grosz 1989, 113). Če je ženski odrejeno

mesto mimikrije in tišine, Irigaray začne prav tam, vztrajno in s potrpljenjem išče potencialni prostor ženskega imaginarija (1985b, 164), prostore razpok, intervale (ki jih opišemo v nadaljevanju).

Ključen doprinos Irigaray je razdelava polja jezika in reprezentacije ženske morfologije, kar je potencialno plodno področje srečanja med feministično in queer teorijo. Morfologija je ključen irigarayevski pojem, ki ga ne smemo mešati z anatomijo. Morfologija ne govori o biologiji, ne govori o nezaznamovani materialnosti pred falogocentričnim jezikom. Četudi Irigaray vzpostavi paralelizem med moško seksualnostjo in falogocentričnim jezikom, ne postulira esencialnega moškega telesa in njegove esencialne zvezanosti z dominacijo. Telo pred zaznamovanostjo v njeni teoriji ne zavzema nikakršnega mesta, telo je v jeziku vedno označeno skozi falogocentrične reprezentacije in ujeta v mreži družbenih odnosov. Tako se ne moremo zateči k avtentičnim, naravnim telesom pred vpisom, nobene resnice ni pred vpisom, diada jezika in oblasti pa ne le podreja, temveč aktivno konstituira.

Od tu tudi kritika reprezentacije in primata vidnosti: falogocentrizem je zaprt v sistem reprezentacije enega spola, ki ga Irigaray zveže z metaforo ravnega (platonskega) ogledala podvajanja, za žensko pa na drugi strani postavi metaforo spekuluma, ki v tem pomenu ni le ginekološki instrument opazovanja ženskega manka, temveč: »[...] omogoča ženskam, da vidijo same sebe, da pregledajo same sebe, da vidijo in razumejo svojo seksualno specifiko [...]. [s]pekulum ne reflektira drugega kot podobo ali dvojnika subjekta, spekulum nima drugega: subjekt se nanaša samo na njo in njeno specifičnost« (Grosz 1989, xxii; Irigaray 1985a).

Irigaray tako obsežno opiše falogocentrični sistem – iluzijo univerzalnega subjekta, dualizmov, morfologijo, reprezentacijo –, ki informira in napaja večji del filmske kritike in prakse, kot vidimo v naslednjem razdelku. V nadaljevanju jo vzporejam z drugimi teksti in se vračam k njenim drugim konceptom. Čeravno njena teorija ni neproblematična – predvsem v opisovanju pretežno heteroseksualne izkušnje in redefinicije odnosov, kar pozneje delno korigira de Lauretis (1988) –, njeni opisi hkrati govorijo o neverjetni odprtosti in možnosti transformacije konceptov, strategij in teles, ki so veliko bolj plastični kot opisi zgodnje feministične teorije in jih zato delajo uporabne za premislek o feminističnem filmu danes. Irigaray namreč odpre metodološko polje, ki ga ne moremo jasno uvrstiti v katerokoli tradicijo, temveč je bližje temu, kar Jenny Chamarette v povezavi s filmom opiše kot fenomenološki pristop, »odvisen od edinstvenih kontekstualnih, zgodovinskih, plastičnih, tekstualnih, političnih, materialnih,

estetskih, relacijskih in utelešenih trenutkov filmskega srečanja, kot tudi od multiplih teoretskih delov, ki [...] skupaj informirajo ta trenutek« (2011, 2).

2.2.2 FEMINISTIČNA FILMSKA PRAKSA KOT KONTRAKINEMATOGRAFIJA

V orisu zgodovine feminističnega filma že napišem, da je za razmah feminističnega filma pomembna tehnološka komponenta, ki s poceni in dostopno opremo odpre vrata filmskim alternativam visokopračunskih filmov. Mulvey tako piše, da je dostopnost 16-milimetrške tehnologije pomenila plodno križanje kar dvakrat: na eni strani v spajanju vizualnih umetnosti in plesa, na drugi političnega aktivizma in propagandnih filmov. Če se je na eni strani eksperimentalni feministični film ukvarjal s težavo nezmožnosti reprezentacije, konstrukcijo vsakršne »resnice« o spolih in seksualnosti ter falogocentrično zaznamovanostjo filmskega jezika, je na drugi strani zvezanost 16-milimetrške tehnologije z gibanjem *cinéma-vérité* za feministične filme dokumentarne narave velikokrat pomenila ravno predpostavko razkrivanja resničnosti neposredne »ženske izkušnje«. Od tu prvo razpotje feminističnega filma: dokumentarna tradicija je zvezana z predpostavko, da lahko kamera »[...] po svoji naravi in z dobrimi nameni svojega operatorja zajame esencialne resnice in z evidentiranjem tipičnih skupnih izkušenj ustvari politično enotnost skozi proces identifikacije« (Mulvey 1989, 117) in je v svojem beleženju nevtralna, predpostavka, ki je bila za zagovornice eksperimentalnega filma mit, ki ga je bilo treba skozi formalne eksperimente dekonstruirati.

Večji del feministične filmske kritike v sedemdesetih letih svoje analize namreč začne pri ideološki zaznamovanosti vsakršne tehnološke mediacije, vsakršnega poskusa beleženja realnosti ženske izkušnje – in kje drugje začetni kot pri dominantnem filmskem jeziku Hollywooda? Feministična kritika skozi strukturalistične prijeme izrisuje pesimistično sliko ženskega lika, ki naj bi imel v filmu mesto spektakla, objekta, ki je na razpolago za ogledovanje moškimi, pozicije aktivnega subjekta pa nikoli ne zavzame sam (Mulvey 1989), ali pa ženske v filmski strukturi, ki zavzema mesto ideološke konstrukcije, ženske kot mita, figure, ki je nemoški, sama pa je v tekstu filma odstopna (Johnston 2014 [1973], 348–349).

Znotraj feministične kritike in premisleka o alternativni feministični kinematografiji so se v grobem izpostavljale štiri ključne teme: pogleda (kdo gleda in kdo je ogledovan, kako lahko gledajo ženske?), narativne strukture (kako zgodba vpisuje in usmerja željo, kako preseči moško identifikacijo?), forme in tehnologije (kamera ne beleži »realnosti in resnice«, temveč je ideološko zaznamovana, od tod potencial eksperimentalnih form) in odnosa subjekt/objekt

(prevpraševanje relacije med filmskim tekstom in gledalci, vzpostavitve ženske kot objekta na platnu in vprašanja identifikacije/želje gledalke). Najprej izpostavim dva pogleda na feministično kontrakinematografijo in mesto užitka v njej ter dva drugačna odgovora na vpisovanje ženskega subjekta v film. Sledi povezano vprašanje narativnosti, nato pa odmik od psihoanalitskih in semioloških analiz, ki so feministično filmsko analizo obvladovale več desetletij.

2.2.3 DVA KLASIČNA POGLEDA: MESTO UŽITKA V KINEMATOGRAFIJI

Eden izmed ključnih konceptov filmske teorije, še posebej njenih feminističnih različic od sedemdesetih let naprej, je koncept *pogleda*, ki vključuje premislek o tehnoloških in narativnih kinematografskih mehanizmih spodbujanja fetišizma, voajerizma in narcisizma. Pogled naj bi bil zapisan moški želji in skopičnemu gonu (ki dobi zadovoljitev z ogledovanjem, v tem primeru seksualnega objekta v filmu) kot gonilnima narativnima mehanizmoma filma. Pogled je vselej pozicioniran – informiran s kulturnimi diskurzi o spolu in seksualnosti – ter hierarhičen – utrjuje objektivacijo ženske podobe znotraj falične norme (Mulvey 1999 [1975]). Ukvarjanje s pogledom ima v sodobni vizualni kulturi širše implikacije, ki razkrivajo, kako je pogled zaznamovan z in hkrati vključen v reproduciranje matric vednosti in moči; skopični gon, domnevno prisoten v vsej reprezentaciji, pa je postal sinonim vednosti in oblasti v kulturi – videti pomeni vedeti (Braidotti 1996).

Eden izmed ključnih tekstov teoretizacije moškega pogleda in pozicije ženske v *mainstream* kinematografiji je esej *Visual Pleasure And Narrative Cinema* Laure Mulvey, prvič objavljen leta 1975 (1999). Avtorica uporabi psihoanalizo kot »politično orodje«, da bi pokazala »kako je nezavedno patriarhalnih družb strukturiralo filmsko formo« (1999, 833). Da bi razumeli, kako je strukturiran film, je potrebno pogledati širše delovanje falocentrizma, ena izmed manifestacij katerega je film. Mulvey tako trdi, da sistem falocentrizma temelji na anksioznosti pred kastrirano žensko: »[...] funkcija ženske v formiranju patriarhalnega nezavednega je dvojna, prvič simbolizira kastracijsko grožnjo z svojim resničnim mankom penisa in drugič potemtakem povzdigne svoje otroke v simbolno. Ko je to enkrat doseženo, je njen pomen v procesu pri kraju, ne traja v svet zakona ali jezika, razen kot spomin, ki oscilira med spominom materinskega preobilja in spominom manka« (1999, 833–834).

V falocentričnem sistemu se materialna in simbolna raven združita v Ženski. Ženska je v tej sistemski strukturi zaznamovana s svojo anatomijo, biološkim telesom, ki nosi pomene manka,

krvavitve, rane ... telo, ki je strukturirano kot nasprotje moškemu telesu. Kako se lahko v falocentrizmu, se sprašuje Mulvey, ženska bori proti (falocentričnemu) nezavednemu, ki je strukturirano kot jezik, medtem ko je sama še vedno ujeta v tem istem jeziku, v katerem nima avtonomnega mesta in pomena (Mulvey 1989)?

Če torej na dominantno kinematografijo gledamo kot na manifestacijo falocentrizma in njegovega jezika, se postavi vprašanje, od kod fascinacija s filmom, kako njegovi formalni kodi, lepota in užitek razrešujejo odtujenost subjekta, kako se vklaplajo v njegove fantazme, kako zmanjšujejo strah pred mankom? Mulvey odgovor najde pri Freudu: film deluje na gledalce preko izmojstrene manipulacije vizualnega užitka, prvo orodje katere je skopofilija, užitek v gledanju, ki je po Freudu osnoven seksualni gon. Film privablja pogled in nudi užitek ob gledanju skozi integracijo dveh struktur v svojo narativno strukturo in podobe: voajerizma in narcisizma. Prvi nudi zadovoljstvo ob ogledovanju druge osebe kot seksualnega objekta, drugi preko identifikacije s filmsko podobo. Dva modusa gledanja se razlikujeta po tem, da je prvi funkcija seksualnih instinktov, drugi ega libida; prvi aktiven, drugi pasiven. V razlikovanju organizacije pogleda in srži užitka ob gledanju Mulvey izriše opozicijo med aktivnim moškim pogledom in pasivnim ženskim objektom, na katerega se projicira moška želja: »V svoji tradicionalni ekshibicionistični vlogi so ženske sočasno ogledovane in razstavljene, njihov videz kodiran za močan vizualni in erotični učinek, tako da je mogoče reči, da konotirajo gledljivost [*to-be-looked-at-ness*]« (1999, 837). V narativni strukturi konvencionalnega filma je spektakel ženske ključen element poteka zgodbe – skozi aktivno moško ogledovanje, raziskovanje ipd. –, a hkrati deluje proti toku zgodbe, zaustavi »delovanje v trenutkih erotične kontemplacije« (prav tam). V vizualnem sistemu filma, kot ga oriše Mulvey, je voajeristični filmski pogled popolnoma v domeni moških, zavezan falični libidinalni ekonomiji, in zveže tri ravni pogleda, ki omogočijo identifikacijo z zornim kotom, ki ga imenuje moški pogled – pogledom protagonista, pogledom kamere in pogledom gledalca. Objekt tega pogleda pa je kakopak ženski spektakel.

Prehajanje med realnostjo ogledovanja filma v dvorani in investicijo v fikcijo filma ter kontinuiteto med tremi ravnmi pogledov Mulvey razloži s procesom identifikacije. Tu se nanaša na Lacanovo teorijo formacije ega in povleče vzporednice med otrokovim užitkom identifikacije z idealno podobo v ogledalu in identifikacijo gledalca z aktivnim idealiziranim moškim junakom na platnu. Moški protagonist je idealna podoba, ki nadzoruje potek dogodkov bolje, kot to uspeva gledalcu v dvorani pri njegovem vsakdanu, nasproti pa mu stoji ženska, ki

je v filmu ikona. Za identifikacijo so ključni čim bolj natančno tehnološko poustvarjeni pogoji percepcije skozi strukturo posnetkov, gibanje kamere in montažo. Skozi identifikacijo tako film nudi gledalcu fascinacijo s svojo lastno (idealizirano) podobo postavljeno v »iluzijo naravnega prostora [...], [v katerem] dobi nadzor in lastništvo nad žensko v diegezi« (prav tam, 839).

Oba, voajerizem in narcisistična identifikacija, zahtevata specifično strukturo pomenov spolne razlike: moško/aktivno/pogled subjekta na eni strani in žensko/pasivno/podoba objekta na drugi. Hkrati pa, in to je ključen poudarek Mulvey in v njeni teoriji bistven element delovanja filmskega aparata, podoba ženske ni tako enolična in nenevarna, kot bi se sprva zdelo, saj združuje erotično mikavnost s strahom pred kastracijo. Ta se v konvencionalnem filmu razreši na dva načina: skozi narativno strukturo ali skozi fetišizem. Prva deluje na podlagi opisanih strategij: vzporejanja treh pogledov, objektivizacijo ženskega karakterja, filmsko iluzijo prostora in časa, ki zapre pomen in možnosti subverzije ... Mulvey tako znamenito zapiše, da »sadizem zahteva zgodbo« (1989, 22), sadizem, zvezan z naracijo, ki ženski dopušča omejene možnosti razpleta: ali obtožbo in kesanje ali kazen – bodisi se podredi in poroči, ali pa propade/umre. Fetišizem na drugi strani preusmeri pozornost z ženskega manka in grožnje na površino razdrobljenega ženskega telesa in njegovih fetišiziranih delov, fiksaciji pogleda gledalca in njegovo pomiritev. Ženska lepota odigra funkcijo pasivizacije.

Izhajajoč iz svojega dela, ki se sprva bere kot nerazrešljiv problem zaprtega falocentričnega sistema, Mulvey hkrati vzpostavi strategije možne feministične kontrakinematografije. Kakšen bi potentakem bil film, ki ne bi reproduciral moškega pogleda? Kako delati feministične filme v falocentričnem sistemu? Kar predlaga, je radikalna filmska praksa (zanjo zvezana z avantgardo), ki bi »osvobodila pogled kamere v njeno materialnost v času in prostoru in pogled gledalcev v dialektiko, strastno potujitev« (1999, 844). Njen poziv k uničenju klasične narativne strukture, formalnim eksperimentom in motenju identifikacije gledalke z uničevanjem enopomenskosti prikazane podobe je našel svoj odziv v veliki večini feminističnih filmov, ki so nastali v tistem času (tudi filmih, ki jih je naredila Mulvey z možem Petrom Wollenom) in so odraz teoretskih premišljevanj v njenem članku in feministične filmske kritike tistega časa. Z uničenjem filmskega užitka bi bilo mogoče razkriti spolno zaznamovane mehanizme gledanja, ki so tako konstitutivni za film. »Ženske, katerih podobe so bile vedno znova ukradene in uporabljene v ta namen, lahko gledajo na upad tradicionalne filmske forme le s sentimentalnim obžalovanjem« (prav tam).

Mulvey svojo pozicijo nadalje razvije v eseju *Film, Feminism and the Avant-garde* (1989 [1978]), v katerem oriše fragmentirano zgodovino ženske filmske umetnosti in politični pomen umetnosti, na katerega opozarja feminizem sedemdesetih. Linija njenega argumenta se nadaljuje:

Večinoma izključene iz kreativnih tradicij, podrejene patriarhalni ideologiji znotraj literature, popularne umetnosti in vizualne reprezentacije, so ženske morale formulirati opozicijo kulturnemu seksizmu in odkriti način izražanja, ki je prelomil vez z umetnostjo, katere obstoj je bil odvisen od izključno maskulinih konceptov kreativnosti (prav tam, 111).

Ključno vprašanje v prizmi feministične kontrakinematografske teorije je, kako in kje odkriti feministično estetiko (če je ženska estetika odsotna)? Ali je mogoče odkriti kaj novega ali pa novo raste samo iz konfrontacije? Ali opozicija tradicionalni estetiki in falocentričnemu jeziku producira nov jezik in estetiko? (prav tam, 112). Mulvey konfrontaciji pritrjuje in vidi možnost kontrakinematografije v opozicionalni tradiciji modernizma. Generiranje novega jezika in estetike je na drugi strani ključen problem v odsotnosti jasne tradicije ženske kinematografije. Če parafraziramo: če naredi film feministka, še ne moremo govoriti o revolucionarnem preseku. »[Generiranje novega jezika] ignorira obseg preteklih opresij, [feminizem ustvarjalke] zatrjuje, da individualni nameni transcendirajo jezik in estetiko kinematografije. Jezik mora imeti kolektivni obstoj, drugače se prevladujoče oblike izraza hočeš-nočeš vrnejo in prodrejo v kakršenkoli intuitiven odnos med gledalcem in ustvarjalcem, pri čemer gre v najboljšem primeru za zgrešen poskus« (prav tam, 118–119). Mulvey tu že nakazuje podobne težave, na katere opozorita Irigaray z odsotnostjo ženske v sistemu falocentričnega in Deleuze s konceptom manjšinske literature/kinematografije, o čemer bom podrobneje govorila v nadaljevanju poglavja.

Zato se feministična filmska praksa začne najprej ukvarjati s formo, predpostavkami filmskega jezika samega in zamajanjem iluzionizma filmskega prostora, odnosa med platnom in gledalcem. Formalni eksperimenti so hkrati usmerjeni v kinematski proces, ki zavrača preteklost v prid odnosa med gledalcem in filmom. Iluzionizem tako za Mulvey nikakor ni odgovor za iskanje feministične estetike, saj njegove prostorsko-časovne koordinate »ne morejo zadovoljiti kompleksnih premikov, ki si jih feministična podoba želi« (prav tam, 119). Polje za raziskovanje feministične kontrakinematografije vidi v avantgardi. Ta deluje skozi estetiko negacije dominantne tradicije (kinematografije) in v odnosu z njo. Če dominantna kinematografija deluje na način, ki preferira označenca, organizira tekst in narativno strukturo na načine, ki žensko postavljajo v vlogo spektakla, na drugi strani srečanje feministične politike

in avantgarde izpostavlja označevalca, izpostavlja diskontinuitete, najde užitek v motenju tradicionalne enotnosti znaka in razkriva produkcijo pomena. Užitek v gledanju ni posledica identifikacije, narativnega sadizma in ženskega spektakla, temveč nekoherentne mešanice »presenetljive in ekscesne rabe kamere, neznanih okvirjanj scen in človeškega telesa, zahteve gledalcu, da sestavlja povsem različne elemente« (prav tam, 125).

Velik del feministične filmske prakse v obdobju sedemdesetih let je zasledoval linijo negacije vizualnih in narativnih užitkov v prid eksperimentalnim filmom, informiranim s premisleki takratne feministične teorije pa tudi drugimi tradicijami – Brechtovskimi elementi potujitve, evropskim povojnim umetniškim filmom in avantgardnim filmom ipd. Ključne kritike teh filmskih pristopov in teorije v ozadju, ki jo najbolj poseblja Mulvey sama, so se spraševale o politični učinkovitosti eksperimentalnega feminističnega filma, dostopnosti del oz. vključenosti/izključenosti gledalcev kot tudi mesta užitka v kinematografiji.

Tako R. Rich (1980) piše, da v gesti spopadanja s filmsko formo in dekonstrukcijo klasičnih filmskih oblik ni nič inherentno feminističnega. Nobene nujne povezave ni med politično gesto in npr. dolgim posnetkom, kolažem, srednjim planom, zamegljenostjo posnetka ipd. Podobno na težavo politične afirmacije v neskončnem izmikanju pomena opozori že Mulvey sama, ko piše, da je po transgresiji pomenov in razgradnji totalnosti patriarhalnega jezika ključni naslednji korak feministične umetnosti ustvarjanje novih pomenov, pogojev, v katerih lahko »ženske govorijo zase, onkraj definicije feminilnosti, ki jo predpisuje patriarhat« (1989, 121). Četudi v ospredje postavlja delo na formi kot političnem orodju, hkrati opozarja, da nova politika potrebuje povezavo med formo in vsebino. Težava vseeno ostaja: v kolikor feministični film dela skozi negacijo *mainstreama* v avantgardi, pravzaprav vedno znova dekonstruira v okviru svojega delovanja, ne tam, kjer hoče dekonstrukcijo, torej v okviru večinske kinematografije, spirala dekonstrukcije pomenov pa nudi malo prostora za vznik avtonomnega ženskega subjekta. Zaradi odrekanja užitka so eksperimentalna dela težko dostopna večini gledalk, saj se jim paradokсно odreka užitek, ki naj ga po Mulvey v konvencionalnem filmu ne bi nikoli niti imele (A. Butler 2002; Smelik 1998).

Na težavo nedostopnosti kontrakinematografije, predvsem v eksperimentalni obliki, opozori tudi Johnston (2014 [1973]), ki v iskanju alternativne kinematografije zavzame drugačno izhodišče od sodobnice Mulvey. Zanja enoznačna teorija ženske kot spektakla pomeni puritansko sumničavost, avantgardni odgovor nanjo pa postavitev elitne proti množični kulturi. Če poskuša politični film razgraditi stare oblike vednosti in producirati nove, tega ne more

narediti brez ustvarjanja užitka in fantazije. Tako mora kinematografija žensk združiti film kot politično orodje in zabavo: »utelešati predelovanje želje« (2014, 355). Johnston poudari, da odgovor na to, kako naj bi bila videti alternativna feministična kinematografija, ni film neintervencije – govorjenje žensk o njihovi podrejenosti na filmskem traku. Neintervencija navsezadnje le reproducira pasivnost v spopadu z ideološko zaznamovanostjo medija; kamera pa ni nikoli nevtralna, temveč beleži dominantno ideologijo. Niti ne vidi odgovora v formalizmu, ki uničuje vsakršen užitek v fantaziji. Ne dela si utvar, da mitologija ženske ne deluje tudi v avantgardi (gesta, ki jo prehitro naredi Mulvey) ali evropski tradiciji umetniškega filma, zanjo je film namreč vedno ideološki produkt, kar v enaki meri velja za eksperimentalni, poetični ali komercialni film. V feministično filmsko kritiko vpelje pomen fantazije in idejo umetnosti kot diskurza: »umetnost je lahko definirana samo kot diskurz v določeni konjunkturi – za potrebe ženskega filma buržuazni, seksistični ideologiji kapitalizma, ki ga obvladujejo moški« (prav tam, 352). Z vpeljavo ženskega diskurza, ki se bori na kinematografskem polju, hkrati vpelje v debato zgodovinskost in možnost iskanja alternativ zunaj strogih formalističnih eksperimentov, v konvencionalnejših oblikah kinematografije in užitku v narativu.

Večina poznejših kritik Mulvey se je tako dotikala ravno predpostavljene zvezanosti pogleda in falične ekonomije, izhajajoč iz preprostega vprašanja: če so ženske v filmu samo objekt, vse točke identifikacije in mehanizmov gledanja pa so moške, kako potem sploh razložiti dejstvo, da ženske vseeno hodijo v kino, gledajo filme in v njih uživajo? Queer kritika je šla še dlje: kje imata v teoriji moškega pogleda prostor npr. lezbični pogled in užitek, razpet med spolom gledalke in njeno željo, ki je zvezana ravno z erotizirano podobo ženske? Mulvey je pozneje na kritiko odgovorila z razlago ženske transseksualne gledalske identifikacije, ki jo poveže s predjudipsko seksualnostjo, aktivno falično seksualnostjo, ki se ji mora dekle skozi ojdipso strukturo odpovedati. Filmski užitek je tako reminiscenca izgubljene seksualnosti (1989). Mulvey bi sodili prehitro, če bi njeno perspektivo videli samo v luči zaprtega okularnega modela kinematografije, navsezadnje skozi tekste išče načine delovanja tekstualnih ekscesov, opozarja na razpoke v ideologijah in razcepljenost pomenov, ki sploh omogočajo njeno iskanje kontrakinematografske estetike.

Čeravno Mulvey retrospektivno opozori, da je pisala provokativen tekst, podoben manifestu, in vztrajala pri psihoanalizi kot političnemu orodju, je hkrati je tudi res, da konceptualizacija moškega pogleda na več mestih ostaja zavezana psihoanalitskemu dualizmu, ne kot orodju dekonstrukcije, temveč kot ponavljajočem simptomu falogocentrizma in binarizmu moško-

žensko, ki ne upošteva multiplicitete gledalskih pozicij. Predpostavka ahistorične strukture ene optike, ki je vedno zvezana z maskulino pozicijo, pade ravno v svoji gesti univerzalizacije, ki jo težko pomiri bodisi z iskanjem alternativ znotraj sistema klasične kinematografije bodisi z alternativami, ki ne bi nujno uničile vsakršnega užitka v gledanju. Hkrati pa vsakršno kolektivno politično alternativo, ki ne bi bila hermetično zaprta, aktivno kreira le s težavo. Avantgardni alternativni feministični kinematografiji, kot jo predlaga Mulvey, tako spodleti ravno na mestu njenih osnovnih premis umeščenosti v feminizem in nagovora skupnosti.

Izziv dominantnemu pogledu in možnosti subverzije kinematografskega aparata, okularne logike in linearne časovnosti filma najdemo v feminističnih in postkolonialnih teorijah, teorijah rase ter lezbični, gejevski in queer kritiki osemdesetih in devetdesetih let. Te teorije delno gradijo na delu zgodnje feministične filmske teorije, delno pa izhajajo iz njenih pomanjkanj v upoštevanju mnogoterosti pozicij in podrejenosti. Skozi to prizmo pomen nikoli ne more biti popolnoma fiksiran, temveč je prej drseč. Pomen je prizorišče boja, travmatičnega pogajanja, odprtega prenosa pomena (Derrida 1981) in se ustvarja med najmanj dvema točkama: med tekstom (filmom) in bralcem (gledalcem).

Bell hooks (1992) upor denimo locira ravno tam, kjer klasičnim tekstom filmske kritike z Mulvey na čelu spodleti, ker ne upoštevajo aktivnega subvertiranja: v pogledu. Hooks sprevrne Mulveyino pozicijo; ne dvomi o delovanju dominantnih diskurzov, a hkrati odpre možnost upora. Ko piše o »opozicijskem pogledu«¹ proti stereotipom, reproduciranim na ekranu, ne cilja zgolj na pomembnost prepoznavanja načinov, na katere se oblast kot dominacija reproducira na različnih lokacijah, uporablja podobne dispozitive, strategije in mehanizme nadzora/upravljanja, temveč meri predvsem na možnosti odpora, čemur bi de Lauretis (1987) rekla iskanja svobode v prostorih za okvirom ekrana. Njeno izhodišče je, da so množični mediji sistem vednosti in oblasti (ki reproducira in ohranja prevlado heteroseksualne matrice, dominacije belskosti ipd.) vendar pa je predpostavko, da je oblast sistem dominacije, ki nadzoruje vse in ne pušča prostora za svobodo, potrebno izzvati. Pogled je mesto odpora dominiranih; ti pa si aktivnost lahko prisvojijo s kultiviranjem zavesti, ki politizira odnose gledanja. Vrniti pogled je tista politična gesta, ki te subjektivira, s katero nisi več objekt pogleda, v njej je opozicionalnost, kljubovanje pogledu, ki te podreja.

Metodologija branja gejevskih in lezbičnih podob v filmu se prav tako napaja natančno iz te nestabilnosti pomenov. Stereotipne, monstrozne, deviantne podobe homoseksualnosti ali pa njena simptomatična nevidnost so izpogajane skozi alternativna branja, prisvajanje tekstov,

iskanje subtilnih izrazov, ki služijo subkulturnim potrebam mimo pomenov *mainstream* kulture, sprejete vednosti in fiksnih identitetnih kategorij. Čeprav je bila homoseksualnost v *mainstream* kulturni produkciji največkrat skrita in so jo razkrivali le latentni pomeni, namigi, lezbična prisvajanja tekstov, je imela skozi filmsko zgodovino, če je bila odkrita, izrazito negativne konotacije. Branje podob ni enostavno, temveč se pomeni ustvarjajo med tekstem in željami, fantazijami, predpostavkami, ki jih prinese subjekt (bralec) v interakcijo (de Lauretis 1987). O zmožnosti opozicionalnih branj in homoseksualnosti Sally Munt zapiše: »Mi smo še posebej navajeni izveliči svoje pomene, poudariti latentno tekstualno vsebino, brati dialektično, zapolniti luknje v zgodbi, interpretirati zgodbo skozi projekcije naših fantazij; intertekstualnost je v ospredju naših identitet« (1992, xxi). Tekstualni pomeni niso nikoli fiksni, ne veljajo enkrat za vselej, temveč so vsi kulturni produkti podvrženi kontinuiranemu procesu ponovnih branj in prisvajanj. Opozicijskemu pogledu in subverzivnim branjem je inherenten užitek, kot zapiše Annette Kuhn (v hooks 1992, 9): »Dejanja analize, dekonstrukcije in opozicijskega branja ponujajo dodatni užitek – užitek upora, užitek tega, da rečemo 'ne': ne [...] strukturi moči, ki nas prosi, da jo konzumiramo nekritično in na točno določene načine«.

Kritike enega pogleda tako opozarjajo, da je vsak gledalec v odnosu do naracije v poziciji akterja; rasa, razred, spol in seksualnost vplivajo na to, kako je ta subjektiviteta zapolnjena, gledalka/gledalec konstituiran/-a. Trenutki razpok, znotraj katerih se gledalka upre popolni identifikaciji s filmskim diskurzom, so trenutki upora, ki odpirajo možnost ustvarjanja alternativnih pomenov, in trenutki politizacije relacij gledanja. Pri tem smo še vedno na polju zavestne predelave pomena in molarne politike, opozicionalnega branja, ki zahteva stabilnost subjekta v odnosu do opozicije. Kot bomo videli v nadaljevanju, Deleuze in Guattari in druge teoretske izpeljave filmske analize operirajo s precej drugačnimi pojmi političnega in pojmom afekta, ki deluje na predzavedni in predindividualni ravni ter je bolj podoben sunku, ki zavrti kolesje transformacije, in tako nima veliko opraviti s subjektom (vsaj ne v fiksni obliki). Vendar pa tako Mulvey kot njeni kritiki iz sicer drugačnih smeri v enačbo filmske percepcije vpeljejo materialnost gledalke in navsezadnje filmske ustvarjalke, ki sta ključni za razmislek o ustvarjanju in percepciji feminističnega filma: vsi opozarjajo na to, da se ustvarjanje, podoba, percepcija in interval med slednjima dogajajo specifično v relacijah teles, ki, kot bi dodala feministična teorija, niso nezaznamovana.

2.2.4 NARATIVNOST

Če je bila prva faza feminističnega filma osredotočena na vsebinsko predelavo filmske reprezentacije, se je druga odrekla realizmu, ki naj bi bil vedno kompromitiran z dominantno ideologijo, in se namesto realistične reprezentacije usmerila k delu na jeziku reprezentacije. Kot opišem v prejšnjem razdelku, je »[...] fascinacija s kinematografskim procesom« ustvarjalke v želji po razkrivanju filmskega procesa in podob žensk vodila k avantgardi, v kateri »privilegiranje označevalca nujno zmoti estetsko enotnost in prisili gledalkino pozornost k sredstvom produkcije pomena« (Mulvey 1989, 120). Ta pristop je imel manjši odziv med občinstvom. Kot že omenjeno, težka dela niso bila le nedostopna večini gledalk, temveč so jim spodmikala filmske užitke identifikacije, omejevala željo v odnosu do filma in hote ali nehote zaničevala možnost aktivnih, uporniških branj.

Narativnost je po Mulvey podrejena moški želji – zvezana z nasiljem proti ženskam –, ki ohranja in utrjuje falogocentrično strukturo (1989). Kot sem že zapisala, je največja težava njenega pristopa totalizirajoča lastnost teoretskega aparata moškega pogleda in narativnosti, ki paradokсно konstruira »ojdipsko, falično paradigmo pogleda, ki je veliko bolj totalna in monolitna kot karkoli, kar bi lahko filmi, ki jih analizira, sami artikulirali« (Shaviro 2006, 12). V tem vseobsegajočem sistemu kastracijske grožnje in filmskih odgovorov nanjo za Mulvey ne obstajajo druge subverzivne možnosti kot avantgarda. Njena teoretska pozicija in praksa nista ostali neizzvani, tako na primer R. Rich, ki vseskozi poudarja pomembnost užitka in fantazije (skozi narativni proces) v filmu, s soavtoricami posebne izdaje *Lesbians and Film* revije *Jump Cut* hkrati opozori na slepo pego feministične filmske teorije, lezbištvo, in njegov subverziven potencial:

Resnično priznanje lezbištva bi resno izzvalo koncept žensk kot neizogibnih objektov izmenjave med moškimi ali kot fiksiranih v večni pasti »spolne razlike«, temelječe na heteroseksualnosti. Feministična teorija, ki vidi vse ženske na platnu – po implikaciji vključno z lezbijkami – samo kot objekte moške želje, je nezadostna (Becker in druge 1981).

Tako se je feministični film v osemdesetih letih, informiran s kritiki razgradnje zgodb in fantazije, pomaknil nazaj k iskanju pripovedovanja zgodb, ki bi omogočale subverzijo, linije bega (Deleuze in Guattari 2005) in predelavo užitka skozi narativnost.

De Lauretis je ena od ključnih avtoric filmske teorije tistega časa. Podobno kot Mulvey zapiše, da je narativna struktura v filmu zvezana z ojdipsko željo, vendar je ne razume v

psihoanalitičnem smislu kot postavko teorije, temveč kot družbeno-politično ekonomijo, zaznamovano z moškim nadzorom nad ženskami kot načinom utrjevanja spolnega izvora subjektivnosti. Narativna struktura je podporni člen ojdipske ekonomije, dodeli vloge in utrjuje razlike, »zapelje« ženske v njihovo ženskost in ustvari odnose moči med spoloma. De Lauretis pokaže, da je v faličnem redu patriarhalne kulture in teorije ženskam vzeta pozicija subjekta želje in zato lahko v ta red vstopijo zgolj kot reprezentacija (1987, 20; 1985, 174).

Če Mulvey v eseju *Visual Pleasure* (1999 [1975]) postavi v ospredje užitek ob gledanju, ki ga poveže specifično s kinematografsko izkušnjo, v eseju *Afterthoughts* (1989 [1981]) poudari drugo plat filma, in sicer narativne konvencije, ki jih je film podedoval iz drugih oblik ljudske in masovne kulture. Proučevanje narativne strukture je za nas pomembno iz najmanj dveh vidikov: prvi se nanaša na naracijo in njeno zvezanost s subjektivacijo, ki je bolj kompleksna kot zapeljevanje ženske v njeno feminilnost. Drugi vidik je temporalnost, s katero se bom ukvarjala skozi celotno nalogo. Narativna struktura nam že nakazuje ključne točke pomena časovnosti v feministični filmski analizi in praksi, s katero se spopadajo vsa obravnavana dela.

De Lauretis vzame Mulveyin slavni zapis kot izhodišče svoje teorije o narativnosti: »Sadizem zahteva zgodbo, je odvisen od tega, da se nekaj zgodi, prisili spremembo v drugi osebi, boj volje in moči, zmage/poraza, vse to se dogaja v linearnem času z začetkom in koncem« (Mulvey 1989, 22). Globoka sumničavost do narativne strukture vodi velik del alternativne feministične kinematografije pri rigorozni razgradnji linearne pripovedi, spet drugi del teorije in prakse k opozarjanju pomembnosti užitka v narativnosti za ženski subjekt. Tako v osemdesetih letih osrednja naloga feministične teorije in prakse ni več toliko razgradnja narativnih konvencij, temveč obrat nazaj k narativnosti. Ta obrat ne poteka v smislu regresije (proti takšnemu načinu analize opozarja že Johnston v sedemdesetih letih), temveč preko analiz možnosti ženskega užitka v naraciji, preko subverzivnih strategij predelovanja želje *skozi* naracijo ne *mimo* nje in preko vpeljave vprašanj nekaterih manjšinskih pozicij (spola in seksualnosti, rase, razreda itd.) v teorije narativnosti. Narativnost v tej feministični predelavi ne označuje več toliko strukture, temveč proces »strukturiranja in destrukturiranja, celo [...] [destrukcije], procese na delu v tekstualni in semiotični produkciji« (de Lauretis 1984, 105), niti ne označuje transhistorične narativne strukture, temveč historično narativnost, povezano s subjektiviteto, odvisno od družbene umeščenosti in transformativnih učinkov branja in pisanja teksta (prav tam). Teza de Lauretis je ta, da je subjekt vključen v kolesje narativnega procesa, konstituiran v relaciji z zgodbo, željo in pomenom »[...] tako, da ravno delovanje narativnosti pomeni vključenost

subjekta v določene pozicionalnosti pomena in želje« (prav tam, 106). Za razliko od drugih formulacij narativnega procesa feministična teorija vpelje subjekt, ki je »[...] materialno, historično in izkušensko konstituiran subjekt, subjekt, ki ga ospolijo [...] ravno procesi njegove vključenosti v narativne žanre« (prav tam, 106).

De Lauretis tako izhaja iz gibanja pomena in užitka po trojnih tračnicah povezanih elementov jezika, narativnosti in Ojdipa. Kot sem zapisala, falogocentrizem jezika govori o produkciji enega diskurza, iz katerega so manjšinske pozicije izključene. Kaj pa se zgodi, če na zgodbe in velike mite pogledamo iz druge smeri: kaj se zgodi s Sfingo, ko Ojdip odgovori na uganko z »moški«?

De Lauretis figuri Meduze in Sfinge uporabi za lucidno kritiko ženskega mesta v filmu, psihoanalizo pa uporabi kot orodje, ki ga hkrati z uporabo razgrajuje. Meduza in Sfinga imata veliko opraviti s pogledom in močjo: Meduzin pogled oslepi, Sfinga pa je za vedno zvezana z uganko in grožnjo ženskosti, ki se v psihoanalitskem aparatu prevede v Freudovo vprašanje »Kaj hoče ženska«?:

Ni bilo naključje kulturne zgodovine, da je Freud, vneti bralec literature, izbral Sofoklejevo dramo kot emblem prehoda Vsakega [moškega] v odraslo življenje, njegov vstop v kulturo in zgodovino. Vsi narativi so v svojem gibanju naprej proti razrešitvi in nazaj k prvotnemu trenutku, izgubljenem raju, obloženi s tem, čemur pravimo ojdipska logika – notranja nujnost ali gon drame – njen 'občutek zaključka' neločljiv od spominov izgube in ujetja časa (1984, 125).

Tako de Lauretis zanima, kako je narativnost zvezana z avtoriteto in zgodovino, oziroma kako postane narativnost enačena s pomenom skozi mediacijo (moške) želje. Mulveyino dikcijo sadizma, ki zahteva zgodbo, obrne v: »Zgodba zahteva sadizem, je odvisna od tega, da se nekaj zgodi, prisili spremembo v drugi osebi, boj volje in moči, zmage/poraza, ki se vsi dogajajo v linearnem času z začetkom in koncem« (prav tam, 132, 133). Na tem mestu je vredno njen argument obsežneje citirati:

Če je dekličino potovanje uspešno, jo bo pripeljalo do kraja, kjer jo bo fant našel, kot Trnuljčico, čakajoč njega, Princa. Fantu je bilo namreč skozi družbeno pogodbo, v katero je stopil v svoji ojdipski fazi, obljubljeni, da bo na koncu svoje poti našel žensko. Tako načrt ženskega potovanja, mapiranega od samega začetka na teritoriju njenega lastnega telesa [...], vodi kompas, ki ne kaže na reprodukcijo kot izpolnitev *njene* biološke usode, temveč bolj natančno, na izpolnitev obljube dane »malemu možu«, njegove družbene pogodbe, *njegove* biološke in afektivne usode – in izpolnitve njegove želje. To preddoloči pozicijo, ki jo mora [ona] zasesti v njegovem potovanju. [...] In tako je njena, kot katerakoli

druga zgodba, odvisna od njegove želje [...] Ojdipska želja v svojem objektu – ali v svojem subjektu, ko je ženski [...] – potrebuje identifikacijo z žensko pozicijo (prav tam, 155).

De Lauretis se na tem mestu bere podobno kot opozarjanje Deleuza in Guattarija (2005) o molarnem zajetju mladega dekleta, ki je prvo zajetje telesa in subjekta (več o poglavju o queer otroku). Sama nadaljuje, da cilj želje (heteroseksualne moške želje) zahteva žensko privolitev, oziroma to, da so ženske zapeljane v feminilnost, kar je navsezadnje funkcija narativnosti, ki regulira željo in gibanje podob, gledalko–subjekt pa postavi v specifično relacijo do podob, jo nagovarja kot individualno gledalko in pripadnico določenega družbenega miljeja. Kljub temu de Lauretis ne pristaja na preprosto ločnico ženske kot podobe in moškega kot nosilca narativnega gibanja. Identifikacija ženske gledalke je bolj kompleksna in fluidna, kot bi dopuščala teorija kinematografskega aparata kot totalne mreže moške ojdipske logike. Iskanje »novega jezika želje«, h kateremu je v sedemdesetih letih pozvala Mulvey, po de Lauretis ne poteka nujno skozi uničenje vsakršnega narativnega užitka, temveč skozi »konstrukcijo referenčnih pogojev drugačnega merila želje in pogojev vidnosti za drugačen družbeni subjekt« (prav tam). To je ključen poudarek, h kateremu se skozi predelavo želje in koncepte transformacije v filmskem srečanju vrnem večkrat in na različne načine. Teleološka linearnost in narativno zaprtje sta tako lahko v odnosu do podobe ženske in gledalke–subjekta hegemonika ideologija ojdipske logike, vendar pa narativnost lahko deluje proti njima s svojim vpisom želje in »[...] zmožnostjo, da usmerja, vzdržuje ali spodreže identifikacijo [ki je] mehanizem, ki ga je treba uporabiti strateško in taktično [...] v konstrukciji drugih oblik koherence (de Lauretis 1987, 109). Za kinematografijo žensk to pomeni delovanje z narativom in proti njemu, izpostavljanje ambivalentnosti ženske želje in žensk kot pozicioniranih družbenih subjektov; ambivalentnost, ki jo feministični film najbolje predela tako, da je narativen in ojdipski z maščevanjem (de Lauretis 1984, 157). Narativnost v tej formulaciji odigra pomembno vlogo pri vzpostavljanju ženskih subjektov, za katere samo kontinuirano eksperimentalno spodmikanje identifikacije ne pomeni nujno osvobajajočega procesa, temveč oviro pri kreaciji novega. Politika emocij v filmu in narativnosti, nagovarjanje gledalca/gledalke kot ženske in pomembnost prostorov za kamero (de Lauretis 1987) postanejo ključni premisleki odnosa med filmom in gledalko, ki nas že pomikajo proti pogledom na feministični film, ki imajo manj povedati o jeziku in več o afektu.

Teorijo transformativne moči afekta in intervala, ki sprožita postajanje, transformacijo in potenciale alternativnih prihodnosti, ponudita tako Irigarayin feminizem kot deleuzovska filozofija s feminističnimi intervencijami. Irigaray v svojem delu strategij razbijanja

falogocentričnega jezika pride do podobnega zaključka kot de Lauretis v analizah narativnosti ter Deleuze in Guattari v njunem konceptu manjšinske literature/kinematografije: ni zunanje pozicije, iz katere bi zamajal sistem večinskega jezika, temveč transformacija poteka v sistemu, skozi (falogocentrični) večinski jezik, z njegovo postopno kreolizacijo. Analizirana dela režiserk odpirajo prostore vmesnosti, interval, ki prinese s sabo transformacijo odnosov, pomenov in telesa, poskušajo izumljati nov jezik, h kateremu pozivata Irigaray in avtorice feministične filmske teorije; to ni jezik reprezentacije, identitete in opozicije, temveč fluidnosti in telesa, ki se ga moramo šele naučiti. Na izzive pomika od interpretacije filmov k njihovemu potencialu kreacije novih konceptov, jezika, telesa, in afektivnosti delno odgovori koncept manjšinske kinematografije, ki ga analiziram v naslednjem delu.

2.3 Manjšinska kinematografija

Iskanje genealogij filmskih gibanj, ki se v primeru te naloge križajo v pregledu feministične politike in lezbične podobe, je izrazito kompleksno početje, ki v svojih mnogoterih oblikah preseže klasične kategorije filmske analize. Analiziranih del 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 A. 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« (A. Butler 2002, 19). Koncept manjšinske kinematografije prihaja iz Deleuzove aplikacije koncepta, ki ga je razvil z Guattarijem v knjigi *Kafka: k manjšinski literaturi* (*Kafka: Toward a minor literature* 1986 [1975]) in v svoji poznejši knjigi *Podoba-gibanje* (2015 [1983]). Med konceptom manjšinske literature, kot ga razvije skupaj z Guattarijem, ter feministično politiko in prakso je mogoče potegniti več produktivnih vzporednic, čeravno avtorja skozi opus o feminizmu redko govorita neposredno. Manjšine v konceptu ne gre jemati kot kvantitativno razliko v odnosu do večine, temveč je razlika med njima, shematično posplošeno, razlika v odnosu do standarda:

Predpostavimo, da je konstanta ali standard povprečen odrasel-beli-heteroseksualen-evropski-moški, ki govori standarden jezik ... Očitno je da je 'moški' večina, tudi če je manj številčen kot komarji, otroci, ženske, črnci, kmetje, homoseksualci itd. To je zato, ker se pojavi dvakrat, enkrat v konstanti in ponovno v spremenljivki, iz katere je konstanta izvlečena. Večina predpostavlja stanje moči in dominacije, ne obratno (Deleuze in Guattari 2005: 105).

Večinskost (angl. *majoritarian*) lahko opišemo kot »konstanten in homogen sistem« (prav tam 105–106), manjšine (angl. *minorities*) kot podsisteme in manjšinskost (angl. *minoritarian*) kot »kreativen in kreiran potencial postajanja« (prav tam). Razlika med manjšino in manjšinskostjo je razlika postajanja: manjšina je lahko objektivno definirano stanje, agregat, ki je reteritorializiran in vzpodbudi postajanja, vendar pa jo je hkrati mogoče misliti kot »semena, kristale postajanja, katerih vrednost je, da sprožijo nekontrolirana gibanja in deteritorializacije povprečja ali večine« (prav tam).

Manjšinska literatura (angl. *minor literature*) skozi figuro Kafke ni literatura manjšinskega jezika, strategija binarne opozicije ali delovanja izven sistema dominacije, temveč je literatura, ki jo manjšina ustvarja v večinskem jeziku, ki hkrati nosi s sabo pomemben političen potencial deteritorializacije večinskega jezika. Deteritorializacija je v njuni filozofiji gibanje, ki določa prisotnost in kvaliteto »linij bega« v določenem asemblažu, linije bega pa so povezane s kreativnim in transformativnim potencialom asemblaža (Deleuze in Guattari 2005, 531). Deteritorializacijo je tako mogoče povezati z družbeno-političnimi spremembami, ki lahko nastajajo v stopnjah malih, komaj opaznih razlik ali velikih zgodovinskih prelomov (civilno-družbena gibanja leta 1968 so preferenčen dogodek in primer v teoriji poststrukturalizma, vključujejo tudi organizirana feministična in LGBT+ gibanja), v vsakem primeru pa je manjšinskost v tej formulaciji povezana s procesom postajanja, ki deteritorializacijo in spremembo sproži ter odpre nove možnosti povezovanja. Druga značilnost manjšinske literature najde vzporednico v feminističnem sloganu »Osebno je politično«: »ker [manjšinska literatura] obstaja v ozkem prostoru, je vsaka individualna zadeva takoj vključena v politično« (Deleuze in Guattari 1983, 16). Tretja značilnost je ta, da ima vse kolektivno vrednost, vsakršno individualno izjavljanje ima hkrati kolektivni karakter. Manjšinska literatura tako ni literatura izjavljanja gospodarja, nima veliko opraviti s subjektom izjavljanja, ki bi ga lahko določili kot vzrok, niti z naslovljenim subjektom kot učinkom, temveč je vedno kolektivna in politična. Ključna razlika med večinsko in manjšinsko literaturo pa je ta, da v prvi družbeni milje služi za ozadje individualnih tematik, v drugi pa je individualno že hkrati multipliciteta, v vsaki individualni temi že hkrati »vibrira celotna druga zgodba« (prav tam, 17). Marginalna pozicija pisatelja/pisateljice, ločene/-ga od svoje razdrobljene skupnosti, nikoli zares doma v večinski kulturi, ga/jo postavi v pozicijo zmožnosti zamišljanja, izražanja drugačne potencialne skupnosti, zavesti in senzibilnosti (prav tam, 17).

Poudarke iz zapisov o manjšinski literaturi Deleuze prevede v koncept modernega političnega filma, ključna pri razumevanju pojmov pa je distinkcija med klasičnim političnim in modernim političnim filmom, ki ga Deleuze razdela skozi primera manjšinskih »tretjega filma«¹¹ in črnske kinematografije; razlikovanje med klasičnim in modernim političnim filmom pa odpira širše deleuzovske teoretske premike, ki opuščajo reprezentacijo, identiteto in molarno organizacijo v prid konceptom deteritorializacije, postajanja in molekularnega.

Klasičen politični film je kolektivna reprezentacija ljudstva, interesi in politična zavest katerega so poenoteni z eno ideologijo, ljudstvo pa je videno kot vpeto v proces zavestnega političnega prebujanja. Klasična politična kinematografija deluje na ideološki predpostavki linearnega napredka političnega boja in je »na svoj način sodelovala v reprezentiranju teleološkega postajanja ljudstva kot identičnega neizbežnemu razgrinjanju zgodovine« (Rodowick 1997, 151). Predpostavka predobstoja poenotenega ljudstva, reprezentiranega v podobi, ki hkrati konstruira poenoteno ljudstvo, je po Deleuzu skupna klasičnemu političnemu filmu ne glede na državo izvora in ideološko izhodišče, najdemo jo npr. tako v sovjetskem kot ameriškem klasičnem političnem filmu.

Ključni premik v deleuzovskem opusu o filmu in specifično političnem filmu je povezan s presekom II. svetovne vojne: premik od podobe-gibanja k podobi-času. Gre za premik od senzorično-motorne sheme (enotnosti gibanja, vzročno-posledične povezave delovanja, ki utemelji klasično filmsko naracijo) in podobe-akcije, v katerih je čas dostopen samo posredno (preko niza časovno urejenih dejanj), k času, ki v podobi postane viden sam po sebi, oziroma ne izvira več iz gibanja in spodmakne vsakršno enostavno vzročno-posledično povezavo dogodkov. Ta premik je povezan z rekonfiguracijo sveta po vojni, ki je »izjemno povečala situacije, na katere nismo več znali odreagirati, v prostorih, za katere nismo več vedeli, kako jih opisati« (Deleuze 1989, xi). Senzorično-motorna shema podobe-gibanja se razklene v tavanje v novem svetu brez kažipotov, v podobi pa se pojavijo čiste optične in zvočne situacije, ki izrazito nagovarjajo senzorični aparat. Hamletov vzклик: Svet se maje, jaz pa rojen, da mu ravnjam tečajje!¹², ki v slovenskem prevodu izgubi pomemben temporalen poudarek originala

¹¹ Kinematografija, povezana z dekolonizacijo v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Leta 1969 Fernando Solanas in Octavio Gettino napišeta manifest, v katerem pojem zvežeta z vrsto militantnega filma, ki bi kinematografijo dekoloniziral oziroma osvobodil kulture nekdanjih kolonizatorjev (Pisters 2006, 176).

¹² Shakespeare, William. 2013. Hamlet. Ljubljana: Drama (prevod: Fišer Srečko).

*(the time is out of joint*¹³), in Deleuzova ponovitev vzklika v deleuzovski filozofiji držita le delno; če je čas ušel iz tečajev, se mora historični materializem teleološkega gibanja zgodovine umakniti fragmentaciji in časovni rekonceptualizaciji politike, ki ne more več delovati na teleološki predpostavki linearnega napredka, pravega političnega subjekta in unificiranega ljudstva. »Ljudstvo«, pravi Deleuze, »ne obstaja več oziroma ne še ... Ljudstvo je manjkajoče« (Deleuze 1989, 216). Iz tega preloma, te fragmentacije nastane moderni manjšinski politični film, ki pa se ne odpove nujno kolektivnemu subjektu – navsezadnje Deleuze ravno na primeru feminizma prizna nujnost strateške politike na molarni ravni. Vendar hkrati deluje na molekularnem nivoju postajanja in razlike. Nujnost, ki jo opiše kot: »dvojno nemogoče: to, da formiraš skupino, in to, da ne formiraš skupine« (prav tam, 219).

Razlika je seveda pomemben deleuzovski koncept, ki ima mnoge vzporednice z Irigaray: oba izvirata iz kritike Aristotlove logike identitete ($A = A$), v kateri je vsakršna razlika podrejena istosti. Tako razlika nikoli ni razlika-sama-po-sebi, temveč deluje po principu analogije, podobnosti ali opozicije (za Irigaray v sistemu falogocentrizma). Če bi si molarno predstavljali kot blok, sestavljen iz manjših segmentov, grupiranj posameznih izkušenj, njihove kategorizacije v obvladljiv in poznan sistem, bi subjekt lahko opisali v kombinaciji segmentov v bloku. Bel, moški, heteroseksualen, katolik, iz ruralnega območja, svetlolas ipd. Namesto tega Deleuze in Guattari ter Irigaray izhajajo iz precej drugačnega izhodišča: prva poudarita postajanje, singularnosti in partikularnosti vsakega posameznika, stvari, dogodka. Razlika sama po sebi ni zvezana z nobenim vnaprej danim konceptom, kar jo in nas osvobodi vnaprej danih kategorizacij, rutiniziranih povezovanj dogodkov, toka misli ali navsezadnje občutkov. V tej instanci unikatnosti dogodka pride izjava »Film se me dotakne!« najbližje nepričakovani afektivni, haptični neposrednosti, ki nas na nek način preseneti in potencialno transformira. Irigaray na drugi strani vztraja na razliki, ki je spolna, ki ne opušča politične pomembnosti različne materialnosti z vsemi njenimi implikacijami.

Poskusimo opredeliti razliko na primeru LGBT+ podob ali podob žensk v filmu: zvezanost klasičnega političnega filma z reprezentacijo in identiteto bi pomenila zamenjavo negativnih podob in stereotipov – zvezanost homoseksualca in feminilnosti, feminilnosti in pasivnosti, lezbičnosti in maskuliniteti ipd. – za pozitivne. Že opisana dokumentarno-propagandna smer zgodnjega feminističnega filma kot tudi debate v LGBT+ filmski kritiki sedemdesetih in

¹³ Vzklik se nadaljuje: O cursed spite, that ever I was born to set it right!

osemdesetih let so v pozitivni podobi videle podoben teleološki razvoj podobe, samozavedanja skupnosti in prikaza resnice za reprezentacijo, ki jo deleuzovska perspektiva opusti.¹⁴ Moderni politični film namesto zamenjave negativnih za pozitivne podobe multiplicira »tipe« in karakterje, vsakič poustvari samo mali del podobe, ki ne odgovarja več vzročno-posledičnim povezavam podobe-akcije, ampak razdrobljenim stanjem, gonom, instinktom, ki jih ni mogoče izraziti v čistih podobah in zvokih (Deleuze 1989, 220–224). Podoben presek, vsaj kar se tiče LGBT+ podob, predstavlja novi queer film,¹⁵ pomembno zvezan s krizo izbruha aidsa in refiguracijami temporalnosti, ki v senci umrljivosti predrugačijo vsakršne stabilne pojme političnega in teleološkega napredka gibanja (o tem več pozneje). Tako karakterji novega queer filma podobno kot liki neorealističnih in novovalovskih filmov tavajo, gledajo, čakajo, se premikajo brez namena in cilja skozi nedoločljiv čas po prostorih, ki jih ne moremo opisati (*any-space-whatever*). Kriza pa ne pomeni samo izgube jasnih parametrov vsakdana, temveč rodi nove potenciale, konstitucijo novega asemlaža, produkcijo kolektivnega izjavljanja »kot refiguracijo ljudstva, ki manjka« (prav tam, 224). Rodowick piše, da je iskanje kolektivnega subjekta (ne kot teleološkega cilja, temveč politične strategije) v deleuzovski perspektivi afirmacija ljudstva v kolektivnem postajanju in iskanje njihovega potenciala, upoštevajoč da postajanje ni usmerjeno k idealni enotnosti ali predobstoječi politični zavesti, ki jo je šele potrebno odkriti. Ključen deleuzovski poudarek na postajanju v konceptih manjšinskega filma/literature je nasprotno utemeljen ravno na zavračanju reprezentacije in politik identitete (Rodowick 1997, 152).

Če se ponovno vrnemo k feminizmu in LGBT+ gibanjem: politike identitet lahko v svoji gesti enotne reprezentacije predobstoječih političnih subjektov delujejo podobno esencialistično, kot deluje hegemono večinska struktura, proti kateri naj bi se te politike borile, navsezadnje je na nasilno gesto reprezentacije in omejenost pojma identitete opozarjala vrsta kritik teorij rase, postkolonialnih teorij, queer teorije ipd. (Bhabha 1993; Dyer 2002, 2003; Lorde 1993).

¹⁴ Vzporedno so v LGBT+ in feministični filmski teoriji vseskozi obstajale kritike »pozitivnih podob« homoseksualnosti in žensk na filmu, kot že vedno investiranih s patriarhalno in heteronormativno ideologijo, kar delno že opišem v tem poglavju. V tem smislu afirmacija negativnih podob queer filma ni radikalno drugačna niti brez izvora. Za kritiko pozitivnih podob in realizma glej na primer Dyer, Richard. 1978. *Gays in film*. Jump cut 18. Dostopno prek: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/GaysinFilmDyer.html>

¹⁵ Izraz novi queer film naj bi prvič uporabila kritičarka Ruby Rich leta 1992 za opis razcveta neodvisnih (predvsem ameriških) filmov s queer tematikami in karakterji (R. Rich 2013).

Manjšinski film nasprotno ne deluje na način produkcije enotnosti temveč multiplicitete, ne deluje preko reprezentacije in interpretacije, temveč vzpodbudi tok postajanja skozi eksperiment in kreativnost. Koncept manjšinskega filma nam tako omogoča, da mislimo feministični film in lezbično podobo združeno, preko preseka mnogovrstnih oblik filmskega izraza, ne da bi ju hkrati dokončno definirali. Analogija med filmi režiserk, ki ni nikoli nikjer »doma [in] vedno modulira med inkorporacijo, predelavo in izzivanjem uveljavljenih konvencij« (A. Butler 2002, 22) in manjšinskim filmom/literaturo, ki delujeta in kreativno transformirata znotraj večinskega jezika, je produktivna za preseganje opozicij med eksperimentalnim filmom/avantgardo/elito (Mulvey) in *mainstream* filmom/narativom/popularnim (Johnston), kot tudi za razmišljanje, na kakšne načine manjšinskost – v našem primeru feministični in lezbični/queer film – izziva falogocentrizem jezika, kljub temu, da je ujeta v njegove strukture. Kakšno je razmerje med strukturami moči (*potestas*) in uhajanji, subverzijami in potencialom manjšinskosti (*potentia*) (Braidotti 2013) in navsezadnje, kje je v tej enačbi prostor za utelešen subjekt? Če namreč Deleuze in Guattari brez zadržkov naredita preskok od individualnosti h kolektivni multipliciteti – »Ni subjekta: so samo kolektivni aranžmaji izjavljanja« (Deleuze in Guattari 2005, 18), postajanje pa je neindividualna sila transformacije, je podobna gesta ob upoštevanju feminističnega poudarka politik lokacije in utelešenosti subjekta bolj težavna. Tako White v svoji analizi filmov Akerman in Benning naleti na podoben problem in zavestno združi manjšinskost z lezbištvom, da opozori na materialnost manjšinskega subjekta kot tudi vpelje spol in seksualnost v koncepte filma, kjer, kot že rečeno, minimalizem in »revščina« podobe nista nujno formalni izbiri, temveč posledica nizkega financiranja filmov ustvarjalk (2008).

Prednost koncepta manjšinskosti je nedvomno njegova afirmativna sila (nasproti politiki negativnosti), ki z zabrisom opozicionalnosti odpira potencial drugačnih skupnosti, ki še ne obstajajo, so v nastajanju. Tako tudi filme, ki jih delajo ženske, odmaknemo od »esencialističnega razumevanja kategorije 'ženske'« (A. Butler 2002, 21), vnesemo intersekcionalnost in koncepte queer dezidentifikacije – dekonstrukcije, recikliranja in preurejanja pomenov (v queer skupnostih in performansih), ki imajo veliko opraviti s queer strategijami preživetja (Muñoz 1999). Po drugi strani pa je lahko za feminizem gesta opuščanja utelešenega feminističnega subjekta prenagljena, saj lahko spodreže temelj tradicionalne feministične politike. Kaj se zgodi s feminističnim gibanjem, ko se premaknemo k pojmu univerzalnega postajanja? V kolikor je moški zvezan z bitjo, subjektom, ki je »samoevidentna baza politike identitete in prepoznav« (Colebrook 2000, 2), ženska kot njegova opozicija v

tem procesu odigra ključno vlogo, saj šele odpre možnost postajanja. Deleuze in Guattari tako jasno zvežeta začetek vsakega postajanja s postajati-ženska, vendar hkrati opozorita, da četudi je ženska v svoji molarni obliki v poziciji nestabilnosti, ki lahko postajanje sproži, pa je vsakršno postajanje molekularni proces, ki nima nič opraviti z imitacijo entitete, ki bi jo imenovali ženska ali transformacijo v njo (Deleuze in Guattari 2005, 275–276). V tej konfiguraciji gre formula feministične politike od strateško molarne politike k molekularnemu postajanju, ki ne deluje več preko opozicije molarnih entitet: »Seveda je za ženske nepogrešljivo izvajanje molarne politike, s ciljem, da si nazaj priborijo svoj organizem, svojo zgodovino, svojo subjektiviteto: ‘me kot ženske ...’ se pojavi kot subjekt izjavljanja. Vendar pa se je nevarno omejiti na tak subjekt, ki ne funkcioniira, ne da bi izsušil ali ustavil tok« (prav tam, 275–276). Tako se lahko po eni strani njun poziv bere kot izrazito falogocentrična gesta, ki spodmakne subjektna tla političnosti in opusti koncept subjekta ravno v trenutku, ko se pojavijo gibanja za civilne pravice (tudi okrepljeno feministično gibanje sedemdesetih let prejšnjega stoletja), ki osnujejo svojo politiko na podlagi transformiranega pojma subjektivacije (Braidotti 1994), samo gibanje pa v njuni konceptualizaciji postane le trenutek v toku postajanja (Colebrook 2000). Grosz natančno obnovi težave feminizma z Deleuzom v sedmih točkah: 1. metafora postajanja-ženska je moška apropiacija ženskega boja, ki boj depolitizira, estetizira in izvzame iz konteksta politike vsakdanjega boja; 2. metafora postajanja-ženska nevtralizira moško iskanje reorganizacije subjektivitete in na videz deseksualizira falogocentrično misel; 3. metafora ženskam hkrati onemogoča raziskovanje svoje specifičnosti v tej posplošeni obliki postajanja; 4. kot vsaka falogocentrična misel pred njo tudi deleuzovska filozofija ženske uporabi kot objekt spekulacije in intelektualne refleksije, ne da bi hkrati preizpraševala žensko podrejenost; 5. s postavitvijo »postajanja-ženska« na mesto »biti ženska« Deleuze in Guattari brišeta pozicijo subjekta in samoidentitete, kot tudi konkretnih političnih bojev, vezanih nanju; 6. romantizacija modelov psihoze, shizofrenije in norosti ne prezre le realnega stanja obolelih, temveč zveže žensko – kot primarno mesto postajanja – z norostjo; 7. uporaba maskuline metaforike strojev prezre zvezanost tehnokracije in izključenosti žensk (1993, 168).

Vendar pa navkljub upravičenim kritikam vse omenjene feministične teoretičarke, Braidotti, Grosz in Colebrook, hkrati pokažejo, da je med deleuzo-guattarijevsko filozofijo in feminizmom nezgrešljiva afiniteta. Colebrook tako na primer opozori, da je vseobsegajoča kritika postajanja prenačljiva. Kar Deleuze in Guattari odpirata tako za polje filozofije in feminizma kot za razmišljanje o našem izboru filmov, je odpiranje »možnosti novih načinov nagovora ali relacij«, ki delujejo med postajanjem in »identiteto tradicije« (Colebrook 2000, 4).

Deleuzovski spopad s tradicijo filozofije je avtor sam opisal kot srečanje, ki porodi monstrozno potomstvo: »Kar me je pripeljalo čez tisto obdobje, je bilo zamišljanje zgodovine filozofije kot nekakšen ritni fuk, ali, kar pomeni isto, brezmadežno spočetje. Predstavljal sem se, kako se približujem avtorju od zadaj in mu dam otroka, ki bi bil njegov, ampak vendarle monstrozno« (Deleuze 1977). Med to filozofsko kontaminacijo tradicije, ki deluje skozi sistem, ga destabilizira, s svojo intervencijo pa identiteto naredi neprepoznavno samo sebi, in manjšinsko umetnostjo – v tem primeru feministično queer (lezbično) kinematografijo – je več vzporednic, resonanc, ki so bile delno že opisane. Ključna med njimi je opustitev definicije dela v smislu, *kaj to pomeni* – iskanje predobstoječe identitete pomena – v prid polja singularnosti, filma kot enkratnega dogodka, s katerim smo kot gledalci v odnosu afektiranja, temporalnega toka aktivacije senzualnih plasti telesa, postajanja in transformacije. Tako bistveno vprašanje ni več, kaj film pomeni, to bi namreč ponavljalo tekstualno analizo strukture in pomenov, temveč kaj film ustvarja.

2.4 Subjekt in vpeljava telesnosti

Kot je postalo jasno skozi kratek oris na začetku, ima zgodovina feministične filmske teorije sedemdesetih in osemdesetih do telesa ambivalenten odnos in transformativno moč telesa v analizah velikokrat puščajo ob strani. V teoriji Mulvey in njenih sodobnic žensko telo ne more biti vir erotičnega užitka za drugo žensko, telo samo je zares umaknjeno od svoje materialnosti, videno kot zaprt znak patriarhalnega vpisa:

Ideja telesa kot lingvističnega ali simboličnega znaka se je dobro skladala s feminističnimi trudi ponovne ocenitve ženskega govora in vzpodbujanja njene integracije znotraj simboličnih družbenih in kulturnih sistemov. Rojen iz urgentne nujnosti, ta analitični poudarek ni predvideval novega neravnovesja, ki ga je spodbudil, saj je postavil čutne in afektivne aspekte ženskega utelešenja v praktično nepomemben status (del Río 2008, 113).

Elena del Río tako opozori na »dvojni status ženskega telesa«, na dvojno pripadanje in uhajanje ženskega telesa med molarnimi strukturami in molekularnimi postajanja, med falogocentričnimi prisvojitvami telesa in njegovo reprezentacijo ter na drugi strani telesni potencial odpora proti strukturam prisvajanja, dvojnost ženskega telesa, ki jo imenuje animirani fetiš (prav tam, 27). Tovrstna rekonceptualizacija ženskega/queer/manjšinskega telesa v filmu, ki se napaja iz fenomenološkega koncepta živečega telesa na eni strani in deleuzovske materialnosti in afektivnosti telesa na drugi, korigira zgodnjo feministično teorijo ravno na točki odpiranja telesa plastem čutov, afektov, temporalnosti in transformacije.

Telo tako ni le bistvena točka velikega dela feministične teorije – naj gre za vprašanje spolne razlike ali diskurzivnih vpisov –, za nas je tudi pomembna točka kulminacije teorije za premislek senzoričnega srečanja s filmom. V deleuzovskem jeziku ni transendence in stabilne biti, temveč »ekspresija sil postajanja, ki so imanentne v telesu« kot tudi »telesna receptivnost do zunanjih sil, skozi katere se lahko transformira« (Rodowick 1997, 154). Spinozistični monizem skozi Bergsonovo kreativno evolucijo in deleuzovsko intervencijo govori o srečanju z vitalno silo življenja, transformirajoči materiji telesa, ki je ni več mogoče gledati skozi prizmo identitete (in stabilne mase) temveč moči, da si afektiran in da afektiraš (Deleuze in Guattari 2005). Skozi to perspektivo so telo in podoba, materija in možgani eno – omožganjeno telo in utelešeni možgani (Braidotti 2013), pri čemer stopimo na polje »telesnega feminizma« (*corporeal feminism*), kjer telo ni več na periferiji, temveč v središču analize, kot »natančno tista 'snov', iz katere je subjektivnost« (Grosz 1994, ix). Deleuzovska perspektiva pa nadalje preseže dualizem med realizmom in idealizmom, ne moremo več govoriti o strukturi originala in kopije, ki napajata koncept identitete (postajati-isti), temveč o simulakrih simulakrov.

Na prvi pogled je tako deleuzovska ideja podobna tisti, ki jo sicer v drugačni filozofski tradiciji Judith Butler opiše v *Subverziji identitete* (2001) in je že poznana: identiteta deluje na podlagi modela kopije in originala, filozofija obeh pa subvertira klasično platonistično idejo iskanja resnice (ali pa filmsko prakso prikazovanja resnice političnega boja) s poudarkom, da za kopijo ne stoji original, vsak poskus utelešenja »originala« ali tistega, kar se kaže kot original, pa je vedno obsojen na spodrsnjaje, ki razkrivajo farso (igranja pripisanega spola). Vendar pa J. Butler v svojem pisanju še vedno uporablja in deluje v mejah konceptov jezika in reprezentacije, manka in negativnosti. Deleuze v čistem opuščanju identitetnega modela gre še dlje, ko reče, da smo vsi simulaker. Poudarek ni več toliko na subverzivni imitaciji in dekonstrukciji, temveč na kreaciji postajanja, ki nadomešča postajati-isti (identiteta), v korist postajati-drugi. »[...] postajati-drugi vodi napetost med oblastjo in izogibanjem. Oblast samo sebe artikulira kot družbeno odrejeno silo, ki omejuje telesni razpon dinamičnih afektov; postajati-drugi vznikne iz nasprotujoče želje izogiba tem mejam, najti linije bega, kjer so lahko izražene nove potencialnosti za željo in identiteto« (Rodowick 1997, 154). Rodowick opozori, da proces postajanja-drugi ni izolirano, temveč politično in kolektivno dejanje, manjšinski proces kolektivnega artikuliranja novega. Proces postajanja-drugi se tako izjemno produktivno vzporeja s feminizmom, ki je, soočen z agregatom misli in jezikom, ki prihajata od drugod (sta falogocentrična), moral postaviti vprašanje, kako bi lahko mislil in govoril drugače (Colebook 2000, 7). Težava je namreč v tem, da je proces postajanja, kot vseskozi opozarjata Deleuze in

Guattari, v veliki nevarnosti propada, represije, kooptacije, linija bega se lahko vrne nazaj v molarno strukturo, ki jo zaznamuje postajanje-isti ali zdrvi v brezno brez vrnitve. Kot sem zapisala že v uvodu, »[u]spešno postajanje-drugi zadeva celotno politiko telesa, sprožanje hiperdiferenciacije, ki eksponentno pomnoži potencialna telesna stanja in mogoče identitete, ki jih zaobjema. Postajanje vpliva na populacijo, tudi ko ga začne eno samo telo. Že eno samo telo je kolektivno v svojem stanju pojavitve, kakor tudi v svojih prihodnjih tendencah« (Massumi 1992, 102).

Proces postajanja lahko zvežemo s filmom: afekt je nihaj, ki transformacijo požene v gibanje; interval je premor med recepcijo in odgovorom nanjo, v katerem se lahko zgodi vse; želja, ki ne bi več govorila o manku, temveč afirmaciji, pa je ključno eksperimentalno orodje za premislek lezbične želje. V središču postajanja je telo, ki ni ločeno od misli, ni ovira misli, ki jo mora misel premagati, temveč tisto, »v kar se mora misel [...] potopiti, da doseže nemišljeno, to je življenje. Ne da telo preiščuje, ampak nas zagrizeno in trmasto prisili k razmišljanju o tem, kar je skrito pred mislijo, življenju« (Deleuze 1989, 189).

Film je izrazito afektivna izkušnja, ki se dogaja na ravni telesa. Pri tej trditvi se spet znajdemo na polju vmesnosti: afekt je deleuzovski teoriji predindividualna, pre-subjektivna intenziteta, ki nas zadane, preplavi, prevzame, nadvlada in transformira. Telo požene iz ene izkušnje, stanja v drugo. Emocija je na drugi strani del formiranega subjekta, zamejen, ujet in kategoriziran afekt. Vendar emocija nikoli ne more biti zaprta, kot tudi afekt nikoli ni nekaj, kar bi izginilo, ko je ujet. Afekt vztraja, je neoprijemljiv, neprezentabilen višek, ki ostaja za emocijo: »ostane neaktualiziran, neločljiv od, a nezmožen asimilacije pod katerokoli partikularno, funkcionalno osredičeno perspektivo« (Massumi 2002, 35). Filmska analiza, ki ostaja na okopih jezika, pomena, ideologije in forme (pri tem feministična filmska teorija ni nobena izjema), do podob razvije distanco (Shaviro 2006, 16), ki zahteva intelektualno obravnavo. A v obravnavi pričujočih filmov tovrstna analiza ostaja nezadovoljujoča, na to navsezadnje pokaže že začetno vprašanje definicije: kaj sploh je feminističen film? Formalna analiza na to vprašanje ne more dati jasnega odgovora, vsebina pa je ob (večinoma) umanjkanju jasne narativne strukture vsaj ambivalentna, če že ne popolnoma razcepljena. De Lauretis je v svojih zapisih kot enega izmed kriterijev kategorizacije filma pod oznako feminizma postavila nagovarjanje občinstva, prepoznanje. V tem premiku od avtorja in formalnih eksperimentov k recepciji je zanjo ključna značilnost feminističnega filma, zmožnost filma, da gledalce (ne glede na spol) naslovi kot žensko (1987). To naslavljanje predpostavlja in zahteva utelešen subjekt, ki s sabo v gledanje

filma prinese družbene pozicije, subjekt, ki je lociran v specifičnem preseku pozicij. Intelktualna refleksija, na katero računa filmska analiza, ne le da telo pusti ob strani – skorajda neanimirani objekt ženske zares ne upošteva telesnega potenciala, »da afektira in je afektirano« (Deleuze in Guattari 2005) – temveč tudi zavestno ali ne reproducira subjektiviteto, ki ločuje um od telesa, subjektiviteto, ki ima malo opraviti z potencialnimi feminističnimi figuracijami ali z utelešenim gledanjem, čutenjem ali pomenjanjem filma. Torej ostaja vprašanje, kaj se zgodi, ko v film vpeljemo telo?

Večina avtorjev od devetdesetih let naprej v film telo vpelje preko fenomenoloških in deleuzovskih poudarkov, ki večinoma niso jasno ločeni. Na tem mestu moj namen ni filozofska analiza razlik, to bi zahtevalo novo disertacijo. Za mojo analizo je ključno, da tako fenomenološke kot deleuzovske feministične analize v teorijo nazaj vnašajo telo, in sicer telo, ki ni več fiksirano, zaznamovano in dokončno vpisano skozi kulturo in jezik. Obe teoretski veji ne glede na razlike poudarita, da je vsakršno spopadanje s filmom v prvi vrsti telesna izkušnja in da je telo pomembno zvezano s političnim in transformativnim potencialom.

V fenomenološki perspektivi, ki obdrži koncept utelešenega subjekta, je gledalkino telo »[...] mesen »tretji termin«, ki ukorenini in medira izkušnje in jezik, subjektivni pogled in objektivno podobo – oboje hkrati diferencira in unificira v reverzibilnih procesih percepcije in izraza« (Sobchack 2004, 60). Utelešenje združuje zavest in telo v nerazdružljivo celoto in je pogoj obstoja človeškega bitja v mediaciji s svetom. Pri tem sta pomembna dva poudarka: prvič, da izkušenj nikoli ne moremo reducirati na fiksno bistvo, temveč jih zaznamuje odprtost za nove pomene in obstoj; ter drugič, da živo telo nikoli ne doseže fiksne identitete (prav tam, 4–5). Vzporedno deleuzovska teorija telo vpelje kot politično površino, ki v filmski teoriji poudari drugačno vrsto užitka: užitek deterritorializacije, užitek, ki nima veliko opraviti z bolj ali manj stabilnim subjektom, želja pa ne z objektom (termina, ki jih fenomenologija obdrži), temveč s pobegom, dezorientacijsko silo, ki neposredno zadene telo in ki ima transformativne učinke. Telo je v tej perspektivi med molarnimi kategorijami, ki poskušajo vsakršne singularnosti povezati v fiksne kategorije, in molekularnimi uhajjanji, povezovanji, intenzitetami, ki vijugajo med kategorijami molarne, stran od molarne indentitetnih blokov. Vzporedno govorimo o molarne politiki subjektov in molekularne politiki tokov, hitrosti, afektov, ki so neosebne sile postajanja, združevanja v raznolike asemblaže. Oba pogleda sta ključna za feministično vpeljavo telesa in njegovih mutacij v sam proces filmske prakse in analize, refiguracijo želje,

ki ni osnovana na manku, in refiguracijo telesa v relaciji – relaciji filma in gledalke, relaciji teles na filmu, relaciji teles v dvorani, relaciji teles do parcialnih objektov ...

Deleuzovska teorija odpre pomembno mesto intervalu, vmesnosti, ki je ne moremo preprosto opomeniti, intelektualno predelati v jasne odgovore: »nereduktibilen premor med stimulacijo in odgovorom [...] je za Deleuza konstitutiven za, a nereduktibilen na subjektivnost« (Shaviro 2006, 51). V tej formulaciji afekt odigra primarno vlogo v recepciji podobe, v kateri nastane razkorak med determinantami podobe, ki težijo k fiksnim konvencionalnim pomenom, in intenziteto podobe »[...] zdelo bi se, da moč ali trajanje efekta podobe ni logično povezana z vsebino na kakšen koli neposreden način« piše Massumi in nadaljuje:

[...] dogodek recepcije podobe je večplasten ali vsaj dvoplasten. V odgovoru je takojšnja bifurkacija v dva sistema. Lastnost prvega, raven intenzitete, je križanje semantičnih vezi, na njej je žalost prijetna. Raven intenzitete je organizirana glede na logiko, ki ne priznava izključene sredine [...] ni semantično ali semiotično odrejena [...], nejasno ampak vztrajno poveže, kar je navadno indeksirano kot ločeno. Kadar je naprošena k pomenjanju, lahko to stori v paradoksu. Obstaja razveza pomenskega reda od intenzitete – ki konstituira drugačen red povezav, ki delujejo paralelno (Massumi 1995).

Kar interval med formo/vsebino in intenzivnostjo/afektom omogoča, je ravno drugačno vzpostavljanje relacij, reformulacija razlike. Obe ravni, nadaljuje, sta hipno utelešeni: vsebina kot mešanica zavestnega (pričakovanja, pozicioniranja samega sebe v narativni kontinuiteti) in visceralnega (dihanje, srčni utrip); intenziteta kot visceralna reakcija na koži, ki je »izven pričakovanj in adaptacij, razvezana [...] od pomenskega zaporedja, naracije« (prav tam). Če fenomenologija predpostavi sovpadanje živečega telesa in sveta ter intencionalnost kot usmerjenost k objektom v percepciji, deleuzovska smer po Bergsonu percepcijo in afektivnost vidi kot dve tendenci, prvo karakterizira prostor, drugo čas: »Percepcija usmerja živo bitje proti materiji, prostorskosti in svetu; pripravi nas k delovanju, medtem ko afektivnost premika v smer temporalnosti, spomina in uma, tok trajanja življenja [...]« (Olkowski 2002, 16). Interval, med katerim pride do vznika afekta, interval med percepcijo in odgovorom, je trenutek obotavljanja, v katerem lahko »reflektiramo in vstavimo nove podobe v sedanjo percepcijo, je tudi materija kreacije novih načinov obstajanja« (prav tam, 17). Afektivnost organizira telo v trajanju, tako da »[...] vsaka preteklost soobstaja z vsako novo sedanostjo in da vsaka aktualna sedanost ni nič več kot celotna preteklost v svojem najbolj skrčenem stanju, ki vznikne v sedanosti trenutka refleksije med percepcijo in našim odgovorom na to percepcijo« (prav tam, 18). Percepcija je seveda prežeta z navado in spomini (podoba-spomin), nihanjem med senzoričnim sprejemanjem in spominjanjem virtualnih podob, primerjanjem objekta in spominskih podob.

V kolikor v intervalu ne pride do reflektivne, pozorne percepcije, le-to zapolni navada; v kolikor pride, se telesni odziv spremeni, percepcija pa reinterpretira in kreira nekaj novega.

Distinkcija je lažje oprijemljiva skozi film, koncepte podobe-gibanja in podobe-časa: če prva v grobem temelji na hegemonski percepciji – gibanja dogodkov v linearnem času – in predpostavlja subjektivnost, implicirano v podobi, druga razveže jasno subjektivno pozicijo in kavzalnost, preizprašuje konstrukcijo specifične podobe, gledalca pa postavi v pozicijo aktivne predelave, reformulacije, pogajanja: [...] vzpodbudi evokativno kontemplacijo, katere temporalnost gre po spiralni poti skozi vezje spomina, namesto gibanja akcije naprej« (Marks 2000, 48). Pomemben poudarek Laure Marks v drugačnem kontekstu interkulturnega filma je, da ko pozorni percepciji spodleti spominjanje, kreira novo, kreativno poustvarja, fiktivno vpisuje zamolčane, prikrita zgodovine, zgodovine, ki obstajajo le v sledovih, kot eterične sledi. V tej formulaciji sta telo in utelešena izkušnja tako individualna kot družbena, telo vir individualnega in kulturnega spomina, vir alternativnih vednosti, ki uhajajo hegemoniji. Njen argument percepcije, drugačne prevladi okularne logike, ki jo vpelje skozi koncept haptičnega, rezonira s feminističnimi poudarki nevidnosti ženskega lezbičnega telesa in nadzirajočemu moškemu pogledu ter poudarkom na taktilnosti ženskega telesa (Irigaray) kot avto-afektivnosti, afektivnosti v odnosu do drugega in alternativni vzpostavljanja relacij.

Irigaray prav tako piše o intervalu in ga zveže s spolno razliko, ki jo Deleuze pušča ob strani, čeravno lahko najdemo med njima vzporednice: če manjšinsko postajanje zahteva transformacijo tako jezika kot vidika (Rodowick 1997, 160), Irigaray podobno začne svoj opus pri vprašanju jezika filozofije (oziroma falogocentrizma jezika na splošno) in možnih transformacijah. Interval je za Irigaray, piše Olkowski »interval temporalnega mostu med retroakcijo in anticipacijo« (Olkowski 2000, 77; Irigaray 1984, 170). Prav tako je interval pri Irigaray, podobno kot pri Deleuzu in Bergsonu, trenutek potencialne transformacije vseh odnosov in kreacije novega, je »konceptija časa in prostora, ki radikalno rekonstituirala relacije bližine in distance med subjekti in objekti ter tako vpliva na spremembo v ekonomiji želje, drugačnih odnosih med moškimi in bogovi, moškimi in moškimi, moškimi in ženskami« (Olkowski 2000, 83). Temelj njenega argumenta leži v njeni že opisani trditvi, da ženska v falo(go)centričnem nima lastnega mesta. Ženska je kot taka definirana skozi opozicije moški/ženska, aktivno/pasivno, čisto/nečisto, vendar v tem primeru ne govorimo zares o dveh nasprotujočih si sistemih, še manj o dveh ontologijah. Falo(go)centrizem je sistem istosti, kjer je norma moški, ženska pa ne more vznikniti pod lastnimi pogoji (Irigaray 1985a, 1985b). Kot

alternativo predlaga jezik fluidnosti in multiplicitete, ki uhaja simbolizaciji logike trdnosti, torej logike, ki kategorizira, univerzalizira, reprezentira (1985b), tako kot Deleuze svoj koncept razlike postavi proti konceptu identitete ($A = A$) in reprezentacije, tako da razlika postane razlika sama po sebi, singularna in partikularna v vsaki percepciji posebej. Oba, Deleuze in Irigaray, ontološko in epistemološko zarezeta v pojme subjektivitete (univerzaliziranega kartezijanskega subjekta, enačenega z moškim, Evropejcem, belcem), ko postavita v ospredje vsak svojo redefinicijo razlike. Če je za prvega razlika diferenciacija ene materije (monizem), Irigaray vpelje v koncept razlike spolno razliko, vendar ne v smislu esencialistične biološke razlike. Irigaray trdi, da je tisto, kar je v falogocentričnem sistemu istosti utišano, »[...] fluidnost, ki je jezik, ki ga govorijo ženske. [...] ko ženska govori, tega ne stori kot identična sama sebi (kot substanca) ali kateremu koli drugemu standardu, tako ne govori kot formalni subjekt, ampak kot tekočina« (Olkowski 2000, 79). Tu pa nastopi problem, v kolikor jezika fluidnosti, kot trdi Irigaray, ne slišimo, ne razumemo. Kje se potem začne epistemološki preobrat, ki bi to fluidnost upošteval? Olkowski v svojem deleuzovskem branju Irigaray postavi v ospredje afektivnost kot nekakšno senzibilnost, ki ni zvezana s stabilnim telesom, niti s percepcijo, temveč z morfologiko, fluidno in odprto strukturo, zmožno mutacije. Olkowski vzame znano irigarayevsko metaforo/materialnost (sramnih) ustnic, ki se dotikajo, za plasti afektivnosti ženskih življenj: »Naša globina je gostost našega telesa, naše vse, ki se dotika samega sebe. Kjer zgoraj in spodaj, notranjost in zunanost, spredaj in zadaj, nad in pod niso ločeni, oddaljeni, brez stika. Naše vse pomešano« (Irigaray 1985b, 213). Olkowski piše, da je žensko telo, ki je po Irigaray blizu polju afektov in intezitet, reprezentirano (in to velja tudi za film, filmi, analizirani na tem mestu pa so tem pomembna izjema), kot da ni povezano z afektivnostjo: »Takrat se sebe ne dotika in ženska je izvržena v zunanost, v kateri lahko zgolj z obličjem, obliko in jezikom oponaša vsako novo oblast, ki jo nadvlada, vsakega zaznanega gospodarja« (Olkowski 2000, 81). Vendar afektivnosti ni mogoče izbrisati, navsezadnje v konceptih Irigaray drugi ni percepcija drugosti izven telesa, temveč afektiranost, ki požene delovanje (prav tam). V tem je pomembna razlika med njenim in Deleuzovim pogledom, ki spolno specifično utelešenje pušča ob strani (Sobchack 1991; Rizzo 2012; Rodowick 1997). Rodowick tako zapiše, da ima Deleuze, četudi je zanj »najbolj sofisticiran filozof razlike dvajsetega stoletja ... malo povedati o problemu razlike v gledalstvu. Kljub nekaterim močnim stranem o kinematografiji dekolonizacije ima malo povedati specifično o vprašanjih seksualne, rasne in razredne razlike« (Rodowick 1997: xiii). Podobno Rizzo opozori, da je feministična filmska teorija le stežka in počasi sprejela Deleuzovo delo o filmu ravno zato, ker nikjer neposredno ne

govori o gledalcih (četudi jih različne oblike percepcije in podobe misli predpostavljajo) (Rizzo 2012, 3).

Na drugi strani Irigaray razmišljanje o afektu in delovanju o fluidnosti in epistemologiji, kot jo poznamo, zveže z ženskim telesom. Spolna razlika, ki jo postavi kot tretji pojem intervala, je razlika, ki ne govori preprosto o razliki med moškimi in ženskami, temveč o transformaciji situiranega utelešenja. Slednje presega morfologijo telesa (prav tam 82), ki »[...] konstituira možno mesto za vsak spol, telo in meso [...] ki predpostavlja spomin na preteklost, upanje na prihodnost, spomin, ki premosti sedanost in motenje simetrije ogledala, ki uniči razliko identitete« (Irigaray 1993, 18). Čeravno Irigaray in Deleuze delujeta iz drugačne tradicije in s pomembnimi razlikami, med njima obstaja resonanca, ki nudi produktivno reformulacijo teles, materialnosti, razlike in želje: »Poustvarjanje imanence in transcendence skozi ta prag, ki nikoli ni bil predelan kot tak: ženski spol. Prag, ki da dostop do sluzi. Okraj klasičnih opozicij ljubezni in sovraštva, tekočine in leda – prag, ki je vedno *na pol odprt*. Prag *ustnic*, ki so tuje dihotomiji in opoziciji« (prav tam).

2.5 Lezbična želja

[J/e] Odkrije/m, da je tvojo kožo mogoče dvigniti plast za plastjo, [j/e] povleče/m, dvigne se, zvije nad tvojimi koleno, [j/e] potegne/m, najprej pri sramnih ustnicah, zdrsi za dolžino trebuha, tanka do ekstremne prosojnosti, najprej [j/e] povleče/m mednožje, koža odkrije krožne in trapezaste mišice hrbta, se olupí do zatilja, [j/e] pride/m pod tvoje lase, mo/ji prsti prečkajo njihovo gostoto, [j/e] dotakne/m se tvoje lobanje, [j/e] zagradi/m jo z vsemi svojimi prsti, [j/e] pritisne/m nanjo, [j/e] zbere/m kožo, ki prekriva celotno lobanjsko votlino, brutalno [j/e] raztrga/m kožo pod lasmi, [j/e] razkrije/m lepoto svetleče kosti, prekrite s krvnimi žilami, mo/ji dve roki zdrobita lobanjo in zatilnico, zdaj se mo/ji prsti zarijejo v možganske gube ...

Strmiš va/me s svojimi desetisočimi očmi ... tako velikanski pogled se m/e dotakne povsod (Wittig 1975, 10).

Za mojo nalogo in analize v nadaljevanju je pomembna predvsem predelava koncepta želje. Če sledim Irigaray in njenemu falo(go)centričnemu, nastane vprašanje, kaj je ženska želja? Kako je lahko ženska želja sploh artikulirana, če želja deluje na način, da izključuje vse ženske in zagotavlja heteroseksualnost? In kako začeti razmišljati o lezbični želji, kot najbolj izmuzljivem in ambivalentnem pojmu ženske želje? Ali je za to odgovor feminizem, ki se skozi zgodovino pri artikulacijah lezbične želje ni vedno najboljše znašel? Ali je odgovor queer teorija, ki

prevečkrat deluje kot relativizacijski stroj, ki pušča koncepte, kot je lezbištvo, ob strani kot ostanek zgodovine?

Grosz (1995) v svoji refiguraciji lezbične želje vidi tri ključne probleme v konceptu želje v zahodni filozofski tradiciji. Prva je povezana s platonizmom, v katerem je želja zvezana z mankom in vztrajno ostaja v naših konceptih želje, trdi Grosz. Za Platona je želja »[...] hrepenenje po dostopu do dobrega in lepega, ki moškemu manjka. Je hkrati emblem atrofije in napredka v smeri Ideje« (prav tam, 176). Preko Hegla, ki sam prevzame tradicijo želje kot manka, želje, ki želi drugo željo, torej objekt, ki manka nikoli ne zapolni, koncept želje kot manka postane ključen koncept psihoanalize, velikega dela feministične teorije ter dela gejevskih in lezbičnih študij. Želja je v psihoanalitični perspektivi »gibanje substitucije, ki ustvarja serijo ekvivalentnih objektov za zapolnitev izvornega manka« (prav tam). Želja je tako zvezana z ojdipskim procesom, ki od otroka zahteva prekinitev navezanosti na mater in sproži verigo navezav na nadomestne objekte. Kot opozori Grosz, koncepcija želje kot manka, luknje, ki je nikoli ni moč zapolniti, ne le služi kapitalistični konfiguraciji, temveč se (negativna) želja, kot nikoli potešena, vedno odvisna od objektov, ki služijo kot začasna dopolnitev, dobro vzporeja s kulturnimi kodiranjmi ženske seksualnosti in feminilnosti. Model dopolnitve, torej iskanje Drugega, ki bi te dopolnil, ki bi odpravil manko, je, opozori Grosz, dejanje nasilja: »[...] saj je vsaka avtonomija spolov, predvsem avtonomija žensk onemogočena. Feminizira, heteroseksualizira in binarizira željo na ontološkem in epistemološkem nivoju (prav tam, 177).

S prvim problemom je povezan drugi: prevlada psihoanalitične koncepcije želje namreč prinese s sabo definicijo želje kot moške, libida kot moškega, aktivnega. Pri vsakem poskusu refiguracije želje je ilustrativen ravno primer ženske homoseksualnosti, ki je za Freuda želeti kot moški. Deklica naj bi v normativnem (heteroseksualnem) seksualnem razvoju opustila klitoralno (aktivno, falično, moško) seksualnost v prid vaginalni (pasivni, feminilni) seksualnosti. Figura pobalinke (*tomboya*), ki v otroštvu presega omejitve svojega spola, pa postane grozeča figura, kadar se njeno preseganje omejitev ne konča v adolescenci. Lezbična želja je tako nekompatibilna s pozicijo feminilnosti, v kateri je ženska objekt (in ne subjekt) želje (Creed 1993; Grosz 1995).

Droben jezikovni ekskurz: izraz *tomboy* sicer slovenimo s *pobalinko*, kar pa nima enakih konotacij, predvsem pa ne odpira enakega konceptualnega polja, zato v nadaljevanju uporabljam angleško različico, ki ima dolgo zgodovino rabe, vezane na izraz – slaba ženska, neotesanka, nespodobnica, maskulina ženska in potencialna lezbijka.

Tretji problem je irigarayevski in zadeva širše delovanje falo(go)centrizma: ko Irigaray demantira psihoanalizo, le-to vzame za simptom falogocentričnega delovanja. Če ponovimo: ključno vprašanje ob vseobsegajočem falogocentrizmu, sistemu istosti, kjer je moško edina norma, je, kako sploh vpeljati v sistem koncept razlike. De Lauretis, izhajajoč iz Irigaray, vprašanje vpelje na polje lezbičnega filma. Ko govorimo o falo(go)centrizmu, govorimo o eni praksi in reprezentaciji seksualnega, faličnem režimu spolne razlike med moškim in žensko, ki je utemeljen ravno na (ne)razlikovanju (angl. (*in*)*difference*)) do drugega spola – ženske. Znotraj *hommo*-seksualnosti,¹⁶ ki postavlja moško kot edino normo, je ženska homoseksualnost nepredstavljiva. Konstrukcija spolov in hierarhični odnosi med njima učinkujejo na zagotavljanje heteroseksualne pogodbe, po kateri so vse seksualnosti, telesa in vsi »drugi« zvezani z idealom/ideološko hierarhijo moških (de Lauretis 1988, 158). Institucija heteroseksualnosti definira vse seksualnosti do te mere, da sta homoseksualna lezbična želja in njena podoba vselej težavni. Vprašanje, kakšne so možnosti podobe lezbištva v filmu, je tako pomembno povezano z vprašanjem lezbične želje.

Grosz opozori, da je razrešitev zagonetke dekonstrukcije skorajda nemogoča. Tako je bolj smiselna drugačna strategija: ta, ki v željo vpelje drugačne koncepte od tistih, ki temeljijo na manku. Gre za tradicijo, ki izvira iz Spinoze, preko Deleuza in Guattarija pa pride v del deleuzijanskega feminizma in je uporabna tudi za queer teorijo. V tej tradiciji je želja konceptualizirana kot pozitivna produkcija, ki kreira, dela povezave, povezuje asemblaže. V tej konfiguraciji želja ni povezana z mankom, niti z ojdipskim procesom konstitucije normativne seksualnosti, temveč je pozitivna produkcija povezana z eksperimentiranjem (izven vnaprej določenih modelov), povezovanjem s parcialnimi objekti, intenzivnimi vezmi z multiplimi objekti, ki daleč presegajo ozko zamejeno definicijo seksualnosti kot falogocentrične in genitalne: »Antropomorfne molarne reprezentacije kulminirajo v točno tistem, kar jih utemeljuje, ideologiji manka. Molekularno nezavedno na drugi strani ne ve nič o kastraciji, saj parcialnim objektom ne manjka nič in kot taki formirajo proste multiplicitete« (Deleuze in Guattari 2005, 295).

Grosz tako gradi na ideji seksualnosti in želje, ki se pomakneta stran od idej ideologij in sistemov reprezentacije k seksualnosti in želji kot »energiji, draženju, impulzom, dejanjem,

¹⁶ Ki se nanaša na fr. besedo za moškega, *homme*, torej na sistem falogocentrizma, kjer spolna razlika nima svojega mesta, ne na homoseksualnost.

gibanjem, praksam, trenutkom, pulzom čutenja« (Grosz 1995, 182). Podobno, kot sem zapisala pri intervalu, Grosz trdi, da je z željo najbolj intenzivno investiran premor, preskok med eno in drugo stvarjo, med parcialnimi objekti – med usti in sladkorjem (*Jaz Ti On Ona*, 1974), telefonsko slušalko in ušesom (*Anini zmenki*, 1978), roko in prsmi (*Lezbotaktike*, 1974) ipd. V tej konfiguraciji ne govorimo več o integriranih entitetah, temveč srečanju delov, asemblažu singularnih elementov: »V pogledu na sestavljenost dveh takih delov – prstov in žameta, nožnih prstov in peska – ni, kot bi predlagala psihoanaliza, predoločene erogene cone, mesta, ki bi bilo vedno pripravljeno in sposobno delovati kot erotično: ravno nasprotno, srečanje dveh površin producira sled, ki obe prepoji z erosom ali libidom, delci telesa, njegovi deli ali partikularne površine zaradi nje utripajo, postajajo intenzivnejše, zase in ne za entiteto ali organizem kot celoto« (prav tam, 182). Intenzitete te vrste so trenutne in minljive, a vseeno producirajo užitek intimnega srečanja, ki ni niti anonimno niti čisto osebno: »Ljubiti se ni samo postajati en, ali celo dva, temveč postajati sto tisoče želečih strojev ali nečloveški spol: ne eden ali celo dva spola, temveč *n* spolov« (Deleuze in Guattari 2005, 296) Če torej seksualnost in željo refiguriramo skozi srečanja površin, intenzitet, produkcijo relacij, ni več toliko pomembno, od kod želja izhaja, kam je usmerjena, temveč kakšni so njeni afekti, kaj producira, kako se transformira. Skozi to prizmo nobeno telo ni privilegiran subjekt ali objekt želje, temveč relacijski stroj.

Tako Grosz prepričljivo izpelje lezbično željo vzporedno z Deleuzom in Guattarijem. Postajati-lezbijka tako kot vsako drugo postajanje ni enako identifikaciji, temveč zadeva lezbične povezave: »[...] v kakšne lezbične-stroje investiramo svoj čas, energijo in telesa, v kakšno seksualnost investiramo sebe, s kakšno vrsto drugih teles in s kakšnim učinkom?« (Grosz 1995, 184). Refiguracija lezbične želje na ta način odpira potenciale postajanja in relacijskosti, ki presežejo singularno pozicijo in odpirajo možnosti zamišljanja razlike (ne samo razlike dveh spolov, temveč pozitivne produkcije multiplih, »tisočih malih spolov« (Deleuze in Guattari 1987, 296), kjer bi vsako meso imelo svoj prostor (Irigaray 1993). Hkrati se izogne pasti popolne relativizacije – navsezadnje refiguracija ne opušča pojma lezbištva in ima ontološke, epistemološke in politične implikacije – kot tudi pasti postavljanja lezbične alternative kot edinega mesta izven falogocentrizma, edinega mesta, iz katerega je mogoča politična alternativa (Wittig 2000).

Že Irigaray (1985a, 1985b) in de Lauretis (1988) opozarjata ravno na nezmožnost definiranja avtonomne oblike ženske seksualnosti in želje v kulturni tradiciji spolne (ne)razlike in *hommo-*

seksualnosti. Kar je v vidnem polju vidnosti/vednosti in kar je erotizirano, je še vedno ujeto v institucijo heteroseksualnosti. Kar vidi de Lauretis kot možno pozicijo za iskanje alternativnega izraza lezbične želje v filmu, je nekakšna mejna pozicija – delovanje z in proti instituciji heteroseksualnosti, delovanje znotraj in razkrivanje kontradikcij in kompleksnosti, ki so vzniknile v subkulturi, tako v diskurzih kot praksah (1988, 173), rezonira s poudarki Deleuza in Guattarija v konceptih manjšinskega filma/literature. Kar feministična teorija doprinese, je zavedanje, da dominantnemu jeziku/molarnim strukturam ne moreš ubežati popolnoma in takoj; tisto, kar spremenjena perspektiva omogoča, so postopne spremembe: uhajanja in spletnja novih povezav, redefinicije razlike in opuščanje koncepta želje kot manka v prid njeni produktivnosti.

2.6 Gledanje filma kot erotično srečanje

Tako Steven Shaviro (2006) kot Vivian Sobchack (2004) svoji knjigi začeta z opazko o ambivalenten odnosu v filmski teoriji, odnosu med teorijo, »intelektualno« analizo filma, in »naivnim« gledanjem filma. Če se teorija na eni strani trudi dokazovati abstraktne koncepte in jih reproducirati skozi vsako gledanje, so opisi »naivnega« gledanja popolnoma drugačni, polni zapeljevanj, užitkov, potopitve v podobo, opisov telesnih odzivov, vzbujenja, potenja rok, srčnega utripa, trepetanja, ekstaze. Bistven premik filmske teorije v zadnjih dveh desetletjih je ta, da se vpraša, kaj nam »naivno« gledanje filma sporoča? Kaj prehajanje telesa iz enega stanja v drugega odpira? Kako nas želja poganja in kaj ustvarja? Kot piše Shaviro, teorija svojo specifično formo dobi ravno od truda ločevanja same sebe od opisanih impulzov, distanciranja od objekta proučevanja. Ta distanca je za Shavira posebno problematična, ko objekt ni samo specifičen film, temveč samo gledanje filma, subjektiviteta teoretika/teoretičarke, nerazdružljiva od samega procesa gledanja (1994, 10). Patricia MacCormack (2008) gre v svojem konceptu kineseksualnosti (*cinesexuality*) še dlje, ko začne knjigo o odnosu gledalcev in filma s trditvijo, da je kineseksualnost želja, ki teče skozi tiste, ki si želijo filma kot ljubimke/ljubimca, ta želja pa ne pozna spola, forme, funkcije, temveč se zgodi v »partikularnem prostoru relacij med gledalko in filmom«, kot ekstaza in eksces, ki ne ponuja preprostega pomenjanja in razlage. Kineseksualnost je želja po »filmih kot intenziteti, ki ustvarja specifičen estetski teren« in kot želja se kinematografija »pomika skozi nas in mi skozi njo« (prav tam, 1). MacCormack v svojem konceptu združi deleuzo-guattarijevsko filozofijo, filmsko filozofijo in queer teorijo v preizpraševanju gledalskega dogodka. Če na vprašanje »s kom ali čim seksaš?« odgovor ni moški ali ženska, temveč film, se vprašanje proliferira onkraj

stabilnih sistemov želje. MacCormack tako piše, da so podobe materialne in intenzivne, sposobne afektirati gledalkino telo kot ljubimka/ljubimec. Njena reformulacija želje in gledalske pozicije v gledalski dogodek tako preseže stabilne gledalske pozicije in reprezentacijo. V kineseksualnosti ne gre za relacijo med stabilno subjektiviteto in podobo, ki nas vabi, da se vzpostavimo v relaciji z njo, jo interpretiramo in primerjamo s svojo realnostjo, temveč nas film:

Onkraj opisa [...] zapeljuje na načine, ki jih ne moremo nikoli opisati, a nas vseeno, kot užitek in želja, afektirajo. Veliko in najbolj osnovno vprašanje sprašuje, kdo smo, ko nismo več del sistema opisa, objektov, s katerimi formiramo spolno dialektiko, in podob, ki jih beremo, razumemo in zatorej verjamemo, da »vemo«? Želja onkraj dialektike je vrtoglavi nič, ki je v celoti prisoten preko nas in mi preko njega (prav tam, 3).

Kineseksualnost na nek način združi koncepte tega poglavja: želja in podobe so »[...] fragmentirani, nejasni, abstraktni, nezaznavni senzorični trenutki ali cel film ali serija relacij med določenimi podobami in afekti med filmi ali katerakoli od neskončnih kombinacij [...] (prav tam, 5), telo je teritorij in relacijski stroj, afekt (telo je afektirano in afektira) oblika produkcije, feministična intervencija v koncept kineseksualnosti pa je poudarek na molekularni seksualnosti, ki uhaja falogocentrizmu, molekularni premiki med partikularnimi delci, ki stopajo v relacijo in spreminjajo percepcijo sveta, afektirajo na načine, katerih izida ne vemo. Dogodek gledalstva se tako dogaja v vmesnosti med filmom in gledalko, proliferira množstvo sprememb in intenzitet, redefinira željo – želja je v odnosu s filmom lahko »želja po spreminjanju svetlobe, hitrosti, kvaliteti kadra, gesti, kotu, saturaciji, tonu in kontrastu« (prav tam, 7). V kineseksualnosti so družbene, gledalske in osebne pozicije – segmenti, kot so spol, seksualnost in kategorija človeka – soočene s podobo, križane in pomnožene na načine, ki producirajo »tisoče malih spolov«: »Kineseksualnost formira želeče stroje, narejene iz dveh elementov, podobe in subjekta. Skozi njuno interakcijo je vsak od njiju spuščen v postajanje, ki ustvari hibridno [entiteto] ali entiteto med kraljestvi« (prav tam, 20). Postajanje (anorganske) podobe se dogaja skozi našo odprtost za užitke, ki jih ni mogoče opomenjati, opisati ali reprezentirati, piše MacCormack, podoba v relaciji z nami postaja organska (mobilna in adaptivna), mi pa v intenzivnem odnosu z njo postajamo anorganski (prav tam, 21).

Kineseksualnost ima tako v svoji drugačni želji in uporabi realnosti ter umetnosti jasne vzporednice s »perverznimi« željami, ki so pripisane queerovstvu, hkrati pa razpira oblike prepoznanja – najmanj daljnosežno in najbolj osiromašeno obliko misli (Deleuze in Guattari 1994, 139) – toku in odprtosti za prihodnost, ki bi bila drugačna kot repeticija (katere formo

predpostavlja in potrjuje percepcija kot prepoznavna) (prav tam, 20). V tem pomenu ima osredotočanje na vmesne prostore med podobo in gledalko jasne etične implikacije: če je za Deleuza mišljenje invencija prihodnosti, potem je ključna kvaliteta podobe njena potencialnost, ki zahteva premislek relacij med gledalko in podobo, med pogledom, vednostjo in mislijo, premislek intervala, kjer se odpre sila podobe onkraj nje same in gledalke (MacCormack 2008, 9; Rodowick 1997, 64; Pisters 2003). Kineseksualnost, piše MacCormack in navaja Guattarija, je tako primer: »[n]epričakovanega procesa [ki] osvobodi različne univerzume reference; nekdo vidi stvari drugače; ne spremeni se samo subjektiviteta, temveč ves prostor možnega, vsi življenjski projekti. Želja je vedno takšna: nekdo se zaljubi v univerzumu, ki se je poprej zdel zaprt in ki zdaj nenadoma razkrije druge možnosti. Ljubezen in seksualnost sta samo semiotizacije teh mutacij želje« (Guattari 1996, 129). Želja kineseksualnosti je tako izstop iz semiotizacije, ki jo na tem mestu opisujem kot falogocentrizem ali heteronormativnost, je premik h queer potencialnosti.

Med afektom, ki uhaja intepretaciji, in refleksijo, ki ali ponavlja ali odpira nove poti misli, je filmska teorija, ki se ubada s podobami, ki jih ne gre vedno interpretirati. Kot sem poskušala pokazati skozi dele teksta, je prizma, skozi katero je bolj smiselno gledati filmsko teorijo, kreativna produkcija. Skozi analizo tako poskušam pokazati, da se skozi srečanje tekstov, podob, teles, želja, časovnih tokov ali dogodkov ustvarjajo nove relacije, relacije, ki povezujejo skozi čas, relacije, ki puščajo ojdipsko željo ob strani in tako odprejo prostor multiplim percepcijam, občutkom in afektom. Alternativni načini gledanja filma tako vključujejo nekakšno ranljivost gledalke v odnosu do podobe, intimnost, ki zmanjša distanco do podobe, tako da so gledalka, analitičarka in podoba v neke vrste erotičnem razmerju (Marks 2002). Distanca do objekta je seveda tista, ki omogoča voajerizem, proti kateremu svari Mulvey, in tista, ki napaja zvezanost okularne logike in oblasti v odnosu do ogledovanega objekta. Odprava distance je na drugi strani tista, ki nas naredi bolj ranljive, manj »objektivne«, je pa tudi tista, ki nam lahko odpre nove epistemologije.

3 KRHKE ZGODOVINE: DE/REKONSTRUKCIJA LEZBIČNE/QUEER ZGODOVINE IN LEZBIČNEGA SUBJEKTA V FILMIH NITRATNI POLJUBI IN ŽENSKA LUBENICA

Zgodovina sama je evidenca delovanja dominantnih družbenih skupin in kategorij, čeprav vsebuje tudi sledi alternativnih sil in gibanj, virtualnosti, katerih sila še prihaja ali morda nikoli ne bo prišla. Zgodovina teh potlačenih, prikritih ali na pol artikuliranih silnic in dogodkov – tistih, ki jih hegeljansko preseganje (v tem pomenu je Hegel antiteza Darwina!) pusti za sabo – ne more biti napisana z enako lahkoto, pripravljenostjo in jezikom, kot so dostopni kanoničnim zgodovinom. Zgodovina kulture [...] je preigravanje iz teh silnic aktualizacije in realizacije ob različnih hitrostih razvoja, ki so same funkcije investicije moči (Grosz 2001, 102).

Nekdo, povem vam, se nas bo v drugem času spominjal (Sapfo).

Govoriti¹⁷ o lezbični zgodovini in hkrati zadostiti elementom koherentne linearne pripovedi, je oksimoron v nenavadni obliki. Poskusi rekonstrukcije lezbične zgodovine¹⁸ so v najboljšem primeru rizomatske mreže intimnih motivov, želje in družbene nuje, ki se pletejo med živimi in mrtvimi ter skozi prostor in čas vlečejo virtualne vezi med fragmenti zamolčane/skrite/izkrivljene zgodovine. Iz uradnega zgodovinopisja so lezbijke izginile, prvič kot ženske in drugič, ker so bile vedno dojete kot deviantne in sramotne zaradi svoje seksualnosti, kot nam govori simptomatično anonimen ženski glas v filmu *Nitratni poljubi* (*Nitrate Kisses* 1992), prvem delu t. i. zgodovinske trilogije lezbične režiserke Barbare Hammer. V tem poglavju se poleg zgodovinskega eksperimentalnega dokumentarca B. Hammer osredotočam na dokumentarno-igrani film *Ženska Lubenica* (*Watermelon Woman* 1996) afroameriške režiserke Cheryl Dunye. Oba filma govorita o izgubljenih marginalnih

¹⁷ Del poglavja je bil v predružačeni obliki že objavljen v članku *Krhke zgodovine: rekonstrukcija lezbičnega subjekta v filmu Barbare Hammer* (Šepetavc 2014).

¹⁸ V poglavju na mestih uporabljam izraz lezbična zgodovina (primarni predmet proučevanja v tem delu), hkrati pa večkrat uporabim izraz queer(ovstvo) za opisovanje metode in predmeta zgodovinopisja. Razloga sta dva: prvič, uporabljam tekste, ki v večini govorijo z vidika queer teorije, v tem primeru ohranjam izraze; drugič, Barbara Hammer v filmu ne govori izključno o lezbičnih zgodovinah, temveč jih križa z gejevsko seksualnostjo, vprašanjem rase, starosti in marginaliziranih seksualnih praks. V tem pomenu se mi queer, ki ga uporabljam kot krovni pojem za pluralne seksualnosti, spole, želje (geje, lezbijke, biseksualce, interseksualce, transspolne osebe ipd.) zdi uporaben. Kako združiti odprtost pojma queer, ki nakazuje proces postajanja, in hkrati zaobjeti tako politične nianse diskriminacije (dvojno diskriminacijo lezbijk – kot lezbijk in žensk) kot tudi politično mobilizacijo, je vprašanje, ki ga delno nakazujem v poglavju.

zgodovinah in njihovem iskanju, a hkrati skozi razkrivanje procesa raziskovanja in produkcije filma, refleksije o tem, kaj je vidno in vključeno v definicije lezbičnega, queer, črnega subjekta in kaj je izvrženo iz zgodovine in skupnosti, opozorita na krhkost vsake zgodovinske resnice in nomadizem vsake subjektivitete.

Projekt treh zgodovinskih dokumentarcev Barbare Hammer – *Nitratni poljubi* (*Nitrate Kisses* 1992), *Krhke fikcije* (*Tender Fictions* 1996) in *Lekcije iz zgodovine* (*History Lessons* 2000) – na tem mestu se osredinjam na prvega – je mogoče umestiti v širše tokove poststonewallskega navdušenja nad afirmacijo predvsem gejevskih in lezbičnih identitet in začetka »arheološkega« projekta izkopavanja pozabljenih zgodovin, življenja in pomenov ali genealoških mapiranj konstrukcij seksualnosti in identitet, ki so porodili projekte, kot so Foucaultova *Zgodovina seksualnosti* (1976, 1984, slovenski prevod 2010), Boswellova knjiga *Krščanstvo, družbena strpnost in homoseksualnost* (2005), Katzov *Gay American History* (1976) in *Več kot ljubezen moških* Lillian Faderman (2002). Iskanje alternativnih zgodovin v gejevski/lezbični in queer kritiki pa je odprlo tudi vrsto metodoloških težav, ki so se v grobem strnile okoli dveh razlik – med dejanji in identitetami oziroma med zagovorniki zgodovinskih singularnosti vsakokratne pojavitve raznolikih queer figur in tistimi, ki v zgodovini LGBT+ skupnosti iščejo kontinuiteto – ki so v gejevski/lezbični/queer historiografiji sčasoma privedle do neproduktivnih antagonizmov (Traub 2007). V tem delu preko analiziranih filmov izhajam iz vprašanja, kako artikulirati singularnosti in hkrati zagotoviti, da se ne izgubijo kot anonimna izolirana drugost – med njimi poiskati povezave ali celo rekonstruirati skupnost skozi čas. S tem je povezanih več težavnih vprašanj lezbične historiografije, ki jih na tem mestu zgolj nakazujem: kdo je vključen v skupnost in kdo izbira ter kako se lahko tovrstno rekonstruirana skupnost politično aktivira (Dinshaw 2001)? Kako navigirati v paradoksu transformativne kritike, kjer je njena potencialna transformativnost utemeljena na zgodovini »trpljenja, stigme in nasilja«, skupnosti pa konstituirane skozi zgodovino travme, melanholije, izoliranosti in hrepenenja (Love 2007, 1–4)? Kako se »arhiv čustev« (Cvetkovich 2003) izrisuje na telesih? Je homoseksualnost bolj politično potentna sila transformacije »takrat, ko je neartikulirana, nezavedna in deluje kot grožnja reprezentaciji? Ali ko prevzame obliko specifičnih zgodovinskih in političnih form, ki izzovejo partikularne ureditve moči in avtoritete? Mora biti homoseksualnost zavestno posedovanje osebe ali skupine ljudi – identiteta – da bi oblikovala zgodovino?« (Nealon 2001, 18).

Ob premisleku, kaj pravzaprav pomeni govoriti o lezbični zgodovini, kje jo iskati in kako konceptualizirati, izhajam iz ideje, da je iskanje proces ustvarjanja kartografije, zemljevida različnih subjektivitet in iskanja povezav med njimi skozi čas in prostor. Je dvotirni proces mapiranja tehnik kategorizacije, patologizacije in izključevanja queer seksualnosti in hkratno iskanje uporov proti homofobiji, uhajanj queer subjektov oziroma iskanje kontrazgodovin; to je proces, ki ga je Jennifer Terry imenovala deviantna historiografija (1991). Ker oba analizirana filma govorita o konstitucijah lezbičnih subjektov in konstrukcijah lezbičnih zgodovin v 20. stoletju v ZDA, se delno izognemo težavi povezovanja moderne konstrukcije kategorije homoseksualnosti z njenimi »predmodernimi« različicami, a hkrati oba filma delujeta skozi jasno zavračanje zgodovinskih teleologij in jasnih identifikacij. Tako sta zgodovinopisni metodi obeh filmov bližje temu, kar je Traub imenovala »genealogija fragmentov«, ki izrisuje kalejdoskopsko podobo lezbištva, podobo, ki se spremeni z vsakim zasukom mehanizma (2007, 138). Na zasuk mehanizma kalejdoskopa lahko mislimo tudi kot na spremembo pozicioniranosti, ki je vsakič prečena z množtvom silnic in vedno začasna, traja le do novega zasuka in je vedno prežeta z razliko.

Alternativna historiografija se giblje v registru časa postajanja, multilinearnosti in multiplih temporalnosti, motenj in cikličnosti, ki jim queer utelešeni subjekti pripadajo z vsemi svojimi kontradikcijami. V tem registru se odpre možnost konceptualizacije queer čas, tako v temporalni kot historični obliki. Queer čas teče med izgubljenimi trenutki uradne zgodovine, je diskontinuirana zgodovina. »[Queer čas] so lahko tudi sanje o pobegu zgodovini, ampak te ravno tako dajo dostop do alternativnih zgodovin. Nekonsekventne oblike časa lahko subjekte prav tako povežejo v strukture pripadanja in trajanja, ki so lahko zgodovinarjevemu pogledu nevidne« (Freeman 2010, xi). Tovrstne »afektivne genealogije« Christopher Nealon zveže s pojmom »najdenčkov« (*foundlings*), s katerim označuje queer kulturne tekste, ki »alegorizirajo gibanje med samotnim izgnanstvom in kolektivno izkušnjo« (Nealon 2001, 8). A afektivne genealogije niso brez svojih problematičnih točk: če se nam v queer genealogijah na eni strani, kot opozori Nealon, izrisuje »želja po počutiti se zgodovinski«, ki bi življenja queer oseb iz zasebnosti zvezala v javno kolektivno (prav tam, 18), lahko konstrukcije queer zgodovin tudi podležejo utrjevanju identitet in delujejo kot homogena reprezentacija. Izbrana filma sta posebna ravno v tem, da skozi omenjene napetosti uspeta pomiriti »željo po zgodovinskosti« z množenjem razlik, ki vsakokrat spodmaknejo enostavno narativizacijo queer življenj.

Kot bom poskušala pokazati, Hammer z jukstapozicijo fragmentiranih podob, tekstov in glasbe izriše alternativno zgodovino tistih Foucaultovih arhivskih potepuških psov, katerih življenja so izbrisana, omenjena v opombah in jih ni mogoče prirediti tako, da bi jih bilo lahko asimilirati v in sinhronizirati z »nacionalno sponzoriranimi narativi pripadnosti in postajanja« (Freeman, 2010: xii), torej združi singularnosti v kontinuiteto, ki pa nikoli ni hermetično zaprta v fiksne identitetne kategorije. V tehnikah odkrivanja plasti lezbištva zgodovinska trilogija Hammer hkrati izhaja iz telesa kot primarne lokacije in relacijskega stroja v vsaj dveh pomenih. Telo pride do izraza v pomenu sprevačanja filma kot vizualnega medija *par excellence*, v prid alternativnim vizualnim tradicijam, predvsem povezavi filma in dotika, kar bi s filmsko teoretičarko Marks imenovali haptična vizualnost (2005). Režiserkini filmi so izrazito »haptični filmi« – to je že od začetka vidno v njenem lezbičnem kulturnem filmu *Lezbotaktike* (*Dyketactics* 1974) –, ki temeljijo na afektivni komunikaciji z gledalcem in namerno delujejo onkraj registra povezovanja vidnosti z vednostjo (Braidotti 1996), v korist drugih senzoričnih aparatov, primarno dotika. Podobno se da alternativno zgodovino konceptualizirati na način afektivne zgodovine, kot »dotika skozi čas« (Dinshaw 2001), srečanja razdrobljenih teles, zvezanih v svojih nedovoljenih užitkih, v ustvarjanju novih pomenov in utelešenih spominov ter vednosti. Registra afektivne zgodovine ni mogoče zreducirati na tradicionalno zgodovinopisje, ker zaznava tisto, kar je bilo pozabljeno, zapuščeno in ponižano (Freeman 2010). Hammer jasno poveže film in zgodovino v proces pogajanja odnosov med preteklostjo in sedanjostjo, pisanja alternativne historiografije.

3.1 Fragmentirano lezbično telo

V iskanju fragmentov in ustvarjanju kartografije pod feminističnimi pogoji odigra telo ključno vlogo: Hammer telo izpostavi kot *prvo lokacijo*, telo, ki je hkrati locirano na preseku kompleksnosti in kontradikcij, ki so individualne in družbene. *Telo je tudi relacijski stroj*, tako v aktualnem, v sedanjosti režiserke, nastopajočih in gledalk, njihovih ljubeznih, njihovih dotikih, kot tudi v virtualnem razmerju do tekstov in dogodkov, ki prevzamejo in postanejo podaljški fragmentirane in utelešene subjektivitete, domišljije in spominov, ki *izzovejo telesne odzive* razburjenja, srha, potenja, vzburjenja. Film se začne z izjavo: »Karkoli je neimenovano, ni prikazano v podobah, karkoli je zamolčano iz biografije, cenzurirano v zbirkah pisem, čemurkoli je dano napačno ime, karkoli je nedostopno, karkoli rušenje pomena pod težo nezadostnega ali lažnivega jezika pokoplje v spomin – to bo postalo ne le zamolčano, ampak neizgovorljivo«. Gledamo preseke dogodkov in anekdot ter poslušamo opis »igranja

zdravnikov« in nenavadnega vznemirjenja, ki ga je ob tem občutila 72-letna lezbijka v filmu (takrat in danes, ko iz nje izbruhne smeh ob spominjanju, kot nekakšno utelešenje spomina in dotika). Kamera Hammer leta 1992 zabeleži ljubljenje starejših lezbijk, v ozadju se sliši pesem afroameriške pevke bluesa Ma Rainey iz leta 1928 »Went out last night with a crowd of my friends/They must've been women, 'cause I don't like no men«, film pa se afektivno dotakne gledalke – Barbara Hammer mojstrsko oriše lezbični kontinuum, ki spodmakne fiksne temelje identitete, ne da bi se hkrati odpovedal povezovalnemu elementu manjšinskosti (in ki se mimogrede dotakne tudi zgodovine Ženske Lubenice, pozabljene lezbične igralka in jazz pevke, ki spominja na figuro Ma Rainey).

To, kar poganja subjektivno in strokovno iskanje izgubljenih zgodovin, je globoka želja po zgodovini, zapiše Dinshaw in citira svojega queer študenta, ki pravi:

[...] moj odnos do moje queer seksualnosti sprva ni postal artikuliran v odnosu do drugega telesa, temveč skozi tekste, specifično queer filme in queer zgodovine. Te tekste sem požiral z nujo ... Iskal sem način, kako biti queer, kako oblikovati svojo identiteto. Queer zgodovina je moja queer preteklost ... [D]elanje queer zgodovine ... konstituira način, kako biti queer, kako preživeti kot queer. Queer zgodovina je moja queer sedanost (2001, 202) .

Hammer je podobno delovala po načelu afirmativne želje, ko je pograbila svojo kamero Super 8 in brez denarja odpotovala v Evropo snemat prazne prostore koncentracijskih taborišč, fasado domovanja Gertrude Stein in Alice B. Toklas, požgane in porušene zgradbe, ki niso zgolj metafora, temveč materialni spomeniki izbrisu lezbične zgodovine. Kar je nastalo, je njen prvi celovečerni film, eksperimentalni dokumentarec *Nitratni poljubi* (1992), ki se začne z mislijo Adrienne Rich in izhaja iz vprašanja, kaj je tisto, kar je *neizgovorljivo*.

Nitratni poljubi ponujajo odgovor, ki premišljeno premosti politični projekt pozitivne reprezentacije ali poskusa rekonstrukcije celosti v zgodovini v prid »osvetljevanja procesov, ki producirajo te konstruirane tišine«. Alternativna zgodovina, ki je nedvomno zanimiva v svojih fragmentiranih artikulacijah, pa je hkrati politično potentna metoda pisanja skozi film, historiografija, informirana z dvema velikima temama lezbične zgodovine in filma: z zavračanjem narativne strukture filma in zgodovine ter z (ne)vidnostjo.

Tisto, kar je neizgovorljivo, je ključna fraza metode, ki se začne z zavračanjem narativne strukture identitete, filma in zgodovine. Fragmenti, govori glas v filmu, so tisto, kar sestavlja naše zgodovine in našo realnost. »Eksperimentalni film je kot življenje, fragmentiran, hiti, nad njim nimamo pravega nadzora«. S tem poudarkom Hammer nadaljuje feministično filmsko

prakso razgradnje narativne strukture, ki je ključna točka feministične filmske kritike, ker naj bi imela funkcijo zapeljevanja ženske v njeno strukturno mesto v falogocentričnem simbolnem (de Lauretis, 1988), dodelila vloge in utrjevala razlike ter ustvarila odnose moči med spoloma. *Nitratni poljubi* rekonstruirajo lezbični subjekt pod lastnimi pogoji ravno z zavračanjem linearne življenjske pripovedi, ki ni *modus operandi* queer časa. Hkrati pa se Hammer pomika med anahronizmi, ne da bi se odpovedala kontinuiteti; vmesni komentarji nas nagovarjajo: »Razvežite vozle zgodovine, narativa in želje« in »Najdite kontradiskurze«, ki jih Hammer, kot poskušam pokazati pozneje, utemelji ravno v politični lokaciji (lezbičnega) telesa. Jukstapozicija podob in zvoka, preteklosti in sedanjosti ter zapisi teoretikov, ki jih povezuje intimna vez z lezbično in queer skupnostjo, so njena metoda na preseku kinematografije in historiografije, s katero išče linije bega (Deleuze in Guattari 2005) za lezbične/queer subjekte v nastajanju.

Prvi del filma govori o biografijah, strnjenem retrospektivnem narativu o življenju. Kot pokaže Hammer, so te v primeru lezbijk vedno posredne, podane z glasom drugega in pod pogoji definicij heteronormativnosti. »Lezbijke ne pišejo avtobiografij,« slišimo glas, v biografijah pa se izgubi vsakršna sled njihovega lezbištva. Gledamo sestavljanje strganih fotografij ameriške pisateljice Wille Cather, oblečene v moškega, glas v ozadju nam pripoveduje, da je želela, da jo na fakulteti kličejo Will. O seksualnosti W. Cather, bogata literarna zapuščina katere je generirala impresivno obsežno literarno kritiko, ne obstaja konsenz, čeravno naj bi bila v več razmerjih z ženskami, z urednico Edith Lewis pa je živela kar 40 let. Cather je bistven element zgodbe, ki ne govori samo o cenzuri od zunaj, temveč predvsem o samocenzuri: sicer konservativna Cather, vneta republikanka, katere potencialno lezbištvo je bilo v kritiki do nedavnega zanikano ali pa perverzno povezano z represijo drugih razlik, mizoginije in rasizma, je oznako skozi življenje zanikala, pred svojo smrtjo zažgala večino svojih pisem in rokopisov.¹⁹ Prepoved objave preostalih pisem se je končala šele s smrtjo njenega nečaka leta

¹⁹ V biografiji *Willa Cather: The Emerging Voice* (1987) je avtorica Sharon O'Brien priložila ključni citat iz pisma Wille Cather svoji mladostni ljubezni Louise Pound, ki pa je bil lahko zaradi prepovedi citiranja le parafraza: »[...] zelo nepravilno je bilo, da je moralo žensko prijateljstvo biti tako nenaravno, a z gđ. De Pue [sošolko] se je strinjala, da je bilo.« Njeno lezbištvo za stroko ni bilo veliko odkritje, je pa bil, kot piše Joan Acocella, prav ta citat ključen, da je bila Willa Cather označena za nesrečno, skrito lezbijko, ki je svojo lezbično željo dojemala kot nenaravno. Analiza njenih del se je po tem osredinjala na njen domnevni notranji konflikt in represijo želje. Ironija pa je, da je bila parafraza Sharon O'Brian napačna; kar je Willa Cather napisala (ponovno parafrizirano),

2011 in ta so bila objavljena šele 2013 v zbirki *Selected Letters of Willa Cather*. Hammer primera Wille Cather ne vzame zato, da bi pisateljici vsilila jasno identiteto, temveč kot pedagoški poduk o pisanju lastne biografije dokler si živ, »da tega ne naredi nekdo drug namesto tebe«, in posname drugi film trilogije, *Krhke zgodovine*, hkrati pa ga vzame za izhodišče vprašanja, kdo je v tej skupnosti lezbištva in kdo to odloči.

Film vzporedno z izbrisom uradne zgodovine prikaže tisto, kar LGBT+ skupnost cenzurira in izbriše sama: v ozadju fragmentiranih posnetkov zgodovine nam kaže sedanost, ki je neartikulirana, nereprezentirana in z vsako minljivo sekvenco postaja zamolčana zgodovina. Gledamo ljubljenje S/M lezbičnega para vzporedno z izginulimi podobami lezbičnega kampa, berlinske lezbične scene in kabareja pred drugo svetovno vojno, pevke Claire Waldoff v moških oblekah, ki je nikoli nihče ni imenoval za lezbijko, in prazna taborišča, v katerih so živele in povečini umrle t. i. »politične zapornice« ali »antisocialne ženske«, oznaka za lezbijke, ujete med nacizmom. Kaj pomeni antisocialno? »Antisocialno je ženska,« reče glas v filmu. Prva spodletelost artikulacije queer želje je v registru jezika, druga v registru vizualnega: med ljubljenjem rasno mešanega para se vrta Haysov zakon, ameriški zakon iz leta 1930, ki je urejal cenzuro in prepovedoval prikazovanje homoseksualnosti na filmskem platnu, a tudi prikazovanje »neprimernih« medrasnih razmerij. Barbara Hammer meri na to, da razmerje med zgodovino in sedanostjo ni teleološko ali preprosto in tako, kot se cenzura ni zares končala z odpravo zakonika leta 1968, tako se v sedanosti producirajo zamolčane zgodovine, utišani diskurzi o multiplih seksualnostih, ki padejo pod oznako lezbištva. Del, ki najbolje prikaže, kako se reproducira utišan diskurz in hkrati postaja tiha zgodovina, je ljubljenje dveh starejših lezbijk. Prizor je hkrati del, ki film in zgodovino najbolj ponese v območje telesnega.

3.2 Telo je relacijski stroj

Biografije, teleološke rekonstrukcije življenja, ki v svoji logiki pripadajo linearnemu poteku in narativni sekvenci, imajo zares le malo opraviti z lezbičnim (in širše queer) življenjem. Tega ni mogoče strniti v to, kar Freeman imenuje heterotemporalnost, družinski sinhroni čas. Alternativna zgodovina, se zaveda Barbara Hammer, ne more biti »transformacija časa v veliko

je: »Nadvse nepravilno je, da morajo biti 'ženska prijateljstva' nenaravna, o tem se strinjam z gđc. De Pue« (v Acocella, 2013). To je njena afirmacija in ne negacija lezbištva.

zgodovinsko pripoved« (Freeman 2010, 28), zato tega niti ne poskuša, temveč je bliže erotohistoriografiji,

drugačni od želje po popolnoma prisotni preteklosti, obnovi minulih časov ... erotohistoriografija ne vpiše izgubljenega objekta v sedanjost, temveč ga sreča že v sedanjosti, s tem ko sedanjost dojema kot hibrid. In uporabi telo kot orodje za vplivanje, dojetanje ali uprizoritev tega srečanja. Erotohistoriografija priznava, da lahko specifična telesna dispozicija sproži kontakt z zgodovinskimi materiali in da lahko te vezi izzovejo telesne odzive ..., ki so sami oblika razumevanja. Erotohistoriografija vidi telo kot metodo in zgodovinsko zavest kot nekaj, kar je intimno povezano z telesnim občutenjem (prav tam, 95–96).

Erotohistoriografija je kritična metoda vzpostavljanja alternativne zgodovine na način, ki postavi v ospredje telo in telesna občutja, queer družbene prakse in užitke, ki so zgodovinski in časovni razmiki, trenutki ekstremnih telesnih užitkov. Ti producirajo forme časovne zavesti ali celo zgodovinske zavesti, ki »izpogajajo nove odnose s preteklostjo in producirajo zgodovinsko vednost skozi telesna občutja« (Freeman 2010, 96). Historiografska metoda tako postane, »dotik skozi čas« (Dinshaw 2001), afektivna mreža povezav čez telesa, historične momente in družbena gibanja, ne da bi katerega izmed njih ukalupila in definirala dokončno.

Še posebno subverziven premik v filmu je zamenjava vidnosti kot imperativa vednosti s taktilno alternativo spoznavanja. *Nitratni poljubi* je v tem pomenu haptičen film, del širše alternativne vizualne tradicije, ki jo Marks imenuje haptična vizualnost (2000). Gre za alternativnen, neinstrumentalen način gledanja, ki vključuje vse čute in spodmika klasično distanco med gledalcem in objektom gledanja. Haptične podobe vabijo pogled, da postoji na površini zaslona in postanejo jasne šele čez čas. »Medtem ko optične podobe preferirajo reprezentacijsko moč podobe, pa haptična percepcija privilegira materialno prisotnost podobe« (prav tam, 163). Zrnate nejasne podobe, čutni imaginarij, ki zbuja spomine na čute (voda, narava), bližnji, nerazločljivi posnetki telesa, pretirana ali premajhna izpostavljenost svetlobi, postavitev scene (ni hierarhije *mise-en-scène*), nelinearna narativna pripoved so tiste, ki zamajejo našo percepcijo (Marks 2000), hkrati pa odpirajo možnost subjektivacije prek marginalizirane eksistence izključenca (Šprah 2010).

Tako so filmi Barbare Hammer telesni, temeljijo na telesnih koreninah subjektivacije (A. Rich 1994), kar sama opiše kot »aktivno kinematografijo«, v kateri so gledalci »vključeni, udeleženi s svojimi telesi ... [in je] izkušnja, ne pobeg« (Hammer 2010). Tako je odnos med gledalcem in filmom mimetičen odnos – pomen se ne prenaša samo skozi znake, temveč se občuti na telesu

(Sobchack, 2004), gledanje postane izmenjava našega in filmskega senzoričnega aparata (Marks 2000, 152–155), in je – kar je najpomembnejša implikacija – del procesa subjektivacije. Kot zapiše Šprah (2010) ob deleuzovskem branju odnosa film in gledalka, je ravno postajanje v prehajanju inherentno transgresiven element filma in gledanja, ki se sicer »umešča v neposrednost stika z ufilmanimi osebami in stvarmi, čeprav v tej stičnosti sami še vedno obstaja določena oscilacija med navzočnostjo in odsotnostjo, med prostorom kadra in njegovo zunanostjo, v katero se haptična oseba nujno fizično razteza« in nadaljuje, da je

[...] ta – hkrati definiran in nedoločen – prostor tudi generativno območje same transformacije, v katerega gledalec lahko investira svoje postajanje, ki ni nujno sorazmerno s postajanjem filmskih oseb. Tisto, kar je v pričujočih konstelacijah potemtakem dejavnik dispozitivnega preobražanja v obliki 'intervala, ki vsebuje trajanje v momentu samem', je proces, v katerem črte subjektivacije utirajo pot ustvarjanju novega. V njem je uporniški naboj, s katerim se upira režimom vednosti in oblasti (Šprah 2005, 282).

Da Hammer premišljuje o zgodovinopisju v registru haptičnega, navsezadnje nakazuje že naslov *Nitratni poljubi*. Hammer poveže filmsko umetnost in queer zgodovino z dotikom in materialnim, ko evocira asociacijo na zlahka vnetljive nitratne printe, na katerih so posneti prvi homoseksualni poljubi v filmu *Lot v Sodomi* (*Lot in Sodom*, 1933, James S. Watson in Mellville Webber), ki jih postavi ob bok hipnim dotikom ljubimcev kot tudi porušnim fasadam in zapuščenim taboriščem, da pokaže, kako zlahka je uničljiva zgodovina homoseksualnosti. Ljubljenje parov v sedanosti je hkrati dotik skozi čas do teles in življenj drugih in je utelešen spomin.

Že omenjeni prizor v filmu, ki artikulira utišani diskurz seksualnosti starejših žensk, je tudi eden izmed momentov ekstremnega telesnega občutja. Dve ženski v svojih sedemdesetih se ljubita v še eni zapuščeni stavbi. Kamera se približa telesoma, njuni goloti, jeziku, prstom, genitalijam, kot da ju boža ter odstranjuje udobje klasične distance med gledalcem in podobo, kot da izziva z vprašanjem, koliko telesa – seksualnega telesa, ki je v tem primeru vedno nevidno – še sploh prenese reprezentacija. Gledalec, soočen s popolno goloto (v filmskih reprezentacijah nikoli vidnih) starejših žensk, njunim izrazom vznurjenja in orgazmičnim zaključkom, izkusi najprej neposredno paleto telesnih odzivov, ki jih ni mogoče zlahka argumentirano rekonstruirati v analizo. Hammer v enem svojih predavanj govori, kako so med projekcijo ob tem seksualnem prizoru ljudje hodili iz dvorane in je pristopila do dveh mlajših žensk, da bi ju vprašala, zakaj. Potem se je sama zavedela: »Ali vaju spominjata na vajini mami?« Čeprav sta gledalki potrdili njeno tezo, nam sekvenca kaže še nekaj bolj kompleksnega. V ozadju ženski pripovedujeta

svojo življenjsko zgodbo, ki počasi izrisuje genealogijo lezbične skupnosti – od šolskih ljubezni se selimo v delavsko kulturo *butch* žensk in njihovih *femme* ljubimk, lezbičnega *draga*, nasilnih policijskih racij («Če si nosil tri kose ženskega spodnjega perila, te niso popisali, če si nosil moškega, so te.») – ki se je počasi spreminjala in iz katerega so bile kmalu izključene stare lezbične identitete. Prizor na čisto telesni ravni izriše proces izvržbe abjektnega in ga vpiše v temporalno. Spomnimo se Kristevine poante (1982), da je izvržba abjektnega predvsem izrazit telesen odziv, telesna izvržba (smetana na mleku, ki jo izbruham), ki vzpostavlja meje subjekta samega. Pogled stran od prizora, nelagodje ali celo gnus je primarna izvržba potencialne prihodnosti lastnega telesa, ki je bliže smrti, zadnji meji telesa, kot erotičnemu. Po drugi strani ženski rekonstruirata zgodbo izvržbe tako iz družbe kot tudi iz lezbične skupnosti, ki kulminira v izključevanju starejših teles in erotike. Na tem mestu sama raje zapišem afirmativnejšo teorijo: film je srečanje, v katerem so telesa in zavesti razgrajeni in sestavljeni na novo na način, ki ustvarja drugačno vez med zgodovino in sedanostjo. Spomin je utelešena izkušnja, ki se vije skozi čas in med telesi: ko se ena od žensk spomni svojih otroških ljubezni, iz nje krikne skorajda otroški smeh – upor telesa *par excellence* – in krikne smeh iz mene. Najin smeh ni vezan na isto izkušnjo, temveč je afektiven, ne povezuje naju ista identiteta, temveč afektivni kontinuum, ki ga je mogoče opisati ravno kot dotik skozi zgodovino. Vprašanje je, koliko se v srečanju spremeni gledalec/gledalka in kako se naučiti brati vednost, posredovano s telesom.

3.3 Ženska Lubenica

Če afekt jemljemo resno in ga zvežemo s feminističnim poudarkom utelešenosti in utelešene lokacije, afektivnih genealogij in »afektivne moči reprezentacij« (Love 2007, 1) trpinčenih teles in travme, potem rasna razlika vnaša v debato pomembno plast analize. Če Barbara Hammer danes velja za pionirko (belskega) lezbičnega filma, pa Cheryl Dunye velja za prvo afroameriško lezbično režiserko, ki je posnela lezbični film, v katerem je glavna junakinja afroameriška lezbijka. *Ženska Lubenica* (*Watermelon Woman* 1996, Cheryl Dunye), je ameriški neodvisen nizkoprorračunski film, ki na nepričakovane načine kombinira žanre dokumentarnega filma s fikcijo. Procese iskanja nevidnih ali izgubljenih lezbičnih, queer, feminističnih in črnskih zgodovinj, ki so med sabo nerazdružljivo povezane in transformativne druga za drugo, skozi reflektivno filmsko metodo naredi vidne in jih dodatno zakomplicira. Film je prvi celovečerec s širšo kinematografsko distribucijo, ki ga je režirala črnska lezbijka in govori o črnskih lezbijkah v ZDA. Zimmer (2008) dvanajst let po njegovem izidu ugotavlja, da v tem *Ženska Lubenica* ostaja izjema med črnsko in lezbično kinematografijo. Skoraj desetletje po

članku in enaindvajset let po izidu filma, je širšo distribucijo med afroameriškimi lezbičnimi filmi dobil še vsaj film *Pariah* (2011, Dee Rees), vendar to ne spremeni dejstva, da je črnska lezbična kinematografija manjšinska ne le v okviru zahodne kinematografije na splošno, temveč manjšinske lezbične kinematografije specifično. *Ženska Lubenica* tako odpira multiple parcialne zgodovinske povezave, ki imajo opraviti toliko s seksualnostjo kot s spolom, raso, razredom, filmsko zgodovino in napetostjo med uradno zgodovino in queer arhivi, ali, kot zapiše Zimmer: »*Ženska Lubenica* pokaže in reprezentira pogajanja, mediacije in napetosti, triangulirane med dominantno filmsko zgodovino, belskimi filmskimi študijami in produkcijo ter črnsko filmsko zgodovino in produkcijo v ZDA« (2008, 42).

Film prikazuje fiktivno zgodbo o mladi afroameriški lezbijki Cheryl (igra jo režiserka Cheryl Dunye sama). Ta se nam v uvodu filma, v neposrednih monologih (videodnevniku), ki se ponavljajo skozi celotno delo in razbijajo gledalsko distanco med nami in igralko/režiserko, predstavi kot režiserka (ki sicer še ni posnela nobenega filma) v procesu iskanja svoje velike filmske teme, za katero še ne ve, kaj naj bi bila. Ve samo, da: »Mora biti o črnkih ženskah, naše zgodbe niso bile nikoli povedane.«

Film na nek način deluje kot dokument prikaza naredi-si-sam produkcije novega queer filma v devetdesetih in revščine ženskih režiserk ne glede na raso. Tako Cheryl med iskanjem primerne teme in predvsem finančnega zaledja, ki bi omogočil produkcijo njenega prvenca, dela v prostoru neformalne filmske izobrazbe devetdesetih let *par excellence* – videoteki – in s cinično prijateljico Tamaro, prav tako afroameriško lezbijko, snema poroke. Cheryl podobno kot queer študent Carolyn Dinshaw, išče svojo zgodovino v filmih in se iz starih filmov uči, kaj pomeni biti afroameriška lezbijka in režiserka danes. Tako naleti na film iz tridesetih let prejšnjega stoletja, *Spomini s plantaže* (*Plantation memories*), v katerem stereotipni lik črnske služkinje, *mammy*, igra za Cheryl v trenutku fascinantna mlada ženska, ki je v zaključni špici navedena samo kot *Ženska Lubenica*. Tako se začne mrzlično iskanje izgubljene zgodovine neke anonimne ženske, ki nima niti imena, iskanje, ki razkriva vse večje paralelizme med življenjem *Ženske Lubenice* v tridesetih in štiridesetih letih 20. stoletja in življenjem Cheryl petdeset let pozneje.

Kot piše Foote (2007), se Cheryl v svojem iskanju inspiracije v starih hollywoodskih film zdi v navskrižju z neodvisnim črnkih filmom, ki je podobno kot feministični film skozi zgodovino poskušal ponuditi alternativo hollywoodskim stereotipnim podobam črnskega (kot je feministični film poskušal ponuditi drugačne podobe žensk), med njimi pa je *mammy* zagotovo

ena najbolj prepoznavnih figur rasizma *mainstream* filma. In vendar pogled, kot sem že poskušala pokazati, v odsotnosti podob, ki bi nagovarjale, odsotnosti zgodovin, ki bi govorile o manjšinskem subjektu, postane toliko mesto opozicije (hooks 1992) kolikor tudi pogajanj in produkcije fikcij, s katerimi napolnimo podobo po svoje. Na podobno izkušnjo s filmom kaže Cherylina afiniteta do Ženske Lubenice, ko o njej ne ve drugega kot to, da je igrala stereotipno podobo služkinje na plantaži. Skozi raziskovanje se izkaže, da je bilo Ženski Lubenici ime Fae Richards, poleg igranja v filmih pa je bila tudi pevka v jazz klubih tistega časa, med ljudmi, ki jih Cherylina mati – njena nezanesljiva informatorka o zgodovini Filadelfije – opiše kot »čudne«. V označbi »čudno« se skriva natančno tisti trenutek, ki ga ne moremo označiti kot jasno prepoznavo, temveč afiniteto, intuitivno iskanje tistega, kar ni v podobi sami, slutenje, da imamo opravka z nečim, kar se izmika med podobo in pomenom, je neizgovorjeno in nevidno. V tem film jasno pokaže strategije dekodiranja pomenov queer skupnosti, kako te strategije obstajajo v vmesnih prostorih med tistim, kar je izrečeno, in tistim, kar ni: Cheryl tako njeno raziskovanje vodi do knjižnic in akademikov (kjer o zgodovini Fae in zgodovini črnih igralk simptomatično ne izve nič ali le malo), pozneje pa do starejših lezbijk, informatork, ki so tisti čas hodile na lezbično sceno, in do lezbičnega arhiva, kjer odkrije neoprijemljivi vir svoje afinitete do te anonimne ženske: »Ali lahko verjamete? Fae je sapfična sestra, *bulldagger*,²⁰ lezbijka. O moj bog! Ko sem videla *Spomine s plantaže*, sem vedela, da je nekaj na tem. Videti je, da imava nekaj skupnega, gospa Richards: filme in ženske.« Med Cheryl in Fae se spleta afektivna temporalnost, kjer queer preteklost ene črnske lezbijke vstopa v sedanost druge, njuni življenji se vzporejata v tem, da sta obe afroameriški lezbijki, povezani s filmom in v medrasnem razmerju z belsko žensko – Fae z režiserko Martho Page (ki spominja na drugo queer ikono klasičnega hollywoodskega filma, Dorothy Arzner), Cheryl z umetnico Diano.

²⁰ V LGBTQ slovarju (dostopnem prek: <https://www.kulturnicenterq.org/lgbtqslovar/>) avtor_ice izraz *bulldagger* slovenijo kot buldožerka, ki jo povezujejo s predstonewallsko delavsko lezbično sceno in *butch* identifikacijami. Angleško besedo ohranjam, ker *bulldagger* podobno kot npr. izraz *bulldyke* ali *diesel dyke* res označuje identifikacijo na delavski *butch* sceni, hkrati pa ima še rasno komponento. Izraz ima izvor v afroameriški queer sceni dvajsetih let 20. stoletja, kjer je bila *bulldagger* del seksualno in spolno fleksibilnejših identitetnih kategorij, kot so bile tiste na belski sceni. Danes bi jih lahko brali kot queer upore tako heteronormativnosti kot tudi belskim lezbičnim oznakam (več na: <http://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/bulldagger>).

Kompleksna medčasovna in medrasna razmerja pa nam ne govorijo le o odnosu manjšinskega subjekta do iskanja izgubljene zgodovine, temveč tudi konstrukciji te zgodovine in razmerij do nje, konstrukciji, ki se v tem primeru izjemno vzporeja z vprašanji filma in njegove refleksivnosti, gledalke in filma ter njunih relacij. Zimmer tako zapiše, da film ne razkrije samo tega, kako je kinematografsko delo producirano, temveč kako je manjšinski film oukvirjen v filmskem diskurzu, » [...] v katerem je ženskemu filmu dovoljeno govoriti o ženskah, ne pa tudi o filmu« (2008, 42). Refleksivna metoda videodnevnikarja, ki ga Cheryl snema med iskanjem »resnice« o Fae in svojim vsakdanjim življenjem, gledalke nagovarja neposredno, jih vpleta v arheološko iskanje in produkcijo dokumentarnega filma. Hkrati opazujemo, kako Cheryl vzpostavlja med sabo in Fae odnos, ki je podoben temu, kar Freeman opisuje kot erotohistoriografijo ali Cvetkovich kot queer »arhive čustev«, »[...] raziskovanje kulturnih tekstov kot odlagališč občutkov in emocij, ki niso zakodirane samo v kontekstu tekstov samih, temveč praks, ki obkrožajo njihovo produkcijo in recepcijo« (2003, 7). Kontekst produkcije in recepcije queer arhiva in afektivne zgodovine med obema ženskama in gledalci je kompleksna zgodovina rasizma, medrasnih odnosov in fetišizma, lezbištva in želje, ki presega seksualno vsaj v tem, da govori o želji po zgodovini, iskanju izvorov, relacij in skupnosti. Zgodovina, ki jo Cheryl izkopava in vzporeja sama s sabo pa ni enoznačna in jasna, temveč je, kot opisuje Cvetkovich, ko govori o queer arhivih, prav tako povezana s travmo. Travma v tem primeru ni dogodek kataklizmičnih razsežnosti uradne zgodovine, temveč ima več opraviti z vsakdanom queer, črnske in/ali delavske skupnosti, ki odpira »arhive čustev« za multiple »[...] oblike ljubezni, besa, intimnosti, žalovanja, sramote« (prav tam). Podobno kot Freeman v ospredje alternativne historiografije postavi telo kot relacijski stroj in Dinshaw afekt, ki se nas dotika in nas transformira skozi čas, Cvetkovich skozi koncept travme izzove idejo, kaj konstituira arhive:

Ker je lahko travma neizgovorljiva in nerepresentabilna ter označena s pozabo in disociacijo, se pogosto zdi, da za sabo ne pušča nobene sledi. Travma vrši pritisk na konvencionalne oblike dokumentacije, reprezentacije in komemoracije ter postavi v ospredje nove žanre izražanja, kot so pričevanje, nove oblike spomenikov, ritualov in performansov, ki ustvarjajo kolektivne priče in javnosti. Tako zahteva nenavadne arhive, materiali katerih kažejo na minljivost travme in so sami pogosto minljivi. Arhivi travme vključujejo osebne spomine, ki so lahko posneti, oralna in videopričevanja, spomine, pisma in dnevnike. Spomin travme ni vključen le v zgodbo, temveč tudi v material: artefakte, ki lahko vključujejo vse od fotografij do objektov, katerih relacija do travme se zdi arbitrarna, če ne upoštevamo dejstva, da so investirani z emocionalno in sentimentalno vrednostjo (prav tam, 6–7).

Cheryl v iskanju odsotne zgodovine konstituira queer arhiv iz afekta, skozi telo in skozi travmo rasizma in izključenosti. To jo pripelje do trenutkov pretirane identifikacije, ki jo skozi

refleksijo in parodijo hkrati sprevrača v performativni maniri, podobni temu, kar José Esteban Muñoz opiše kot dezidentifikacijo, citiranja in hkratne transformacije »toksičnih podob« (1999, x) črnske. V enem izmed prizorov vidimo Cheryl z naglavno ruto, v kateri spominja na stereotipno podobo *mammy*; odpira usta, medtem ko se v ozadju vrti Faejina scena v *Spominih s plantaže*. Njena predstava vloge »[...] oscilira med histerijo in parodijo, med obsesivno identifikacijo s figuro *mammy* – rasističnim mitom, seksističnim stereotipom, hollywoodsko formulo, neresnično osebo – in satirično imitacijo ikone ameriške popularne kulture« (Foote 2007). Predstavo Cheryl prekine sama, ko da ruto z glave, si vanjo obriše nos. S tem, kot piše Foote (prav tam), opozori na samo performativnost identitete, se igra z pomeni in popačenji, ki se dogajajo med identifikacijo z rasistično in seksistično vlogo črnske ženske iz preteklosti in performansi mlade črnske lezbijke konec 20. stoletja. Kar ostaja v uradnem arhivu (filmske) zgodovine, je samo stereotipna podoba, ki jo opozicijski pogled mlade ženske pol stoletja pozneje razpre za nova branja in pomene. Preko fotografij lezbične klubske jazz scene med II. svetovno vojno, Fae v moški obleki ali njenih igralskih vlog v hollywoodskih in črnskih filmih, pričevanj in spominov ter domišljije razvije svoj arhiv. Cvetkovich zapiše, kako je mogoče oboževalko vzeti kot model za arhivarko in to velja tudi za Cheryl specifično in manjšinsko gledalsko pozicijo na splošno: »Arhivarka queer kulture mora delovati kot oboževalka ali zbirateljica, katere navezanost na objekte je pogostokrat fetišistična, idiosinkratična ali obsedena« (2003, 253). Poleg materialnih dokumentov mesto v arhivu dobijo emocionalna navezanost, govorice, memorabilija in domišljija. Kinematografija v tako reformuliranem arhivu dobi ključno vlogo, saj razkriva, kako v arhivu lezbičnih čustev »objekti nimajo inherentnega pomena, temveč ga dobijo preko svojega pomena gledalcem« (prav tam, 254).

Ženska Lubenica tako na eni strani politično intervenira na molarni ravni, ko poda kritiko filmske podobe črnske ženske in poskuša (re)formulirati zgodovino in podobo črnske lezbijke, še vedno ujete v binarizem vidno/nevidno. Na drugi strani pa deluje tudi na molekularni ravni uhajanj preprostim binarizmom v konstrukciji queer arhiva, ki bi bil osnovan na podlagi vidnosti in subjektivitete – ki bi označevala črnsko lezbijko ali režiserko –, v okviru filma, filmske teorije in filmske zgodovine pa bi zahteval nov binarizem med avtorico in gledalko.

Na eni ravni nam film pokaže, piše Keeling (2005), da vidnost sama po sebi ne prinese uhajanja, temveč lahko pomeni ugnuzdenje v hegemonске kategorije spola, rase in seksualnosti, ki izključujejo tisto, kar »je bilo pozabljeno, žrtvovano ali kompromitirano v boju za hegemonijo na polju vidnosti«. Keeling opozori na razkorak, ki ga film *Ženska Lubenica* izpostavi: med

režimom vidnosti in režimom nevidnosti, ki je odlagališče tistega, kar je iz konstrukcije etno-političnega subjekta – črne lezbijke – izvrženo (prav tam), tako s strani hegemonov kot tudi s strani manjšinske skupnosti. V zgovorni sceni Cheryl najde June Walker, nekdanjo Faejino črnsko ljubimko, ki ji po telefonu pove o Faejini smrti. Ko gre Cheryl do njenega doma, June odpeljejo v bolnišnico, pusti pa ji škatlo dokumentov o Faejinem življenju in pismo:

Draga Cheryl,

Po telefonu si zvenela tako navdušena, da sem si morala zapisati nekaj misli, preden jih pozabim. Vso to govorjenje o Fae in tisti beli ženski me je spomnilo na nekatere neprijetne stvari v preteklosti. Stvari, ki me vznemirjajo in so vznemirjale Fae, ko je bila še živa. Bila sem tako jezna, da si omenila ime Martha Page. Zakaj si sploh želela vključiti belo žensko v film o Faejinem življenju? Ne veš, da nima nič opraviti s tem, kako bi se morali ljudje spominjati Fae? Mislim, da ji je ležalo na duši to, da jo je svet videl v vseh tistih *mammy* vlogah. Toliko je naredila, Cheryl. O tem moraš govoriti. Za mulke kot si ti, je ustvarjala pot, da lahko zdaj skačeš okoli in delaš filme o preteklosti in tem, kako smo živele takrat. Prosim Cheryl, naredi našo zgodovino, preden smo vsi mrtvi in nas ni več. Ampak če si zares v družini, moraš razumeti, da bo naša družina vedno imela le druga drugo. Vem, da je to veliko za tale zapis, ampak za zdaj sem si želela to zapomniti, da lahko naslednjič, ko se vidiva, to popraviva.

V pismu June prosi, naj Cheryl iz dokumentarca izpusti del o Faejinem razmerju z belsko žensko, z razlago, da mora »naša družina« (črnska lezbična skupnost) povedati zgodbo na »pravi« način. Tako film jasno pokaže na konstrukcijo črnega lezbičnega subjekta in skupnosti (»naše družine«) ter demonstrira, kako je konstrukcija in tisto, kar je vidno, povezano z vednostjo, eno platjo resnice o izgubljeni zgodovini. Preko relacij s preteklostjo, ki niso enoznačne in vključujejo parodična ponavljanja (kot smo pokazali zgoraj), ter relacij v sedanjosti, kjer je razlika poudarjena značilnost subjektivitete (razlika med Tamaro in Cheryl, med Diano in Cheryl, med sedanjostjo v obliki Cheryl in preteklostjo v obliki Fae) film vpelje destabilizirajoče in ambivalentne sile, ki razprejo vsakršne homogene definicije subjekta – črnske lezbijke – ali skupnosti. Medčasovna skupnost – ki je veliko bolj odprta, kot bi si želela June, in uhaja homogenizirajočemu vzgibu identifikacije – je šele v nastajanju in ima za vsakogar drugačne pomene. Tako Cheryl Junino prošnjo v svojem videodnevniku zavrne:

Vem, da ti je veliko pomenila, toda tudi meni pomeni veliko! In ti svetovi so različni. Ampak kar pomeni meni, 25-letni črni ženski, je nekaj drugega: pomeni upanje; inspiracijo; možnosti. Pomeni zgodovino. In najbolj pomembno je, mislim, to, da bom jaz tista, ki reče »Jaz sem črna lezbična režiserka«, ki šele začneja, ampak bo imela še veliko povedati in veliko dela pred sabo.

Z zapisom Cheryl nakaže, kar Love (2007) in drugi omenjeni avtorji/avtorice poudarijo v proučevanju queer temporalnosti: kako se soočati s (travmatično) preteklostjo in kako misliti prihodnost, kako misliti skupnost, ki je odprta, je v nastajanju, prenese množenje razlike in hkrati vključuje afekt in preteklost, ter to, v kakšni relaciji do te skupnosti in časovnosti je Cheryl sama. Na drugi ravni film, ko skozi celotno trajanje razkriva pogoje lastne produkcije kaže, da označba »Jaz sem črna lezbična režiserka« ni enostavna in enopomenska, vsaj ne v kontekstu multiplih točk vstopa v sam film. Ne le, da gledamo zgodbo manjšinskega subjekta, ki je na molekularni ravni v procesu postajanja (vsaka relacija s preteklostjo in v sedanjosti Cheryl pomembno transformira), temveč na molarni ravni film razkriva zgodbo afroameriške ženske, ki si želi postati režiserka, razkoraka med njenim materialnim vsakdanom (delom v videoteki in kinematografskih poskusih v obliki snemanja porok) in filmskimi fantazijami. Njeni videodnevnik, v katerih se gledalki najprej predstavi, nato pa dokumentira svojo obsedenost in raziskovanje *Ženske Lubenice*, delujejo na začetku nerodni in amaterski, hkrati pa, kot opozori Zimmer ta ista nerodnost, »[...] vsakdanost trenutka, pokaže, kako lahko na videz preprosta gesta raziskuje odnos ustvarjalke filmov do reprezentacijskih sistemov, od ravni tehnologije do ideologije in identifikacije« (2008, 48) oz. dezidentifikacije. Pri tem se binarne kategorije filmske teorije med sabo pomešajo: Cheryl je hkrati in sočasno ustvarjalka in gledalka, subjekt in objekt dokumentarca, ki svojo avtobiografijo – za katero ne vemo, v čem in do katere mere je fikcija – vnaša v kontekst queer zgodovine in filmske prakse, režiserka in »naivna gledalka«, ki jo vodi oboževalska fascinacija nad lepo igralko, je resnična oseba (Dunye) in je fikcija (Cheryl). Cheryl je tudi destabilizirajoča figura za dojetje gledalske pozicije v odnosu do filma kot pasivne pozicije. Gledalstvo postane mesto »[...] produkcije, s tem pa situira gledalstvo *Ženske Lubenice* kot mogoče producente prihodnjih podob« (prav tam, 49). Ta trenutek zabrisa meje med ustvarjalko, gledalko in potencialno producentko podob je tudi tisti, ki film zgodovinsko umesti, ga poveže z lokacijo v feminističnem pomenu in ga izpelje iz kroga samonanašanja, ki je značilen za reflektivna dela (prav tam). V kolikor pa Cheryl/Dunye samo sebe situira v odnosu do zgodovine in politike rase, lezbištva, delavskega razreda in navsezadnje filmske produkcije, hkrati opozarja na to, da nobena od teh pozicij ni stabilna. To naredi tako, da se igra s privilegiranimi žanri zgodovine manjšinskega filma – dokumentarističnimi, skorajda *cinéma vérité* prikazi svojega vsakdana in produkcije filma, ter avtobiografskimi elementi, ki stapljajo jasno ločnico med Cheryl in Dunye ter namesto dveh ločenih entitet ustvarjajo novo subjektiviteto, ki se skozi zgodbo stalno transformira. Cheryl/Dunye resno vzame opozorilo Barbare Hammer, da je potrebno posneti lastno avtobiografijo, preden to naredi kdo drug namesto tebe (in te v najboljšem primeru stlači v

homogene kategorije tega, kaj pomeni biti (revna) ženska, lezbijka, črnka, v najslabšem pa izbriše dele tvoje avtobiografije, tiste dele, ki bi govorili o queer uhajanjih). In hkrati ga sprevrne na načine, kot jih zastavi v poznejšem delu *Lekcije iz zgodovine* (*History Lessons* 2000) Hammer sama. *Lekcije iz zgodovine* so igriv kolaž arhivov multiplih izvorov – starih filmov in reklam, golih fotografij in posnetkov govorov, izobraževalnih videov in propagande – ki so zmontirani in sinhronizirani tako, da se zdi, da je celotna zgodovina zahodnega sveta lezbična. *Lekcije iz zgodovine* pokažejo, da je queer zgodovina pomembna za preživetje in hkrati to, da na iskanje fragmentov zamolčanih zgodovin ne moremo gledati kot na iskanje izvora in avtentičnosti, temveč sprejeti anekdote kot nosilke alternativne zgodovinske želje (Gallagher in Greenblat 2000), fabrikacijo kot queer metodo zgodovinopisja. Podobno velja za film, tudi dokumentarec, pokaže Cheryl/Dunye. V zadnjem videodnevniku napove svoj kratek dokumentarec o Fae, s katerim se film tudi konča. Potem, ko gledalci pogledamo ves zbrani material, stare fotografije, urejene v smiselne sekvence in povezane z glasom pripovedovalke, ki Fae narira, se zdi, da smo končno dobili neko oprijemljivo sled o tem, kdo je bila Ženska Lubenica. Potem se odvrti zaključna špica z imeni in prikaže napis: »Včasih moramo ustvariti svojo zgodovino. *Ženska Lubenica* je fikcija«.

3.4 Še o telesu in želji v zgodovini

Nasprotno smo videli, da je bilo to, kar je libido investiral prek svojih ljubezni in seksualnosti, samo družbeno polje v njegovih ekonomskih, političnih, zgodovinskih, rasnih, kulturnih in drugih determinacijah: libido nenehno spravlja v delirij zgodovino, kontinente, kraljestva, rase, kulture. Vendar to ne pomeni, da je treba zgodovinske reprezentacije, kakor tudi ne arhetipov kolektivnega nezavednega postaviti na mesto družinskih reprezentacij freudovskega nezavednega. Gre samo za to, da ugotovimo, da so naše ljubezenske izbire na križišču »vibracij«, se pravi, da izražajo zveze, disjunkcije, konjunkcije tokov, ki prečijo neko družbo, vanjo vstopajo in iz nje izstopajo, jo postavljajo v odnos z drugimi družbami, starimi ali sodobnimi, oddaljenimi ali izginulimi, mrtvimi ali tistimi, ki se imajo roditi, Afrikami in Vzhodi, vselej prek podzemne niti libida. Ne geo-zgodovinske figure ali kipi, čeprav se jih še naše izobraževanje raje poslužuje, raje knjige, zgodbe, reprodukcije kakor pa naše mamice. Toda sociusovi tokovi in kodi sociusa, ki ničesar ne predstavljajo, ki samo *dezinirajo* cone libidinalne intenzitete na telesu brez organov in ki so oddajani, ulovljeni, prestreženi s strani bitja, ki smo ga torej determinirani ljubiti kot neko točko-znak, neko singularno točko v celotni mreži intenzivnega telesa ki odgovarja Zgodovini, ki z njo vibrira (Deleuze in Guattari 2000, 352; prihajajoči slovenski prevod Antiojdipa).

Nealon odstavek Deleuzovega in Guattarijevega *Antiojdipa* uporabi kot kažipot k rasni politiki domišljije v svojih analiziranih tekstih – queer kulturnih »najdenčkih« –, ki označujejo

vmesnost med pobegom (ojdipski) družini in iskanjem drugačne vrste (queer) skupnosti. Odstavek, piše Nealon, gre brati v luči treh poudarkov: prvi govori o tem, da fantazija, ki konstituira vsako identiteto, ni nikoli samo zasebna; iz tega sledi drugi poudarek, ki vsakršno rasno označeno fantazijo modernih subjektov umešča v zgodovino; tretji in ključen poudarek je ta, da sta

»libido« in rasa lahko imeni za drugačne zgodovinske temporalnosti – ena od njiju, seksualnost, kroži in reciklira dele druge, rase – katerih velika gibanja (migracije, pregoni) individualna življenja sama ne morejo zaobjeti. Seksualnost je v tem branju »individualni« fenomen samo, v kolikor je zgodovinski; in je »fantazija« samo, v kolikor je material za fantazijo odvisen od »investicij« družbenega telesa. Vedno je razpeta med različnimi hitrostmi časa in drugačnimi registri izkušnje, med zasebnim in javnim (2001, 12).

Oba analizirana filma seksualnost in raso umeščata v zgodovino, kažeta na investicije družbenega telesa v rasne in lezbične fantazije, v konstitucije subjektov, ki so bili skozi 20. stoletje ujeti v vedno nove definicije spola, lezbištva, rase itd. Hkrati »križišča vibracij«, »razvezave, lokalne vezi in nomadske povezave« v »dekodiranih tokovih želje« (Deleuze in Guattari 2000, 350–351), ki jih Deleuze in Guattari postavita kot alternativo ojdipski in narcistični seksualnosti, govorijo o vzporednih tokovih in vibracijah queer zgodovine, pomenu afekta in telesa – zaznamovanega z družbeno investicijo in hkrati potenciala uhajanja –, ki jih želita filma med fragmenti, cenzurami in definicijami prikazati.

Zgodovinska rekonstrukcija lezbične želje tako ne bo nikoli mogla doseči koherence celostne zgodbe z začetkom in zaključkom. Niti si take zgodovine ne smemo želeli. Kontinuiteta, ki se v alternativnem zgodovinopisju vzpostavi v fragmentaciji, je tista, ki je politično potentna tako, da vzpostavlja virtualno in odprto queer skupnost skozi čas. Fragmentacija je tista, ki omogoča variacije nenehnega postajanja in uhajanje heteronormativnim narativom, pušča zaključke odprte. Hammer pokaže to kombinatoriko potencialnih življenjskih potekov v svojem filmu *Krhke zgodovine*: na hollywoodski zvezdi, posvečeni Shirley Temple, pleše step. Naučila se ga je, ker sta njena starša sanjala, da bo postala hollywoodska zvezda, prav takšna kot Shirley. Primarna lokacija njene zgodovine je njeno telo, relacijski stroj, ki stopiclja po odtisu Shirleyinih ročic, poljublja druge ženske ali drži kamero. Telo je primarna lokacija iskanja in pisanja alternativnih zgodovin.

4 IŠČE SE QUEER OTROK

Prvi²¹ pomislek bralcev bi nemara bil: zakaj na tem mestu govoriti o otroku? Kaj ima otrok skupnega z manjšinskim filmom, queer in feministično politiko ter teorijo? Odgovor bi bil, da več, kot bi si mislili na prvi pogled. Patricia White (2008) v svojem članku o lezbičnem manjšinskem filmu zapiše, da je ta pomembno povezan z mladoletnimi junakinjami, ki predstavljajo omahljivost in pomanjkanje moči na eni ter željo in postajanje na drugi strani. Filmi, ki jih opisuje White, in dela, ki jih analiziram jaz, gledalcem ne dajejo dostopa do klasičnih narativnih prijemov – na primer retrospektivne koherentne zgodbe – temveč »[...] ti skromni filmi plujejo ob svojih neartikuliranih protagonistkah, spreminjajo gledalko v procesu« (2008, 415). V delih kot so *Me and Rubyfruit; It Wasn't Love* (1989, 1990, Sadie Benning), *Age 12: Love with a Little L; Art for Teachers of Children* (1991, 1995, Jennifer Montgomery), *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1994, Chantal Akerman) in *Hide and Seek* (1996, Su Friedrich) White vidi konsistenco, ki označuje to, kar imenuje lezbični manjšinski film. Dela so posneta na 16-mm ali 8-mm filmu ali analognem videu, z značilnim stilom »deestetizacije« (črno belo in/ali minimalistično), junakinje filmov pa nimajo formirane ter jasne seksualne in spolne identitete. Teh del, piše White, niti ne gre brati v luči zgodb o *outiranju*, temveč delujejo v vmesnem prostoru – med otroštvom in adolescenco so junakinje nedoločene, njihova želja ni enoznačna, njihove zgodbe pa niso univerzalizirane, a hkrati njihova singularnost ne pomeni, da zgodbe niso del »kolektivnega asemblaža izjavljanja« (Deleuze in Guattari 1986; White 2008, 419). Filmi raziskujejo potencial dekletovega otroštva kot »stanja (še ne?)« ženskosti (White 2008, 424). Podobno Catherine Driscoll (1996) v raziskovanju figure malega dekletca pri Deleuzu in Guattariju prestavi fokus feminističnega spopadanja s postajati-ženska in kritike tega pojma iz subjektne ali objektne pozicije »ženska« na glagol »postajati«, torej na proces adolescence, vmesnosti, v katerem dekletce sicer lahko postane ženska, a hkrati figura dekletca in njenega procesa postajanja govori o »seriji dogodkov, ki kontinuirano transformirajo telesa, s katerimi so povezani« (Driscoll 1996, 95). Malo dekletce in adolescenca, proces v katerem postane ženska, je tako za Driscoll ključno mesto feminističnega raziskovanja, podobno kot za druge teoretičarke, ki jih omenjam v prvem poglavju, na primer de Lauretis in Irigaray.

²¹ Poglavje je bilo v predružačeni obliki že objavljeno v članku *Išče se čudaški otrok: queerovski otrok in otroštvo* (Šepetave 2015).

V prvem poglavju izpostavim, kako po de Lauretis delujeta narativna struktura in linearni čas, ki v filmu zapeljujeta ženske v njihovo feminilnost: zgodba zahteva sadizem in sadizem zgodbo, kjer se nekaj dogodi. De Lauretis to zapeljevanje opiše kot dekličino potovanje, ki je mapirano na teritoriju njenega lastnega telesa, potovanje, zvezano z ojdipsko željo »malega moža«. Podobno pišeta Deleuze in Guattari, ki kot osrednjo figuro primarne oblike postajanja, skozi katerega morajo vsa druga, nekakšne linije bega *par excellence* – postajanja-ženska – ne izpostavita ženske, temveč dekletce (Deleuze in Guattari 2005, 276). Dekletce v tem primeru ni nekakšna »(pederastična) fantazija«, niti nedolžno nepopisano bitje, temveč ravno obratno, mesto kulturnih investicij, pa tudi uporov (Grosz 1994). »Telo je naprej ukradeno mali deklici«, pišeta Deleuze in Guattari, »Nehaj se tako obnašati, nisi več malo dekletce, nisi pobalinka itd. Najprej je ukradeno dekličino postajanje, z namenom, da se ji vsili zgodovino, prazgodovino« (2005, 276). Dekletce je prva žrtev in primer, ki je nato uporabljen za fanta, pišeta. A hkrati skupaj, Deleuze pa tudi sam, izpostavita figuro Carollove Alice – dekletca, ki postaja v več smereh hkrati (hkrati raste in se krči), ne da bi zavzela jasno pozicijo subjekta – kot figuro, ki nam pomaga misliti proces »ženske adolescence«: »procesa postajanja-ženska, ki producira vrsto disjunkcij in konjunkcij med dekletci in ženskami« (Driscoll 1996, 81). »Nedvomno dekle postane ženska v molarnem ali organskem pomenu. A postajanje-ženska ali molekularna ženska je dekle samo« (Deleuze in Guattari 2005, 276).

Če je Grosz (1994, 174–180) v liniji s feministično kritiko Deleuza in Guattarija skeptična do takšne formulacije dekletca, dekletca, povezanega s telesom brez organov, linijami bega, dekletca, ki ne pripada starostni skupini, kraljestvu ali spolu, temveč spole množi, obstaja v *intermezzu* (Deleuze in Guattari 2005, 276–277), torej formulacije, ki dekletcu jemlje konkretnost, Driscoll Deleuzovo Alico vzame za svojo in jo križa z dvema feminističnima analizama figure Alice. Prvega ponudi de Lauretis, ki v knjigi z naslovom, ki figuro jasno priključuje – *Alice Doesn't* – opiše procese pomenjanja, skozi katere nekdo postane ženska (kar ima, kot sem pokazala v prvem poglavju, pomembne implikacije za njeno filmsko teorijo): »Naučili smo se, da nekdo postane ženska v ravno tisti praksi znakov, skozi katere živimo, pišemo, govorimo, vidimo ... To ni niti iluzija, niti paradoks. Je resnična kontradikcija – ženske še naprej postajajo ženske ... [...] označevalec je tisti, ki igra in zmaga pred Alico, tudi, ko se ta tega zaveda. A kakšen je smisel tega, če Alice ne [zmaga]?« (1984, 186). Če ima Deleuzova Alica primarni odnos ne s pomenom, temveč z nesmisli, je za feminizem pomemben Aličin odnos do pomena in uhajanje le-temu, kot tudi vprašanje, katera Alica zmaga. Irigaray pa v Alico vnese utelešenje: dogodek adolescence dekleta ni ločen od pomenov (falocentričnega) jezika in spola (Driscoll

1996, 93). A kljub temu Irigaray piše o postajanju, podobnemu temu, ki ga opisuje Deleuze, ko Aličino ogledalo opiše kot ogledalo z več platmi in platoji, na katerih zunanosti in notranjosti ne moremo ločiti (1985a). Tako njena Alica, podobno kot Deleuzova in adolescentno dekle Driscoll, odpira prostor nomadskemu subjektu dekletca, katerega usoda ni nujno ta, da postane ženska (*a woman*), temveč postaja-ženska: »'Postajati-ženska' je način za razumevanje transformativne želje 'subjekta' – načinov, na katere identiteta pobegne represivnim kodom Subjekta« (Driscoll 1996, 95). V tej formulaciji sta otroštvo in adolescenca vmesnost, ki ni več teleološki in linearen narativ gibanja k cilju odraslosti, temveč odpira transformativne potenciale, ne da bi opustila feministične premisleke o pomenjanju in utelešenju: »Ne samo Aličino preizpraševanje tega, kako nekdo postane ženska, temveč tudi Aličina mobilnost okoli tega vprašanja je lahko uporabna za feministke. Alica ima identiteto, ne da bi bila označena kot zrela, koherentna ali konstantna« (prav tam, 94).

Tako se začne to poglavje z otrokom, v tem primeru deklico, ki je queer otrok. Misel na otroštvo se največkrat utrne skozi fragmentarne dogodke, ki jih ni mogoče zlahka definirati in povezati v vedno koherentno zgodbo. Iz tega kaotičnega prepletanja misli in spominov, dogodkov in tekstov besedil je težko določiti jasno metodologijo za naslavljanje problema, predvsem ko gre za otroštvo in seksualnost, o katerih zvezano govorimo največkrat le posredno. V pričujočem poglavju se bomo ukvarjali z otrokom, ki ga ni mogoče najti drugače kot v avtobiografskih spominih ali fikciji, ker v sedanjiku ostaja največkrat neimenovan – s queer otrokom.²² Skozi poglavje vodita raziskovalni vprašanja, kje iskati queer otroka in kako o njem govoriti. Vzporedno z vprašanji oblikujem dve izhodišči svoje analize:

Prvo je povezano s tem, kako je formuliran otrok v odnosu do seksualnosti. Queer otrok je nekakšen oksimoron. Ko govorimo o seksualnosti in otroku, ne moremo mimo Foucaultovega (1978, 29) opozorila o tistem, kar je zamolčano: »Ni zgolj ena, temveč mnogo zamolčanosti, in te so integralen del strategij, ki tvorijo osnovo in prežemajo diskurze« (1978, 29). Eksemplarični prikaz zamolčanosti je otroška seksualnost, ki posebej v svoji nenormativni obliki queer otroka

²² Podrobnejšo formulacijo queer otroka podajam skozi poglavje v nadaljevanju. Na tej točki je pomembno poudariti, da govorim o queer otroku namesto o gejevskem in lezbičnem otroku ravno zato, da ga ne omejim na preproste identitetne kategorije in raje poudarim potencialnosti in odprtost otroške želje. Formulacija queer(ovstva), kot jo opredelim skozi poglavje, nam odpira možnost razmišljanja o seksualnostih in spolih, ki ne padejo zlahka pod oznake heteronormativno in cismativno, hkrati pa tudi ohranja primarne konotacije besede queer: »nenavaden«, »čudaški«.

kaže, kako je tisto, kar je zamolčano, pravzaprav konstitutiven sestavni del dispozitivov, ki producirajo vedno večje kvantitete diskurzov o seksualnosti in množijo njihove centre – medicina, pedagogika, pravo in nenazadnje fikcija so le nekateri izmed primerov –, ki so zmožni funkcioniranja in imajo posledice v lastni ekonomiji (Foucault 1978, 25).

Kontradiktorna formulacija nedolžnega otroka, ki je vedno predstavljen kot neseksualen, hkrati pa v je v ozadju te formulacije vsakič prisotna ideja njegove bodoče heteroseksualnosti, v kolikor v času razvoja ni podvržen »slabim vplivom«, nam govori o konstrukcijah tako ideje otroka kot konvencionalnih življenjskih potekov in prehodov, nič pa nam ne pove o otroku, ki ga zavoljo odpiranja širšega polja potencialnih nekonvencionalnih izrazov in vedenj imenujmo queer otrok. Zamolčano queer otroštvo vznikaja med najbolj osebnim (spomini, afekti, avtobiografski zapisi, nostalgичnim vračanjem v preteklost) in javno skrbjo za dobrobit vedno nedolžnega in (še ne) heteroseksualnega otroka. Koncept nenormativnih queer otrok se ne pojavlja v Zgodovini, trdi Bond Stockton (2009), temveč jih največkrat najdemo v fikciji, ki jo moramo po njenem postaviti in misliti vzporedno z Zgodovino, če želimo začeti govoriti o queer otroštvu. Fiktivno življenje queer otroka, ki ga v poglavju iščem skozi biomitografijo, avtobiografsko delo z mitološkimi primesmi Audre Lorde *Zami: novo črkovanje mojega imena* (2012) ter filmih *Skrihalnice (Hide and Seek* 1997) ameriške avantgardne režiserke Su Friedrich in *Plosko je lepo (Flat is Beautiful* 1999) queer umetnice Sadie Benning je tudi moje prvo izhodišče.

Drugo izhodišče ali bolj premislek, na katerega me je napeljala nedavno izdana knjiga *Grmade, parade in molk* s podnaslovom *Prispevki k neheteroseksualni zgodovini na Slovenskem* (2014), je povezano z avtobiografijo in raziskovalnim vprašanjem, kako govoriti o queer otroku. Knjiga namreč poskuša poleg vpisovanja homoseksualnosti v zgodovino za nazaj – preko rekonstrukcij zamolčanih delov biografij in dogodkov ter povabila LGBT+ oseb k pisanju kratkih avtobiografij – življenja LGBT+ in željo zgodoviniti vnaprej. Pogosta kompulzija k narativizaciji življenja je v queer skupnosti razumljiva z vidika sistematičnega brisanja queer želje in razmerij iz uradnih biografij. A hkrati queer avtobiografijam preti druga vrsta nevarnosti, ki je povezana z vprašanjem »kdaj si vedel/-a (da si drugačna, queer)?« in ki zahteva novo sistematizirano iskanje dokazov iz preteklosti, ki v sedanjosti izrisujejo podobne otroške izkušnje in delujejo kot osnove identitete – najbolj pogosti žanrski klišeji so deklishe zaljubljenosti v učiteljice, *tomboyi*, igranje družinskih vlog ali dečki, ki niso spretni pri športu ali se igrajo s punčkami –, ki skozi čas povezujejo v skupnost in omogočijo pripadanje. Kot pokažem v nadaljevanju, se queer otrok največkrat ne more predstaviti samemu sebi v sedanjosti, temveč je označba »Bil sem queer

otrok« pogled nazaj, pogled odraslega, ki da otroku retrospektivno ime, se ga spominja na načine, ki imajo več opraviti s fikcijo kot z realnostjo (Bond Stockton 2009). Če ravno ta avtobiografska označba odpre prostor čudaškosti otroštva, lahko, kot opozori Probyn (1995), tega tudi omeji na dokazljiv izvor identitete odraslega oziroma poveže avtobiografijo s kronološko vezjo vzrokov in posledic, *a posteriori* rekonstrukcijo, dogodkov, kot bi si želeli, da bi bili (Probyn 1995, 458–459). Kot poskušam prikazati v nadaljevanju tudi skozi pojma biomitografije in erotohistoriografije, queer avtobiografija na splošno, predvsem pa queer otroštvo, odpirata možnost motrenja in političnega naboja z odklanjanjem sekvence, spreminjanja (nelinearne) temporalnosti v zgodovino. Queer potencial sprevačanja heteronormativne časovnosti izhaja ravno iz soočenja s tistim, kar ne more biti asimilirano pod katerikoli sistematičnim razumevanjem, kar se ne more podvreči logiki periodizacije ali identitete (Edelman 2004).

4.1 (U)oqueerjanje otroka

Navkljub izhodiščem queer otrok za potrebe poglavja potrebuje okvir konceptualizacije, pa četudi ohlapnega. Verjetno najbolj znano definicijo queerovstva, ki je uporabna pri razmišljanju o otroštvu in queer toku želje, ponudi Eve Kosofsky Sedgwick, za katero je queerovstvo:

[o]dprta mreža možnosti, razpok, prekrivanj, disonanc in resonanc, preskokov in ekscesov pomena, kadar sestavni elementi nikogaršnjega spola, nikogaršnje seksualnosti ne (se jih ne more podvreči, da) opomenjajo monolitično. Eksperimentalna lingvistika, epistemološke, reprezentacijske, politične avanture, pripete na zelo veliko tistih med nami, ki nas občasno premakne, da bi se opisali kot (med veliko drugimi možnostmi) vsiljiva femica, radikalna vila, sanjač, kralji/kraljice preobleke, kloni, ljubitelji usnja, ženske v smokingu, feministke ali feministi, masturbatorji, tovornjakarice, dive, carice, podredljive butcharke, pravljničarke, transseksualci, tetke, wannabeji, moški, ki se identificirajo kot lezbijke, ali lezbijke, ki spijo z moškimi, ali [...] ljudje, ki zmorejo ceniti, se učiti od ali identificirati z naštetim (1994, 8).

Zakaj govoriti o queer otroku in ne o normativnem otroku, niti ne nujno o gejevskem ali lezbičnem otroku, če ravno pojma nista nepovezana? Queerovstvo odpre plejado pomenov, ki vedno uhajajo fiksnim klasifikacijam in nakazuje razpon nenormativnih vedenj, relacijskosti, alternativnih temporalnosti in dojemanj prostorov, ki niso nujno zvezani z esencialistično gejevskimi/lezbičnimi subjekti (Halberstam 2005, 6). Zdi se, da queer otrok nikoli ni del formulacije normativnega nedolžnega otroka, tega nepopisanega pasivnega lista, temveč je figura, ki odpira vprašanja glede oblikovanj konceptov otroštva in načinov odraščanja, ki nimajo veliko opraviti z linearnostjo, niti z normativnim odraščanjem (ki ga simbolično ponazarja rast v višino) in jih Bond Stockton imenuje rast vstran (*sideway growth*). To so načini odraščanja, ki (aktivno) iščejo pot iz omejitev naših (odraslih) konceptov razvojnih mejnikov in časovnih prehodov, ki

jih navadno označujemo s prehodi v odraslost. Koncept rasti vstran govori o odpiranju smeri razraščanja, multiplih potencialih odraščanja/transformacij – podobnih Deleuzovemu branju Alice, ki hkrati raste in se manjša, postaja v več smeri hkrati (2013) – in linijah bega (Deleuze in Guattari 1987), ki so »[...] povezan[e] z gonom smrti, a ne reduktibiln[e] nanj; nekaj, kar locira energijo, užitek, vitalnost, emocije in gibanje premikanju med vezmi in podaljški, ki niso reproduktivni« (Bond Stockton 2009, 13).

Otroštvo je mesto spopadov definicij glede tega, kdo je otrok, do kdaj je otrok in kaj sploh otroštvo implicira (ali ne) za seksualni razvoj posameznika. Bond Stockton opisuje, kako je otroštvo na Zahodu v 20. stoletju na eni strani postalo »skrbno nadzorovano utelešenje nezapletenosti (otrok postane zaščiten pred delom, seksualnostjo in bolečimi razumevanji)«, hkrati pa sta otrok in ideja otroka postajala vse bolj kompleksna. Na drugi strani pa je otroka ravno »poteza osvoboditve [njegove] gostote – da bi ga distancirali od odraslosti – naredila samo bolj čudaškega, fundamentalno tujega odraslim« (2009, 5). V ideji otroka, ki je vse bolj odmaknjen in kompleksen, je odraščanje v zadnjih desetletjih posebno zvezano s konceptom tveganja, da otrok ne bo odraščal dobro, da ne bo dozorel v odraslost, da bo s prehodom odlagal ... Spremenjene družbene in ekonomske razmere so tveganje zaostrele do te mere, da se ne ve več, kaj konstituira življenjske poteke in prehod (ne obstajajo več klasični označevalci prehoda, s prehodi se odlaša) ter in kaj naj bi bil izid tega prehoda (več v Ule 2008). Za formulacijo življenjskega poteka v povezavi s queer otrokom je pomemben predrugačen koncept časovnosti poteka. Narativi prehoda, ki so družbeno sprejeti in zaželeni, pripovedujejo zgodbo o oblikovanju normativnega časa, reproduktivnem futurizmu – stalni reprodukciji samega sebe in prihodnosti, ki je vedno reprezentirana skozi naše otroke (Edelman 2004, 3). Z drugimi besedami, gre za takšno dojetje, ki temporalnost zveže v kronološko verigo od zgodovine do prihodnosti, ki je ne moremo zlahka zavrniti, ker bi s tem zavračali logiko ideje otroka in prihodnosti (Edelman 2004). Bistvo narativizirane normativne časovnosti sloni na povezovanju in nadaljevanju generacij, v njej pa se preteklost, sedanost in prihodnost zvežejo v kontinuirano in smiselno vez dediščine ter povežejo z reproduktivno temporalnostjo, ki je sama neločljivo zvezana s setom konstrukcij bioloških ur, otrokovih potreb in definicij tega, kaj je najbolje za otrokovo odraščanje, setom, ki ureja družinski urnik (zgodnje spanje, urnik hranjenja, zgodnje vstajanje) (Halberstam 2005, 5).

Kar v prehodih iz otroštva ostaja stalnica, je nedvoumna (hetero)normativnost definicij življenjskih potekov in prehodov v odraslost, ki so še vedno globoko zvezani s koncepti

nevarnosti prehoda iz adolescence, družinske reprodukcije, dolgoživosti (pod kakršnimi koli pogoji) in obratno, tudi z zaznamovanostjo načinov življenja, ki jih prihodnost ali skrb za dolgoživost ne zanimata (Halberstam 2005, 152, 174–176). V tej formulaciji normativnega otroka in njegove zvezanosti s prihodnostjo homoseksualnost zavzame strukturno mesto nasprotja, kjer velja: ni otroka = ni prihodnosti, torej mesto »sterilnih, narcističnih užitkov, razumljenih kot inherentno uničujočih za pomen in zato odgovornih za razpad družbene organizacije, kolektivne realnosti in, neizogibno, življenja samega« (Edelman 2004, 13). Queerovstvo in otroštvo se tako znajdeta vsak na svoji strani pomenskega polja, queer otrok pa je zamolčani otrok ali, kot pravi Edelman (2004, 19):, »[...] kult Otroka ne dopušča oltarjev queerovstvu dečkov in deklic, saj je queerovstvo za sodobno kulturo na splošno [...] razumljeno kot konec otrok in otroštva« (2004, 19). Zgovoren podatek investicije v življenjsko naracijo otrok je ta, da lahko razkritje otrokove drugačne seksualne ali spolne identitete starše pahne v faze žalovanja, podobne tistim ob smrti ljubljene osebe (Bond Stockton 2009, 18). Queer otrok je v tem smislu izrazito povezan s smrtjo; smrtjo normativnega otroka, kot si ga želijo starši, in retrospektivnim spominjanjem na otroka, ki ga ni več.

Preigravanje konceptov normativne in queer časovnosti pride najbolje do izraza ravno pri figuri otroka, ki je vedno v stanju »še ne« (hetero- ali homoseksualen). Pridemo do neke vrste kontradikcije: normativni otrok je, kot opozarja Bond Stockton (2009, 7), v zahodnjaški kulturni imaginaciji nedolžen in neseksualen, vendar pa neseksualnost v tem primeru ne pomeni vrste potencialnih seksualnih in spolnih izrazov v prihodnosti, temveč nekakšno časovno suspenzijo v razvoju – otrok je lahko samo »še ne heteroseksualen« (2009, 7). Z lastnostjo »še ne« otroštva je zvezana največja anksioznost družbe glede spolne in seksualne identitete otroka, saj od ideje imaginarne neseksualnosti in predpostavljene heteroseksualnosti vsak otrok odstopa; vsak otrok je v odnosu do odraslosti in njenih konstrukcij otroka vedno spodletel, queer, čudaški v smislu nenormativnih dojemanj časa/prostora, igre, objektov, pomenov ipd., potencialno pa tudi v svoji seksualnosti.

Kje potem iskati queer otroštvo? Kako do njega dostopati? To so vprašanja, ki niso nikoli ločena od tega, kako je otroštvo uporabljeno/izrabljeno. Probyn (1995, 444) govori ravno proti formulaciji otroštva kot »same po sebi umevne podlage, iz katere rastemo navzgor (in jo prerastemo)« (Probyn 1995, 444), saj tako v (avto)biografskem pisanju otroštvo postane dokaz (sedanje homoseksualnosti), opravičilo (ščitenja otroka pred »slabimi vplivi«) ali skupni element grajenja skupnosti na podlagi podobnih izkušenj. Enega izmed primerov izrabe ponudi Sedgwick

v eseju *How to Bring your Kids Up Gay*, kjer opozori na moment paradigmatnega premika kulturnih anksioznosti s homoseksualca na queer otroka. Opiše skoraj neanaliziran premik v definicijah normalnosti in patološkosti, ki se zgodi po letu 1973, ko Ameriško psihiatrično združenje iz svojega *Diagnostičnega in statističnega priročnika* umakne homoseksualnost. V naslednji izdaji leta 1980 se pojavi novo geslo: Motnja spolne identitete pri otroku (*Gender Identity Disorder of Childhood*, ki se ponovi v vseh nadaljnjih izdajah), ki ga skoraj nihče ni opazil, prav tako pa se je spregledalo, da gre za del istega konceptualnega premika, ki se ne bojuje več proti homoseksualcu *per se*, temveč bojišče prenese drugam, na protoqueerovskega/prototransspolnega otroka (1991, 18–27).

Queer otroku je zanikana sedanost v smislu, da do nedavnega ni imel lingvistične podlage za svoje opisovanje²³ in lahko obstaja le z vidika odraslih, največkrat šele retrospektivno, z našim pogledom nazaj: »Bil sem čudaški (queer) otrok« (Bond Stockton 2009, 7). Edina lingvistična struktura, ki lahko queer otroka opiše, je preteklik, torej sedanje izrekanje, ki se v dejanju »dotika skozi čas« (Dinshaw 2011), torej afektivne mreže povezav čez telesa, zgodovinske trenutke in družbena gibanja, zaraste s preteklostjo ter vzpostavi pankrtsko afilijacijo med sedanostjo in preteklostjo nepriznanega queerovstva (in/ali seksualnosti) otroka.

Bolj kot opozarjanje na konstrukcijo normativne časovnosti, ki obvladuje naše dojetanje življenjskih potekov, »[...] skoraj vsako dojetanje človeka in skoraj vse načine razumevanja« (Halberstam 2005, 152), je zanimivo pogledati, kaj koncepti alternativnih časovnosti, v tem primeru queer temporalnosti, naredijo za odpiranje drugačnega dojetanja življenjskih potekov, predvsem pa otroškosti. Queer temporalnost nam govori o alternativnih načinih dojetanja časovnosti in konstrukcije življenjskih narativov, ki niso zvezani z s časovnimi urniki nuklearne družine, reprodukcije, generacije, dolgoživosti, klasičnih služb, ampak delno izhajajo iz queer subkulturnih participacij in o njih govorijo. Te participacije so lahko vseživljenjske in jih lahko

²³ Poleg Foucaultovega poudarka o zamolčanosti otroške seksualnosti je v tej točki pomembno njegovo vztrajanje pri zavrnitvi hipoteze represije v prid govorjenju o seksualnosti, priznavanju in množenju diskurzov. Bond Stockton (2009) se na podlagi primerov iz ameriških pogovornih oddaj, ki so naslovile homoseksualnost in predvsem transspolnost otrok, sprašuje, ali je prišel čas, ko bomo o queer otroku (oziroma bo otrok o sebi) govorili v sedanosti. Čeravno se ameriška izkušnja razlikuje od slovenske vsaj v tem, da se o queer otroku govori, je zgovoren drugi avtoričin poudarek: namreč, četudi je govora o transspolnosti otrok, je diskurz popolnoma ločen od seksualnosti (oz. je ta v njem zamolčana). V tem smislu je tudi transspolni otrok oropan seksualnosti, ki bi njegovo queerovstvo bržkone lahko izpostavila še bolj (v pomenu, da spolna tranzicija ne bi pomenila nujno heteroseksualnosti).

razumemo kot različne oblike odraslosti, ne nujno v binarni kontradikciji z mladostjo, ter vključujejo seksualnosti, ki niso zvezane z reprodukcijo ali nujno omejene na monogamijo, in časovnosti, zaznamovane s krizo aidsa, s poudarjeno sedanostjo in življenjem hitrih izbruhov, ki jih ne moremo nujno povezati v linearno časovno urejenost (Halberstam 2005, 4–5; 152–164). Na točki »ne še« otroštva se namreč odpre tudi potencial alternativne queer časovnosti, družbenega upora, potencialov seksualnosti in spolov, saj nam otroške predidentitetne vloge (npr. *tomboy*, ki se ji posvetimo pozneje), ki niso niti hetero- niti homoseksualne, omogočajo skozi »[...] željo, igro, muko, do katerih dostopajo, [...] teoretizirati drugačne relacije do identitete« (Halberstam 2005, 177). Tako nam otroškost vrže rokavico s potencialom, da se »[...] deklinške in fantovske parcialne identitete [...] lahko prenesejo v odraslost v smislu politike zavrnitve – zavrnitve, da odrastemo in vstopimo v heteronormativno odraslost, ki jo implicirajo koncepti napredka in zrelosti« (prav tam, 177).

4.2 (Avto)(bio)(mito)grafija: branje queer otroštva v knjigi *Zami*

Če ponovimo: queer otrok po večini nima mesta v zgodovini in ga kot takega lahko iščemo samo v avtobiografijah in fikciji. Hkrati hočem poudariti, da je vsaka avtobiografija hkrati že fikcija. Pri tem izhajam iz biomitografije, primer katere je knjiga *Zami: Novo črkovanje mojega imena* pesnice Audre Lorde. Biomitografija je

[...] sestavljena iz mita, zgodovine in biografije, vseh načinov, na katere dojemamo svet okoli nas. Je termin, ki opisuje strategijo zapisovanja pomenov identitete v strukturi osebnega, družbenega, kulturnega in zgodovinskega življenja, [...] biomitografija na plano izbeza sloje razlik individualnega subjekta, kakor zarisujejo njegov materialni svet. Je način gledanja na mite kot na del zgodovine, toliko kot so njen del zgodovinska dejstva; mešanja obeh, ustvarjanje novega razumevanja mitske in zgodovinske osebnosti; (ponovnega) ustvarjanja dogodkov in ljudi (resničnih in namišljenih) iz naše preteklosti, da se (ponovno) ustvariš, ne toliko skozi kronološko branje dogodkov v svojem življenju, kot skozi temo, podobo in zvok; vzpostavljanje takšne identitete, kot bi si želel, da jo preberejo (Warburton 2005, 2).

Ko na tem mestu govorim o avtobiografskem delu biomitografije, ne mislim na avtobiografijo, kot jo vzpostavlja tradicija ločevanja javne osebe od zasebnega posameznika skozi »konstrukcijo vključevanj, izključevanj in transformacij« (Dodd v Okely 1992, 4). Avtobiografsko pisanje je v tej tradiciji spolno zaznamovano (ženskam so tradicionalno ostajali dnevniški zapisi), oluščeno na pripoved o »velikem moškem« (!) in njegovem »individualnem linearnem napredku in moči, ki konstituira pomembno življenje« (Juhász v Okely 1992, 4). »Ko pa je avtobiografija enkrat vzpostavljena kot slavljenje moči,« opozori Okely (1992, 7), »ji vedno preti njeno nasprotje: izguba moči, obraza, kontrole nadzora« (1992, 7). Nasprotno izhajamo iz feministične

reformulacije, ki jo je moč aplicirati na specifično delo in zapisovanje queer otroštva: preobrata k politikam lokacij (A. Rich 1994) in umeščene vednosti (Haraway 1988), specifičnega za poskus avtobiografskega pisanja, ki bi hkrati destabiliziralo tradicijo individualne grandioznosti, ki lahko sistematizira potek svojega življenja v paradoksalnem zavezništvu enkratnega in univerzalnega sočasno, in se obrnilo k alternativam avtobiografskega pisanja, torej lociranim, partikularnim in relacijskim poskusom vzpostavljanja novih oblik pisanja.

Shoshana Felman v uvodu knjige s pomenljivim naslovom še ene sistematizacije, ki to nikoli zares ne more postati (na kar opozorim v prvem poglavju), *Kaj hoče ženska?* zagovarja avtobiografijo kot ključno orodje teorije, hkrati pa v svoji feministični formulaciji nakaže možnost precej drugačne avtobiografije od tiste, ki nam jo ponuja tradicija. Avtobiografija, trdi, je za ženske intimno povezana s feminizmom, med drugim z branjem »literature in teorije v kontekstu lastnega življenja – življenja, ki ga kljub vsemu nimamo popolnoma v zavedni oblasti« (1993, 13). Ne samo, da nikoli zares ne obvladujemo svoje zgodbe, niti ni nobenega zagotovila, da je ta v celoti povedana z našim glasom. Teza avtorice je, da »nobena izmed nas, kot ženska, nima avtobiografije« (prav tam, 14). To je njeno prvo dejanje destabilizacije pojma avtobiografije oz. avtobiografije, kot jo poznamo skozi tradicijo, ki govori o tem, da avtobiografija za ženske nikoli ni samoprisotna, nikoli neposredovana. Zaradi pozicioniranja žensk kot vedno Drugih in izurjenosti samodojemanja kot objektov naša avtobiografija postane naša šele skozi proces; vez branja zgodbe Drugega (»zgodbe, ki jo berejo druge ženske, zgodbe o drugih ženskah, zgodbe o ženskah, ki jo povejo drugi«), svojo zgodbo pa ospolimo – ali do nje dostopimo – »samo posredno – tako da združimo literaturo, teorijo in avtobiografijo skozi dejanje branja in torej z vnašanjem svoje spolne različnosti in istočasno svoje avtobiografije kot pogrešane v tekste kulture« (prav tam, 14).

Če se poskušamo navezati nazaj na queer otroka: queer otroštvo ni zgodovinjeno, temveč obstaja in živi v fikciji, niti ni nikoli samoprisotno in je v večini retrospektivno označeno kot tako skozi fiktivne konstrukcije spomina, želje, metafore, relatije in preseke »čudaškosti«, odklonov, disonanc z okoljem, ki jih ne gre opisati zlahka: »Pogosto sem se spraševala, zakaj se tako dobro počutim v najbolj obrobni poziciji; zakaj so skrajnosti, čeprav težavne in včasih boleče, vedno bolj udobne kot načrt, ki poteka naravnost po črti v mirni sredini« (Lorde 2012, 27). Queerovstvo Audre kot otroka ni vezano zgolj na njeno željo, temveč se izrisuje skozi barvo njene kože, njeno skorajšnjo slepoto, njene igre in vzpostavljanje relacij z drugimi, vedno ženskami – miti pokončnih karibskih žensk ali njeno materjo – skozi vonjave in dotike.

Sprva analiza kliče k odsotnosti lingvistične podlage za opisovanje queer želje, ki jo avtorica pozneje prepoznava kot lezbično in je najbolje vidna v otroški prigodi, ko ji je štiri leta:

Nenadoma sem se zavedela, da na pragu veže glavnega vhoda stoji majhno bitje, ki me gleda z jasnimi očmi in velikim nasmeškom. Bila je majhna deklica. Bila je najlepša majhna deklica, ki sem jo kadarkoli videla v življenju, [...] to prijetno bitje, ki je stalo pred menoj, je zagotovo bila deklica, in želela sem jo imeti za svojo lastno – svojo lastno ne-ve-m-kaj, toda zase [...]. Navkljub mrazu sem se začela, kot zmeraj, v pajacu potiti. Želela sem ji sleči plašček in pogledati, kaj ima pod njim. Celó sem jo hotela sleči in se dotikati njenega živega rjavega telesca in se prepričati, ali je živa. Moje srce je pokalo od ljubezni in sreče, za katero nisem imela besed. (Lorde 2012, 60–62).

A hkrati se zazdi, da bi s tem analiza omejila in prehitro označila otroško queerovstvo s poznejšim lezbištvom, kar je ravno tista poteza (avto)biografskega pisanja, proti kateri nas singularnosti queer otroštva svarijo. Nasprotno nam izseki knjige kažejo, kako se Audre-otrok vsakokrat spne s parcialnimi objekti, s fragmenti, te relacije pa bi bilo neustrezno zamejiti v okvire poznejših izpričanih identitetnih kategorij, saj so bližje drugačni formulaciji želje:

Želja je set pasivnih sintez, ki ustvarjajo parcialne objekte, tokove in telesa ter delujejo kot enote produkcije [...]. Želji ne manjka nič; ne manjka ji njen objekt. Subjekt je tisti, ki manjka v želji, ali želja, ki ji manjka fiksni subjekt; ni fiksnega subjekta, razen če je represija. Želja in njen objekt sta ena in ista stvar: stroj kot stroj stroja. Želja je stroj in objekt želje je drugi stroj, povezan z njo (Deleuze in Guattari 2000, 26).

Četudi bi želji Audre-otroka radi retrospektivno pripisali lezbično željo in ojdipsko zvezanost z materjo:

Spominjam se toplega materinega vonja, ujetega med njenimi nogami, v intimnosti najinih fizičnih dotikov, ugnezdjenih znotraj strahu/bolečine, tako kot je muškati orešček ugnezden v svoji lupini. Radio, praskanje glavnika, vonj vazelina, objem njenih kolen in moje zbadajoče lasišče, vsi padajo – v ritem, litanije, ritual, ko črnska ženska češe svoji hčeri lase (Lorde 2012, 53),

bi se s takšno potezo prehitro ujeli v zanko antropomorfne molarne reprezentacije, kategorizacij spolov in seksualnosti, proti kateri queerovstvo in otrok, narazen in skupaj, vztrajno opozarjata. Audre-otrok govori o drugačnem principu produkcije. Tega bi Deleuze in Guattari razlikovala od molarne produkcije želje in ga imenovala molekularno. To:

[...] [N]e ve ničesar o kastraciji, ker parcialnim objektom ne manjka nič in formirajo proste multiplicitete; ker multiple prekinitve nikoli ne prenehajo produkcije tokov, namesto, da jih potlačijo, jih prerežejo z enim zamahom – edina prekinitve, ki jih lahko izprazni; ker sinteze konstituirajo lokalne in nespecifične povezave, inkluzivne disjunkcije, nomadske konjunkcije: kjerkoli mikroskopska transseksualnost, ki rezultira v tem, da ženska vsebuje toliko moških kot moški in moški prav toliko žensk, vsi pa so sposobni

vstopiti – moški z ženskami, ženske z moškimi – v relacijo produkcije želje, ki sprevača statistični red spolov (2000, 295–296).

Koncepta queerovstva in rasti vstran queer otroka, kot ju definiram na začetku: razraščanja in obstajanja vzporedno z zgodovino, »kar energijo, užitek, vitalnost, emocije in gibanje locira v vezeh in podaljških, ki niso reproduktivni«, povezava parcialnih objektov v želeče stroje, ki jih ne moremo zaobjeti z molarno poenotenostjo ali jim določiti smeri povezovanja, in koncept queerovstva kot »odprte mreže možnosti, razpok, prekrivanj, disonanc in resonanc, preskokov in ekscesov pomena, kadar sestavni elementi spola kogarkoli, seksualnosti kogarkoli ne (se jih ne more podvreči, da) opomenjajo monolitično [...]« (Sedgwick 1994, 8) govorijo skupaj o queerovstvu otroka, ki ga zares lahko ujamemo zgolj skozi razpoke in fragmentarna branja. Seksualnost queer otroka je kompleksnejša od Audrejinega ljubkovanja male punčke. Deleuze in Guattari opozorita, da je »seksualnost povsod: v načinu, kako birokrat ljubkuje svoje dokumente, sodnik odreja pravico, poslovnež povzroča kroženje denarja [...]« (Deleuze in Guattari 2000, 293), tudi v repetitiji gibov, zvokov, ritma, teksturi, okusu, vonju:

Udariti, potisniti, podrgniti, zavrteti se je ponavljalo znova in znova. Zamolkel udarec pestiča ob posteljico mletih začimb, medtem ko sta sol in poper posrkala počasi cedeče se sokove česna in listov zelene.

Udariti, potisniti, podrgniti, zavrteti. Prepletajoči se vonji so se dvigovali iz možnarja.

Udariti, potisniti, podrgniti, zavrteti. Občutek pestiča med mojimi ukrivljenimi prsti in možnarjev zunanji rob, ki se je kot sadež prilegal v mojo dlan, ko sem ga držala ob telesu. Vse to me je prestavilo v svet vonja in ritma in gibanja in zvoka, ki je postajal bolj in bolj vznemirljiv, ko so se sestavine utekočinjale. (Lorde 2012, 113).

Če poskušamo vpeljati še element temporalnosti: avtobiografija se nam retrospektivno nikoli ne zdi zadostna, ne zdi se avtentična, kot da bi jo kdaj zares zapisali v dnevnik, kot da bi kdaj doživeli dan na fotografiji. A hkrati se nam v spomin vtisnejo drobci dogodkov, vonj vetra nekega dne, okus neke jedi iz otroštva, podobe, ki jih prepoznaš kot reminescence, kot da bi se te skoraj dotaknile skozi čas. Spomin je hkrati glavni zaveznik in sovražnik avtobiografskega elementa, prežet z lažjo in nostalgijo, bolečim vračanjem. Felman pripoveduje, da v kolikor je ženska (ta »mi«, ki je v tekstu performativno govorno dejanje, in ne reprezentacija) avtobiografija vedno neposedovana in dostopna samo posredno, nikoli ne more imeti linearne konsistentne narativne strukture, niti je ženske ne morejo enostavno obvladovati z zavestnim trudom ali prostovoljnim spominjanjem. »Za razliko od moških, ki pišejo avtobiografije iz spomina, so ženske

avtobiografije nekaj, česar njihov spomin ne more vsebovati – ali držati skupaj kot celoto – čeprav jih njihovo pisanje nenamerno vpiše« (Felman 1993, 15). Avtobiografija je zgodba o delni amneziji, o bolečini in nenazadnje eksplicitno ali implicitno o travmi:

Zato, ker se travme ne moremo enostavno spomniti, je tudi ne moremo enostavno »priznati«: izpričana mora biti, v naporu, ki ga delita govorec in poslušalec, da bi našli nekaj, česar govoreči subjekt nima – in ne more imeti – v lasti. Kolikor je vsaka ženska eksistenca dejansko travmatizirana eksistenca, ženska avtobiografija *ne more biti* priznanje. Lahko je samo pričevanje: pričevanje o preživetju. In kot druga pričevanja o preživetjih je njen boj v tem, da istočasno izpriča življenje in smrt – umiranje –, ki ga je preživetje potegnilo za sabo (prav tam., 16).

V krogu preživetja travme in novih začetkov, pobiranja fragmentov lastne zgodbe v drugih besedilih, v teoriji, v relacijah, pa avtobiografskost postane ključno orodje – ne samo resnih teoretskih poskusov, temveč vpisovanja zamolčanih zgodovin v kulturo: »ponovno branje ali re-vizija – pogledati nazaj, videti tekst besedilo v novi luči, brati staro besedilo iz nove kritične smeri – je za ženske več kot poglavje v kulturni zgodovini: je dejanje preživetja« (A. Rich v Felman 1993, 13), ker je preživetje absolutna oblika avtobiografije (Felman 1993, 13). »Komu dolgujem simbole preživetja?« (Lorde 2012, 11).

Refleksija o avtobiografiji in njeni fragmentiranosti je ključna za razmislek o povezavah avtobiografskosti in queer teorij otroštva. Obe veji si delita nekatere konceptualne podobnosti, kot je osredotočanje na fluidnost in partikularnosti, hkrati pa odpirata kreativne možnosti uhajanja linearnim narativnim okvirom in sestavljanja fragmentov izkušnje na kreativne/subverzivne načine. Pri vprašanju spomina se lekcije queer historiografije izkažejo kot posebno informativne. Biografije, teleološke rekonstrukcije življenja, ki v svoji logiki pripadajo linearnemu poteku in narativni sekvenci, imajo zares le malo opraviti s queer življenjem in biomitografskimi zapisi. Queer otroštva ni mogoče strniti v heterotemporalnost, družinski sinhroni čas. Ne alternativna zgodovina ne biomitografija ne moreta biti »transformacija časa v veliko zgodovinsko pripoved« (Freeman 2010, 28), temveč sta bliže erotohistoriografiji, ki jo opišem v prejšnjem poglavju. Če na kratko ponovimo: Erotohistoriografija je metoda vzpostavljanja alternativne somatske zgodovine, iskanja queer družbenih praks in užitkov, ki ustvarjajo oblike časovne zavesti ali celo zgodovinske zavesti, afektivno mrežo povezav čez telesa, zgodovinske trenutke in družbena gibanja, ne da bi katerega izmed njih dokončno definirala. Alternativna historiografija ali celo queer zavračanje zgodovinjenja temporalnosti, kot ga opisuje Edelman (2004), se giblje v registru časa postajanja, multilinearosti in multiplih temporalnosti, motenj in cikličnosti, ki jim queer utelešeni subjekti pripadajo z vsemi svojimi

kontradikcijami. V tem registru se odpre možnost konceptualizacije queer časa, tako v temporalni kot v zgodovinski obliki. Queer čas teče med izgubljenimi trenutki uradne zgodovine, je diskontinuirana zgodovina (Freeman 2010, xi).

Fragment nekega preteklega dogodka vzpodbudi tok užitka v sedanjosti, vzpostavljen skozi pisateljičin lezbični poklon preteklemu queer otroku Audre, njeni otroški prijateljici Toni, kot tudi preteklim, sedanjim in prihodnjim bralkam. Pomežikne jim z opisom drobnega užitka sesanja bombona in pomenljivo besedno igro, ki pretekli užitek reflektira in imenuje:

Eno roko sem potegnila iz mufa in si, ne da bi moje oči zapustile njen obraz, stlačila enega od črtastih bombonov v usta. Moja usta so bila suha. Sesala sem bombon in čutila, kako se mi pepermintni sokovi cedijo po grlu, pekoči in sladki, skoraj grobi. Še leta in leta sem si pepermintne bombone predstavljala kot bombone iz Tonijinega mufa (Lorde 2012, 61).

Biomitografija zahteva materialno-semiotično povezavo teles in pomenov, ki niti ne izhajajo iz identitete niti ne podležejo zrcaljenju ogledala reprezentacije. Biomitografija govori o razcepljenemu subjektu, heterogenem multidimenzionalnem subjektu, ki je sešit skupaj, nikoli cel, nikoli dokončan in zato sposoben povezovanja z drugim (Haraway 1988). Ali kot zapiše Lorde (2012, 386):

Vse ženske, ki sem jih ljubila, so pustile na meni svoj odtis, in tako sem ljubila neki neprecenljivi del sebe, ki je bil od mene ločen – tako drugačen, da sem se morala raztegniti in zrasti, da bi ga lahko prepoznala. In v tej rasti smo se ločile, prav tam, kjer se začne delo. Novo srečanje (Lorde 2012, 386).

Biomitografija *Zami* odpre in razširi problem govorjenja o queer otroštvu, tako s prepoznanjem omejitev avtobiografije in nevarnosti revizije, oz. pogleda nazaj, kot tudi z odpiranjem razpok med fikcijo in dogodki, ki nam posredno razkrivajo tokove drugačne želje, seksualnosti in queerovstva otroka.

4.3 Nasilje odraščanja in otroške avanture: *Skrivalnice* in *Plosko je lepo*

Iskanja queer otroštva skozi fragmente fikcije in avtobiografije se loti tudi film *Skrivalnice* (1997) ameriške avantgardne režiserke Su Friedrich. Črno-beli eksperimentalni dokumentarec je zmes intervjujev odraslih lezbijk, ki se spominjajo svojega otroštva, propagandnih ameriških filmov iz režiserkine mladosti (petdeseta in šestdeseta leta) in fiktivnega filma o Lou, dvanajstletnici v šestdesetih letih 20. stoletja. Film bi lahko površno brali kot zgodbo o procesu lezbične identifikacije, zgodbo o odraščanju (*coming-of-age story*), od otroške Lou do odrasle Friedrich ali katerekoli druge intervjuvanke, vendar pa se ob ogledu kmalu izkaže, da film ne zapade zlahka

v klasično narativno strukturo lezbične fikcije in identitete, temveč stalno spodmika tla fiksne določljivosti otroške seksualnosti in njenih implikacij za prihodnost.

Eno izmed začetnih vprašanj intervjuvankam je dilema narave (genetika) proti kulturi (vzgoja) v diskurzih o gejevstvu in lezbištvu in ni naključje, da je to eno izmed ključnih vprašanj otroštva in otroške seksualnosti v več vidikih. Lezbične intervjuvanke vprašanje v večini zavračajo kot nerelevantno za njihovo identiteto, Friedrich pa pronicljivo pokaže, kako je debata narave proti kulturi vpletena v diskurze o (homo)seksualnosti in otroštvu, ko sopostavlja dokumentarne posnetke šimpanzov, ki jih znanstveniki »kultivirajo«, otroške fotografije in podobe predadolescentnih deklet, s čimer nakazuje »kultiviranje« primerne seksualnosti. V procesu teleološkega razvoja, ki naj bi zagotavljal, da deklica Alica/Lou postane ženska, igrajo v filmu pomembno vlogo filmske reprezentacije: Lou v pedagoškem okolju učilnice gleda propagandni film, ki govori o spolnih razlikah in odraščanju, o tem, kako sta izpolnitev zdravega seksualnega življenja dom in družina. Film prikazuje mlado dekle Mary in svari pred njeno nenavadno navezanostjo na prijateljico, ki pa je, govori vsevedni moški propovedovalec z avtoriteto seksologa, zgolj tranzicijska faza, ki jo deklet sčasoma preraste (jo mora prerasti) ter se začne zanimati za fante in lepoticenje. Lou je na drugi strani prikazana kot dekle, ki je drugačna od propagandnega filma in večine svojih prijateljic, namesto o fantih pa sanjari o pustolovščinah. Hrepenenje po afriški pustolovščini (nakazani s preseki filma *Simba* (1955), posterji živali v Loujini sobi ter obiskom živalskega vrta in opazovanjem levov) ne postavlja le vse večje distance med njo in prijateljicami (ko med obiskom živalskega vrta Lou opazuje leve in sanjari o pobegu, ji najboljša prijateljica reče, da noče iti z njo, ker hoče biti blizu prijateljem in se poročiti), temveč je v filmu simboličen substitut za nedoločljivost Loujine želje in seksualnosti. Če je nakazana queer seksualnost kulturno sopostavljena z divjim, neciviliziranim, otroškim, film v tem pogledu prevzame stereotip, pokaže njegovo nasilje, vendar ga poskuša skozi zgodbo tudi razgrniti ter razgraditi binarizme narave in kulture v prid potencialom queer užitkov. Queer otrok zabriše meje med človeškim in živalskim, je hibrid, ki zavrača ojdipski razvojni narativ v prid deteritorializaciji, ki ne obsega samo sanj o prostorskem pobegu (Loujino Čudežno deželo), temveč pobegu nasilju molarne subjektivacije. Lou je kodirana kot protogejevski otrok v svoji najpogostejši in najbolj divji obliki – *tomboyu*.

Podoba *tomboya* je zanimiva iz več vidikov: prvič zato, ker daje enega redkih dostopov do potencialno queer otroka, »še ne« heteronormativnega otroka in njegovega potencialnega upora (odraščanja vstran, postrani in povprek) in ter hkrati razkriva nasilje normativnega odraščanja.

Podoba *tomboya* ima dolgo prisotnost v filmski zgodovini, kjer je aktivna ženska z deškim videzom in deškimi interesi prikazana kot ena izmed stopenj prehoda mladega dekleta v odraslost. Zgodba o *tomboyu* je »[...] ena redkih zgodb prehoda na voljo ženskam v filmu [in hkrati] narativ o konstrukciji primerne ženske identitete« (Creed 1999, 118), kot tudi edini družbeno legitimni narativ ženske začasne apropiacije maskulinitete oz. »podaljšano otroško obdobje ženske maskulinitete« (Halberstam 1998, 5). S pojmom *tomboyja* po eni strani opisujemo otroško vedenje nekaterih deklic, ki ni problematično, v kolikor ne poseže v adolescenco, torej dokler je del vedenja, ki naj bi ga dekleta sčasoma prerastla, in kot tako ne predstavlja nevarnosti neheteronormativnih izrazov spola in/ali seksualnosti.

Kot Jack Halberstam pokaže v svoji knjigi *Female masculinity*, je adolescenca čas, ko je pritisk spolne konformnosti z vso silo apliciran na vsa dekleta, ne samo na *tomboye*:

Ženska adolescenca predstavlja krizo dozorevanja v družbi, v kateri prevladujejo moški. Če je adolescenca za fante ritual prehoda (v zahodnjaški literaturi slavljen v obliki bildungsromana²⁴) in vzpon do neke (čerašno šibke) oblike družbene moči, je za dekleta adolescenca lekcija omejitve, kazni in represije (Halberstam 1998, 6).

Ko dekle v fikciji odvrže škornje ali kravato in si nadene krilo – *tomboy* vse to kakopak naredi zaradi moškega –, nismo priča samo emocionalnemu in fizičnemu prehodu. Ko si nadene tudi izraz ustrezljivega nasmeha in skorajda neumne očaranosti nad svojim izbrancem, vidimo, kako v fikciji skorajda neproblematično deluje konformnost s spolnimi in seksualnimi vlogami, ki so drugače sicer umetno vsiljene.²⁵ Narativna figura *tomboya* je v svoji ambivalentnosti delovala kot primerno pedagoško orodje, ki je učilo ločevati med komično nedolžno igro deklic, ki sčasoma odrastejo, ter potencialno nevarnostjo queerovskega brisanja spolnih in seksualnih mej.

Tako ni nenavadno, da je *tomboy* kot narativna figura mesto kontradiktornih tokov (ne)odraščanja, konstruktov (dveh) spolov, (hetero)seksualnosti in vir družbene anksioznosti.

²⁴ O queer implikacijah bildungsromana v navezavi na še eno popularno kulturno ikono, žalostnim mladim moškim, glej Dyerjev esej *Coming Out as Going In: The Image of the Homosexual as a Sad Young Man* (v Dyer 2002).

²⁵ Nekateri izmed klasičnih primerov, ki delujejo ravno zato, ker imajo predvidljiv izid in nastavke komedije, so: *Calamity Jane* (1953), *Sylvia Scarlett* (1935), *Kraljica Christina (Queen Christina)* (1933), *The Member of the Wedding* (1953), *Marnie* (1964). V sodobni *mainstream* kinematografiji podob ženske maskulinitete in predadolescentnega deklinškega queerovstva skorajda ne najdemo (izjema je npr. film *Tomboy* (2011), ki prikazuje potencialno transspolnega otroka).

Creed *tomboya* na simbolični ravni sopostavi in zoperstavi Freudovi teoriji o seksualnosti žensk, kjer *tomboy* predstavlja tisto »infantilno« seksualnost, zvezano s klitoralnim užitkom, ki se, prosto po Freudu, sčasoma prenese na vaginalni užitek, znak ženske seksualne dozoritve. Zgodba *tomboya*, pravi Creed, je v bistvu podobna zgodbi o klitorisu:

Med zgodnjo fazo se tomboy/klitoris obnaša kot »mali mož«, uživa v fantovskih igrah, se udejstvuje v aktivnih športih, odklanja nošnjo oblek ali ženstvene dejavnosti; v prehodu v odraslost se mlada avanturistka odpove svoji zgodnejši deški razposajenosti, se poslovijo od svojih deških avantur, si nadene ženske obleke, pusti dolge lase in se odpravi ujet moškega, katerega naloga je, da jo ukroti, kot da je divja žival (1999, 117).

Lou je primer queer otroka ravno na točki procesa transformacije, ne samo procesa odraščanja, temveč odraščanja vstran in z nejasnimi posledicami. V filmu je prikazana v preseku z živalskim, divjim (prostrano afriško savano iz filma *Simba*), spolno fluidnim (igre s fanti), implicitno pa je nakazana njena seksualnost (z dotiki med prijateljicami, navezanost na eno izmed njih in zapisom ob novici učiteljčine poroke: »Nikoli se ne bom poročila!«). Kaj ima Lou opraviti s prikazi propagandnih filmov t. i. spolne vzgoje v šolah in dokumentarističnih intervjujev odraslih lezbijk? Kje se vse tri ravni filma srečajo in kje se ne morejo nikoli ujeti?

Halberstam izpostavi še eno aplikabilno razsežnost žanra *tomboy* filma, ki nakazuje na nezadostnost kategorij seksualne in spolne identitete na voljo ženskam in queer otroku, te pa so posledica »[...] tiranije jezika – strukture, ki umetno, a z gotovostjo fiksira ljudi in stvari« (1998, 7). Fiksacija – ali v okviru normativnega otroka in heteronormativnosti ali queer otroka v identitetne kategorije lezbičnega otroka – deluje skozi pomnoževanje diskurzov o seksualnosti. Je Lou lezbični otrok? Kot reče ena izmed intervjuvank: »Če bi iskala lezbične dele ... to ni zgodba, ki bi jo lahko vsilila tistemu času ... v tistih letih je bilo bolj pomembno ... da nisem razpadla. Da sem spoznala ... da se premikam skozi ta cel svet, katerega del nisem.« Friedrich skozi film ponuja ohlapno re-vizijo queer otroštva, ki je poklon preživetju in absolutna oblika avtobiografije, kot smo že zapisali.

Če je film poklon lezbičnemu preživetju (avtobiografskemu in kulturnemu), pa Friedrich pazi, da otroštva nikoli ne zameji na fiksne kategorije in kulturne artefakte. Navsezadnje se otroškosti loti skozi rigidno odigran fiktivni film, ki nakazuje konstruiranost podob in spominov otroštva ter figure otroka. Hkrati pa je v tej fikciji Lou zavezana singularnosti, njeni drobni užitki vključujejo tako škatlo igrač, ki jo skriva na v hišici na drevesu, ples in gibanje, fantaziranje o Afriki kot tudi dotike. Friedrich pokaže, kako se polje pojmovanja užitka za mlada dekleta na

splošno in za queer dekleta še posebej vse bolj oži: Lou dobi menstruacijo, medtem ko se igra s fanti, kar služi kot znak, da je drugačna od njih, propagandni filmi govorijo o prilagajanju videza in tranziciji iz antagonizma (*tomboyevstva*) k fantom, njene prijateljice namesto o Afriki fantazirajo o poroki, njena sestra pa je utelešenje zapovedi heteronormativnosti, znotraj katere se Lou ne znajde. V koga bo Lou odrasla? Kaj bo s tem otrokom? To sta vprašanji kategorizacije, s katero queer otroštva – kaj Lou je – ne moremo zamejiti, niti ne moremo odgovoriti na vprašanje, kaj je Lou bila, ali, kot pove intervjuvanka: »Rekonstruktivni spomin [...] se prilega tistemu, kar mislimo, da naj bi lezbijke [v otroštvu] bile.«

Podobno obdelavo queer otroštva filmarke najdemo v filmu *Plosko je lepo* (1999) režiserke Sadie Benning. Taylor je androgena queer otroška protagonistka, ki sredi osemdesetih živi v revni soseski v Milwaukeeju s svojo mamo samohranilko in gejevskim podnajemnikom. Film je delno animacija, delno igrani film: liki nosijo doma izdelane maske, njihovi izrazi pa so narisani s črnim markerjem. Poudarek je na površini in njeni lepoti, ravnih maskah, ki nam na nek način govorijo o performativnosti identitet likov. Narisane maske tako opozarjajo na to, kar pišeta Deleuze in Guattari, ko govorita o obrazu in signifikaciji: »Označevalec se reteritorializira na obrazu. Obraz je tisto, kar da označevalcu substanco; je tisto, kar napaja interpretacijo, in je tisto, kar se spreminja, spreminja lastnosti [...]« (Deleuze in Guattari 2005, 115), torej na to, da je obraz del pomenskega režima. V tem primeru pa bližnji posnetki obraza izrezanega iz kartonske škatle delujejo neverjetno afektivno in deteritorializirajo like: »Afekt je sploščen in hkrati nenavadno izražen z nespreminjajočimi izrazi mask« (White 2008, 421). Film je izrazito manjšinski, ne samo zato, ker za svojo protagonistko vzame prototipičen manjšinski subjekt – enajstletno queer dekletce, ki vse bolj čuti pritisk, da postane ženska, njeno postajanje pa se zares razrašča v drugačne in različne smeri –, temveč tudi v tem, da film deluje skozi vmesnosti in tako, da uvaja drugačne načine srečanja s filmom, (ne)vizualne strategije, ki so manjšinske, queer in feministične.

V osiromašenem besednjaku enajstletnice, piše White (2008, 421), dogodki minevajo taki, kot so – Taylor se poskuša glede svoje seksualnosti in spola zaupati gejevskemu podnajemniku, Taylor se zaljubi v sošolko Julie, ki jo zavrne, Taylor dobi prvo menstruacijo, Taylor je večerjo pogreto v mikrovalovni pečici, Taylor gleda risanke ipd. Njen lik je izrazito manjšinski – manj opolnomočen, manj artikuliran kot režiserka sama – hkrati pa dogodki v filmu in sama Taylor sestojijo iz temporalnih vmesnosti, vsakdanjih dogodkov, ki ne vodijo nikamor, se ne razrešijo v nič. Kot tak film zavrača »zmagovite narative«, hkrati pa pokaže, kot opozori White, omejitve

deleuzo-guattarijevskih konceptov, ko je govora o lezbični kinematografiji in queer otrocih. Kot opozorim na začetku poglavja, je (queer) otroštvo, ravno zato, ker je manjšinsko, investirano z ojdipskimi zgodbami. Podobno trdi White, ko zapiše, da je »[...] cena 'postajanja-ženska' na nek način daleč od brezsubjektnega stanja, ki ga Deleuze in Guattari mislita skozi pojem 'postajati-ženska'« (White 2008, 424). A hkrati Taylor, tako kot Alica, raziskuje liminalno, vmesno pozicijo »ne še« ženskosti, ne toliko pozicijo, kot postajanje, ki ne dopušča zaprtja queer otroka, otrokove želje in seksualnosti v jasno identitetno kategorijo. Če da film slutiti, da imamo opravka z avtorstvom in avtobiografijo režiserke, pa delo ne deluje na način zapolnjevanja avtobiografskih vrzeli, temveč »[...] pušča odprt potencial 'manjšinskosti', poveže mladost z odporom po zaprtju (reteritorializacijo) s tem, ko se izogne prikazu definitivnih 'dogodkov' in izvabi gledalsko participacijo, ki ni zreducirana na identifikacijo ali katarzo« (prav tam, 422).

In ravno ta gledalska participacija je tista, ki jo je vredno razdelati odnosu do srečanja in vzajemnosti gledalke in filma v *Plosko je lepo*. Benning podobno kot pri svojih drugih eksperimentalnih delih za snemanje filma uporabi kamero Pixelvision (za nekaj scen, ki se dogajajo na ulicah, pa 16-mm), ki je bila v osemdesetih letih prejšnjega stoletja izdelana in prodajana kot igrača, režiserka pa jo je dobila v dar od svojega očeta. Kamera Pixelvision ima slabo resolucijo, podobe, posnete z njo, so zrnate, niti nimajo globine polja. Tako ogled gledalcem na nek način spodmika vizualno percepcijo podobe, ki se delno umakne teksturi površine in zrnatosti, percepciji in podobi, ki ponovno priključijo v misel nekonvencionalne načine gledanja filma – haptično vizualno (Marks 2000) – podobno kot pri že opisanih filmih Barbare Hammer. Vzparednice niso presenetljive, saj mnogo elementov haptične vizualnosti in sprevračanja elementov konvencionalnega filma vidimo ravno v feminističnem eksperimentalnem filmu in queer kinematografiji: zrnate nejasne podobe, čutni imaginarij, nerazločljivi posnetki telesa, pretirana ali premajhna izpostavljenost svetlobi ipd. zamajajo našo percepcijo (Marks 2000), film pa postane dogodek sam po sebi – ne več reprezentacija, temveč proces dinamične subjektivacije.

Marks sicer zanika, da bi bilo na haptični vizualnosti karkoli femininega, da bi imele ženske privilegiran dostop do haptičnih podob, kar je v nasprotju z Irigaray, ki dotik postavi v središče ženske percepcije, dotik kot alternativo primatu pogleda in njegove zvezanosti s falogocentrično vednostjo (Irigaray 1985a, 1985b). A Marks kljub razvezanosti ženskega in haptičnega v svoji teoriji vseeno odpre prostor feminizmu, ko napiše: »[...] uporaba haptičnih metod je lahko feministična strategija [...]« (Marks 2000, 188). Če haptične podobe gledalcem na eni strani

vzamejo gospostvo nad podobo, na drugi odpirajo pot afektivni podobi, ki izsili visceralno in emotivno kontemplacijo, omogočijo neposredno izkušnjo časa *skozi* telo: »Haptični filmi ne vabijo toliko k identifikaciji s figuro – senzorično-motorna reakcija – kot spodbujajo telesni odnos med gledalko in podobo. Posledično, podobno kot v mimetičnem razmerju, ni točno govoriti o *objektu* haptičnega pogleda kot v dinamični subjektivaciji med gledalko in podobo« (2000, 163–164).

Marks v članku *Video Haptics and Erotics* piše o dinamičnem srečanju gledalke in podobe ravno v delu Sadie Benning *It Wasn't Love* (1992). Zrnate podobe filma podobno kot v *Plosko je lepo* ne kažejo pravega dogajanja, v filmu se ne zgodi veliko, a hkrati se za Marks: »[...] gledanje kasete zdi, kot da grem na potovanje v stanja erotičnega obstajanja: hrepenenja po intimnosti z drugo; boleče in vznburjajoče zavedanje, da mi je tako blizu, a hkrati toliko drugačna, posrkana v odnos z drugo, kjer izgubim vsako zavedanje lastnih mej [...]« (1998, 331).

Podobno kot Marks govori o filmskem srečanju, ki gledalko posrka v odnos, Shaviro (2006) piše o vizualni fascinaciji z nemedirano podobo, ki nas visceralno prevzame, je neposredna, asubjektivna in deluje podobno kot pri Marks na način razgradnje mej gledalke. To srečanje je prostor postajanja in intervala med visceralno neposrednostjo in konceptualnim zaprtjem. V tem pomenu vsa tri opisana queer dekletca ne govorijo samo o transformacijah in postajanjih na splošno, temveč o transformativni moči filmskega/literarnega srečanja specifično. Prazni čas in časovne vmesnosti filma *Plosko je lepo* nas soočijo z neposrednostjo časa *skozi* telo, zrnate površine ne dopuščajo takojšnjega pomenjanja, temveč puščajo prostor afektu in intervalu, v katerem se srečamo s queer otrokom Taylor – (še) ne žensko, ne moškimi – ki odpira prostor potencialni prihodnosti. Podobno, kot nam Audre govori o refiguraciji lezbične/queer želje, ki je ne moremo zvesti na molarne identitete ali poznejše avtobiografije, Lou odpre potenciale postajanj, ki iščejo linije bega ravno v tistih razpokah, ki jih poskuša socializacija malega dekletca zapolniti – v živalskem. Filma in knjiga so v tem, kar *delajo* – v svojih vizualnih strategijah, ki izzovejo transformativno srečanje filma in gledalke, predvsem pa v tem, da odprejo prostor manjšinskemu subjektu queer otroka, nakažejo težo molarne kategorije odraščanja, ne da bi otroka v njih zaprli –, izrazito manjšinski, queer in feministični.

Kot sem poskušala v poglavju pokazati, otroštvo sicer igra pomembno simbolno vlogo kot označevalec prihodnosti, ideja nedolžnega otroka kot tistega, ki je potreben zaščite, pa queer seksualnosti, spole in načine življenja postavlja vedno v opozicijo otroku. V tej formulaciji queer otrok nima mesta, je del tistega, kar je v diskurzih o seksualnosti dvakratno zamolčano –

zamolčano kot otroška seksualnost in zamolčano kot neheteroseksualna seksualnost. Tako je queer otrok dostopen le skozi fikcijo, fiktivnost spomina avtobiografije, mitološkega sanjarjenja o tem, kaj smo bili, kaj bi lahko bili, predrugačenih temporalnosti življenja in fiktivnosti besedil, filmov, videoiger ipd., kjer največkrat najdemo sledi tega, kar bi lahko imenovali queer otrok. Ta ni zvezan s fiksnimi identitetami ali jasno željo, temveč nam v deleuzovski maniri govori o nezvestobi zamejenim konceptom otroštva, potencialnostih in užitku, ki prihaja iz relacij in parcialnih navezav – bodisi do drobljenja materinih začimb, sanjarjenja o savani, potovanja skozi fragmente časa, tekstov besedil ali dotikov.

Queer otroka sem ravno zaradi odnosa do avtobiografije na tem mestu iskala skozi v avtobiografijah lezbijk; ne, da bi queer otroštvo preprosto zvedla na homoseksualnost in njeno razkritje le-te, temveč ravno zato, da bi pokazala, da v odnosu med odraslostjo in otroštvom ne moremo oziroma ne bi smeli razmišljati linearno, niti ne moremo otroštva preprosto omejiti na dokaz poznejše identifikacije in želje. Skozi primere retrospektivnega iskanja queer otrok iz biomitografije *Zami*, filmov *Skrivalnice* in *Plosko je lepo* sem poskušala pokazati, da je queer otrok v večini dostopen in rojen samo skozi revizijo otroštva, z našim označevanjem za nazaj. Hkrati je pomemben poudarek ta, da tako disciplinirani prehodi v puberteto in odraslost, zaznamovani s heteronormativnostjo, kot tudi revizije otroštva lahko pomenijo smrt queer otroka in njegovih nenormativnih užitkov. Queer otroku skozi obe potezi grozi zavračanje parcialnosti in multiplih tokov želje, ki nam ne govorijo zgolj o potencialih parcialnih identifikacij ali celo o predindividualnem queer otroštva ter o queer temporalnostih, temveč tudi o tem, kaj nam vse to lahko pove in ponudi k epistemologiji mladosti/odraslosti, analiziranju fiktivnosti mej med prehodi in razmišljanju o iluziji varnosti transformacije ter »prave« smeri razvoja. In čeravno je na ta način queer otrok zvezan s posmrtnim prepoznanjem, nam lahko, četudi retrospektivno in skozi razpoke diskurzov o otroštvu, pove največ o življenjskih alternativah in drugačnih prihodnostih.

5 ORLANDO: OSVOBODITI SE PRETEKLOSTI IN PRIHODNOSTI, KI ME KLIČETA²⁶

Orlando²⁷: Biografija,²⁸ znameniti roman Virginie Woolf, v katerem junak_inja potuje skozi stoletja britanske zgodovine in nekje vmes zamenja spol, je s svojim izidom pognal v tek nepričakovane učinke in afektivne povezave skozi čas: medčasovno očaranost s knjigo in njenim protagonistom_ko, številne (feministične) analize, gledališke predstave in nenazadnje istoimenski film, ki je izšel leta 1992, na vrhuncu novega queer filma. Kar sledi, so časovne točke, ki se zdijo pomembne za literarno in filmsko delo, a v spopadanju z časovnim popotnikom Orlandom kmalu postane jasno, da je vsakršna nepreizpraševana kategorizacija telesa in biti, časa in teleološke izpolnitve, postavljena na glavo. Orlando je motnja v sistemu, ki odpira drugačne poglede na svet še dolgo po branju/ogledu romana in filma.

Naslovni lik Orlanda je zasnovan na Viti Sackville West, aristokratinji, pisateljici in oblikovalki vrtov, ki je bila takratna ljubimka Virginie Woolf, zato so knjigo že kar klišejsko največkrat imenovali najdaljše in najbolj očarljivo ljubezensko pismo v literaturi, velik del kritičnih branj pa se je knjige lotil skozi prizmo lezbičnosti in lezbičnega feminizma. Ta *in*, spoj feminizma in lezbičnosti je pomemben, ker Virginia Woolf ne piše zgolj ljubezenskega pisma, temveč to pismo vsebuje feminističen političen poduk o spolu in mizoginiji skozi stoletja, poduk namenjen tudi Viti, ki je domnevno odklanjala feminizem, v katerega jo je Virginia skozi roman

²⁶ »To be free of the past and of a future that beckons me« (*Orlando* 1992).

²⁷ Del poglavja je bil v predružačeni obliki že objavljen v članku *Kako spodleteti in pri tem uspeti* (Šepetavc 2016/2017).

²⁸ Zanimivo naključje je hotelo, da je igrivi Orlando svoje časovno potovanje končal, romanesknega pa začel leta 1928, istega leta, kot sta izšla dva druga romana o nekonvencionalnih, queer seksualnostih: *Vrelec samote* (*Well of Loneliness*) Radclyffe Hall, ki govori o tragičnosti lezbične ljubezni in dodeljenih spolnih vlogah ter *Damski almanah* (*Ladies Almanack*) Djune Barnes, satiričen, stilsko impresiven potop v krog pariškega salona lezbičnih umetnic tistega časa. Od takrat so vsi trije romani postali nekakšne lezbične klasike, ki si ne bi mogle biti bolj drugačne: če za satiro in ironičnimi opisi *Damskega almanaha* stoji močna (in resnična) skupnost žensk – osnovana na pariškem salonu ameriške pisateljice Natalie Clifford Barney –, ki se lahko sovražijo, predvsem pa se tudi onkraj trenutkov strasti ljubijo, se *Vrelec samote* kljub svojemu pozivu k sprejetosti na drugi strani bere kot mukotrpa izpoved »invertiranke« (takratni izraz za lezbijko v medicinskih krogih), ki jo zaradi njene »narave« čakata le tragedija in osamljenost.

poskušala zapeljati. Leslie Hankins tako Woolf in njeno metodično feministično zapeljevanje trdno umesti pod oznako lezbičnega feminizma: »Orlanda lahko zahtevamo zase kot najdaljše in najbolj očarljivo *lezbično feministično* ljubezensko pismo v literaturi in prepoznamo njegove narativne strategije kot specifične odgovore na heteroseksistično cenzuro in nefeministično gejevsko in lezbično kulturo v času V. Woolf« (1997, 182). Kontekstualizacijo spoja lezbištva in feminizma v Orlandu Hankins poveže tako s preteklostjo – figurami bloomsburyske literarno-kulturne skupine, ki se zdijo »slikoviti predhodniki queer teorije in performativnega campa«, hkrati pa kljub temu niso nič manj mizogini in nič bolj feministični (prav tam) – kot tudi s sodobnostjo, z devetdesetimi leti ter konflikti queer teorije in feminizma, ko pravi: »Orlando nas spominja, da queer teorija, v katero feminizem izgine brez sledu, ne more okvirjati teksta V. Woolf [...]« (prav tam). Avtorica, ki analizo nadaljuje z več queer uhajanja, kot bi pričakovali, opozori na bistveno značilnost romana, ki se nadaljuje v filmu: feministični poudarek obeh del, ki sta ključni za vsakršno branje dela. A hkrati se zdi, da je ravno queerovstvo – v tem primeru tesno zvezano s feminizmom – tisto, ki lahko tekst okvirji (in razveže). Kmalu namreč postane jasno, da se ta *in* (feminizma in lezbištva) nians romana in filma množi in da se ne enega ne drugega ne da omejiti zgolj na eno identiteto, temveč sta oba bližje konceptom queerovstva, uhajanja in vmesnosti, sprememba spola Orlanda pa v preseku z drugimi temami: mizoginijo, seksualnostjo, imperializmom, kolonializmom, razredno razliko itd., ki so jasno razdelane skozi feministično prizmo. Skozi svoje pisanje se je Woolf sama, podobno kot pozneje režiserka filma Orlando Sally Potter, »[...] upirala temu, kar je imenovala ‘neprestano ožanje in imenovanje’ lezbične in homoseksualne ljubezni in namesto tega [...] razvila kompleksen, večplasten stil za izražanje ‘teh neizmerno zapletenih in raznolikih strasti’« (Barrett 1997, 4).

Srčika Orlandove kompleksnosti je v multiplernem naslavljanju, ki poteka med Virginio Woolf in Vito Sackville West, med Virginio in bralkami, med Virginio in Sally Potter. Je tudi posmeh cenzorju (ki poskuša lezbično ljubezen onemogočiti) in izziv heteroseksualnim, lezbičnim, gejevskim ali queer bralcem (Hankins 1997, 182). V bolj deleuzovskem branju Orlanda Rossi Braidotti se poanta naslavljanja prevede v postajanje, ki se zgodi skozi srečanje vseh vpletenih, postajanje, ki ima izrazito časovne dimenzije. Le da časovnost ni ena sama, niti linearna, nas uči Orlando, ko potuje po stoletjih zgodovine.

Skoraj šestdeset let po izidu romana, leta 1984, Sally Potter začne pisati scenarij za film *Orlando* (1992). Potter je do takrat aktivna predvsem v eksperimentalnem filmu, sodobnem

plesu in performansu (od tod pogosta primerjava z dvema drugima plesalkama – eksperimentalnima režiserkama Mayo Deren in Yvone Rainer), tematsko in formalno, predvsem v zavestnem razgrajevanju narativnosti v svojih zgodnejših filmih, pa tesno zvezana s feminističnim filmom. Njen največji uspeh in verjetno eden najbolj citiranih primerov feminističnega filma v literaturi je *Thriller* (1979), ki vzame generično narativno strukturo in figuro tragične junakinje, v tem primeru Mimi iz Puccinijeve opere *La bohème*, in skozi film dekonstruira strukturno nujnost ženske smrti v zgodbi, se sprašuje, kaj bi bilo z Mimi, če bi preživel. Po filmu *Gold Diggers* (1983), še enem antinarativnem feminističnem filmu, ki pa neslavno propade, Potter v naslednjih desetih letih težko dobi financiranje za projekte. Do časa realizacije *Orlanda* antinarativnost opusti in v intervjujih večkrat izpostavi nujnost preobrata: »Bila sem del gibanja, ki je želelo vse, kar je bilo povezano z delanjem filmov, razstaviti, vključno z narativno strukturo. Zdaj sem v fazi, ko hočem vse sestaviti nazaj. Ne gre za to, da odstopam od pomislekov, temveč, da grem korak dalje« (1993). Pozneje pa se odpove tudi oznaki feministično (tudi za *Orlanda*), predvsem zato, ker naj bi oznaka pri publiku izzvala le naveličanost, s tem pa ustavila tok razmišljanja (Potter v Degli-Esposti 1996, 89).

Če je feministični eksperimentalni film torej en del genealogije Potter kot filmarke, je drugi del genealogije samega filma, pomemben za njegovo sprejetje in vizualno podobo, vzpon novega queer filma v devetdesetih, s poudarjenimi tematikami queer seksualnosti in teles. Med filmom *Orlando* in queerovstvom se spletajo številne povezave, tako skozi tematiko, kot estetiko ekscesa, campovskih prisvajanj in kastinga – Quintona Crispa, znamenitega queer lika Londona in New Yorka, ki je igral kraljico Elizabeto I. in Jimmyja Somervilla, razkritega geja in pevca skupine Bronski Beat (in pesmi o gej outiranju *Smalltown boy*), ki se v najbolj veličastni obliki pojavi na koncu filma kot pojoči angelc. Leta 1988 se Potter pridruži še Tilda Swinton, ki je bila do takrat že močno povezana s queer filmom skozi delo z Darekom Jarmanom, režiserjem, ki je naredil kultne queer filme, ki so začrtali estetiko (kostumskega) queer filma, kot so *Caravaggio* (1986) in delo, ki označuje vzpon filmskega fenomena NQF, *Edward II* (1991), z upodobitvijo *Orlanda* pa je dokončno pridobila status androgine igralka, ki jo spremlja vse odtlej.

Financerji se filmu sprva upirajo, češ da je to film brez zgodbe in da se razen tega, da lik živi 400 let ter je najprej moški in potem ženska, ne zgodi praktično nič in zato ni primeren za veliko platno. Zanimivo je, da je podobno skeptično o filmu razmišljala Woolf sama, ko je v eseju *The Cinema*, ki ga je izdala 1926, torej dve leti pred izdajo romana *Orlando*, zapisala, da je vez med

filmom in literaturo (predvsem adaptacijami romanov) nenaravna, razen v določenih pogojih, ko ostajajo sledi vizualne emocije, ki je ne moreta uporabiti ne slikar ne poet. Ne vemo, če bi se strinjala s financerji, čeravno iz povsem drugačnih vzgibov, naj Orlando ostane samo na papirju. A Potter in Swinton sta vseeno vztrajali in nenavadno časovno potovanje, ki je sčasoma postalo filmska klasika, prenesli v film, ki je stal štiri milijone dolarjev.

5.1 Ista oseba, nobene razlike

Na kakšni ravni torej brati film, v katerem naj se ne bi zgodilo nič? O čem sploh gre? Je *Orlando* preiščena in ironizirana kostumska drama? Je feministično delo, del NQF, njegov sodobnik ali postmodernistična filmska igra? Kaj če je vse in hkrati mnogo več, kot nam lahko nudi uvrščanje v katerokoli kategorizacijo? O čem nam pravzaprav govori Orlando spreminjajoče se telo, ki ga protagonist, ki se nekega jutra zbudi kot protagonistka, v ogledalu pospremi z besedami: »Ista oseba. Nobene razlike«?

Deleuze je sam in z Guattarijem o Virginiji Woolf pisal večkrat in naklonjeno, predvsem v povezavi s postajanjem in uhajanjem vsakršnim dualizmom in kategorijam, »čudaškim nomadizmom« ženskega telesa, »ki ga pripravi do prečkanja dob, situacij in krajev« (1989, 196) ali pomembnosti *intermezza*: »Edini način, da gremo izven dualizmov, je biti-vmes, iti med, intermezzo – to je kar je Virginia Woolf živela z vsemi svojimi energijami, v vsem svojem delu, nikoli prenehala postajati« (Deleuze in Guattari 2005, 277).

In kje drugje se zvežejo nomadizem, ambivalentnost ter potencial vmesnosti bolj jasno kot v Orlando? Na tem mestu je potrebna previdnost, ki jo izpostavi vrsta feministk v uporabi Deleuza in Guattarija v feministične namene: če – kot opišem v prejšnjem poglavju – Deleuze in Guattari vzameta dekletce kot mesto najbolj intenzivnih kulturnih investicij in je njeno telo ukradeno, da se nanj vsili zgodovino, s produkcijo univerzalnega dekletca skozi nevtralno postajanje, ki utaji specifičnost telesa, spolne razlike, na nek način podobno ukradeta dekličino telo sama (Grosz 1994, 175). Tako tudi Braidotti opozori, da postajati-ženska, primarno postajanje, skozi katerega morajo vsa druga, temelji na deseksualizaciji, ki implicira post-spolno subjektivnost, katere uporabnost je za feministično politiko v najboljšem primeru dvomljiva (1991, 108–122). Obe avtorici koncepte deleuzovske teorije secirata z upravičenim skepticizmom, a vseeno opozorita na njihovo uporabnost za feminizem: Grosz skozi »spremenljiva« telesa (*volatile bodies*), ki so redefinirana materialistično in skozi razliko, Braidotti skozi nomadske subjektivitete, ki deleuzovsko nomadologijo križajo s feminizmom

spolne razlike. Zato je ključen moment feminizma v relaciji – feminizma *in* (lezbištva, queerovstva), ki se mu Woolf ne odpoveduje – in hkrati njunem križanju, oziroma vprašanju, kako se queer dekonstrukcije spolne zaznamovanosti povezujejo s feminizmi spolne razlike po politični in etični liniji iskanja novih figuracij subjektov, ki se kljub vsem razlikam srečujejo.

Caroline Bainbridge (2008) tako v svojem branju filma *Orlando* izpostavi kot primer irigarayevske feminine kinematografije, pri čemer je element spola v *Orlando* ključni strukturni element subjektivnosti. Irigarayevsko branje se povezuje z nekaterimi poantami, ki sem jih izpostavila že v uvodnem delu: film je mesto intervala, kjer se vsakršna preprosta heteronormativna matrica spolov in seksualnosti razveže. Bainbridge tako opozori, kako se film skozi humoristične opazke maškarade, potrebne za uprizarjanje spola (ki jo konvencije kostumske drame še potencirajo) in filmskimi prijemi – kot so mednapisi, pogledi v kamero in komunikacija z gledalko, ponavljanja in tekstualna krožnost – pomakne »onkraj preproste kritike, da odpre prostor za kontemplacijo alternativnih modalnosti mišljenja« (2008, 125). V trditvi, da se v intervalu (v filmu) odprejo nove modalnosti misli, sta si irigarayevska in deleuzovska teorija sorodni. Prva se nasloni na spolno razliko in vprašanje, kako film odpira »nov teritorij za gledalski užitek, edinstveno feminin v irigarayevskem pomenu besede« (prav tam, 126). Vprašanje je podobno že opisanim feminističnim spopadanjem z definicijami ženskega/feminističnega filma (de Lauretis) ali z deleuzovskimi branji manjšinskega filma, ki spolno razliko zamenjajo z množenjem razlik in najprej zahtevajo redefinicijo vseh delov vprašanja: užitka, filma, gledalke in srečanja med njima. Opiranja na spolno razliko samo pa ne gre jemati statično, sama Irigaray govori o postajanju, subjektu v procesu, za katerega postane »zavedanje spolne razlike definirajoč element [...] [njene_gove] izkušnje in omogoča konstruiranje nove relacije do ideje spolne identitete« (Bainbridge 2008, 131–132). *Orlando* je figura postajanja, postajanje pa ni proces s ciljem, zavzemanje ene relacije do spolne razlike, temveč prehajanje skozi spolno zaznamovane koncepte časa in prostora, skozi spolno zaznamovana telesa: Na koncu filma in štiristoletnega potovanja protagonist_ka ve, da je to šele njen_gov začetek: postajanja-drugi, množenja razlik, ki niso več vezane samo na spolno. Prvo mesto njene_gove transformacije je telo.

5.2 Prvo vprašanje: telo

V filmu *Orlando* je vprašanje zaznamovanosti telesa izpostavljeno od samega začetka: Tilda Swinton igra *Orlando*, na začetku filma moškega, ki se na sredi filma spremeni v žensko. Simulacija spola, maskulinosti in femininosti, ki je tako narativni povod, kot maškaradna

predstava igralka, je kompleksna in od vsega začetka nakazana kot queer v najširšem pomenu besede. Orlandove transformacije in teža zaznamovanosti telesa, ki jo spozna po spremembi, govorijo o dveh ravneh bivanja in postajanja, ki jih, kot smo pokazali, Deleuze in Guattari imenujeta molarno in molekularno. Na eni strani imamo tako opravka z molarnimi strukturami in telesi: spolno zaznamovanimi, situiranimi telesi, živečimi telesi tukaj in zdaj ter njihovo umeščenostjo v družbene strukture in konvencije nekega časa. V Orlandu več prizorov opozori, da četudi za junaka_injo transformacija materije sprva ne pomeni razlike, za vse ostale s (spolno) razliko vznikne ključna sprememba odnosa do Orlanda. Tako prizor Orlandovega sprehajanja po sobi, polni pohištva, v velikanski beli krinolini, ni le komentar na to, kako ženske obleke skozi stoletja fizično ovirajo gibanje ženskega telesa, temveč ironičen namig, da Orlando, nekoč obseden z svojo podedovano posestjo (v romanu pride njegova navezanost na 365 sob še bolj do izraza), zdaj, kot ženska, sam spominja na del pohištva, na to isto posest.

Hkrati film govori o molekularni ravni, ravni postajanja, ravni uhajanja mejam organizma, molarnim določitvam spola in seksualnosti. Elena del Río (2008) tako izpostavi ta dvojni status ženskega telesa, dvojno pripadanje in uhajanje ženskega telesa med molarnimi strukturami in molekularnimi postajaji, ali v bolj klasičnem feminističnem jeziku, med falogocentričnimi prisvojitvami telesa in njegovo reprezentacijo na eni ter telesnimi potenciali odpora proti strukturam prisvajanja na drugi strani. Pomnimo, da se tovrstna rekonceptualizacija (ženskega) telesa v filmu napaja iz koncepta živečega telesa fenomenologije na eni strani ter materialnosti in afektivnosti telesa na drugi ter razširja zgodnjo feministično filmsko teorijo in prakso ravno na točki odpiranja telesa: odpiranja plastem čutov, afektov, temporalnosti in transformacije. Film *Orlando* politično spretno (in nujno) vzporedno naslavlja oba nivoja: tega, ki nas organizira v molarne politične realnosti, in tistega drugega, ki vključuje eksperimentiranje z mikropolitničnimi potenciali. Pomembnosti dvojnega delovanja se je zavedala že Virginia Woolf sama, ko je preko Orlanda, eksperimenta transformacije, ki uhaja dualizmom, hkrati zapeljevala Vito v feminizem, zapeljala pa generacije drugih, tudi Potter in Swinton, preko katerih je Orlando zaživel na novo v filmski različici, v drugem mediju in času. Tako mora Orlando najprej spremeniti spol, da ugotovi, kako je, če ti telo ukradejo. Če ljubimki Saši na začetku filma reče, »Ti si moja!«, se podobno zgodi njemu, zdaj že v ženski obliki, v 18. stoletju, ko ji isto reče njen snubec vojvoda Harry, kar jo požene v labirintno pot skozi čas, ki v filmu briljantno ponazarja Orlandovo transformacijo.

Filmu uspe preišljeno nasloviti Orlando postajanje, kjer Orlando čisto dobesedno postane ženska in hkrati postaja-ženska, gre skozi proces transformacije, ki briše molarne kategorije segmentov – ne le spola in seksualnosti, temveč razreda, izvora ipd. Orlando, ki v začetnem in končnem prizoru filma zgovorno sedi v travi pod drevesom in piše pesmi, ne zanima genealogija družinskih dreves in dedovanja moči, tisto, kar išče, pravi pripovedovalka, je družba, srečanje, ki ga sčasoma spreminja. Proces postajanja namreč množi razlike do te mere, da ne moremo več govoriti o binarizmi moškosti/ženskosti, hetero-/homoseksualnosti, temveč, kot bi rekla Deleuze in Guattari, pozitivni produkciji multiplih, »tisočih malih spolov«, potencialnih telesnih stanj in mogočih identitet (2005, 213). Orlando živi del svojega večnega življenja v ujetništvu lastnega telesa, ki implicira falično moč, genealogije veličastne družine in status, ki mu pritiče. Šele ko Orlando spremeni spol in je hkrati pahnjena v drugačne segmente molarne organizacije, soočena s pesniki, ki je kot žensko ne jemljejo resno, oblastmi, ki jo proglasijo za mrtvo (biti ženska je navsezadnje ista stvar, ji rečejo) in posesivnim snubcem, se Orlando požene v divjo transformacijo, požene v labirint, ki v Deleuzovem opusu predstavlja čas Aiôna in čistega postajanja.

Lik Orlando lahko ponovno vzporejamo z Alico v Čudežni deželi, skozi katero Deleuze in Guattari večkrat preišljujeta o postajanju in produkciji teles brez organov. Podobno vez potegne Patricia Pisters (2003), ko Alico, ki gradi telo brez organov v literaturi, vzporeja s filmskim Orlando in procesom postajati-ženska. Pri postajati-ženska gre za vprašanje telesa: »telesa, ki ti je bilo ukradeno zato, da je dobilo fiksno organizacijo organov« (Pisters 2003, 111). Telo brez organov pa na drugi strani govori o telesu, ki si ga ustvarjamo – »ne moreš želeti brez njega« (Deleuze in Guattari 2005, 149) – in ki zahteva eksperimentacijo, »ne samo radiofonično, ampak tudi biološko in politično« (prav tam, 150). Je telo brez fiksne organizacije, ni sistem niti organizem, temveč asemblaž heterogenih delov, skozi katerega teče afekt, in tudi limita, prag, do katerega lahko še telo prenese eksperiment:

Telesa brez organov nikoli ne dosežeš, ne moreš ga doseči, večno ga dosegaš, je limita. Ljudje sprašujejo, kaj je to telo brez organov? A si že na njem, zvijaš se kot golazen, otipavaš kot slepec ali tečeš kot norec: puščavski popotnik in stepski nomad. Na njem spimo, živimo svoje budno življenje, se borimo ... iščemo svoje mesto, izkusimo nepredstavljivo srečo in izjemne poraze; na njem penetriramo in smo penetrirani; na njem ljubimo (prav tam, 150).

Tako Orlando kot Alica v svojem postajanju gradita telo brez organov. Proces postajanja, eksperimentiranja z grajenjem telesa brez organov v tem primeru ne smemo zamenjati za iskanje notranjega bistva, neke eksistencialne resnice o liku, ki štiristo let zgodovine prepotuje,

da najde sebe (pomnimo, da Orlando v kamero reče: »To sem jaz« na začetku, ne na koncu filma) ali fantazij dekletca, ki sčasoma odraste in sprejme strukturno odrejeno mesto (kot že pišem v prejšnjem poglavju). »Ko psihoanaliza reče: 'Stoj, spet najdi samega sebe', bi morali namesto tega reči: 'Pojdimo še dalje, nismo še našli svojega telesa brez organov, nismo se še dovolj razstavili'« (prav tam, 151). Pisters tako Orlanda postavi na sredi osvobajajočih sil telesa brez organov, ki, v kolikor se izmika fiksni organizaciji, ki ukrade telo ženskam in malim odraščajočim dekletcem, nudi način preišljevanja o tem, kako lahko »spolna identiteta uhaja kodam, ki konstituirajo subjekt« (2003, 47). Pri tem časovnost odigra ključno vlogo. Deleuzova in Carollova Alica postaja v časovnem paradoksu – ko raste, hkrati postaja večja, kot je bila, in manjša v primerjavi s tem, kar postaja. »Takšna je hkratnost postajanja, katerega lastnost je, da se izmika sedanjosti, postajanje ne trpi delitve niti razločevanja na prej in potem, na preteklost in prihodnost« (Deleuze 2013, 13), ampak je » [...] neskončna identiteta oziroma neskončna enakost dveh smeri hkrati, preteklega in prihodnjega, včeraj in jutri, več in manj, preveč in premalo, dejavnega in trpnega, vzroka in učinka« (prav tam, 14). Ko Deleuze govori o čistem postajanju, ki se izmika sedanjosti, načne ključen problem za branje časovnosti, tako pomembno za Alico in Orlanda, namreč problem »dve[h] hkratni[h] branj[] časa«: na eni strani je »živa sedanjost teles, ki delujejo in utrpevajo neko delovanje« – Kronos – , na drugi je čas netelesnih učinkov, ki izhajajo iz teles – »nezamejeni Aiôn, postajanje, ki se neskončno deli na preteklo in prihodnje in se vedno izmakne sedanjosti« (prav tam, 17).

Kronos in Aiôn sta tisti vzporedni branji časa, ki omogočata mapiranje tako kompleksnega romana/filma, kot je *Orlando*. Podobno kot Aličino postajanje je postajanje Orlanda zvezano z neskončno identiteto, ki se razteza v več smeri hkrati – je moški in je ženska hkrati, v postajanju pa preseže obe kategoriji –, te pa zamegljijo vsakršno jasno organizacijo njegovega telesa: Kronos je zmeden, mora se ga zмести, da se ukloni Aiônu, zapiše Pisters (2003, 47).

Tako je prva velika tema romana in filma, telo, zvezana z drugo, časom oziroma vzporednimi branji časa. Woolf in Potter nam skozi Orlanda kažeta, da je kronološko urejeno življenje maskulinega lika, njegove avtobiografije in uradne (evropocentrične) zgodovine le ena izmed oblik časovnosti. V *Orlandu* lahko zaznamo dve obliki časa. Prva je Kronos, čas sedanjosti, »ki meri dejavnost teles kot vzrokov in stanje njihovih globinskih vezi« (Deleuze 2013, 74), nasledstvo sedanjosti, ki so v konstrukciji kronološkega narativa dojete kot pretekla in prihodnja sedanjost. Kronološki čas zaznavamo kot linearni potek časa, kot čas vzročno-posledičnih relacij, kot objektivno merljiv čas, ki se nenazadnje prevede v čas molarne

zgodovine. Woolf ga je v *Gospe Dalloway* imenovala čas Big Bena, ure znamenitega stolpa, ki je Clarisso ob vsakem zvonjenju opominjal na težo časa, ki maršira naprej, odšteva ure, od nje pričakuje veliko življenjsko dejanje in teleološko izpolnitev smisla. Kronos svojo težo vsili utelešenim subjektom, jih zaznamuje v sedanjosti, s preteklostjo in prihodnostjo. Čas Kronosa je vzpostavljen že v prvem prizoru, ko pripovedovalka reče: »Ker je to Anglija, se je zdelo gotovo, da bo Orlandov portret visel na zidu in da bo njegovo ime v zgodovinskih knjigah«, hkrati pa se v istem prizoru vzpostavi razpoka v tej časovni črti, ki nakazuje, da Orlandova pot ne bo tako enostavna, ker navsezadnje Orlando »ni iskal privilegijev, temveč družbo«.

In vstopi Aiôn, tisti drugi čas, čas, ki je ušel s tečajev. Woolf, nezadovoljna s homogenim časom »ure«, ponudi alternativo, piše Beatrice Monaco v knjigi *Machinic Modernism* (2008). Ponudi nemehanski, vitalni čas, čas trajanja, v katerem se učinki spremembe kažejo skozi stoletja, različne hitrosti časa, hitrosti teles, hitrosti človeške evolucije, hitrosti družbenih sprememb. V sedanjost vdirajo druge plasti časa, preteklosti in prihodnosti, je čas postajanja, ki nima toliko opraviti z empirično realnostjo, ima pa globoko vez z mislijo: podoba-čas, bi rekel Deleuze (1989) nas prisili, da mislimo nemisljivo, nemogoče, nelogično... Je tista druga Virginijina in Clarissina ura, čas, ki vedno malo zamuja, čas trenutka in ustvarjanja relacij. Ko nadvojvoda Harry zaprosi Orlanda, hoče Orlanda posedovati, se ta poda v divji beg skozi vrtni labirint. Divji beg je deleuzovsko divje postajanje, zvezano z Aiônom, »labirint[om], ki je povsem drugačen od Kronosovega, še strašnejši [...] ker gre za eno samo ravno črto brez globine« (Deleuze 2013, 75, 77), a Orlandov beg se za eno noč ustavi, ko sreča Shelmerdina – transformativno relacijo – in nadaljuje skozi bojno polje I. svetovne vojne, časovnega preloma zgodovine, ki ga že visoko noseča Orlando prečka, dokler je ne vidimo v androgini podobi v devetdesetih, z majhno deklico ob strani. Orlandovo telo lahko na molarni ravni njene_gove poti beremo kot moško ali žensko z vsemi vzročno-posledičnimi povezavami, ki jih njena_gova umeščenost v čas Kronosa implicira, a na neki drugi ravni se preproste kategorizacije njenega_govega spola umaknejo drugačni konceptualizaciji telesa, telesu brez organov ali spinozističnemu telesu, skozi katerega tečejo afekti in hkrati afektira. Slednja konceptualizacija je na nek način blizu konceptom queerovstva, motenj v časovni konsolidaciji ponavljanja predstave telesa, prereza iluzije preproste vzročno-posledične povezave spola in gest, v kolikor imajo te motnje, subverzije, transformativni potencial.

Orlanda bi tako lahko povezali s queer časom – ki se vzpostavi kot alternativa času, ki sloni na kronoloških zaporedjih, času biološke reprodukcije (predvsem za ženske), institucije družine,

dela, prostega časa, odraslosti, otroštva, dedovanja –, torej časom, ki teče drugače, čudaško. Orlando postajanje je nedvomno povezano s queerovstvom v točki spodletelosti (Halberstam 2011), ne samo v smislu spodletelosti utelešenja ali spodletelosti performansa utelešenja spola, tudi utelešenju Kronosa in njegove teže končnosti. Ko ga zapusti Saša, spi sedem dni (ko se zbudi, o ženskah nima povedati nič dobrega, zato ostane tiho); ko mu spodleti ubijati v bitki v Konstantinoplu, se po dolgem spancu zbudi kot ženska, kar pa razen tega, da ima drugi spol, še ni resnična transformacija. Ta ima svojo logiko in svoj tempo. Navsezadnje Orlando skozi trajanje filma spodleti kot moškemu in ženski, ljubimcu, pesniku, bojevniku, možatem pivcu, pokorni ženski in zaročenki ter smrtniku ... Ampak šele ta spodletelost ga_jo osvobaja pričakovanega, njene_gove usode. Tako je prepuščen_a toku Aiôna in postajanja, z malim dekletcem (hčerko), ultimativno figuro postajanja in vmesnosti, ob strani, v toku, katerega izida ne vemo. Orlando se ob koncu filma s hčerko odpelje do svojega nekdanjega domovanja, na katerega ga_jo ne vežejo več niti vezi posesti niti genealogije in zaključi svojo pot pod istim drevesom, kot jo je začel_a. Medtem, ko ga_jo hči snema skozi kamero (kar je moč brati kot izjemno metaforo feminističnega filma v na/po/stajanju), angel, queer podoba, ki odpre potencial prihodnosti in preteklosti, poje: »Ni več ujetnica usode in odkar je spustila preteklost, je ugotovila, da se njeno življenje šele začinja«.

5.3 Časovna srečanja

Na drugi ravni *Orlando* odpira dimenzijo teoretizacije srečanja med filmom in gledalko, med gledalko in queer zgodovino. Če sem na začetku poglavja izpostavila, kako so *Orlanda* brali preko prizme lezbištva in kako ji hkrati uhaja, je za razumevanje odnosa med Virginio in Vito/Orlandom, med njimi in S. Potter, med *Orlandom*, avtoricami ter gledalkami potrebna reformulacija lezbične želje, reformulacija, ki odgovori na pomisleke Hankins (1997), če je mogoče združiti queerovstvo, lezbičnost in feminizem. Navsezadnje je to širše vprašanje, ki je bilo do tega mesta izpostavljeno že večkrat: kakšne so ne samo možnosti podobe lezbištva v filmu, temveč kakšna je relacija, srečanje med nomadskimi subjekti, ki se skozi ta srečanja razgrajujejo in sestavljajo, in parcialnimi objekti, s katerimi pridejo v stik.

Če ponovimo reformulacijo lezbične želje po Grosz, ki jo podrobneje opišem v uvodnem poglavju, gre v deleuzovskem predrugačenju želje za konceptualizacijo, ki opusti idejo manka v prid pozitivne produkcije, srečanj in ustvarjanja povezav, asemblažev parcialnih objektov in spinozističnih teles, sposobnih biti afektirana in afektirati. Telesa niso organizirana in ozko omejena na definicije falične seksualnosti, erogenih con pa ne gre razumeti samo pod oznako

genitalnosti, temveč kot intenzivna (četudi trenutna, četudi minljiva) srečanja površin, ki ta srečanja preplavijo z erosom. Telesa so relacijski stroji. Če vpeljemo v tezo časovnost, se z reformulacijo lezbične želje in vprašanj srečanja vzporeja erotohistoriografska metoda Elisabeth Freeman. Avtorica Orlanda izpostavi kot figuro svoje erotohistoriografije, afektivne zgodovinske metode, ki jo podrobneje opišem v drugih poglavjih, z razlago, da je metodologija Woolf osredotočena na erotični užitek: »ars erotiko zgodovinskega raziskovanja, ki se ne dogaja med srci čustvenih moških [...] temveč med in čez telesa želečih žensk (Freeman 2010, 106). Refiguracija lezbične želje na ta način odpira potenciala postajanja in relacijskosti, ki presežejo singularno pozicijo in odpirajo možnosti zamišljanja razlike (ne samo razlike dveh spolov, temveč pozitivne produkcije multiplih, »tisočih malih spolov« (Deleuze in Guattari 2005, 296), kjer bi vsako meso imelo svoj prostor (Irigaray 1993). Hkrati se izogne pasti popolne relativizacije, navsezadnje refiguracija ne opušta pojma lezbištva in ima ontološke, epistemološke in politične implikacije. Prav tako pa se poskuša izogniti pasti postavljanja lezbične alternative kot edinega mesta izven falogocentrizma, edinega mesta, iz katerega je mogoča politična alternativa (Wittig 2000).

Odnos je tako »serija tranzicij« (Braidotti 2006), v tem primeru tranzicij med želečimi ženskami skozi čas. Braidotti ponudi primer Virginie Woolf in Vite Sackville West, njene ljubimke in modela za Orlanda, za ustvarjanje relacije, ki jo lahko uporabimo za razmislek, kaj se zgodi v širšem kontekstu, v erotičnem srečanju s queer zgodovino in srečanju s filmom.

Virginia in Vita si pišeta ljubezenska pisma, pri čemer je pismo v prostoru /času *vmes*, je prostor postajanja ali prostor mediacije ljubezni med njima (Irigaray 1996); »ena drugo vpisujeta v svoja življenja« (Braidotti 2006). Psihoanaliza bi nemara njun odnos brala na drugačen način in na različnih ravneh: na ravni empirične Vite, njene simbolične reprezentacije (Orlanda) in identifikacije prve z drugo oz. bralke/gledalke s podobo. To branje je podobno velikemu delu filmske teorije, ki se je ukvarjala z ženskami v filmu: na eni strani imamo empirične ženske, na drugi njihove (pozitivne/negativne) reprezentacije, na začetku vsega pa je avtorica, ki vpisuje sebe v tekst/film; nemara je pri avtorici vpeljava njenega spola še kompleksnejša zagonetka, ki pa se velikokrat konča v idejah specifične ženske estetike ali *écriture féminine*, ki avtorico zapre v novo molarno kategorijo. Deleuzovski feminizem srečanje oziroma boljše rečeno srečanja v množini razume drugače: želeče ženske (ki so nomadke, v stalnem premikanju, spremembi), se srečajo na polju silnic, »multiplih in nekoherentnih izkušenj vseh vrst, hitrosti, intenzitet, prostorov, kjer se lahko zgodi transformacija« (Braidotti 2006, 195). V tem srečanju Vita in

Virginia, Potter in Orlando, gledalka in bralka postajajo: »Linija postajanja ima samo sredino [...] Postajanje ni ne en ne dva, niti relacija dveh; je vmesnost, meja ali linija bega [...] (Deleuze in Guattari 2005, 293). V odnosu Vite in Virginie, pravi Braidotti, gre za neosebno željo, željo, ki ne sovpada z individualno biografijo ene ali druge, temveč si jih na novo zamisli skozi investicijo spomina in domišljije. Gre za srečanje v zoni bližine, ki deteritorializira tako Vito kot Virginio, srečanje, ki mobilizira njuno utelešeno genealogijo, a jo hkrati presega: v procesu postajata-drugi (2006, 194).

V njunem srečanju ponovno zasledimo dvojnost utelešenja in preseganja, o kateri govori feminizem in ki opravičuje obe branji odnosa med njima in odnosa do lika Orlanda, tako lezbičnega kot queer v smislu opustitve jasnih identitet. Braidotti je sama na strani slednjih branj, ko izpostavi tri opombe, ki se ji zdijo ključne za razumevanje odnosa med Vito in Virginio (v našem primeru širšega odnosa med želečimi ženskami skozi čas). Prva je nerelevantnost kategorije istospolnega razmerja za opis »kompleksnih in multiplih afektov v odnosu med dvema bitjema«, za opis intenzitete srečanje, ki ju prisili, da presežeta preproste identitetne kategorije v prid »proliferacije razlik med ženskami in v vsaki od njih« (2006, 196). V tem primeru »istost-razlika ni utemeljena v dialektiki moškosti in ženskosti, temveč v aktivnem prostoru postajanja, v katerem se producirajo novi pomeni in definicije« (prav tam). Čeravno se Braidotti za bralko na mestih med koncepti pomika kontradiktorno, se afirmacija pozitivne razlike izogne esencializmu na eni in konstrukciji binarizmov biološkega in družbenega spola na drugi strani ter se pomakne k novi materialistični epistemologiji. Niti se tu Braidotti ne odpove poziciji manjšinskosti ženske (v tekst priključuje Irigarayino vztrajanje na afirmaciji pozitivne razlike kot celjenja ran, ki jih je ženskam zadal falogocentrizem), podobno kot Deleuze manjšinskost ženskosti uporabi kot vstopno mesto v proces postajanja. Tu pride v igro dvojnost ženskega telesa – molarna in molekularna, ki navsezadnje pomeni srečanje dveh, ki sta »multipla, kompleksna in depersonalizirana entiteta« (Braidotti 2006, 195) – igra uhajanja med strukturami, uhajanja cenzorjem in kategorizacijam, ki se jim je Virginia vseskozi upirala, ter reformulacija lezbične želje, ki govori o srečanjih površin in transformativnih teles. Obe ravni sta pomembni, obe sta politični, navsezadnje temu ne priča le lik Orlanda, ki prehaja med molarimi strukturami in molekularnim postajanjem, temveč tudi to, kaj se zgodi z likom, tekstom, filmom v razmerju. V trenutku, ko Virginia Orlanda priključuje v življenje, to življenje s silovitostjo prečka druge in čas; ni več Virginijin Orlando niti ni več Vitina podoba, temveč nekaj čisto drugega.

Njen drugi poudarek je povezan z izginjanjem fiksnih mej med nami in drugim, ki je nujen predpogoj za »povečanje polja percepcije in sposobnosti izkušanja« (Braidotti 2006, 197). Ta neenoten pogled na subjekt je ključen del razmišljanja tako o gledalski izkušnji – kakšne relacije vzpostavljamo s filmom in kako so te relacije transformativne, s čimer se ukvarjam tudi v drugih poglavjih – kot tudi za ustvarjanje novih načinov življenja, ki jih razdelam spodaj s konceptom pojmovnega lika.

Njen tretji poudarek govori o tem, da povezave potrebujejo vložek. Želja obstaja med »[...] ne več in ne še zasleduje možne vzorce postajanja. Ti prečijo in mobilizirajo seksualnost, ampak se nikoli ne ustavijo tam, saj konstruirajo prostor in čas in ustvarjajo možne svetove, ko dovoljujejo razpiranje vedno intenziviranih afektov. Želja orisuje pogoje prihodnosti s tem, ko v središču izostri sedanost, skozi dogodek srečanja, ki se ji ni moč izogniti, val, nenaden pospešek, ki zaznamuje točko brez vrnitve« (Braidotti 2006, 197).

5.4 Pojmovni lik

Želja torej mapira prostor, v katerem sta Virginia in Vita desubjektivirani, postajata-drugi. Vita sprejme ta proces na način, da se umakne iz centra postajanja-Orlando, v nomadski maniri postaja svoj pojmovni lik (Braidotti 2006, 197). Podobno kot Braidotti priključuje v razmišljanje o odnosu med Virginio in Vito/Orlandom Deleuzov in Guattarijev pojem pojmovnega lika, to naredi Pisters za Orlandovo malo sestro Alico, ki nomadsko potuje po alternativnih svetovih. Pojmovni lik na prvi pogled ne pripada polju umetnosti – ta je v Deleuzovi in Guattarijevi knjigi *Kaj je filozofija?* zvezana z estetskimi figurami, ki so »potence afektov in perceptov« (1999, 69) – temveč filozofiji sami:

Pojmovni lik ni predstavnik filozofa, prej narobe: filozof je le ovoj svojega glavnega pojmovnega lika in vseh drugih likov, ki so posredniki, resnični subjekti njegove filozofije. Pojmovni liki so filozofovi »heteronimi«, filozofovo ime pa le psevdonim njegovih likov. Nisem več jaz, temveč zmožnost misli, da se vidi in razvija na ravnini, ki me prečka na več koncih. Pojmovni lik nima nič opraviti z abstraktno personifikacijo, simbolom ali alegorijo, saj živi, insistira. Filozof je idiosinkrazija svojih pojmovnih likov. Usoda filozofa je, da postaja svoj pojmovni lik ali več njih, istočasno ko njegovi liki sami postajajo nekaj drugega od tega, kar so zgodovinsko, mitološko ali običajno (Platonov Sokrat, Nietzschejev Dioniz, Idiot Kuzanskega) (Deleuze in Guattari 1999, 67).

A pomnimo: za Deleuza umetnost ne misli nič manj kot misli filozofija, med filmom in filozofijo oziroma filmskimi avtorji in filozofi obstaja vzporednica. »Ravnina kompozicije umetnosti in ravnina imanence filozofije lahko zdrsneta druga v drugo, tako da cele kose ene

zasedajo entitete druge« (prav tam, 70). Ravnina imanence za filmsko misel po Deleuzu sta podoba-gibanje in podoba-čas, vsaka s svojimi koncepti (znaki in podobami) in svojo podobomisli (organsko in kristalno) (Rodowick 2000). Pojemovni lik se pojavi med pojmom in ravnino imanence (ki obsega fragmentirane pojme), kot nekaj »rahlo skrivnostnega, saj se pojavlja le na trenutke (morda bolje, se javlja skozi) in za kar je videti, da ima nejasen obstoj, vmes med pojmom in pred-pojmovno ravnino, da se seli od ene do druge. Za hip naj bo to Idiot: on reče Jaz, on sproži cogito, a je obenem tudi tisti, ki drži subjektivne predpostavke ali trasira ravnino« (Deleuze in Guattari 1999, 65).

Rodowick pojemovni lik prenese v kinematografijo v povezavi s podobo-časom in razmišljanjem o spolu in seksualnosti. Pojemovni lik, ki je vedno med različnimi točkami izjavljanja, »izraža kvalitete ali perspektive, ki hočejo postati-drugi, se deteritorializirati proti novi ravnini s konstrukcijo njenih konceptov« (2000) in je kot tak »izjavljalni asemblaž«, ki ga Deleuze v svojih knjigah v filmu opiše kot polpremi govor. Ta »[...] hkrati opravi dve neločljivi dejanji subjektivacije, eno, ki vzpostavi osebo v prvi osebi, a tudi drugo, ki je priča njenemu rojevanju in ki jo postavi na oder [ali pred kamero]. Ne gre za zmešnjavo ali povprečje dveh subjektov, od katerih bi vsak pripadal enemu sistemu, temveč gre za diferenciacijo dveh korelativnih subjektov v sistemu, ki je sam heterogen« (Deleuze 2015, 102). Deleuzov in Guattarijev koncept polpremega govora priključuje multipliciteto, ki je ni mogoče reducirati na fiksni subjekt ali identiteto, pri tem pa si pomagata ravno z Woolf in Clarisso: »Biti popolnoma del množice in hkrati popolnoma izven nje, odstranjen iz nje: biti na robu, oditi na sprehod kot Virginia Woolf (nikoli več ne bom rekel 'Jaz sem to, jaz sem ono')« (Deleuze in Guattari 2005, 29).

Ta heterogenost polpremega odnosa pa je povezana z intervalom, ki ga že v uvodnem poglavju obravnavam podrobneje, a je tem mestu pomemben za razumevanje podobe-časa in tega, kako elementi, zvezani skozi iracionalni interval, nikoli ne morejo predstavljati sintetizirane celote, temveč »izražajo moč ponarejanja, kjer razlika ni več zaobjeta z identiteto« (Rodowick 2005, 5). V tem smislu Deleuzovo in Guattarijevo skupno delo, kjer delujeta skozi serijo ponarejanj, kjer eden ponareja drugega, vsak razume koncepte drugega po svoje (Deleuze 1995, 125–126), spominja na Virginio in Vito, njuno dopisovanje, ustvarjanje in branje Orlanda. Kreacija je v tem smislu vezana na posrednike, ki jih Rodowick vidi kot prednike pojemovnih likov. Da postaneš-drugi, potrebuješ posrednike, pojemovne like, ki razprejo subjektivnost in skozi neteleološko gibanje uhajajo avtorju (2000, 4–6). Rodowick trdi, da je vprašanje

konceptualnega lika in procesa postajati-drugi vprašanje kreacije novih načinov eksistence, alternativnih svetov ali, kot zapišeta Deleuze in Guattari: »Življenjske možnosti ali načine eksistence se da iznajti le na ravni imanence, ki razvija potenco pojmovnih likov (1999, 77). Tako Rodowick pojmovne like zveže ravno s filozofijo in manjšinsko umetnostjo, ki se ukvarja z vprašanjem življenja, ki še ne obstaja, s tem pa je povezano vprašanje, s katerim se ukvarjajo Woolf, Braidotti, Pisters in ta disertacija: kako si zamišljati potencialne spolnih/seksualnih možnosti, ki še ne obstajajo, »ki so nemisljive, ker jim ne vlada več opozicija in reprezentacija, temveč delujejo kot čista razlika?« (Rodowick 2000, 8). Obstajata vsaj dve možnosti, pravi Rodowick: »upravljanje razlike med dvema serijama, ki so lahko zaznamovane s spolno razliko tako, da ne morejo biti več reducirane na binarno logiko ali preprosto opozicijo (maskulino/feminino, heteroseksualno/homoseksualno)« ali »afirmiranje sile postajanja znotraj samega spolnega razmerja, tako da ni več seksualna ali spolna identifikacija, temveč postane vprašanje nomadskih identitet odprtih za nove konstrukcije subjektivnosti« (prav tam, 8–9).

V Orlandu telesna transformacija odigra vlogo intervala, ki razpira možnosti spolne in seksualne razlike v množenje razlik. To množenje je afirmativno in nima nič več opraviti z opozicijo dveh spolov, niti z željo, osnovano na manku. Orlando je nomadska figuracija, provizorično konstituirana skozi prostore in čase, iz različnih pozicij izjavljanja. Kot smo zapisali, ni, ko je enkrat priklican v življenje, niti Virginijin (avtorici uhaja) niti ni reprezentacija Vite ni niti vizija Potter niti dekodirana figura bralke/gledalke. Orlando je posrednik med želečimi ženskami skozi prostor in čas, vmesnik med koncepti in ravnino imanence, sila kreacije možnosti novega. V filmu samem je njeno_govo uhajanje med različnimi pozicijami izjavljanja najbolj očitno: pripovedovalka nam govori o Orlandu, medtem ko se mu kamera počasi približuje, dokler sam Orlando ne pogleda direktno v kamero in nam reče: »To sem jaz«, »sproži cogito« in hkrati »trasira ravnino« (Deleuze in Guattari 1999, 65). Tako, kot se Orlando nauči, da nobena ženska ni od nikogar, niti on_a sama ne, Vita, ko sprejme, da Orlando ni več/ali sploh nikoli ni bil (samo) ona, sprejme izpodrivanje svojega ega skozi srečanje z drugo. Ta trenutek je za Braidotti etični moment, ki reši Orlanda pred tem, da bi postal kanibalistično konzumiranje drugega:

Z drugimi besedami afirmacija življenja, ki nas zadane in preplavi, je materialno utelešena in umeščena v singularnosti, ki je meseni jaz. A ta singularna entiteta je kolektivno definirana, medrelacijska in zunanja: je neosebna, a izjemno singularna, ker je prečena z vsemi vrstami »srečanj« z drugimi in množtvom kulturnih kod, koščki in fragmenti zapletenega družbenega imaginarija, ki konstituira subjekt tako, da ga dobesedno zlepi skupaj, vsaj začasno. To ni atomiziran individuum, ampak trenutek v verigi obstoja, ki gre

naprej, gre skozi individuacijo, ampak se ne ustavi tam. Premika se nomadsko, skozi množstvo postajanj. *Zoe* kot neustavljiva vitalnost (2006, 198).

Orlando poleg ključnih vprašanj relacije in časovnosti postajanja ter telesa v vrtincu afektov, odpre prostor za domišljijo, ki postane lokacija potencialnosti afirmacije, o kateri govori Deleuze (prav tam). Celotno polje, ki ga mapira Orlando, se nadaljuje v poglavju o feminističnih queer nomadskih subjektivitetah, kot se izrisujejo v fizičnih in mentalnih potovanjih žensk v filmih *Ti Jaz On Ona* (1974), *Anini zmenki* (1978, Chantal Akerman) *Madame X* (1978) in *Ivana Orleanska iz Mongolije* (1989, Ulrike Ottinger). Filma Ulrike Ottinger nomadke postavita jasno sredi feministične predelave pravljice, v kateri se nam izrisujejo alternativni prostori in časovni poteki, v katerih princeze in popotnice živijo skupaj v mongolski tundri, piratske nomadke pa po Južnokitajskem morju pljujejo na ladji z Orlandovim imenom. Če je v filmih Ottinger domišljija ključna lokacija zamišljanja alternativ in vitalne sile, feminističnih queer nomadskih subjektivitet in postajanj, campovski spektakel površin pa gledalko zapeljuje in fascinira, filmi Akerman metamorfoze postavijo (minimalistično in včasih boleče precizno) v srčiko telesa, telesnih gest, majhnih in večjih premikov ter iskanj relacij z drugimi telesi.

6 NOMADIZEM PRVIČ: GIBANJE MED PROSTORI IN ZAIMKI

Nomad ima teritorij; sledi ustaljenim potem; gre od ene točke do druge; ni kot da ne upošteva točk (točk z vodo, točk za počitek, točk zbiranja itd.). A vprašanje je, kaj je v nomadovem življenju princip in kaj zgolj posledica. Za začetek, čeprav točke določajo poti, so strogo podrejene potem, ki jih določajo, obratno kot se zgodi s sedentarnim. Točka z vodo se doseže samo zato, da se jo pusti za sabo; vsaka točka je izmena in obstaja samo kot izmena. Pot je vedno med dvema točkama, a vmesnost je prevzela nase vso konsistenco in uživa tako avtonomijo kot svojo smer. Življenje nomada je intermezzo (Deleuze and Guattari 2005, 380).

Ta disertacija uvodoma poda primer kratkega filma Chantal Akerman *Razstrelim svoje mesto*, za katerega je mlada režiserka dobila inspiracijo ob ogledu Godardovega *Norega Pierrota* (*Pierrot le fou*, 1965). Med filmom *Nori Pierrot* in mlado gledalko Akerman, ki jo dogodek filmskega srečanja spremeni/spreminja in potisne v kreativno postajanje, lahko v teoriji potegnemo vzporedne povezave. Oba, Godard in Akerman, se pojavita v istem poglavju Deleuzove druge knjige o filmu, *Podoba-čas*, le nekaj strani narazen, oba v povezavi s filmom telesa in pojmom geste. To poglavje tako začne točno na mestu, ki ga odpre knjiga. Tako je za začetek smiselno ponoviti ključne predpostavke prvega poglavja te disertacije, ki pomembno povežejo telo in gesto s feminizmom in filmom: Telo v filmskem srečanju ni več odrinjeno na stran, kot je odrinjeno v teorijah filmskega aparata, niti ni več telo ženski pol redukcije binarne strukture spolov in pojmovanja subjektivnosti (moške zvezanosti z umom, ženske s telesom, ki tako pojmovano postane breme), temveč je ključen element filmskega srečanja. Telo nas »prisili k misli«, misel potopi v »kategorije življenja«, ki so »natančno držijo telesa, njegove poze« (Deleuze 1989, 189). V tej reformulaciji telesa in misli, ki nista več ločena, je ključen spinozističen poudarek to, kar telo zmore, oziroma to, česar še ne vemo, da zmore:

[...] telo ni [...] niti mesto zavestnega subjekta niti organsko določen objekt, temveč ... je telo analizirano in ocenjeno glede na to, kar lahko naredi, stvari, ki jih lahko opravi, vezi, ki jih vzpostavlja, transformacije, ki jih prestane in strojne povezave, ki jih ustvarja z drugimi telesi, s čim/kom se lahko povezuje, kako lahko pomnoži svoje sposobnosti – [je] redko, afirmativno razumevanje telesa (Grosz 1993, 171).

Telo kot relacijski stroj in telo v postajanju je hkrati pomembno zvezano s časovnostjo in transformacijo. V primeru moje analize nimamo opravka z raztelesenim in atemporalnim transcendentalnim subjektom, temveč utelesenim, odprtim asemblažem teles, filma, diskurzov itd. in relacij med njimi (Rizzo 2013). Vsi deli asemblaža so spremenljivi, telo samo pa je ključno povezano s serijo časa, s kinematskim režimom, ki ga Deleuze imenuje podoba-čas:

»Telo ni nikoli v sedanosti, vsebuje prej in potem, utrujenost in čakanje. Utrujenost in čakanje, celo obup, so drže telesa« (Deleuze 1989, 189). Telo, njegove drže »zveže[jo] misel s časom« (prav tam).

Tako ni naključje, da so priljubljen Deleuzov primer filma, ki ga delajo ženske v odnosu do časa, telesa in geste, ki jo izumijo ženske avtorice s prikazovanjem stanj in pozicij telesa, ki ni nikoli zaprto za transformacije in nomadska uhajanja, filmi režiserke Chantal Akerman. *Jeanne Dielman*, verjetno njeno najbolj znano delo, je film o ritualu, ki ga je Akerman opazovala pri ženskah v svoji vzhodnoevropski judovski družini. Ritual vsakdana, ki je v vse bolj sekularizirani družini zamenjal religiozne judovske rituale, se je manifestiral v kompulzivnem ponavljanju jasno odrejenih sekvenc dnevnih opravkov, končni smoter katerih je bilo obvladovanje anksioznosti pred neznanim. Akerman, za katero je bilo značilno vztrajno zanikanje oznak feministične ali lezbične režiserke, pa ta film sama imenuje feministični, ker: »[...] da prostor stvarem, kot so dnevne geste žensk, ki niso bile nikoli ... prikazane na takšen način. So najnižje v hierarhiji filmskih podob.« Stilsko dovršen prikaz Jeanninih dnevnih opravkov je ključno orodje v funkciji feminizma filma: »Ampak bolj kot vsebina je [feminističen] zaradi stila. Če se odločiš prikazati ženske geste tako precizno, je to zato, ker jih ljubiš. Na nek način prepoznaš te geste, ki so bile vedno zanikane in ignorirane. Mislim, da resničen problem z ženskimi filmi nima nič opraviti z vsebino ... [Ženske] se spopadajo s tem [vsebino] in pozabijo iskati formalne načine za izražanje tega, kar so in kaj hočejo, svoje lastne ritme, svoje načine gledanja stvari« (Akerman v de Lauretis 1985, 159). Film je bil posnet s skoraj izključno žensko ekipo, kar je bilo takrat izjemno težko, pripoveduje Akerman v svojih intervjujih, glede na to, da žensk v večini filmskih poklicev sploh ni bilo.

Deleuze piše o vsakdanjem telesu, vpetem v ceremonijo, ki mogoče nikoli ne pride ali vsebuje čakanje, izmučenosti in pričakovanje, na drugem mestu v knjigi *Podoba-čas*, ampak je, kot da govori o naslovni junakinji Jeanne, o tem, kako vsakdanje drže počasi pronicajo v »teatralizacijo telesa«, prehajajo v gesto. Pojem geste Deleuze zveže z Brechtovo konceptualizacijo, v kateri je gesta »nereduktibilna na zaplet ali 'subjekt'« in je »[...] razvoj drže same in kot taka vodi v neposredno teatralizacijo teles« (Deleuze 1989, 192). Gesta v Brechtovski perspektivi opozarja na vpetost karakterja v družbene strukture in strukture spektakla s tem, ko igralec_ka zavestno poustvarja geste in telo zmoti v njegovi navidez »naravni« mobilnosti. V gledalcu_ki teatralizacija telesa izzove učinek potujitve, ki naj bi vzpostavila distanco, blokirala identifikacijo in vzbudila kritično zavest. A Deleuze opozori, da

je gesta poleg tega, da je družbena in politična, tudi biovitalna, metafizična in estetska (prav tam, 194). Podobno opozarja del Río, ko zapiše, da brechtovska postavitve (*tableau*) spregleda njeno »vitalno, aktivno/performativno dimenzijo. S tem, ko gleda na koreografijo teles kot na dokončano podobo namesto kot na procesualno in multidimenzionalno postajanje podob, vizualen/reprezentacijski pristop spregleda kontinuirano spreminjajočo se relacijo in izmenjavo med formo in silo, statičnostjo in gibanjem, izpostavi očitno statičnost slike/postavitve, namesto da bi o njeni funkciji razmišljal kot o začasni omejitvi sile« (del Río 2009, 68). Tako del Río predlaga idejo postavitve (*tableau*) in njenega telesa kot »mesto sile – polje koncentrirane energije, ki jo film prej ali slej sprosti, bodisi postopoma ali nenadno (prav tam, 68).

Oba, Deleuze in del Río, izpostavita zvezanost družbeno-zgodovinske geste na eni strani in afekta na drugi. V tem primeru se oba zatečeta k Artaudovem pisanju o gledališču in telesu brez organov, kot »odprti seriji intenzitet« (Deleuze in Guattari 2005) da pokažeta, kako »[...] [so] historični in zgodovinski okvirji, ki omejujejo telo, neločljivi od afektivnih, predjezikovnih znakov, skozi katere telo izraža te historične in lingvistične omejitve« (del Río 2009, 71). Če del Río na tem mestu govori o »specifični ideji filmskega performansa kot kinematičnosti: proučevanja gibanja teles kot kanalov za premikanje in transformacijo energije« (prav tam, 69) v povezavi s filmi Rainerja Fassbinderja, pa Deleuze izpostavi med drugim Chantal Akerman in njeno prvo inspiracijo, Godardovega *Norega Pierrota*, kot filma, ki se pomikata od telesnih pozicij/odnosov do geste. A zdi se, da je Akerman poseben primer, saj Deleuze v enem redkih zapisov o spolni razliki govori o specifični ženski gesti »ki preseže zgodovino moških in krizo sveta« (Deleuze 1989, 196), o ženskem zavzemanju lastnega telesa in temporalnosti, ki temu telesu in njegovi gesti pripada v povezavi z njenim filmom *Anini zmenki*. V mislih moramo imeti namreč uvodno opozorilo Rodowicka, da ima Deleuze, četudi je največji filozof razlike, paradokсно »[...] malo ponuditi problemu razlike med gledalci«, med katere spadajo seksualne, spolne, rasne in razredne razlike (Rodowick 1997: xiii). Akerman tako ne odpre samo poti k nomadizmu, temveč nomadizmu v povezavi s spolno razliko, telesni (ženski) gesti in postajanju, ki, pomnimo, zadeva celotno politiko telesa. Če ponovimo uvodni citat, pokaže telesne pozicije/odnose:

kot znak stanj telesa, specifičnega za ženske karakterje, medtem ko moški govorijo za družbo, okolje [...] del zgodovine, ki jo nosijo s sabo (*Anini zmenki*). Ampak veriga stanj ženskega telesa *ni* zaprta: najsi izhaja iz matere ali vračanja nazaj k materi, služi kot razkritje moškim, ki govorijo o sebi, in na globlji ravni okolju, ki se vidi ali sliši samo skozi okno sobe ali vlaka, celostna umetnost zvoka. Na

istem kraju ali prostoru žensko telo doseže čudaški nomadizem, ki ga pripravi do prečkanja dob, situacij in krajev (to je bila skrivnost Virginie Woolf v literaturi) (Deleuze 1989, 196).

Nomadski subjekt se v tem primeru lahko uporabi kot feministična figuracija, uporabna za politični projekt feministične reartikulacije množenja in upoštevanja razlik: kot piše Braidotti, je nomadski feministični subjekt v procesu, kompleksen in rizomatski, kar zahteva izjemno natančno materialistično mapiranje situiranosti. Kartografija je v tem pomenu na eni strani analiza stanja, na drugi kreativna vaja v iskanju alternativ, podobna deleuzovsko-guattarijevskemu poudarku o molarnem/molekularnem feminističnega boja. Če nomadske subjektivitete v feminističnem branju Deleuza niso »[...] niti 'entitete' niti stvari ali odnos med mislijo (notranjostjo) in telesom (zunanostjo); temveč morajo biti razumljene kot serija tokov, energij, gibanj, zmožnosti, serija fragmentov ali segmentov, sposobnih drugačne povezave kot tiste, ki bi jih utrdila v identiteto« (Grosz 1993, 173), materialistični poudarek situiranosti, utelešenosti in spolne razlike odigra ključno vlogo v analizi razmerij moči in potencialih uhajanj (Braidotti 2011; Grosz 1994).

V filmskih primerih nomadizma filmom Akerman uspe »zbuditi zavest o telesni moči afektiranja« (del Río 2013, 212). Nomadizem tako ne zadeva le filmskih nomadk, ki skozi telesne geste kažejo na omejitve in uhajanja svoje situiranosti, temveč ima učinke na gledalko samo. Zavedanje o telesni moči afektiranja, piše del Río, ni omejena na filmsko dvorano, temveč »[...] telesne afektivne izkušnje v filmih, z njimi in skozi njih lahko delujejo kot potentni prevajalci, prevodniki in pretvorniki misli, občutkov in afektov, ki nadalje zarisujejo linije bega ob nedeljivi liniji transformacije in onkraj točnih trenutkov izvorov ali zaključkov« (prav tam, 213).

6.1 Feministične geste

Položaj telesa je kot podoba-čas, tista, ki vnese prej in pozneje v telo, serija časa; a gesta je že drugačna podoba-čas, red organizacije časa, simultanost njegovih vrhov, koeksistenca njegovih plasti (Deleuze 1989, 195).

Da bi bolje razumeli koncepte geste, postajanja in temporalnosti v filmih Akerman, najprej pogledjmo njen film *Jeanne Dielman* (1975), ki nastane med *Jaz ti On Ona* (*Je Tu Il Elle* 1974) in *Aninimi zmenki* (*Les Rendez-vous d'Anna* 1978), a je hkrati kulminacija filma telesa in feminizma. *Jeanne Dielman* je več kot tri ure dolg film o tridnevnem izseku življenja (nekdaj) buržoazne gospodinje, vdove, ki živi z najstniškim sinom v meščanskem stanovanju sredi

Bruslja. Večinoma statična kamera beleži njena vsakdanja gospodinjska opravila v realnem času, od jutra do večera: pospravljanja postelje, česanja las, kuhanja kave, lupljenja krompirja, popoldanske prostitucije, ki ji omogoča dodaten vir zaslužka, večerje s sinom. Njen dan mineva pretežno v stanovanju, le redkokdaj gre v mesto po drobnih opravkih, npr. iskat ujemajoče gumbe. Film v potek rutiniziranih gest mojstrsko vnaša drobne razlike, ki počasi kulminirajo v večji dogodek filma. Če je prva dva dni vse v popolnem redu, se tretji dan v jasno zastavljeni strukturi njenega vsakdana pojavijo razpoke: zbudi se prezgodaj in ne ve, kaj naj naredi z dodatnim časom, vsako izmed dnevnih opravil začne prezgodaj ali prepozno, vilica pade, krtača za čiščenje čevljev ji odleti, krompir se ji zažge ... »Objekti se zdijo [...] kot da imajo svojo lastno voljo, čas – Jeannin motor – začne čutiti (ona in mi) kot obratno in konstitutivno stran dolgčasa: kot nepotrpežljivost ter muko« (Margulies 1996, 78). Tretji dan večkrat poseda, ne ve, kaj bi sama s sabo, začne opravila, ki jih v svoji rutini prej ni imela, in jih pusti na sredi izvedbe. Anksioznost in tesnoba razpada Jeanninega sistema se počasi razpreda in doživi nedramatičen vrhunec v prizoru umora. Jeanne sedi v spalnici, se sleče in urejeno zloži obleko. Sledi prizor seksa z eno izmed njenih popoldanskih strank, med katerim Jeanne pade zadnja bariera njenega reda in kljub mučnemu upiranju doživi orgazem.²⁹ Nato se pred ogledalom obleče, s komode vzame škarje in moškega z njimi zabode.

Čeravno je prvi vzgib ogleda in branja filmskega umora to, da ga označimo za simbolično uničenje patriarhata in je takšno branje v kontekstu filma mogoče in legitimno, je srž politične geste filma orkestrirana temporalnost naracije skozi celotno dolžino treh ur, ki skozi repetitive gest ustvarja specifično temporalnost telesa. Jeannino telo je konstruirano skozi jasno določene časovne ritme, ki proizvajajo navidez esencionalizirano telo v svojih bioloških ritmičnih spanja, vstajanja, hranjenja, skrbi za otroke, (ne)doživljanja orgazma, kot tudi družbeno krotko telo meščanske (ženske) spodobnosti. *Jeanne Dielman* v »velike družbene zgodbe« očetov, sinov, pa tudi homogenih pripovedi feminizma zareže subtilno: teleološkost časa je v dolgočasni pripovedi ženske v stanovanju za gledalca in za Jeanne že zamajana, čas ne vodi nikamor, razen

²⁹ Večinsko branje prizora, da Jeannino rutino nazadnje zmoti nepričakovan orgazem, bi bilo mogoče brati tudi drugače. Prizor je namreč izjemno ambivalenten: Jeanne se v prizoru upira in odriva moškega stran od sebe, njene geste pa bolj kot kakršnokoli sled užitka razkrivajo trpljenje (ki ni povezano zgolj s seksualnim prizorom, temveč je precizna kulminacija triurne klavstrofobične mučnosti). V vsakem primeru je njena aktivna privolitev vzeta, njena rutina srečevanj s strankami pa vidno porušena (ko v prejšnjih prizorih stranke odslavlja, je vedno vidno indiferentna).

v krožno vračanje dneva, hkrati pa film s spodrseljaji tretjega dne aludira na »plastično ambivalentost časa«, dvojnost progresije, evolucije, vzorca, repeticije, ampak tudi hipnega, neskončno hitrega, trka, nesreče, ki se zdi kot da se izmika trajanju, ali vsaj da vpelje v gostoto zaporedij nedoločljivo bifurkacijo destrukcije [...]« (Malabou 2012, 54).

Pri Jeanne je red maska, ki prekriva kaos. Poglavitno orodje filma v destabilizaciji ustaljenih pomenov pa je neposrednost časa v filmski podobi, skozi katero časovne disonance vsakdana dobijo skorajda materialni obstoj. Narativna struktura *Jeanne Dielman* sprva preslepi s klasičnim linearnim potekom od dneva do dneva, od opravila k drugemu, hkrati pa se od njega odmika v tem, da se skorajda do konca zdi, da v zgodbi ne bo nobenega velikega premika, da se ne bo zgodil noben pomemben dogodek, ki bi zgodbo nekako osmislil. Gledamo dejanja v realnem času, nepomembne dogodke vsakdana, ki jih »realni čas oropa možnosti, da bi stali za kaj drugega kot konkretno« (Margulies 1996, 37). Vsako dejanje je izpeljano do konca, geste dajejo dnevu poseben ritem, Jeannino telo in kompulzije času dajejo konkreten utelešen obstoj, ki ga kamera statično beleži. Zato tretji dan drobne napake in omahovanja v Jeannini rutini delujejo kot »časovna bomba« (prav tam, 5), obsedeno obvladovanje potencialne kaotičnosti poteka dneva pa počasi zamenjuje anksioznost, ki se (zaradi umanjkanja protikadra) na gledalca prenaša direktno. *Jeanne Dielman* zato na nek način deluje izjemno sodobno v prikazovanju izoliranosti, alienacije in anksioznosti, ki se prikraejo, ko se začnejo drobiti jasno odrejeni segmenti življenja, za čas pa se zdi, da ne vodi nikamor.

Pri ustvarjanju atmosfere filma veliko vlogo odigra inovativen filmski pogled, ključen element za sprejetje filma v (feministični) filmski arhiv. De Lauretis zapiše, da sta v *Jeanne Dielman* na delu »dve metodi ženskega« (de Lauretis 1985, 161): karakter in režiserka, podoba in kamera, ki sta ločeni, a hkrati neločljivo povezani, film pa je vizualno urejen na način (tu pride v enačbo ključna tretja os relacijskosti filma), da nagovarja gledalca/gledalko ne glede na spol, kot žensko: »[...] film definira vse točke identifikacije (s karakterjem, podobo, kamero) kot ženske, feminine ali feministične« (prav tam).

Kamera je relativno nizko (prilagojena višini Akerman, ne precej višje Delphine Seyrig, ki igra Jeanne), statična, v filmu ni protikadrov, dogajanje je snemano v srednjem planu: »Nisem šla preblizu, ampak nisem bila zelo daleč. Dovolila sem ji, da je v svojem prostoru. Ni nekontrolirano. Ampak kamera ni bila voajeristična v komercialnem smislu, ker se vedno ve, kje sem ... Samo na en način sem lahko posnela ta film – da sem se izognila temu, da razrežem žensko na stotine koščkov, razrežem dejanja na stotine prostorov, da gledaš pozorno in

spoštljivo« (v de Lauretis 1985, 160). Film tako ponuja alternativo voajerističnemu pogledu, ki je ženske v filmu prevečkrat objektiviral: kamera na primer nikoli (razen v prizoru umora) ne gre v Jeannino spalnico med njenimi popoldanskimi obiski. Ni užitka v gledanju gospodinje Jeanne, v treh urah gledalec neposredno občuti nedramatičnost in dolgčas njenega vsakdana – iz prve projekcije filma v Cannesu so gledalci množično odhajali: »Tokrat sem ugotovila, da ljudje niso tega prenesli« (Akerman, spletni vir) – hkrati pa je vsakdan ženske v njeni poziciji prvič zares viden. V ta namen je Akerman namerno izbrala znano francosko igralko Delphine Seyrig, ki je imela avro elegance in sploh ni bila podobna karakterju Jeanne: »Če bi videli nekoga, ki smo ga vajeni pospravljati postelje in prati posodo, potem te osebe zares ne bi videli, tako kot so moški slepi za svoje žene, ki pomivajo posodo« (prav tam).

Podobno dekonstrukcijo voajerističnega pogleda, ojdipske naracije in iskanje alternativ le-tema najdemo v njenem *Jaz Ti On Ona* in *Anini Zmenki*, kjer se obe junakinji nomadsko pomikata med mesti in državami, pretežno v tišini, v iskanju svoje ljubimke. Kot pravi Weiss, prizori ženske tišine in oddaljenosti delujejo, kot da: »Akerman razgali heteroseksualne romantične mite in strukture moškega vizualnega užitka, ne more pa iznajti alternativnega filmskega jezika za žensko željo« (2010, 130). Weiss spregleda, da je tišina lahko ključna strategija iskanja jezika ženske želje: [...] Poskušam [...] iti nazaj skozi maskulini imaginarij, interpretirati, kako nas je reducirjal na tišine, utišanje ali mimikrijo in poskušam, od začetka in sočasno, (ponovno) odkriti mogoč prostor za žensko imaginarno« (Irigaray 1985b, 164). Irigaray v svojem delu strategij razbijanja falogocentričnega jezika pride do podobnega zaključka kot Deleuze in Guattari v njunem konceptu manjšinske kinematografije: ni zunanje pozicije, iz katere bi zamajal sistem večinskega jezika, temveč transformacija poteka znotraj večinskega jezika, s postopno kreolizacijo jezika. Če je jezik falo(go)centričen in če obstaja isomorfizem med ojdipsko obliko moške seksualnosti in patriarhalnim jezikom, kot trdi Irigaray, potem telo postane tako primarno mesto boja kot tudi primarno mesto postajanja. Tu ne gre za telo v esencialnem smislu (Irigaray sama kljub očitkom esencializma ne verjame v nezaznamovano telo pred simboličnim vpisom), temveč za podoben poudarek, kot ga naredi Deleuze v uvodnem citatu z poudarkom načina, »[...] na katerega so [ženske] producirale inovacije v filmu teles, kot da bi morale ženske osvojiti vir svoje drže in temporalnosti, ki jim kot individualnim ali skupnim gestam ustreza« (Deleuze 1989, 197). Podobno kot Irigarayina mimikrija histeričarke – ki je sama mimik ženskam odrejene vloge (Grosz 1989) –, ki jo filozofinja pripelje do ekscesa, Akerman z ekscesnim ponavljanjem ženskih gest, čakanja, nemosti in tišin v linearno časovnost vsakdana zareže s spodrseljaji in dogodki (umor v *Jeanne Dielman*, nenavaden seksualni prizor

v *Jaz Ti On Ona*, zvok ljubimkinega glasu preko telefonske tajnice v *Aninih zmenkih*). Pri tem odpira prostore med, interval, ki prinese s sabo transformacijo odnosov, pomenov in telesa. Izumlja nov jezik, h kateremu poziva Irigaray; to ni jezik reprezentacije, identitete in opozicije, temveč fluidnosti in telesa, ki se ga moramo šele naučiti.

6.2 Čas in subjekt: *Jaz Ti On Ona*

V *Jaz Ti On Ona* igra naslovno vlogo Julie Akerman sama. Poteza izbire igralko (Akerman je najprej iskala igralko za vlogo Julie, a kmalu videla, da je vloga preveč intimna, da bi jo igral kdo drug), je pomembna za razmišljanje o nomadskosti subjektivitete – kdo gleda in iz katere pozicije izjavlja? Skozi čigav pogled gledamo mi – tisti od Akerman (režiserke), Chantal (igralko), Julie (lika)? V kakšnem razmerju so ti pogledi? Kako vzpostavimo relacijo med multipliciteto pogledov, ki vključujejo Akerman/Chantal/Julie, ki nas iz prazne sobe gleda nazaj?

Jaz Ti On Ona vsebuje značilne elemente avtorstva, ki jih leto pozneje Akerman razvije v *Jeanne Dielman* in nadaljuje v *Aninih zmenkih*: like, ki tavajo, dogodke, ki ne vodijo k ničemur, like, ki jih ni mogoče kakorkoli enoznačno definirati ali razumeti, like brez psihološke globine, ki bi bila razkrita gledalki, a hkrati tako *Jaz Ti On Ona* kot tudi *Anini zmenki* »prinašata feministično ukvarjanje s pozicioniranjem ženskih izkušenj v center pripovedi in s poskusi oblikovanja lezbične želje« (Weiss 2010, 124). Pri tem je potrebno opozoriti, da lezbištva, čeravno je izpostavljeno v obeh filmih, ne gre brati v smislu stabilne pozicije lika, temveč je bližje reformulirani želji na začetku te disertacije in vključuje destabilizacijo jasne identitete, kar oba filma umešča bližje queerovstvu in queer branjem. Julie tako nekomu obsedeno piše pismo (za katerega angleški podnapisi filma napačno in zgovorno predpostavljajo, da je On, čeravno francoski *lui* spola naslovnice_ka ne razkriva),³⁰ pozneje pa ima seksualno srečanje z moškim in žensko, Ana v *Aninih zmenkih* pa je brez vezi in v neke vrste celibatu (svoja

³⁰ Zagata heteronormativnosti jezika, četudi gre za feministični queer film, se je tako nehote, a najbolj jasno pokazala v angleških podnapisih filma in odzivih nanj. Ker so podnapisi uporabili moški zaimsek tam, kjer Akerman namenoma ostaja ambivalentna – nikoli točno ne vemo, na koga se nanaša zaimsek *tu* –, je večina kritikov ob izidu filma napisala, da Julie obsedeno piše pismo svojemu ljubimcu. V filmu je uporabljen francoski zaimsek *lui*, ki pa lahko v kontekstu uporabe pomeni žensko ali moškega (zares je po tretjem delu filma bolj verjetno, da je pisala pismo ljubimki). Napaka v interpretaciji se ponovi v referenčni knjigi o režiserki *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrelist Everyday* Ivone Margulies (1996).

seksualna srečanja z moškimi vedno prekine in je nikoli ne izpopolnijo); njene edine vezi, pa še te vedno na nek način spodletele, so z njeno materjo in odsotno ljubimko, ki je nikoli ne uspe priklicati na telefon.

Glavni lik *Jaz Ti On Ona* srečamo podobno kot Jeanne v zaprtem prostoru, v sobi, ki jo že na začetku filma (glas pripovedovalke – Akerman sama – nam pove, da je tretji dan) izprazni, tako da v njem ostane zgolj žimnica, ki jo prestavlja z enega konca prostora na drugega. Vizualno beleženje nomadizma, zaprtih, skorajda klavstrofobičnih prostorov in opazovanja premikanja mesta skozi okno, pomensko praznih prostorov – stopnišč, postaj in praznih ulic – najdemo v večini filmov Akerman kot vizualno metaforo psihološkega stanja, ki ga v svojih filmih največkrat ne raziskuje neposredno. V *Aninih zmenkih* je tako na primer naslovna junakinja režiserka, ki potuje po evropskih praznih prostorih, se stalno premika med hotelskimi sobami, avtomobili in vagoni. Akermanini zaprti prostori, iz katerih junakinje sčasoma odidejo na brezciljne poti, ponovno spominjajo na prazne prostore podobe-časa, kjer »vsaka določena dejavnost ali interpretacija izhlapi, za sabo pa pusti like, ki čakajo, ki so priča minevanju časa kot trajanja« (Rodowick 1997, 12). Na tem mestu pritiče krajša opomba: konceptualizacija trajanja namreč ne more mimo Bergsona, ki trajanje opisuje kot kontinuiteto in tok, ki ga živi zavest, a je hkrati ta kontinuiteta zavoljo lažje obvladljivosti in kvantifikacije časa razdrobljena na trenutke, na bloke jasno odrejenih preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, čas pa poprostorjen – dojet kot nasledstvo trenutkov v prostoru, npr. premikanju kazalcev ure (Bergson 2001). Afekt, čutenje in psihološka stanja pa so na drugi strani zvezana z razliko v stopinjah, ki jo Bergson zveže s pravim trajanjem in se je ne da preprosto meriti v koordinatah prostorskiosti (Mroz 2012, 35). Poprostorjenje in kvantifikacija časa sta drugačna od trajanja, kjer je čas sila, neodvisna od gibanja in prostorskiosti; trajanje, ki sedanjost poveže s preteklostjo in prihodnostjo, pa ima pomembne implikacije za filmsko teorijo. Prva je poudarek na povezavi percepcije in spomina. Kot piše Grosz, med percepcijo in spominom obstaja »‘medsebojna napetost’ [...] Spomin vrne objektom bogat potencial, ki ga imajo za funkcioniranje zunaj običajnih rab; vrne jim kvalitete, lastnosti, kontekste, ki jih mora percepcija eliminirati zato, da deluje na objektu. Percepcija ne more biti nikoli osvobojena spomina in kot taka ni nikoli popolnoma ukoreninjena v sedanjosti, temveč vedno ohranja rezervoar povezav s preteklostjo kot tudi pričakovanje bližnje prihodnosti« (Grosz 2004, 173). Druga implikacija ima tako povezavo s prvo in se navezuje na uvodno razlago intervala. Četudi se Deleuze ne ukvarja eksplicitno z gledalstvom, podoba-čas pomeni razvezanost akcije in habitualne percepcije, akcije in reakcije podobe-gibanja. Podob, ki so samo optične, samo slušne, včasih ne moremo prenesti, so »premočne, preveč nepravične,

a včasih tudi preveč lepe« (Deleuze 1989, 18). Tako mesto v razmišljanju o gledalstvu dobi svoje mesto intuicija, ne kot alternativa inteligenci ali instinktu, temveč razumevanje, bližje estetskemu kot znanstvenemu razumevanju: »bližnje, intimno, notranje dojetanje in potopljenost v kvalitete življenja, povezane s trajanjem« (Grosz 2004, 234). Tako je intuicija tista, ki lahko edina zaobjame trajanje in postajanje ter kvalitativno razliko, ne da bi se transformirala v reprezentacijo (prav tam). Četudi je naloga analize, ki izhaja iz intuicije, težavna in konceptualizacija trajanja, ki s samo definicijo koncepta ne bi že takoj zamejila, poprostorila in razdelila v manjše segmente, ki jih je mogoče dojemati, skorajda nemogoča, v praksi filmske analize koncept trajanja omogoča odprtost za druge svetove, drugačne časovne ritme in razširi polje percepcije. Slednje je vprašanje, s katerim se na tem mestu ne ukvarjam, je pa pomembno za razmišljanje o povezavi telesnosti in gledalske izkušnje. Gre za vprašanje odnosa med senzoričnim trenutkom in časom, ki mineva: ali senzorični trenutek skozi trajanje postaja intenzivnejši ali konstantna transformacija tekstur filma spodmika in destabilizira čutenje? (Mroz 2012, 32; Marks 2000, 2002)

Jaz Ti On Ona je film, ki zahteva intuitivno odprtost za različne časovne ritme, kar nakazuje že s tridelno časovno strukturo: prvi del je naslovljen »čas subjektivnosti«, drugi »čas Drugega«, tretji pa »čas razmerij«. Četudi bi tridelna struktura lahko zavajala, da imamo opravka z jasno časovno razdelitvijo, s koledarjem, ki bi čas razdelil v obvladljive segmente, nas Akerman ponovno sooči s trajanjem, ki mu za gledalko umanjka referencialnost časovne orientacije. Časovni ritmi čakanja in pomikanja, samote in relacij se mešajo v procesu postajanja, ki nikoli ne da jasnega zaključka filma ali zapre Akerman/Julie v jasno identiteto.

Glas pripovedovalke začne film s stavkom: »In takrat sem odšla«, čeravno se zares začenja prvi del filma, ki v značilnih dolgih posnetkih beleži njeno pomikanje po sobi. Med prostovoljno osamo kompulzivno jé sladkor, potem nekomu piše pismo, ki ga ne more dokončati, se sleče in čaka. Glas pripovedovalke ne razkriva motivov in ozadja njenega delovanja, niti ni sočasen dejanjem, ki jih opisuje. Junakinja v sobi preživlja prazen čas: govori, kaj je naredila prvi dan, drugi dan itd., kar brez konteksta zunanjega časovnega ritma odvzame časovno orientacijo in pomen za gledalko, razen v majhni aluziji na menstrualni cikel, ko reče, da ve, da je bila v sobi vsaj 28 dni. Spremembe v vremenu, ki jih glas pripovedovalke naznani je netočen »zunanjemu koledar«, ki naj bi »[...] ustrežal nejasni notranji temporalnosti – subjektivnemu času čakanja in dihanja, ki suspendira 'logični čas'« (Margulies 1996, 114). Ivone Margulies tako opozori, da »čas subjektivnosti« s spodmikom vsake temporalne referencialnosti odpravi možnost

stabilne subjektivnosti in subjektivnega pogleda. Lahko gremo še dlje: čas subjektivnosti ne le da paradokсно blokira zaprtje Akerman/Julie v subjektiviteto, temveč je čas singularnosti, totost (*haecceity*). Telo Chantal/Julie ne determinira forma, subjekt, niti funkcije, ki jih opravlja, »Na ravnini konsistence je telo definirano samo s širino in dolžino: z drugimi besedami s seštevkom vseh materialnih elementov, ki mu pripadajo z danimi relacijami gibanja in počitka, hitrosti in počasnosti (dolžina); končni znesek intenzivnih afektov, ki jih je sposobno na dani moči ali stopnji potenciala (širina). Nič razen afekti in lokalna gibanja, diferencialne hitrosti« (Deleuze in Guattari 2005, 260). Totost kot oblika individuacije, ki je drugačna od subjekta ali stvari, se ne nanaša samo na telo Chantal/Julie, ki se pomika ali počiva, jé ali piše, temveč na »[...] relacije gibanja in počitka med molekulami ali delci, zmožnosti afektirati ali biti afektiran« (prav tam, 261) Deleuze in Guattari pišeta, da imajo »letni čas, zima, poletje, ura, datum popolno individualnost, ki ji ne manjka nič, četudi je ta individualnost drugačna od tiste [individualnosti] stvari ali subjekta« (prav tam), so sestavljeni iz relacij gibanja in počitka, sposobnosti biti afektiran ali afektirati (prav tam), subjekti pa prenehajo biti subjekti in postanejo dogodki, asemblaži (prav tam, 262–263), kompozicije ure, dneva, atmosfere, sladkorja, žimnice, pisala, snega, telesa. Individuacija življenja, ne subjekta, obstaja na drugi ravnini: prva je ravnina »hitrosti in afektov«, druga »form, substanc in subjektov«. Prva je v drugačni temporalnosti kot druga, v času Aiôna, času dogodka, času simultanosti preteklosti in prihodnosti, simultanosti »nečesa, ki se bo hkrati šele zgodilo in se je pravkar zgodilo«. Druga pa v času Kronosa, izmerljivega časa, »ki situira stvari in osebe, razvije forme in determinira subjekt« (prav tam, 262). Vprašanje, ki se postavlja, je, kaj to pomeni za analizo razmerja med filmom in feminizmom, filmom in lezbično željo? Četudi se zdi, da je Akerman bližje deleuzo-guattarijevskemu poudarku singularnosti, individuacije napram subjektiviteti in ujetosti v družbeno-temporalne segmente, film navkljub temu dopušča in je izzval večinoma feministična in lezbična/queer branja, ki hkrati opozarjajo na širše politične implikacije opuščanja subjektivnosti za manjšinske politične projekte.

Margulies podobno svojo analizo filma začne s foucaultovsko opombo na Deleuzovo in Guattarijevo delo, ki koncept subjekta drobi v prid kolektivne pozicije izjavljanja, kar ima tudi implikacije za koncept manjšinskega filma, kot sem pokazala v uvodnem poglavju. Foucault tako na mesto politike v imenu posameznika (ki je vedno produkt oblastnih razmerij), predlaga deindividualizacijo, skozi »multiplikacijo [...] in raznolike kombinacije« (1996, 109). Margulies nadaljuje, da četudi je deindividualizacija (kar lahko v tem primeru beremo vzporedno z individuacijo, asemblažem delcev in multipliciteto) ključna za film *Jaz Ti On Ona*,

deleuzo-foucauldovska konceptualizacija politike ne glede na že opisane težave opuščanja subjekta v prid postajanja govori o rizomatskih in začasnih mrežah povezav, ki imajo s feminizmom več skupnega kot ne. Feministična politika ne zaobjema samo kolektivnega delovanja, multiplicitet skupin, »[...] temveč tudi multiplicitete notranje [subjektu] ali delujoče skozi in čez subjekte, proti nadzoru ega in superega, proti procesom ojdipalizacije, [multiplicitete], ki omogočajo proliferacijo postajanj in produkcijo marginalnosti vseh vrst« (Grosz 1993, 170). Grosz nadalje trdi, da si tovrstna konceptualizacija politike, politike kot mikropolitike, lokalizirane, nehierarhične in neteleološke, sponodi iz oblik feminističnega boja več, kot so avtorji pripravljene priznati. Podobno afiniteto med feminizmom in deleuzo-guattarijevske filozofije je moč najti v ideji telesa: kot »[...] netotalizirajoče serije procesov, organov, tokov, energij, telesnih substanc in netelesnih dogodkov, trajanj«, telesa, ki se izmika binarizmom telesa/uma, narave, kulture, subjekta/objekta, notranjosti/zunanosti (prav tam). Če vzamemo predrugačene koncepte političnega in telesa za svoje izhodišče, se *Jaz Ti On Ona* odpre branju skozi feministično in queer politiko kot mikropolitiko, lokaliziran boj in telesno gesto, ki razveže vozle subjektivnih pozicij lika/igralke/režiserke/gledalke. Margulies pokaže, da je Akermanino nevtralnost – antipsihološkost, antiinteriornost, antikavzalnost – treba brati kot liminalno fazo reprezentacije subjektivnosti, kjer vsako partikularnost pripelje do takšne skrajnosti, da radikalno destabilizira vsakršno reprezentacijo subjektivnosti, namesto tega pa ponudi »mutanta«, v katerem se križa več pozicij naenkrat (1996, 110). A multiplicitet ne smemo brati kot pluralizacije identitete, »identitete multiplicitirane z n-lokacijami«, temveč je »[...] vedno spreminjajoča se, netotalizirajoča kolektivnost, asemblaž, definiran ne skozi svojo stalno identiteto ali princip istosti skozi čas, temveč sposobnost iti skozi permutacije in transformacije« (Grosz 1993, 170). Akerman/Chantal/Julie je akumulacija različnih funkcij v enem telesu, ki razdrejo enotnost zamejenega subjekta (Margulies 1996, 110), serija procesov, tokov in energij, asemblaž različnih pozicij, transformacij in partikularnih povezav – toplota in hlad, premikanje in ležanje, sladko in potno, telo in raztelešen glas so deli asemblaža, ki v »času subjektivnosti« kaže na desubjektivacijo glavnega lika. Prvi del razpre subjektiviteto samo, prostor, v katerem tava Julie, je eksperimentalni prostor, ki ga mapira s svojimi afektivno-performativnimi premiki, temporalnost je povezana s trajanjem, čakanjem in minevanjem, gestikularnimi premiki telesa, ki postaja telo intenzitet in tokov.

»Čas Drugega« se začne z vdorom tujosti v kader in Julijino izolacijo. Za trenutek vidimo moškega, ki gleda golo Chantal/Julie skozi okno. Po dogodku se junakinja obleče in gre na pot. Drugi del razkriva več družbeno-socialnih referenc, ki gradijo žepe subjektivitete: Chantal/Julie

se vozi s tovornjakarjem, ki ji je ustavil, z njim hodi po obcestnih gostilnah, kjer se družijo z njegovimi znanci in gleda televizijo. Chantal/Julie se pomika po družbenem polju, v katerem živi tovornjakar, nerodno, ona je toliko Druga njemu, kot je on njej, a hkrati ju ne moremo nikoli brati skozi opozicijo, niti ni njunega srečanja mogoče opozicijsko postaviti naslednjemu delu, v katerem se Chantal/Julie sreča z svojo ljubimko. Njena liminalna pozicija je tako povezana toliko z zavračanjem zaprtja Julie v opozicijo hetero- in homoseksualnosti, kot tudi izhajanja iz njene pozicije režiserke (Akerman) in v tem primeru gledalke, opazovalke, ki niha med izkušnjo in opazovanjem. Glas pripovedovalke slišimo redkeje kot v prvem delu, njeno opisovanje zamenjajo dolge tišine in tovornjakarjevi monologi, ki jih Julie posluša. V redkih instancah sinhronizacije svojih misli reče, da premišljuje, kako bi poljubila njegov vrat.

V filmu se dogodita dva seksualna prizora, ki izrazito zamajeta seksualizacijo ženskega telesa: v prvem Julie z roko zadovolji tovornjakarja. V prizoru vidimo samo tovornjakarja od pasu navzgor, ki ji daje jasna navodila in hkrati opisuje svoj orgazem: »Najprej počasi, potem malo hitreje«, »Z glavo se bom naslonil na volan«. Ta povezava nepotrebne izjave in geste subverzivno razkriva performativnost likov, ki jo intenzificira tovornjakarjev post-orgazmični pogled direktno v kamero (Margulies 1996). Potem do natančnih detajlov opiše svoje življenje, zakon, družino in dvome. Pri tem je Chantal/Julie/Akerman le delno vidna, na margini kadra, hkrati igralka in režiserka, ki pasivno najprej zadovoljuje, nato posluša. Motiv ženske, ki posluša monologe moških z radovedno distanco, se ponovi v Akermaninem filmu *Anini Zmenki* (*Les Rendez-vous d'Anna* 1978), kjer se glavna junakinja podobno kot Julie v drugem delu *Jaz Ti On Ona*, nomadsko pomika med državami, srečuje moške, ki ji razlagajo o svojih travmah, zgodovini in življenjih, se želijo posesivno vezati na njo, ona pa poskuša skozi celoten film dobiti na telefon ljubimko, ki je ne more nikoli priklicati.

Tudi v *Jaz Ti On Ona* je zadnja postaja ona, bivša ljubimka, do katere Julie sčasoma prispe. Ko pride v njeno stanovanje, najprej nekontrolirano jé Nutello na kruhu in z enako otroško objestnostjo kot v prizorih hranjenja in uničevanja v *Razstrelim svoje mesto* odpre ljubimkino bluzo in grabi njene prsi. Sledi verjetno eden bolj nenavadnih in najmanj fetišiziranih prizorov ljubljenja v filmski zgodovini, ki je bil večkrat opisan kot atletski ravs. Weiss piše:

Prizor ljubljenja je pazljivo grajen v nasprotju s filmskimi tradicijami in pričakovanji javnosti in se upira voajerizmu ter fetišizmu s formalnimi elementi. Kamera je postavljena tako, da ustvarja srednje posnetke v nizkem kotu. Redki posnetki z bližine kažejo vrhove njunih glav, motijo prizor z zamegljevanjem in ščitenjem podobe pred našim natančnim pregledovanjem – namesto da bi si

prilaščali ali fragmentirali telesi žensk. Glasba, ki jo je ob vlačanju po postelji kar precej, reže potencial prizora kot spektakla z motečo glasnostjo (2010, 127).

Podobno kot v *Jeanne Dielman*, kjer skorajda boleče beleženje vsakdanjosti hipoma prekine prizor umora, prizor ljubljenja v *Jaz Ti On Ona* »pritisne na šibke točke realizma« in prikaže seks v vsej njegovi konkretnosti, telesi obeh performerk pa sta del »materialne igre«, ki močno zamaje predpostavke reprezentacije, predvsem idej o spolu in seksualni identiteti ali esencialističnem telesu (Margulies 1996, 122). Zjutraj Julie odide naprej.

Mayne zapiše, da (1990) povezava seksualnosti in hrane v liku Julie ponuja branje homoseksualnosti kot regresije, ustavljenega razvoja, ki je povezano z željo po zlitju z materinskim objektom. Navsezadnje je v Akermaninem celem opusu mati ključna figura identifikacije in želje – v *Aninih zmenkih* (1978) njena zaupnica, v *Novicah od doma* (1977) njena vez z domom, v njenem zadnjem filmu, *No Home Movie* (2015) pa režiserkina mati prvič postane glavni lik in tema filma. Mayne sicer pozneje v svoji knjigi zapiše, da »Akerman afirmira pomen 'regresivne' oralnosti kot informativne za žensko reprezentacijo in kreativnost – naj te zavzamejo obliko pisanja pisma ali delanja filma –, ne kot delujoče proti njima« (1990, 133), a hkrati prehitra poteza preprostega povezovanja regresije, oralnosti in materinskega deluje kot esencialistična in normativna diagnoza (Margulies 1996). Kot pravita Deleuze in Guattari, v interpretaciji pomena, teritorializaciji subjektov in blokiranju tokov libida vedno obstajajo ojdipska branja in ojdipske izjave: »[...] lahko je brati na ta način: vedno lahko narediš to, ne moreš izgubiti, vedno deluje, četudi ne razumeš nič« (2005, 36). Namesto ojdipskega aparata postavita protiojdipski libidinalni asemblaž, sestavljen iz različnih strojev, multiplih ljubezni, vseh tistih povezav, želje in seksualnosti, ki bi jih psihoanaliza označila za »ojdipske substitute, regresije in derivate« (prav tam). Tako tudi Chantal/Julie lahko beremo kot zaznamovano z mankom, njeno obsesivno-kompulzivno ponavljanje premikov, hranjenja, pisanja itd. kot patologijo, iracionalno vedenje. Pri tem pa se, kot opozori Margulies (1996, 125), izgubi vsa radikalnost repetitivne gestikulacije in dejanj, pomen njihove neteleološkosti, upor telesa. Četudi bi Chantal/Julie zamejili v okvir patološkega telesa, se moramo spomniti na uvodni poudarek Irigaray, ki opozarja na destabilizacijske potenciale npr. histeričnega telesa za patriarhat. Podobno Margulies opozori, da moramo potemtakem patološke lastnosti Chantal/Julie vzeti kot izhodišče, a ne izhodišče interpretacije temveč vprašanja: kakšen potencial imajo te lastnosti za alternativno reprezentacijo subjektivnosti? Kakšen potencial ima njena »idiosinkratična gesta«? (prav tam).

Na vprašanje Akerman ponovno odgovarja, a nikoli dokončno ne odgovori; leto pozneje tudi z *Jeanne Dielman*. Tako gresta Jeanne in Chantal/Julie skozi procese deterritorializacije, le da je telo Julie mesto ekscesa, performativnosti, ki zamaje vsakršne ideje o stabilni esenci lika že od vsega začetka filma. Niti ne moremo določiti njene želje ali teritorializirati tokov njene želje (libida), ki oscilira med parcialnimi objekti, oralnimi goni, med njim in njo, med nepremičnostjo in gibanjem. Mayne tako trdi, da je bistvo filma *Jaz Ti On Ona* ponavljajoče se uprizarjanje ženskega filmskega avtorstva in iskanja reprezentacije in reprezentabilnosti ženskega subjekta:

Termin *subjekt* uporabljam z namenom, saj je tisto, kar je afirmirano v filmih Akerman, pozicija za ženski subjekt vis à vis kinematografiji, ki afirmira njeno vidnost in berljivost pod pogoji, ki jih ni mogoče reducirati na – ali so celo neodvisni od – prekrivajoče se paradigme spola in aktivnosti. Afirmacija ženske subjektivitete v filmu se zgodi na več načinov: skozi povezavo med različnimi oblikami oralnosti (hranjenja, govora, seksa), med dejanskim in figurativnim; skozi gibanje sem in tja od pozicije gledalke do igralke do pisateljice; in skozi serijo resonanc, v katerih je želja ženske povezana s to od otroka in odraslega, željo videti in biti viden, željo govoriti in pisati (Mayne 1990, 132).

Četudi Akerman v vseh filmih jasno afirmira pozicijo za ženski subjekt, njeni liki hkrati skozi trajanje filma postajajo, se transformirajo do te mere, da so nedoločljivi, neulovljivi in se izogibajo teleološkemu banju. Nobena Julijina pozicija ni privilegirana, za likom Julie ni »avtentične« subjektivnosti, ni »avtentične« identitete. Margulies (1996, 126) tako trdi, da Julijina singularnost hkrati rahlja in razširja družbene meje, kar je moč brati samo kot dvojno delovanje: Akerman v svojem opusu ne postavi v prvi plan le ženskih likov na splošno, temveč sebe kot igralko, režiserko in gledalko, a hkrati spodmakne ideje o avtobiografski avtentičnosti, o avtorski privilegiranosti izjavljanja:

Ni individualnih izjav, nikoli niso. Vsaka izjava je produkt strojnih asemblažev, z drugimi besedami kolektivnih agentov izjavljanja (pri tem »kolektivni agentje« ne pomenijo ljudstva in družbe temveč multiplicitete). Lastno ime (nom propre) ne določa individuuma: ravno obratno, ko se individuum odpre multiplicitetam, ki ga/jo prevevajo, na izidu najbolj silne operacije depersonalizacije dobi svoje resnično lastno ime. Lastno ime je subjekt čistega nedoločnika, tako razumljenega na polju intenzitete (Deleuze in Guattari 2005, 37).

Akerman je prisotna skozi cel film na platnu/ekranu, ko se odvrti zaključna špica, je poleg imen igralcev, ki igrata tovornjakarja in ljubimko, fiktivno ime Julie, ki kot piše Mayne, vključuje zaimke naslova (*je, tu, il, elle*). Lastno ime Julie vnese nestabilnost med pojme zasebnega in kolektivnega, notranjega in zunanjega, avtorice in karakterja, subjekta in objekta (Margulies 125). Zaimki jaz, ti, on, ona, ki se vzpostavljajo v relaciji in so hkrati vsebovani v Julie sami,

so ključni še za nek drug projekt lezbičnega feminizma, s katerim Mayne potegne vzporednico v analizi filma in ki s fragmentacijo zaimkov zareže v patriarhalno zamejitev in heteroseksualno simetrijo: *Lezbično telo* Monique Wittig.

V knjigi *Lezbično telo* Wittig uporablja metaforiko fragmentacije teles, da destabilizira ženski subjekt, podrejen falogocentrizmu, ter rekonstituira telesa in subjekte, ki niso zamejeni z maskulinimi diskurzi. Wittig v svoji brezkompromisno radikalni in utopični teoriji kontinuirano izpostavlja politični pomen jezika in njegovo zvezanost z mrežami moči. Zanj je lingvistični spol zvezan z materialnimi učinki, ki se rišejo v zavestih/ na telesih (2000), jezik kot Simbolno pa je, podobno kot za Irigaray (1985b) falogocentričen, ujet v sistem (maskuline) istosti, v kateri se ženske ne morejo vzpostaviti pod svojimi pogoji: »J/az [j/e] kot generični ženski subjekt lahko v jezik, ki ji je tuj, vstopi samo s silo, saj ji je vse, kar je človeško (maskulino), tuje, pri čemer človek ni gramatično rečeno ženski, temveč on [il] ali oni [ils]« (Wittig 1975, 10).

Iskanje utopij in alternativnih prihodnosti, ki v tem primeru poteka z iskanjem drugačnega jezika, skozi »željo nasilno priklicati realno telo v življenje v besedah knjige (vse, kar je napisano, obstaja), željo s pisanjem nasilno napasti jezik, v katerega lahko j/az [j/e] vstopi le skozi silo« (Wittig 1975, 10) in je zatorej ključno orodje za preživetje. V *Lezbičnem telesu* so veliki miti lezbizirani: Sapfo je boginja novega sveta, Krista je metafora mučeništva, lezbizirani so simboli, bogovi in boginje, moški in ženske. Razcepljeni zaimek j/e (jaz) razkriva nasilje dekonstruiranja ženskega in ponovne rekonstrukcije lezbičnega subjekta v jeziku. Subjekti so nasilno raztrgani in vzpostavljeni le za hipne trenutke, so v stalnem kroženju med fragmentacijo in celostjo, nič in oboje hkrati. Metaforika ekstremnega nasilja in nežnosti pa zaznamuje seksualnost, ki je ni mogoče kategorizirati:

[J/e] Odkrije/m, da je tvojo kožo mogoče dvigniti plast za plastjo, [j/e] povleče/m, dvigne se, zvije nad tvojimi koleno, [j/e] potegne/m, najprej pri sramnih ustnicah, zdrsi za dolžino trebuha, tanka do ekstremne prosojnosti, najprej [j/e] povleče/m mednožje, koža odkrije krožne in trapezaste mišice hrbta, se olupi do zatilja, [j/e] pride/m pod tvoje lase, mo/ji prsti prečkajo njihovo gostoto, [j/e] dotakne/m se tvoje lobanje, [j/e] zagradi/m jo z vsemi svo/jimi prsti, [j/e] pritisne/m nanjo, [j/e] zbere/m kožo, ki prekriva celotno lobanjsko votlino, brutalno [j/e] raztrga/m kožo pod lasmi, [j/e] razkrije/m lepoto svetleče kosti, prekrite s krvnimi žilami, mo/ji dve roki zdrobita lobanjo in zatilnico, zdaj se mo/ji prsti zarijejo v možganske gube ...

Strmiš va/me s svojimi desetisočimi očmi ... tako velikanski pogled se m/e dotakne povsod (Wittig 1975, 17–18).

Če je fragmentiran utopični subjekt Wittig lezbičen – zanjo je lezbištvo edino mesto uhajanja spolnemu binarizmu in heteroseksualni pogodbi –, je za Akerman ženski nomadski subjekt obenem znotraj in zunaj patriarhalne kulture, v prostorih vmesnosti, v raziskovanju potencialov odnosov med žensko subjektivnostjo, seksualnostjo in filmom, odnosov med zaimki in željo. Želja pa je v primeru Akerman na strani queer uhajanj in postajanj, ki jih lezbična utopija Wittig ne more razložiti v celoti. A pojma utopije na tem mestu ne smemo opustiti kot nepragmatično politično opcijo. Četudi sta queer teorija in politika, kot že pokažem v poglavju queer otroka, skeptični do konceptov prihodnosti, ki so zvezani s teleološkostjo, reproduktivnim futurizmom in heterotemporalnimi življenjskimi urniki (Edelman 2004), pa je queer fikcija – za razliko od Edelmanovega političnega skepticizma do prihodnosti – polna nenavadnih in fascinantnih utopij: knjiga *Gverilke (Les Guérillères)* Monique Wittig opisuje amazonsko vojno proti moškim; *Rojene v plamenih* (film, ki ga analiziram v nadaljevanju) jo poustvari na filmu; Ottinger, h kateri se obračam v naslednjem poglavju, priključuje izjemne domišljjske podobe queer piratskih avantur in feminističnih mongolskih bojevnice. Različice utopij imajo v fikciji in realnosti pomembne implikacije za queer teorijo in življenje. Tako se zdaj obračam k njim.

7 NOMADIZEM DRUGIČ: PROSTORI VMESNOSTI IN NJIHOV POMEN

Queer/lezbično telo kot utopična kategorija se od Akerman vleče kot rdeča nit do Ottinger, kjer se koncepti utopije, queer časovnosti in teles povežejo še jasneje. Tako skozi koncepte heterotopije in queer utopije poskušam misliti o dveh filmih Ulrike Ottinger: *Ivani Orleanski iz Mongolije* in *Madame X*. A najprej nekaj o tem kako se povezujejo utopične ideje, feministična politika, queer telesa in queer časovnost. Jagose (1994) zapiše, da lezbištvo označuje dvojni status – moralistični strah, da so lezbijke *povsod*, in hkrati njihova nevidnost: lezbijke so *drugje*. Te nevidnosti in tega drugje ne gre jemati samo kot negativno utelešenje moči temveč kot potencial: biti drugje ne omogoča le svobode od konceptualnih kategorij sistema, temveč je ta drugje prostor utopije. Tako je lezbijki pripisan transgresivni potencial, ki bi lahko uhajal kodom kulture in sistema, falogocentrizma in patriarhata, binarnih kategorij in reprezentacije. In kot taka je uporabljena kot figuracija feministične misli, ki bi iskala utopijo izven falogocentrizma. V tem pomenu Wittig ni edina, ki poveže koncepte utopije z lezbičnostjo. Če je zanjo lezbičnost pozicija, ki uhaja in dekonstruira kategorije moškega in ženske, transgresivna pozicija *par excellence* (Wittig 2000), je za Irigaray lezbično telo zunaj falogocentričnega reda, potencialno mesto njegovega restrukturiranja (1985b)³¹. Muñoz koncept utopije najbolj jasno poveže s queerovstvom, ki zanj še ni prispelo, je idealnost, potencialnost, skozi katero destiliramo preteklost in si lahko zamislimo prihodnost:

Tukaj in zdaj je zapor [...] Nekateri bodo rekli, da so trenutni užitki vse, kar imamo, ampak nikoli ne se smemo sprijazniti s tem minimalnim prenosom; moramo sanjati in udejanjati nove in boljše užitke, drugačne načine bivanja v svetu in nenazadnje nove svetove. Queerovstvo je hrepenenje, ki nas poganja naprej, onkraj romanc negativnega in garanja v sedanosti. Queerovstvo je tista stvar, ki nam da čutiti, da ta svet ni dovolj, da zares nekaj manjka (2009, 1).

Upanje je za Muñoz kritična metodologija, ki je utemeljena v queer zgodovini, je pogled nazaj za vzpostavitev vizije in horizonta prihodnosti. Muñoz v svoji analizi potencialnost queerovstva za prihodnost zveže z estetiko, ki je zanj, podobno kot za Jagose, politična, kar ima implikacije za nadaljnjo analizo:

³¹ Za daljšo diskusijo, kako je v Irigaray ženska homoseksualnost mesto upora, tista, ki lahko uhaja heteroseksualni ekonomiji, a je v njeni teoriji hkrati podvržena podobnim operacijam izbrisa (ki ga Irigaray kritizira pod pojmi falogocentrizma), glej Jagose 1996.

Estetika, posebno queer estetika, pogosto vsebuje načrte in sheme jutrišnjega svitanja prihodnosti. Tako ornamentalno kot vsakdanje lahko vsebuje zemljevid utopije, ki je queerovstvo. Obrat k estetiki v primeru queerovstva ni pobeg iz družbenega polja, saj queer estetika mapira prihodnje družbene odnose. Queerovstvo je tudi performativno, ker ni preprosto bivanje, temveč delovanje za in v smer prihodnosti. Queerovstvo je v svojem bistvu zavračanje tukaj in zdaj ter vztrajanje na potencialnosti ali konkretni možnosti za drugačen svet (2009, 1).

Možnosti in potencialnosti drugih svetov, drugačne želje, prostora in časa združujeta tudi oba analizirana filma. *Ivana Orleanska iz Mongolije (Johanna D'Arc of Mongolia 1989)* je verjetno eden izmed bolj dostopnih filmov nemške avantgardne režiserke Ulrike Ottinger, poznane po tem, da ji narativni okviri filma služijo le kot minimalna opora spektaklu in performansu (Longfellow 1993, 128). Film bi lahko opisali kot mešanico etnografije in dokumentarnega filma na eni strani ter pustolovske fikcije na drugi, zmes dveh izrazitih stilov, preko katerih Ottinger realizem uspešno prepleta s fabriciranimi zgodovinami in dogodki, postavi skupaj kolaž razlik (kulturnih, seksualnih, spolnih ipd.) na eno ravnino ter med njimi hkrati vzpostavi nove odnose in povezave. V tem procesu je razlika izpostavljena kot ključna tematika filma, a razlika je hkrati skozi proces snemanja redefinirana, tako da ni več fiksirana v binarne kategorije, temveč je dekonstruirana skozi subverzivne performanse, v katerih sodelujejo vse ženske – igralko v filmu (prav tam, 125–127). Kot pravi Ottinger sama:

V filmu ne moreš pokazati stvari »tako kot so«, z njimi moraš nekaj narediti, moraš kondenzirati realnost. Ko sem začela delati filme, sem postala kmalu zelo fascinirana z idejo uporabe fragmentov realnosti v kolažnem procesu [...] Gledalka mora potem dodati svojo domišljijo, da vse skupaj deluje [...] Igram se z žanri, s citiranjem, a kar je na koncu najpomembnejše je, kako te stvari pridejo skupaj. Tako sta na nek način fikcija in fantazija vedno zastrašujoče blizu realnosti v mojih filmih, in obratno (Ottinger 2009).

Ko gledamo film, takoj zaznamo srečanje fikcije in realnosti, ki se hibridno povezujeta v nekaj novega, prav tako identificiramo intervencije feminističnega in lezbičnega manjšinskega filma: zgodba se ne odvija v preprosti linearni maniri, niti ne ponuja preproste narativne forme, ki bi fiksirala pomene. Nasprotno, film deluje z ambivalentnostmi in skozi njih ter odpira prostor za intenzitete afekta, kaže na prostore *vmes*, vmesnosti nomadskih subjektivitet in misli, ki jih (simbolično in dobesedno) razpira prostrana mongolska pokrajina filma.

Skupina ljudi potuje na transsibirski in transmongolski železnici: Lady Windermere, angleška aristokratinja, pripovedovalka zgodb in etnologinja; Giovanna, mlada popotnica brez načrtov; Frau Mueller–Vohwinkel, zadržana nemška učiteljica z jasnim potekom poti,

vzetim iz knjižnega vodiča; Fanny Ziegfeld, glasna in nezadržana pevka na Broadwayu; Micky Katz, ekstravaganten performer; ruski oficir s pomočnikom in vpadljiva vokalna skupina The Kalinka Sisters. Po večeru multikulturnega sozvočja in nastopov vlak ustavi mongolska princesa Ulan Iga s svojo skupino vojščakinj, ki ugrabijo ženske z vlaka in jih odpeljejo v svoj kamp jurt. Ženske povabijo, da ostanejo čez poletje, v tem času pa živijo v nekakšni separatistični feministični utopiji, dokler ne pride novi vlak, ki ženske odpelje nazaj v Evropo.

Na prvi pogled bi bilo film mogoče brati (in je bil analiziran) kot problematično fetišizacijo Drugega, podrejanje Drugega skozi dominanten pogled ter napačno konstruiranje mongolskih tradicij in njihovo prevajanje zahodnjaškemu občinstvu, proces, ki filmu lahko le vedno znova spodleti. Kristen Whissel (1996) denimo prepričljivo argumentira, da Ivana Orleanska sodeluje v filmski produkciji, reprodukciji in organizaciji rasne Drugosti z vidika anglo-ameriške in evropske dominacije. V tem smislu so ženske predstavljene vizualno skozi spektakel orkestriranih razlik, skozi performiranje Drugosti kot »prostočasne dejavnosti«, prežete z eksotično mikavnostjo, ki zapeljuje zahodnjaške ženske v filmu (1996, 42–43). Avtoričina analiza film umešča v pomemben kontekst vprašanja odnosa med filmom, politiko in eskapizmom. Gre za politični premislek, kaj pobeg iz konteksta nastanka filma, če je kontekst prežet z zgodovino dominacije in nasilja, sporoča, in kdo si lahko nomadski pobeg in kulturno apropiacijo sploh privoščiti, kdo ima dostop do »prostorov heterogenosti«: »[...] ta potovalna zgodba je tako užitekarska, ker dovoljuje izmikavanje vprašanja rasne politike na nacionalni ali domači ravni« (prav tam, 44). V formulaciji, ki jo ponudi Whissel, film postane hegemoničen in zaprt sistem pomena, del orientalističnega diskurza »bremena belega moškega/ženske«; ne toliko spreminjanja tradicije v imperialističnem pomenu progresivizma, temveč evokacija tradicije orientalističnega potovanja, popisovanja, skrbnega študija »orientalskih objektov« in projekta prevajanja. Ta formulacija ne pusti veliko prostora za »opozicijski pogled Drugega«, vrnjen pogled v soočenju s strukturami dominacije, ki »odpre možnost delovanja« (hooks 1992, 116). Takšna obravnava filma, četudi je popolnoma upravičena, spregleda ključen poudarek zgodbe in strategije Ottinger: subverzivne produkcije tradicije in izmišljanje zgodovine, ki preko performativnega procesa skozi filmsko trajanje vpisuje v to fikcijo idejo produkcije, ki razkriva sam proces konstrukcije eksotičnega Drugega, stereotipnih ikon ženskosti ali »avtentične« izkušnje. Če sem na začetku zapisala, da filma ni mogoče umestiti niti žanrsko niti stilistično, je hkrati zanimivo

delovanje filma z in skozi feministično fantazijo, ki vabi gledalko v svojo fiktivno avanturo, v kreacijo alternativnega prostora ter časa avanturistične fikcije in nomadskih subjektivitet.

Ottinger tako hkrati ambivalentno in ironično zareže v to fiktivno konstrukcijo Drugosti na koncu filma, ko na vlaku nazaj za Pariz Lady Windermere and Giovanna srečata mongolsko žensko (pri čemer je implicirano, da je to zares njihova ugrabiteljica, princesa Ulan Iga) v zahodnjaških oblekah. Ženska potuje nazaj v Pariz, kjer živi večino leta razen med poletji, ko redno hodi nazaj v domačo državo in igra vlogo tradicionalne princese. Ta imaginarni lezbično-feministični poletni eskapizem, podoben parodični rekonstrukciji feminističnih festivalov, vendar z elementom feministične predelave/ponovnega pisanja epov in avantur, ki postajajo afektivna zgodovina, je tudi izhodišče filma. Narativno struktura pravljice v tem primeru ne zapre žensk v predvidljive vloge, v njej ni kraljev (očetov), niti princev (odrešenikov), le princesa, ki s svojo aktivnostjo subverzivno sprevača ojdipska pričakovanja. Na drugi strani pa tisto, kar gledamo, niti ni dokumentarno delo. Longfellow podobno piše, da je fiktivna filmska »Mongolija« radikalno zaprta za vsakršno neproblematično projekcijo realizma, »ni predstavljena ne kot ontologija ne kot esenca, temveč kot vpeljava in prikaz označevalcev razlike« (Longfellow 1993, 129).

Sama prostorske koordinate filma, vlak in posebej prostrano mongolsko pokrajino berem skozi prizmo Foucaultovskih konceptov heterotopije in heterokronije specifično ter prostorov *med, vmes* na splošno, ki ne odpirajo le tematizacije nehegemonih prostorov, temveč tudi nenormativnih temporalnosti. Heterotopije namreč govorijo ravno o prostorih, ki niso razvezani od dominantnih struktur moči, a hkrati omogočajo misliti linije bega, kar se, kot pokažem, nanaša tako na Ivano – film in kinematsko izkušnjo – kot na heterotopijo.

Ivana Orleanska je film z nedoločljivim časom zgodbe (trajanje ujetništva za narativni potek ni pomembno), intenzivnimi relacijami med ženskami, ki bi jih bilo mogoče opisati ne le skozi heterokronijo, temveč celo skozi koncepte queer temporalnosti, investiranih z lezbično željo. Ta queer razgrinjanja skozi potek filma govorijo zgodbo o fragmentiranih in hibridnih povezavah med queer preteklostjo, sedanostjo in prihodnostjo, sestavljenih delno iz fikcije, delno iz realnosti. Filmsko branje skozi pojme afektivne queer temporalnosti, ki producira nove oblike in načine povezav med preteklostjo in prihodnostjo, je tako na tem mestu uporabno. Navsezadnje, ta jukstapozicija kultur in jezikov vključuje nomadizem, ki je lahko prostorski in/ali časoven, govori o prostorskem gibanju skozi prostrano pokrajino ali procesu in se odvija čez trajanje. V filmu nomadizem ni zgolj gibanje čez daljne dežele, temveč je

intenziteta, ki odpira razpoke stabilnih pomenov in odnosov moči, odpira potencialne feminističnih nomadskih subjektivitet in heterogene načine gledanja filma.

7.1 Heterotopija in prostori vmesnosti

Ivano Orleansko lahko beremo kot del feminističnega manjšinskega filma, ki odpira razpoke hegemonije in razkriva »prostore vmes(nosti)« – prostore zamolčanosti, izbrisa in nereprezentabilnosti. Prostori vmes so prostori margin, prostori Drugosti, v tem primeru prostori queer žensk in ženskih nomadk, ki so izključene iz hegemonskih prostorov ali zgodovinskih temporalnosti in zgodovin kinematografije. Ključno je poudariti, da prostori vmesnosti nujno ne pomenijo le nevidnosti in izločenosti, temveč nosijo potencial neinterpretativnosti in nomadske deteritorializacije (Deleuze in Guattari 2000), ki ne le da lahko uhaja ujetju hegemonске strukture, temveč producira feministične alternative, ki jih Ottinger išče skozi celotni filmski opus. Da bi bolje razumeli koncept prostorov vmes/med, uporabim Foucaultova pojma heterotopije in njegovega temporalnega dvojnika heterokronije.

V delu *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (1984 [1967]), Foucault definira heterotopijo takole:

Verjetno so v vsaki kulturi, v vsaki civilizaciji tudi resnični kraji – kraji, ki obstajajo in so formirani v samem rojevanju družbe – ki so nekakšna proti-mesta, nekakšna efektivno uprizorjena utopija, v kateri so resnična mesta, vsa druga resnična mesta, ki jih lahko najdemo v kulturi, reprezentirana, izzvana in sprejnjena. Tovrstni kraji so zunaj vseh krajev, četudi bi bilo mogoče nakazati njihovo lokacijo v realnosti. Ker so ti kraji absolutno drugačni od vseh mest, ki jih odsevajo in o katerih govorijo, jih bom imenoval kontrastno utopijam, heterotopije (1984, 3–4).

Utopije se razlikujejo od heterotopij po tem, da so utopije »temeljno neresnični prostori« (prav tam, 3), družbena forma izboljšana do popolnosti, ki je brezkrajevni kraj (prav tam, 4). Z namenom demonstracije razlike med obema na eni strani in podobnosti med heterotopijo in utopijo na drugi, Foucault uporabi primer ogledala. To je hkrati utopija – »neresničen, virtualen prostor«, v katerem se nekdo vidi, kjer ni – in heterotopija – ogledalo je navsezadnje resnično in uveljavlja »nekakšno protidejavnost [*counteraction*] na pozicijo« gledalca, ki vidi sebe v virtualnem prostoru ogledala, odkrije svojo odsotnost iz prostora, kjer je, in simultano ponovno rekonstruira samega sebe skozi pogled iz virtualnega prostora ogledala (prav tam, 4). Ogledalo kot heterotopija naredi kraj, v katerem sem fizično, ko pogledam v ogledalo »hkrati absolutno resničen, povezan z vsem prostorom, ki ga obkroža, in absolutno neresničen, saj mora iti skozi virtualno točko, ki je tam, da ga percipiramo« (prav tam, 4).

Heterotopija je prostor drugosti v razmerju do normativnih vsakdanjih prostorov in vključuje fragmentirane, pogosto kontradiktorne pomene, ki jih Foucault poskuša sistematizirati v tem, kar imenuje »heterotopologija«. Za našo analizo je pomemben njegov pogled na heterotopijo in kinematografijo, o katerih napiše:

Heterotopija je zmožna sopostaviti v enem resničnem kraju množstvo prostorov, množstvo mest, ki so sama po sebi nekompatibilna. Tako teater v štirikotnik odra drugega za drugim pripelje celo serijo krajev, ki so drug drugemu tuji; tako je kino zelo nenavadna štirikotna soba, na koncu katere na dvodimenzionalnem ekranu vidimo projekcijo tridimenzionalnega prostora [...] (prav tam., 6).

Dvodimenzionalno platno/ekran, ki projicira tridimenzionalen prostor, deluje kot heterotopično ogledalo – ne skozi enostaven odsev reprezentacije, v kateri bi bila realnost nekako odsevana na platnu, niti iz perspektive medija kot totalizirajoče sile reprezentacije, mehanizma voajerizma in identifikacije, v kateri struktura odnosov moči med dominacijo in podrejenostjo ne bi puščala orodij za pobeg ali opozicijo. Hooks parafrazira Foucaulta in trdi, da je odpor inherenten vsakršnim odnosom moči. Tako postane ključno »iskati tista obrobja, praznine in lokacije na in skozi telo, kjer je moč najti sposobnost delovanja [*agency*] (hooks 1992, 116). Če v polje heterotopije torej vnesemo feminizem, nam ta govori o politikah lokacij (umeščenosti in utelešenosti) in potrebi po tem, da »izumljamo prostore radikalne odprtosti«, »konceptualiziramo alternative« in »skupnosti odpora« (hooks 1989, 206-207). Za hooks je tak prostor radikalne odprtosti margina, rob, na katerega se je, naj bo še tako težko, treba locirati, saj »ti ponuja možnost radikalne perspektive, iz katere lahko gledaš in ustvarjaš, si zamišljaš alternative, nove svetove« (prav tam, 207).

V *Ivani Orleanski* imamo opravka s heterotopijo v filmu na dveh različnih nivojih: ena se ukvarja s heterotopičnimi prostori in heterokronično časovnostjo v filmu samem – kako sta strukturirani v filmu –, druga implicira kinematografsko izkušnjo kot heterotopijo v odnosu do gledalke in posledice tega odnosa za subjektiviteto. Da bi razumeli feministični prostor vmesnosti v filmu v relaciji do gledalke in skozi pojem heterotopije ali prostorov vmes, se moramo pomakniti proti deleuzovski ideji medijev/filma. Če ponovimo poanto iz uvodnega poglavja: v deleuzovski perspektivi mediji ne reprezentirajo ali zgolj mediirajo, temveč mediametska heterogenost prinaša multipliciteto, ta rizomska dinamika pa postavi gledalca na sredo, »med«, ki ga ne moremo misliti kot kraj, ampak kot kontinuirano postajanje (Deleuze in Guattari 2005; Deleuze 1989; Pisters 2003). Koncept »prostorov vmes« ali »drugih prostorov« odpre idejo vzajemnega odnosa med filmom in gledalko, podobno kot virtualni prostor, ki strmi nazaj v nas, nas v tem procesu vzajemnega pogleda refigurira in transformira.

A kaj sploh je prostor vmesnosti? Grosz ga na začetku eseja *In-Between: The Natural* (2001) opiše kot »čuden prostor« (2001, 90), za Deleuza je zvezan z razliko, za Irigaray z intervalom. Tako je vmesnost hkrati pozicija, ki sama nima jasne identitete, nima forme ali narave in je prostor postajanja, tisto, kar:

omogoča identitete in jih hkrati spodkopava. Prostor vmesnosti je tisto, kar ni prostor, prostor brez svojih meja, ki dobi in sprejema sebe, svojo formo, iz zunanosti, ki ni njegova zunanost (to bi impliciralo, da ima svojo formo), ampak katere zunanost je zunanost identitete. Ne samo [identitete] drugega (to bi reduciralo vmesnost na vlogo objekta, ne prostora) temveč drugih, katerih relacije pozitivnosti samodejno definirajo prostor, ki je konstituiran kot vmesnost (Grosz 2001, 90).

Prostor vmesnosti je prostor transformacij, postajanja, prostor med identitetami, »kjer postajanje, odprtost do prihodnosti prekosi konvencionalno težnjo po ohranjanju kohezije in enotnosti (prav tam, 91). Tako je prostor vmesnosti v uvodnem poglavju razdelan pod imenom interval, ključen prostor subverzije obstoječih identitet, spolnih binarizmov, seksualnih kategorij. Je prostor, ki izzove tako falogocentrizem kot tudi druge sisteme dominacije – etnocentrizem, evropocentrizem itd. – izzove »reprezentacijsko strukturo, ki potrjuje logiko samoidentitete – poznano tudi kot logiko *izključene sredine* – [ki je] ena od primarnih strategij v širjenju odnosov moči na ravni epistemologije« (prav tam, 92). Če smo v uvodnem poglavju podrobneje razdelali tezo Irigaray, da ženska v falogocentričnem sistemu pod lastnimi pogoji ne more obstajati, prostor intervala, prostor vmesnosti, postane prostor novih alternativ, potencialnih refiguracij subjektivitet, ki niso več zamejene v kategorije objekta ali drugosti, temveč se odprejo postajanju, multipliciranju razlik. Podobno deleuzovska teorija postavi v ospredje rizomatične povezave parcialnih objektov, človeških, živalskih in strojev, ki razgrajujejo vsakršne preproste binarizme in njim pripadajoče identitete. Oba, tako Deleuze kot Irigaray, pokažeta, da »ima razlika nereduktibilen odnos s konceptualizacijo prostora in časa: razlika ni samo rušitev [ali cirkulacija] identitete, je tudi prikaz prostora in časa kot fragmentiranih, možnih transformacije, medsebojno povezanih, onkraj kakršnekoli fiksne formulacije, nič več zagotovljenih z *a priori* ali univerzalizmom znanosti« (Grosz 2001, 94).

Kinematski prostori vmes so ključni za zamišljanje procesa subjektivacije v relaciji do filma, kot je formuliran skozi feministično filmsko teorijo in feministično manjšinsko kinematografijo, ki vključuje tudi Ottinger samo. Prostore vmes v filmu tako de Lauretis konceptualizira kot prostore izven (*space-off*), ki so

prostori, ki niso vidni v kadru, ampak jih je mogoče zaznati v tem, kar kader naredi vidno. V klasičnem in komercialnem filmu je prostor izven dejansko izbrisan, ali bolje, skozi filmska pravila narativizacije (primarno plana/kontra-plana) ponovno zamejen in zaprt v podobo. A avantgardni film je pokazal, da prostori izven obstajajo vzporedno in ob reprezentiranemu prostoru, naredil jih je vidne z opominjanjem na njihovo odsotnost v kadru ali seriji kadrov in pokazal, da ne vključujejo le kamere (točke artikulacije in perspektive, iz katere je podoba konstruirana), temveč tudi gledalko (točke, kjer je podoba sprejeta, rekonstruirana in reproducirana v/kot subjektiviteta) (de Lauretis 1987, 26).

Ko govorimo o heterotopiji v filmu, lahko mislimo na specifičen film, na primer na način, na katerega *Ivana Orleanska* odpre heterotopični prostor in čas v filmu; ali kako je film sam heterotopija, prostorsko-časovna drugost, v kateri se gledalka znajde v suspenziji realnosti ali vsakdanjega življenja, konstruira serijo možnosti, fantazij, intenzitet in je skozi ta proces potencialno transformirana. Vprašanje je torej, kakšni so mehanizmi te transformacije? Kakšna so gibanja in pogajanja med hegemono/falogocentrično reprezentacijo (spola in (hetero)seksualnosti) in prostori-med/vmes, ali če sledimo de Lauretis, kako/kje in s kakšnimi posledicami se gibanje naprej in nazaj med »(reprezentiranim) diskurzivnim prostorom pozicij, ki jih hegemoni diskurz da na voljo, in prostorov izven, drugje od teh diskurzov« (prav tam, 26) zgodi? Prostori na margini hegemonih diskurzov so v relaciji do hegemonih prostorov, s katerimi niso »niti v opoziciji [...] niti vpeti v verigo signifikacije, temveč soobstajajo istočasno in v kontradikciji. Gibanje med njimi potemtakem ni [gibanje] dialektike, integracije, kombinacije ali *différance*³², temveč je napetost kontradikcije, multiplicitete in heteronomije (prav tam, 26). Po eni strani de Lauretis opozarja na to, da hegemonski narativi (v primeru *Ivane Orleanske* falogocentrični simbolični sistem ali imperialistični orientalistični diskurz, ki imata oba materialne posledice vpisane na telesih) pomirijo (v filmu in drugje) to napetost z inkorporacijo žensk v falogocentrični sistem istosti – definiran skozi Irigarayin koncept in igro besed *homosexualité* – v kateri ženska ne more zavzeti pozicije subjekta, saj je izgnana iz diskurza pod svojimi pogoji. Hrbtna plat tega nekoliko pesimističnega feminističnega poduka

³² Tu se de Lauretis nanaša na Derridajev neologizem, v katerem fr. besedo *différence* (nanašajoč na *différer* s pomenom razlika in odlog) namenoma napiše z a, torej *différance* (ki se izgovarja enako), iz tega pa razvije širše poudarke povezane z dekonstrukcijo (sistema jezika in pomena). *Différance* je povezan z drsečim pomenom ob neskočnih verigah označevalcev (znak za Derridaja nikoli ne more popolnoma priklicati pomena, vsak znak pa s sabo nosi pomen drugega znaka) in poudarkom, da ne obstaja izvorni označevalec, končen pomen ali eno branje teksta. De Lauretis je do pojma kritična podobno, kot je kritična do deleuzovskega »subjekta osvobojenega identifikacije in (samo)reprezentacije« (prav tam, 114): »[...] Derridajeva 'ženska' ni ženska, temveč figura pisanja, ni vprašanje spola, temveč žanra, stila, ne razlike, ampak *différance*« (prav tam, 80).

pa je potencial prostora izven, prostora multiplicite in paradoksov, ki odpirajo možnosti deterritorializacije, linije bega (Deleuze in Guattari 2005). Ta potencial Irigaray vidi v intervalu, kjer je ključen pojem spolne razlike (razlike, ki razpira vse druge) in de Lauretis v proti-ukrepih, praksah feministične intervencije, med katere spada sama feministična kinematografija.

Na tem mestu se naše vprašanje zoži na skromnejšega: primarno, kako *Ivana Orleanska iz Mongolije* kaže na prostore vmes, kakšno funkcijo odigrajo in kako sam film deluje kot heterotopija za gledalke in hkrati konstruira svojo heterotopijo v fiktivni avanturi skupine žensk.

7.2 Ivanin nomadizem

Ivana Orleanska iz Mongolije je večplasten film, ki sopostavlja razlike na množstvo načinov, stalno subvertira vsakršne fiksne pomene, ki bi jih lahko imeli o filmu, njegovih karakterjih, njegovih kulturnih pomenih ali realnosti. Začetna točka spektakularnega filmskega potovanja je vlak na transsibirski železnici, ki je mikrokozmos kontradiktornih mest: v vizualno osupljivem začetku filma, 360° rotacija kamere pokaže sanjski privaten kupe Lady Windermere, poln *chinoiserie*: orientalskih mask, tapiserij, kipcev in lutk. Vizualni spektakel, ki napove filmsko estetiko, spremlja pripovedovalski glas Lady Windermere, odsev njenih misli, ki zastavi narativno dilemo odnosa med domišljijo in realnostjo. Napetost med njima oukvirja celoten film:

V letu 1581 Jermak Timofejevič prvič prečka Ural s svojimi krvoločnimi Kozaki ... vedno je prvič ... prebrane stvari – domišljija – soočenje z realnostjo ... Mar se mora domišljija izogibati srečanju z realnostjo ali sta zaljubljeni druga v drugo? Lahko oblikujeta zavezništvo? Ju srečanje spremeni? Spremenita vlogi? Vedno je prvič...

Prostori med domišljijo in realnostjo so prostori vmesnosti za projekt Ottinger, so feministične filmske heterotopije, ki jih išče in z njimi vstopa v relacije na različnih linijah: če je ena prostor, druga čas, je tretja tista, ki se najbolj povezuje z metodološko dekonstrukcijo sistemov dominacije (bodisi falogocentrizma bodisi povezanega imperializma) – jezik. Foucault sam ob prvi omembi pojma zapiše, kako heterotopije »na skrivaj spodkopavajo jezik ... izsušijo govor, ustavijo besede na njihovi poti, izzovejo samo možnost slovnice pri njenem viru, razpustijo naše mite in sterilizirajo liricizem stavkov« (1973, xviii). Heterotopije so kraji razdiralnosti urejanja, preprostega pomenjanja in bližje marginam hooks, marginam, kjer se odpira potencial drugačne misli.

Začnimo z jezikom, Irigaray (1985a, 1985b) in njeno tematizacijo falogocentrizma. Če je znotraj falogocentričnega sistema homoseksualnosti (spolne istosti), ki postavi moškega za normo, vsaka ženska in/ali queer – nenormativna – želja nerepresentabilna (de Lauretis 1988), potem je bila naloga feministične, podobno kot irigarayevske in deleuzovske, filozofije in prakse afirmacija pozitivne razlike; reformulacija razlike pa je mesto, iz katerega se odpirajo potencialne alternative.

Braidotti v iskanju subjektivitete, ki bi afirmirala te razlike, priključuje Foucaultovo tezo o sistemu vednosti/oblasti za konstitucijo subjektov, ko piše o procesu subjektivacije v relaciji do falogocentrizma, procesu, ki je:

konstitucija krhkega, razdvojenega subjekta v procesu kulturnega kodiranja določenih funkcij in dejanj kot pomenskih, sprejemljivih, normalnih, zaželenih. Z drugimi besedami, nekdo postane subjekt skozi serijo prepovedi in dovoljenj, ki vklešejo njegovo/njeno subjektiviteto v skalo oblasti. Subjekt je tako kup fragmentiranih delov, ki jih skupaj drži simbolno lepilo, ki je navezanost na ali identifikacija s falogocentričnim simbolnim. Kup ruševin, ki same sebe imenujejo center kreacije; vozle želečega in trepetajočega mesa, ki samega sebe projicira na vrh imperialne zavesti. Vedno znova me zadene nasilje geste, ki zveže fragmentiran jaz s performativno iluzijo enotnosti, gospostva in samorazvidnosti (Braidotti 1994, 12).

Če je jezik falogocentričen sistem produkcije pomena, ki nikoli ne more zaobjeti razlike (Irigaray) in če falogocentrizem fragmente singularnosti nasilno zlepi v normativno subjektiviteto, postane naloga feminizma iskanje razpok v falogocentričnem sistemu, razpok, ki bi odprle prostor za alternativno misel in za feministične nomadske subjektivitete. *Ivana Orleanska* vzame problem jezikovnih barrier (tako za komunikacijo kot žensko in feministično subjektiviteto) in ga sprevrne, da postane orodje subverzije in performativnosti. Lingvistično polifonijo je moč slišati skozi celoten film, začevši z naslovom samim, ki originalu lepi besede iz več jezikov, lastnost, ki se v slovenskem prevodu popolnoma izgubi. Referenca na zgodovinsko figuro, relocirano v drugačen kontekst – Johanna D'Arc of Mongolia – namiguje na prostor vmes med realnostjo in fantazijo, med uradno zgodovino in domišljjskim (queer) ponovnim pisanjem le-te. Ottinger sama, nekakšna kreativna feministična (ponovna) piska pustolovskih narativov, ne le da aktivno bere potopise, potopisno fikcijo in zgodovinske avanture proti normativnim kodiranjem, temveč aktivno producira nove afektivne fantazije, ki inkorporirajo figure in mite, da ustvarjajo novo vrsto feministične pravljice, ki pa ima politične implikacije:

Rada začnem z velikimi, emocionalno investiranimi imeni z namenom, da postavim na prvi pogled poznano v nove in presenetljive kontekste. Navadno niso stvari, ki so povsem in popolnoma tuje, temveč tiste, za katere se zdi, da imamo z njimi nekakšno povezavo, ki lahko sprostito izjemen občutek nenavadnosti, ko so nenadoma prenesene v drug kontekst. Zato tudi mešanica jezikov v imenu, ki namigujejo na multilingvizem kultur in se upirajo lahki apropiaciji (Ottinger in Rickels 2008, 128).

V njeni fantaziji je relacionalnost ključna, saj vse ženske, Mongolke, Francozinja, Nemka, Američanka ... govori različne jezike, a se vedno razumejo. Situacije, ki ne zahteva prevoda, ne smemo interpretirati kot naivno feministično sporočilo univerzalnega feminističnega boja, niti kot etnografov pogled, ki bi si zamišljal nekonfliktni multikulturalizem. Ta jukstapozicija razlike, nomadsko potovanje »iz muzeja, v katerem potujejo do nomadskih margin, ki sekajo t. i. Zahodno civilizacijo in ki si jih delijo s svojimi mongolskimi ugrabiteljicami« (Rickels 2008, 133) odpira queer prostore in temporalnosti, queer heterotopije in heterokronije, ki lahko uhajajo falogocentrizmu ali organizaciji Države (Deleuze in Guattari 2005) in odpirajo prostor za nomadske subjektivitete.

Ottinger sama se dobro zaveda nomadskih potencialov filma, ko pravi »tema filma je nalezljivost nomadskih idej« (v Rickels 2008, 133). Nomad/ka ima veliko večji pomen za feminizem kot romantično idejo premikajoče se skupine ženskih bojevnic. Deleuzo-guattarijevska ideja nomadizma se skozi knjigo *Tisoč platojev* pojavlja kot kompleksna deteritorializacija, uhajanje stratifikaciji (Države) s pomembnimi političnimi posledicami. Massumi tako v uvodniku v knjigo napiše, da nomadska misel nadomesti zaprto enačbo reprezentacije z odprto enačbo multiplicitete:

Namesto analiziranja sveta v diskretnih komponentah, redukcije njihovega mnoštva na Eno identitete in njihovega urejanja po rangu, sešteje serijo popolnoma različnih okoliščin v uničujoč udarec. Sintetizira multipliciteto elementov, ne da bi odpravila njihovo heterogenost ali omejila njihov potencial za prihodnje prerazporejanje (ravno nasprotno). Modus operandi nomadske misli je afirmacija, tudi ko je njen domneven objekt negativen. Sile ne gre zamešati z močjo. Sila pride od zunaj, da zlomi omejitve in odpre nove vidike. Moč gradi zidove. Prostor nomadske misli je kvalitativno drugačen od prostora Države. Zrak proti zemlji. Prostor Države je »razslojen« [striated] ali razdeljen. Na njem je gibanje omejeno kot z gravitacijo na horizontalno ravnino in omejeno z redom tiste ravnine, ki poda poti med fiksnimi in razpoznavnimi točkami. Nomadski prostor je »gladek« ali odprt. Nekdo lahko vznikne na katerikoli točki in se pomakne k drugi. Njegov modus distribucije je nomos: samorazporejanje v odprtem prostoru (zadrži ulico) za razliko od logosa vkopanosti samega sebe v zaprtem prostoru (zadrži trdnjavo) (Massumi 2005, xiii).

Braidotti vzame njun koncept in ga reformulira v alternativno feministično figuracijo subjekta multiplih razlik. Nomadska subjektivnost se nanaša na simultanost različnih osi diferenciacije – spola, seksualnosti, rase, razreda itd. – in njihovo interakcijo v konstituciji subjektivnosti (Braidotti 1994, 4). V tem pomenu se nomadizem:

nanaša na vrsto kritične zavesti, ki se upira umeščenosti v družbeno kodirane načine misli in vedenja [...] Radikalna nomadska epistemologija Deleuza in Guattarija predlaga obliko upora mikrofašizmom s tem, da se fokusira na potrebo po kvalitativnem premiku stran od hegemonije, kakršnakoli je že njena velikost in kakorkoli »lokalna« naj bi bila [...] nomadsko postajanje ni niti reprodukcija niti samo imitacija, temveč prej empatična bližina, intenzivna medpovezanost [...] Nomadski premiki tako označujejo kreativno vrsto postajanja; performativno metaforo, ki omogoča drugače malo verjetna srečanja in nepričakovane vire interakcije izkušnje in vednosti (prav tam, 5–6).

Nomadski subjekti Ottinger niso nomadski samo zaradi svojega gibanja skozi mongolsko puščavo in tundro, temveč svoje zmožnosti, da »osvobodijo aktivnost mišljenja iz primeža falogocentrističnega dogmatizma, vrnejo misel svobodi, njeno živost, njeno lepoto« (prav tam, 7).

Kako ta nomadizem potem deluje v samem filmu? Je subverziven in političen? Liki Ottinger utelešajo politiko parodije in performativnosti ali tega, kar Braidotti imenuje politična praksa »kot da« (*»as if«*), ki sama po sebi ni samo ritualizirana repeticija dominantnih poz, niti mimetično oponašanje, temveč je učinkovita do te mere, da odpre »[...] prostore vmesnosti, kjer so lahko raziskane nove oblike političnih subjektivnosti. Z drugimi besedami: ni parodija tista, ki bo ubila falocentrično držo, ampak moč vakuuma, ki jo lahko parodična politika povzroči« (prav tam, 7). V tej heterotopični »oazi nepripadanja, prostorov razvezave« (prav tam, 18), realnost razkrijemo kot fabrikacijo, identitete kot konstrukcijo, podobe kot homogenizirane fikcije. *Ivana Orleanska* na več mestih uporabi parodijo in campovsko performativnost, da odpre te prostore.

Tako se film ne otepa vizualnega zapeljevanja, ki ga sicer zavrača velik del feminističnega manjšinskega filma in teoretičark tistega časa, temveč uporabi vizualnost, da privablja, evocira investicijo in željo. S kombinacijo stereotipov in performansa skrbno orkestriranih spektaklov, ki so v nekaterih primerih potisnjeni do svojih skrajnosti, in v jukstapoziciji z ekstremnimi, na videz nekompatibilnimi razlikami – filmi Ottinger so navsezadnje verjetno eni izmed najboljših primerov feminističnega campa v filmu – film ne destabilizira samo pojmov maskulinitete in femininosti, temveč tudi kulturne reference in časovne okvirje. *Lady Windermere* »inspirirajo viktorijanski trendi časa in je pod velikim vplivom vseh izkušenj v kolonijah Britanskega

imperija, ko proučuje kulturo mongolskih nomadov [...] je iz časa, ko so diplomatske odprave, princi in kralji potovali na transsibirski železnici kot v luksuznem hotelu« (Ottinger in Kaplan 2002, 7), Giovanna je mlado dekle, postmoderni nomad z walkmanom, ki potuje brez jasne destinacije, vpija kulturne razlike brez barier in se iz kupeja Lady Windermere sčasoma preseli v jurto (nove ljubimke) mongolske princese. Potem je tu nemška učiteljica s prusko rigidnostjo, edina od žensk, ki sledi jasno načrtani poti, a pozneje v svojo izkušnjo inkorporira šamanistične rituale fabricirane avtentičnosti z rigoroznostjo resnične turistične vernice. Sestre Kalinka so kolaž šarma štiridesetih let prejšnjega stoletja in futurističnega modnega stila ipd. Ottinger kombinira različne nivoje fikcije in fragmentov realnosti, »izrezuje in lepi podobe in dogodke« (Rickels 2008, 60), saj verjame, da:

[je mogoče] resnične dogodke razumeti bolje, ko so vzeti iz svojega celotnega konteksta in sopostavljeni na nekakšen neumeščen način. Mislim, da lahko nekdo kontemplira te podobe, ki zagotovo obstajajo v realnosti kot fragmenti, preprosto bolj rigorozno, kot če bi posnela zgodbo od A do Ž in jo predstavila na način, ki nam je dostopen tudi v resničnem življenju« (Ottinger v Rickels 2008, 60).

Kot piše Halberstam, je kolaž natančno tisti, »ki se sklicuje na prostore vmes«; ta proces rezanja-lepljenja zamegli meje med realnostjo in fikcijo, jazom in drugim, objektom in muzejem, kopijo in originalom. »V tem pomenu, kot v mnogih drugih, se kolaž (iz francoske besede *coller*, prilepiti) zdi feministični in queer« (Halberstam 2011, 136). Teza Halberstam, da je tehnika kolaža »anarhistično odklanjanje koherence in predpisanih oblik delovanja« (prav tam), lahko povežemo z več filmi Ottinger. Radikalna campovska estetika kolaža se pojavi že v njenih zgodnejših filmih npr. *Madame X* (1978) in *Freak Orlando* (1981), v *Ivani Orleanski* pa ustvari utelešeno odo kolažu v figuri Mickyja Katza, campovske zvezde jidiš gledališča, ki je v središču veličastnega spektakla konzumacije pri večerji in ki vpraša natakarja in gledalca: »Ali v resnici obvladate tehnike kolaža, montaže, mozaika, slikanja, kiparjenja, barvne kompozicije in taksidermije?« ter s tem vzpostavi prostor in potrebne sposobnosti za konfrontacijo s filmom.

Ultimativna parodija celotne naracije filma je vidna v zaključni sceni. Lady Windermere in Giovanna na vlaku iz mongolske tundre nazaj v Pariz srečata žensko, ki je podobna princesi. Ta zdaj nosi zahodnjaške obleke in razkrije, da so njene mongolske eskapade zares letni poletni dopust. Film implicira odsotnost avtentične esence v vsaki identitetni poziciji. Namesto tega izbere fluidnost in transformativnost, ki ne govorita le o prostorskih deterritorializacijah (gibanje po transsibirski in transmongolski železnici ali površini tundre), temveč tudi preferira nomadsko misel pred fiksiranimi kulturnimi pomeni. Ta nomadizem torej ne implicira nujno

gibanja v prostoru, prečenja prostora, temveč vključuje domišljijo, branje proti ponujenemu pomenu in invencijo novih alternativnih fikcij ali resničnosti, ki bi govorile o (queer) ženskah. »Niso vsi nomadi svetovni popotniki; nekatera od najboljših potovanj se zgodijo, ne da bi se fizično premaknili iz svojega življenjskega prostora« (Braidotti 1994, 5).

7.3 Filmski nomadski prostori in časovnosti

Ivana Orleanska evocira queer (lezbično) željo, ki poveže relacionalnost in željo v lezbični kontinuum (A. Rich 1980) od homosocialnosti do seksualnosti. Kontinuum povezovanja se dogaja med vsemi karakterji – med popotnicami, med mongolskimi vojščakinjami in ujetimi ženskami, lezbična želja pa je eksplicitno prikazana med Lady Windermere and Giovanni, kot tudi med Giovanni in princeso – na različne načine, v množtvu časovnih okvirov in v povezovanju z gledalko. Prostori vmes, kjer se artikulirajo queer želje in subjektivitete, imajo v *Ivani Orleanski* tako izrazito temporalno kvaliteto, ki sopostavlja prostore in časovne dimenzije – uradne in pozabljene ženske zgodovine fantazije in realnosti –, evocirajo multiple pomene, skozi katere se gledalka premika, prinaša s sabo kulturno prtljago, na novo izpogjuje pomene in vsebine.

Če se vrnemo k pojmom heterotopije in heterokronije: film se začne v zaprtem prostoru zgodovinskega vlaka, ki sam funkcionira kot podvojena filmska heterotopija – vlak je simultano stroj tehnološkega napredka, simbol zgodovine Zahoda, »progresivne« linearnosti in sredstvo gibanja med Evropo in Azijo, gibanje, ki filmsko podvaja gibanje mimoidočih podob pokrajine in ljudi (stare ženske, ki prodaja kruh, glasbene skupine ženskih vojakinj, šamana, ki da Mickyju želodčno zdravilo ...) Na tej točki filma so potniki del kolonialnega potovanja z izrazitim orientalističnim interesom, zamejeni na relativno domestificirano udobje vlaka, gledajoč zunanjo drugost. Razen kratke ekskurzije Lady Windermere v tretji razred, kjer najde mlado Giovanni, vlak deluje kot muzej evropskih kultur (vključujoč evropsko fascinacijo z Orientom) in socialnih interakcij (dovršena *mis-en-scene* v vagonu z restavracijo). Potovanje je še vedno linearno, temporalno zamejeno s postanki in destinacijami, ki potnikom dajejo občutek pomena in namena (Toliko bolj to velja za moške potnike, ki imajo vsi jasen cilj. Ženske na drugi strani potujejo brez cilja – izjema je nemška učiteljica, ki sledi avtoriteti knjige – v iskanju izkušnje). A potniki so takoj, ko mongolska princesa s svojo skupino mongolskih Amazonk ustavi vlak, soočeni s suspenzijo linearne poti. Ottinger ta prerez opiše takole:

Klasična predstavitev štirih zahodnjaških protagonistov, ki pojejo svoje arije na odru, zabeleži enotnost kraja, časa in akcije. Dobro organizirana notranjost iz narave naredi umetno zunanost. A medtem, ko se skozi okno razgrinja tundra, naslikana na zvitku, ljudje notri vseeno slišijo njeno sirensko petje. Neudomačene zgodbe penetrirajo v poznano okolje, v katerega na koncu vdre zunanost, ki ne ve nič o vsej tej domačnosti. Na travnatih poljih, pod modrim nebom, pevci epov predstavijo mongolski čas (v Rickels 2008, 130–131).

Mongolska tundra je novo prizorišče feministične heterotopije. Če vlak funkcionira kot filmska heterotopija, je drugi del filma tisti, ki v film vpelje afekt. Trenutek ugrabitve ni samo spogledovanje z virtualnim na platnu, temveč zlitje z njim. Ugrabljene ženske niso več samo pasivne opazovalke, temveč aktivne nomadke, afektirane in transformirane v procesu. Vprašanje temporalnosti je tu ključno. »Heterotopije so najpogosteje povezane s kosi časa«, trdi Foucault (1984, 6); koščki časa, ki jih imenuje heterokronije. Trenutek »absolutnega preloma s tradicionalnim časom« je trenutek, v katerem začne heterotopija »funkcionirati s polno kapaciteto« (prav tam). Sam vlak je heterokronija: muzej na tračnicah in med večerjo srečanje karakterjev »prežarčenih iz druge ere, iz mode, izven časa« (Rickels 2008, 132). A prava feministična heterokronija se začne z ugrabitvijo ženskih potnic. Čas po intervenciji mongolske princese postane nelinearen, tekoč, prehodni (traja poletje), a nikoli zares omejen na konkreten urnik ali ritem. Je čas intenzivnih ženskih razmerij, relacij med različnimi kulturami in različnimi ženskami, čas igre in festivalov – prehodne heterokronije *par excellence*. Je queer čas na več načinov: ni samo nenormativen, nepodrejen idejam dela in prostega časa, družine in reprodukcije (heterotemporalnosti) (Halberstam 2005) – razen kratke scene je odsotnost otrok v princesini tundri očitna –, ampak je tudi ključen del queer historiografske metode, prežete s queer željo, in afektivnega filma Ottinger.

Queer čas tundre se upora sekvencam vzrokov in posledic, odklanja transformacijo v Zgodovino. Queer potencial subverzije heteronormativne temporalnosti izhaja iz konfrontacije s tem, kar ne more biti asimilirano v sistematično razumevanje, kar ne more biti zlahka podredljivo logiki periodizacije ali identitete (Edelman 2004). Ottinger uporabi to queer temporalnost kot metodo odprtja heterokronije. Podtok filma je queer želja, ki jo poveže z več trenutki, zgodovinami in fikcijami preko časovnih okvirov in prostorov. Srečanje gledalke in filma funkcionira kot mreža multiplih tokov in relacij: funkcionira kot nomadizem v queer času, ki pusti domišljiji in želji, da tečeta med platnom in občinstvom (in medtem vseskozi transformira tudi ženske – nomadke – v filmu). Ottinger uporabi metodo erotohistoriografije (Freeman 2010), ki sem jo že večkrat opredelila v drugih poglavjih, kjer je samo telo metoda, relacijski stroj, trenutki queer zgodovine in prakse časovne točke izjemnih telesnih užitkov, sedanost pa hibrid različnih plasti časa. Tako vzpostavljena mreža afektivnih povezav čez

telesa, zgodovino in družbena gibanja, ne da bi kateregakoli izmed njih ukalupila, deluje v registru postajanja, multilinearosti, mutiplih temporalnosti, družbenih motenj. V tem času, tej heterokroniji se gibljejo queer nomadski utelešeni subjekti.

7.4 *Madame X: Absolutna vladarka* – kolažirana feministična utopija

Madame X (1978, režirali sta jo Tabea Blumenschein, ki igra naslovno vlogo, in Ulrike Ottinger) je v več elementih predhodnica *Ivane Orleanske*, v obeh se namreč pojavljajo enake variacije na temo: v obeh filmih ženske pustijo pustost poznanega vsakdana za pustolovščino novega, v *Ivani Orleanski* se skupina žensk znajde najprej na vlaku, nato v mongolski tundri, kjer ustvarijo svojevrstno feministično in lezbično utopijo/heterotopijo, v filmu *Madame X* skupina žensk pred patriarhatom pobegne na lezbično piratsko ladjo istoimenske junakinje, v nekaj, kar se izkaže kot feministična utopija/distopija. V obeh se tudi odnosi moči menjujejo na nepričakovane načine: v *Ivani* je fascinacija z Orientom vseprisotna, sploh v stilističnih okraskih vlaka, dokler same Evropejke v mongolski tundri ne postanejo fascinantni in nevedni drugi; v *Madame X* piratska ladja pluje po južnokitajskem morju (v resnici je nizkoprorračunski film posnet na Bodenskem jezeru), orientalskost, ženskost in lepota podobe pa so nerazdružljivo in parodično zvezani (Galt 2011) in sčasoma se na ladji ustvari nova vrsta dominacije nad ženskami. Oba filma pa izgradita svojevrstno feministično fantazijo in producirata estetiko, ki jo lahko imenujemo feministični lezbični camp. Weiss o obeh filmih zapiše:

Predvsem pa sta oba filma uspela narediti nekaj, kar je resnična herezija v kinematografski zgodovini: izklesala sta prostor za žensko fantazijo, ne za omejeno heteroseksualno ljubezensko fantazijo hollywoodskih »žanrskih filmov«, temveč ekspanzivno, subverzivno fantazijo, ki je ne vežejo patriarhalne strukture klasične zgodbe ali umetniškega filma (2010, 147).

Podobno o filmu piše White, ki pokaže, kako *Madame X* deluje na več frontah, ki vključujejo »kolektivne fantazije« in »javne sfere tako kinematografije kot feminizma, s tem pa ne naslavlja gledalcev samo kot žensk (spomnimo se poziva de Lauretis), temveč kot marginalne« (White 1987, 80). Če priključimo uvodno poglavje in dva klasična teksta ženske »kontrakinematografije«, avtoric Mulvey in Johnston, film na oba odgovori na svoj specifičen način: *Madame X* v skladu s pozivom Mulvey ni linearna zgodba, priča smo časovnim preskokom, blokadam komunikacije, živalskim zvokom in performativnim gestam, ki nas puščajo v senzorični in pomenski zmešnjavi. Na drugi strani se Ottinger z Johnston ne odpove

filmskemu užitku: podobno kot *Ivana Orleanska* je *Madame X* grajena na fantaziji in stilu, campovski površini, ki se upira psihologizaciji likov, in feministični predelavi avanturističnih pripovedi. *Madame X* v feministični film namenoma vpelje stilizacijo in fetišizacijo telesa, oblečenega v usnje (X), skoraj razgaljenega divjega telesa (Noa Noa) ali *pin-up* dekleta (Pin-up), estetsko se napaja iz S&M ikonografije, iger moči, idej lezbičnih utopij, feministične campovske estetske predelave klišejev hollywoodskih filmov in njegovih ženskih ikon, še posebej melodrame in homosocialnosti piratskih filmov. Njena fantazijska feministična utopija se sčasoma sprevrže v vizijo, prepredeno z lezbično željo, ljubosumjem, performativnim posnemanjem vodje in dominacijo. Tako v queer maniri, podobno kot pozneje v *Ivani Orleanski*, Ottinger »manipulira vizualno in zvočno 'kolaž' tehniko, ki vzame iz virov vse od Shangri-Laja do Yme Sumac, Gustava Moreauja do Mana Raya, Oscarja Wilda do Virginije Woolf, da producira feministični nadrealizem, ali kar bi lahko imenovali queer kinematografija« (White 1987, 81). Pri tem je ključno, da gre Ottinger dalje od preprostega nagovarjanja gledalcev preko queer senzibilnosti, ki bi jo enačili z apolitičnim campom (Sontag 2009), temveč je camp v tem primeru političen, kritičen in historiziran v odnosu do filmske zgodovine in podob ženskosti ter gledalske želje (Robertson 1996). Film aktivno konstruira nagovarjanje gledalke skozi izrabljanje paradoksov odnosa ženskih gledalk in filma: v žensko željo vpiše fetišizem, v specifičnih prizorih karnevalsko sprevača kategorije spola in seksualnosti, v gledalske pozicije vpisuje lezbištvo in manjšinskost (White 1987, 81–82). Tako se zdi, da je Ottinger sama bolj kot na strani katerekoli estetske kategorije na strani nomadizma, ki uhaja strukturi in organizaciji nacionalne kinematografije (zato jo le stežka umestimo v Novi nemški film), pozivom feministične filmske kritike tistega časa ali enoznačnim interpretacijam.

Film kolažno referira zgodovinske lezbične tekste, tako je zanimivo povezan z nomadsko figuro *par excellence*, Orlandom, kar odkrijemo v eni izmed bizarnih vinjet filma. *Madame X* zloglasna piratka, potuje po morjih na ladji Kitajski Orlando, imenovani po ljubimki Orlando (ki jo igra Ottinger sama). Nekega dne Orlando prebira Orlanda Woolf, ko v vodi zagleda barvito rožo, ki jo želi podariti Madame X. A ko skoči v vodo, se izkaže, da to sploh ni roža temveč mesojeda meduza, ki Orlanda požre, Madame X pa v boju za svojo ljubimko izgubi eno roko. Od takrat naprej (strta?) tava po morju v spremstvu zveste pomočnice.

In tako začne prenašati globalno sporočilo, ki ga ženske dobijo skozi različne kanale komunikacije (telefon v avtu, časopise, radio na letalu ...):

Kitajski Orlando – stop – vsem ženskam – stop – ponuja svet – poln zlata – stop – ljubezni – stop – pustolovščin na morju – stop – pokličite Kitajskega Orlanda – pokličite Kitajskega Orlanda – stop

Beseda stop konotira nevarnost predloga, »prohibicijo želje« piše White (1987, 82), a vsaka od žensk se hipoma odloči, da bo zapustila svoj normativni vsakdan, sprejela tveganje in odšla na ladjo, kjer se vzpostavi alternativna skupnost piratk. Vsak karakter je v času sprejetja sporočila jasno določen, vsaka ženska igra svojo karikaturu, vsaka predstavlja eno ikono ženskosti: Josephine de Collage je denimo mednarodno priznana umetnica, ki stalno nosi kotalke in je na smrt zdolgočasena nad akademsko kulturo; Blow-up italijanska *blow-up* diva, ki sprejme sporočilo Madame X v svojem luksuznem avtomobilu, je podobna Silviji Anite Ekberg v *La Dolce Vita* (1960); Betty Brillo, ki dobi sporočilo v škatli Brilla,³³ je generična ameriška gospodinja, razočarana nad vsemi ameriškimi Hausfrauen sanjami; psihologinji Carli Freud-Goldmund sporočilo (nezavedno) preda kitajska pacientka in jo nato do ladje odpelje v svoji rikši; Flora Tannenbaum je nemška gozdarka in občudovalka Goetheja; Noa-Noa polinezijska domorodka, ki jo mož zavrne zaradi kršitve tabuja; Omega Centauri pilotka, ki bi raje kot čez avstralsko goščavo letela v vesolje; in Bellcampo, androgina figura ladijskega norčka, ki jo rešijo na poti. Vsak od karakterjev je določen z imeni, poklici, glasbo in kostumi, določen do takšnega ekscesa, da stereotipne podobe vsake od ženskosti gledalka težko bere drugače kot ironičen posmeh vsaki od ikon. »‘Karakterji’ niso realistični. Niti niso alegorični. Služijo kot toliko figur v *mise-en-scène* ženskih teles, ki delujejo skozi specifične možnosti in scenarije želje v ozadju fantazije piratske ladje, ženskega gibanja, lezbične utopije« (White 1987, 83).

Vsaka od ikon je v maniri campa površina, film ne pušča nobene psihološke globine, ki bi opomenila paradoksalne prigode: tako na primer Freud-Goldmund v neki sceni Bellcampo_a podvrže psihološkemu testu, da bi ženske ugotovile njen_gov spol. Bellcampo, piše White, prestane test tako, da dobesedno blokira aparat pomenjanja. Vsak njen_gov odgovor je nova performativna scena *flashbackov*, *flashforwardov*, izmišljenih fragmentov (prav tam), ki nimajo smisla. Ottinger s svojim filmom ekscesov in nevzdržnih nesmislov tako zavestno zareže v realistični feministični film, *Madame X* pa imenuje »komedija o feminizmu«, ki je preprejena s fetišizmom in lezbičnimi fantazijami, a vseeno ohranja feministično agendo: »Ko vidim

³³ Priljubljena škatla z milom, ki naj bi jo imelo vsako ameriško gospodinjstvo, poznana pa predvsem po tem, da jo je Andy Warhol pozneje povzdignil v ikonsko popart umetnino.

starejšo žensko nositi pretežno vedro premoga po stopnicah navzgor, ji lahko pomagam ali ne: če ji ne pomagam, to ne bo film, ki bi spremenil moje vedenje. Mislim, da ne moremo več spremeniti družbe na način, da jo pokažemo tako, kot je« (v Flinn 2004, 191–192). In fantazijo Ottinger brezkompromisno pripelje do njenih najbolj bizarnih limit: to, kar je bila realnost manjšinskega feminističnega filma – nizko financiranje s strani nemške televizije ZDF – Ottinger sprevrne v fantazijsko drobljenje jezika in signifikacije. Nizkocenovna sinhronizacija, očitno narejena *post festum* z izjemno slabo zvočno opremo, se iz koherentnih stavkov in besed (na začetku na primer Josephine de Collage novinarjema s parodičnim akademskim citiranjem pojasni, zakaj gre na piratsko ladjo) sčasoma sprevrže v rjojenje (Madame X), zvoke galebov (ko ženske razmrcvarijo ribo), predenje (spet Madame X ob erotičnem srečanju z Noa Noo), zvočno podlago nizkocenovnih grozljivk (umor bogatašev na plenjeni ladji), ipd. Niti nikoli ne izvemo motivov despotinje Madame X in njene robotske dvojnice na čelu ladje.

Pri tem je ključna predelava žanrov klasičnega Hollywooda in njegovih filmskih kodov, predelavo originalne melodrame Madame X,³⁴ melodrame o ženski, ki se odpove identiteti in je poznana kot X. Če prejšnje različice zgodbe razkrivajo izbrisanost ženske iz filma in zgodovine (White 1987), Ottinger ponudi lezbično-feministično predelavo žanra melodrame. Žanr kot tak je bil sicer večkrat povezan z afektivnim potencialom, ki zamaje preprosto narativno zaprtost drugače klasično lineranih filmov (del Río 2009; za več o melodrami in spolu npr. Gledhill 1987). *Madame X* za razliko od afektivnih trenutkov melodrame narativno strukturo, zaplet, razplet, cilj in vzročno-posledične povezave zamenja za optične in zvočne situacije podobe-časa (Deleuze 1989), afektivno-performativne dogodke, ki izpostavijo vitalno energijo telesa, »[...] čiste kinetične in gestikularne situacije, kjer so gibanja in geste dani sami zase. Ta gibanja senzomotorični shemi onemogočajo njeno običajno normalno sposobnost za akcijo, kar povzroči, da podoba investira v svoje brezobjektno gibanje ali gesto toliko bolj intenzivno« (del Río 2009, 29). Če sem v poglavju o Akerman že izdatno govorila o gesti, je kljub temu vredno izpostaviti potencial geste v Brechtovskem pomenu gestus, v kolikor se korigira brechtovska slepota za spolno razliko. Kot piše Elin Diamond, si Brechtova teorija »[...] zamišlja polivalentnost telesne reprezentacije, saj je performerkinino telo tudi historizirano,

³⁴ Ob *Madame X* Ottinger je bilo posnetih več različic filmske različice originalne gledališke drame (*La Femme X* 1908, Alexandre Bisson): prva leta 1916 (*Madame X*, George F. Marion), najbolj znana pa verjetno leta 1966 z Lano Turner v glavni vlogi (*Madame X*, David Lowell Rich). Original predstavi lik matere, ki je skozi narativ zaradi svoje deviacije od vloge matere in žene (razmerja) močno kaznovana.

napolnjeno s svojo zgodovino in zgodovino karakterja, te zgodovine pa razburkajo gladke robove podobe, reprezentacije« (1988, 89). Diamond nadaljuje, da v feministični predelavi performerka ne pade preprosto pod filmsko gledljivost (*to-be-looked-at-ness*), ni preprosti fetiš, temveč gleda, kako je ogledovana (*looking-at-being-looked-at-ness*) ali je celo gledanje samo (*looking-ness*). »To Brechtovsko feministično telo je paradokсно dostopno tako za analizo kot identifikacijo, paradokсно hkrati v reprezentaciji, medtem ko tudi odklanja njeno fiksnost« (prav tam). Podobno opozori del Río, ko v analizi melodram in njihovega afektivno-performativnega potenciala uporabi za žensko performerko koncept animiranega fetiša, ki stalno vrši pritisk na reprezentacijsko konstitucijo specifičnih teles. Obe, Diamond in del Río opozorita na potencialna uhajanja ženskih teles še kako zakodiranim podobam, pa tudi na relacijskost med igralko, likom in gledalko v performansu: »Gestus spodkopava stabilnost gledalskega 'jaza', saj se gledalka v dejanju gledanja spopade z svojo lastno temporalnostjo. Tudi ona postane historizirana v gibanju in ogrožena, a tudi svobodna, da primerja igralkine/karakterjeve znake temu, 'kar ji je blizu in lastno [njej]' – njene materialne pogoje, njeno politiko, njeno kožo, njene želje« (Diamond 1988, 90). del Río podobno zapiše, da afektivno-performativni trenutki afektivno puščajo sledi, ki spremenijo našo percepcijo na način iskanja razpok v »kodificiranem sistemu vrednot in verovanj« (2009, 30). Ottinger s svojimi klišejskimi ikonami klasičnega hollywoodskega filma in sistemov vrednot in verovanj, ki govorijo o dominaciji in drugosti, pripelje do absurdnih ekscesov, oscilacija med temi ekscesi, neinterpretativnostjo spolov, seksualnosti, namenov in pomenov ter kulturnimi referencami in žanrskimi kodi, ki jih Ottinger namenoma predrugači in subvertira, percepcijo odpre za drugačne odgovore, kot bi jih zahtevala navada. O tem navsezadnje govorijo odzivi na film: film, ki je postal sčasoma feministična klasika, je bil ob izidu sprejet izjemno negativno, stereotipne figure ženskosti brane kot fetišizacija in voajerizem, S&M estetika same Madame X, ki postane skozi film svojevrstna despotska figura, njena robotska dvojnica, ki na vrhu kljuna ladje kaže *Sieg Heil* in v filmu umori več žensk, pa utelešenje nasilja in moči. A kritiki so spregledali poanto celega filma: Ottinger ne pokaže samo zvezanosti fantazije, želje in moči, ampak moč fantazije pri mobilizaciji in transformaciji družbe. Caryl Flinn tako opozori, da se skozi avtomatizirano gibanje vojščakinj tako Madame X kot njene robotske dvojnice v film vpisuje nemška zgodovina. *Sieg Heil* protetične roke Madame X Flinn imenuje camp, ki ni samo površinski naci kič, saj ga zakomplicirata asociacija z lezbičnimi/queer telesi (2004, 198) ter erotična investicija v odnose dominacije. White robotsko roko imenuje šala o kastraciji, sam *Sieg Heil* pa iz določenih kotov izgleda bolj kot sredinec, jezna feministična gesta filmark (1987).

Za vzpostavljanje lezbične feministične utopije in njenih potencialov v kinematografiji je bistvena zaključna scena filma: ženske, ki so v večini umrle, so oživljene v drugačne kostume, v druge persone, podobno kot Orlando sam, ki se nekega dne zbudi v drugem spolu. Nova skupina lezbijk v usnju, *femme* lezbijk, barvitih zoologinj in klovnes se v karnevalskem vznemirjenju ponovno vkrca na ladjo in zapluje novim pustolovščinam naproti. White opozori, da konec kaže na ravno tiste mehanizme spopadanja s filmom, o katerih govorimo, ko govorimo o manjšinskem filmu: o množenju možnih koncev, o množenju možnih filmskih užitkov za ženske, ne njihovem uničenju (1987, 80–81).

Ottinger uporabi film kot orodje: ne le, da bi z njim ponovno napisala avanturistični žanr ali potopise na izrazito feminističen in queer način, temveč da vzpostavi nove povezave med želečimi queer ženskami skozi čase in prostore. Nova vrsta časovnega kolaža ali hibrida skupaj sopostavi kombinacijo tekstov, kulturnih referenc, sanj o avanturah, jih deteritorializira, razprši v novi mreži pomenov z možnim lezbičnim podtonom. Film ponuja novo vrsto temporalnega pripadanja, v katerega inkorporira zgodovinsko figuro Ivane Orleanske, mite o Amazonkah, kulturne rituale Mongolov, vse v nekakšno nestrukturirano alternativno zgodovino, in hkrati legitimizira fabricirano mešanico dejstev in fikcije. Filmski dotik skozi čas ni zamejen samo na platno, temveč se zdi, da virtualno strmi nazaj v nas s skoraj haptičnimi lastnostmi, ki ne producira samo afektov temveč multisenzorično telesno izkušnjo filma. Oba, tako predsubjektivni afekt kot subjektivna izkušnja se srečata v tem, da imata transformativno moč za gledalko, kot sem pokazala že v prvem poglavju.

Film inovativno transgresira na videz nekompatibilne kontradikcije *mainstream* kinematografije in kontrafeminističnega ali manjšinskega feminističnega filma: odpre prostor za ženski pogled, ki je tako pogled užitka kot je tudi političen. Kinematska lepota in spektakel, ki ju je moč percipirati in kontemplirati v časovnem trajanju in brez motenj, nista v kontradikciji s feministično politiko, temveč nam nudita oder za invencijo novih feminističnih refiguracij queer želje, njihovih diskrepanc in kontinuitet. Mešanica etnografije in fantazije, uporabljena za prikaz tega heterotopičnega/utopičnega prostora, heterokroničnega časa filma in prostorov samo za ženske, lahko sočasno destabilizira vse pomene in iluzije realizma ter požene v gibanje domišljijo, ki lahko producira alternativne prostore in temporalnosti, želje, feministične nomadske subjektivitete in deteritorializirane ideje, ki lahko odprejo povsem drugačne svetove.

Manjšinski performans – antinormativen in kritičen performans – piše Muñoz, ima namreč moč, da nas ponese »preko simbolnega prostora, nas zasidra v sovpadajoč čas, v katerem smo priča

novim formacijam v sedanjosti in prihodnosti. Sovpadajoča temporalnost takšnega performansa obstaja v prihodnosti in sedanjosti, presega postavitev v eno temporalnost (sedanjost) in insistira na statusu svetovne-zgodovinske entitete manjšinskega subjekta« (2009, 56). Muñoz v tem pomenu govori o nujnosti queer utopij, ki se gradijo v dogodku performansa kot predhodnice queer prihodnosti v sedanjosti. Tako se v zadnjem poglavju obračam še k prihodnosti, ki je kot predhodnica in vaja v utopiji vsebovana v vsakem od že opisanih del.

8 QUEER PRIHODNOSTI: ROJENE V PLAMENIH³⁵

Adrienne Rich je v svojem eseju z naslovom *Notes towards a politics of location* (1984), znamenito razložila, kaj misli, ko govori o nujnosti tega, da lociraš samega sebe, ne skozi idejo idejo Telesa (*the body*), temveč partikularno telo, telo tega, ki izjavlja (*a body*). Telo, ki opazovalko, pisko, tisto, ki misli in deluje, »potopi [...] v živečo izkušnjo, partikularnost: vidim brazgotine, iznakaženosti, razbarvanosti, izgube, pa tudi tisto, kar mi ugaja« (A. Rich 1994, 215). A telesa kot lokacije ne gre jemati kot fiksnost in ujetost, teritorializacije misleče materije, ki bi jo ujela v esencialističnih in homogeniziranih kategorijah »Ženske«, temveč kot polje gibanja: »Ti zapisi so znaki boja za premikanje [...]« (prav tam, 211). Esej je bil napisan leto po tem, ko je bil narejen film *Rojene v plamenih* (*Born in Flames* 1983, Lizzie Borden), ki bo analiziran v tem poglavju. Obe deli govorita o dvojni nujnosti za feministično misel, politiko in delovanje: na eni strani o potrebi po osrediščenju samega sebe, izhajanju iz trenutne lokacije, sedanjih nalog in problemov; in na drugi strani o nujnosti po premikanju, intervenciji, transformaciji, po tem, da mislimo drugače. To je podoben dvojni vozle feminizma – ki vključuje spopadanje z sedanostjo in iskanjem novega, prihodnosti – o katerem govorita Deleuze in Guattari (2005), ko opisujeta svoj pogled na žensko gibanje; dvojno delovanje konfrontacije z rigidnim molarnim sistemom segmentov na eni strani in nujo, da se ne ustavimo tam, temveč si zamišljamo nove načine povezovanja in bolj fleksibilne molekularne feministične politike in prihodnosti na drugi strani.

Tako se feministična epistemologija upoštevanja svoje lokacije začne z idejo subjekta, živečega telesa in lokacije, a gre tudi onkraj subjektivnosti skozi konstantno gibanje, transformacijo v nekaj popolnoma drugega. Kako bi drugače razložili, da je lahko vsakdanji dogodek gledanja filma katalizator ali intenzivna sila za misel, visceralni sunek v smer transformacije, afektivni dotik skozi čas in (queer) zgodovino (Dinshaw 2001) ter dogodek odpiranja potencialnosti za prihodnost?

Feministična politika lokacije tako zahteva kratko kontekstualizacijo *tukaj in zdaj* tega dela disertacije. Ta analiza je bila napisana v zadnjih dneh leta 2016, za humanistiko posebej potentnega leta, ki je v popularno besedišče lansiralo koncepte kot so *postfaktično* (*postfact*) in

³⁵ Poglavje je bilo v predružačeni obliki že objavljeno v članku *Queer and feminist futures: the importance of a future and mobilising feminist film in post times* (Šepetavc 2017).

postresnično (*posttruth*), trende z negotovimi političnimi posledicami, ki se bodo manifestirali v naslednjih letih. Predpona *post-*, vzroki in posledice obeh konceptov gredo z roko v roki z drugim *post-* konceptom, *postfeminizmom*, ki v tem primeru označuje obdobje *po*, po gibanjih za ženske pravice, po tem, ko smo dosegli enake pravice, po feministični politiki. Temporalni postanek. V tem obdobju feministične ali lezbične politične problematike konotirajo nekakšen anahronizem, neuporaben ostanek časov, ki so minili, temporalni dolgčas ali nekaj, kar nas nadležno opozarja na manjšinskosti, ki naj bi jih že presegli. Freeman to figuro časovnega ostanka, ki nas nenehno vleče nazaj v čas in opozarja na drugačne zgodovine in življenja, prežeta z podrejenostmi in nasiljem, imenuje *temporal drag* (Freeman 2010), locira pa jo v lezbičnih telesih, preživetih performansih ženskosti in moškosti v subkulturi, propadlih gibanjih, ki se jih nihče ne spomni več. Gre za nekakšno kontragenealogijo, ki jo je mogoče najti v vzporedni figuri feministične ubijalke sreče (*killjoy*) Sare Ahmed (2010), figure, ki iz zgodovine čustev ugajanja in spodobnosti, predpisanih ženskam in drugim manjšinam, reši jezo kot ključno feministično orodje transformacije, podobno kot to naredi film *Rojene v plamenih*. Naj lokaliziram in konkretiziram še bolj: skozi zadnje tedne postfeminističnega leta 2016, ob istem času, ko so Poljakinje v znak protesta pobarvale svoje ulice črno, je slovenska katoliška cerkev na glavnem ljubljanskem trgu prikazovala film. Ta je bil mešanica ultrazvočnih podob in računalniške animacije in je prikazoval trajektorij razvoja zarodka ter si vmes zastavljal »filozofska« in politična vprašanja, kot so: »Kdaj se življenje prične? Je to otrok ali zarodek? Kaj naj naredim?«. Tako sem se nekega na sprehodu čez mesto ustavila in gledala film, pri čemer sem dobila poseben občutek ujetosti v zaporu, le da ta ni bil prostorski – iz tega bi se dalo pobegniti – temveč temporalni. Moj namen ni govoriti o družbah nadzora ali endoskopski podobi, ki mapira naša telesa, niti ni tema tega poglavja splav. Kar želim poudariti, je občutek temporalne ujetosti, občutek vračanja istega, ki v nedogled prestavlja (revolucionarno) spremembo, za ene bolj kot za druge. Temporalna blokada, mogoče celo vrnitev, ki ju najbolje opiše zdaj že ponarodel protestni slogan: »Ne morem verjetni, da še vedno protestiram proti temu sranju« (*I cannot believe I am still protesting this shit*). Naloga tega poglavja je govoriti o potencialnih prihodnostih iz feministične in queer perspektive, ne da bi podlegli nocijam linearne progresivne temporalnosti. Katalizator idej, skozi katere poskušamo misliti čas, prihodnost in postajanje, je film *Rojene v plamenih*, hkrati pa se zadnje poglavje vrača k nekaterim konceptom, ki jih zastavim na začetku disertacije.

V času anksioznosti, v času potrebe po tem, kar bi lahko imenovali afektivna queer in feministična skupnost, ki ni povezana samo skozi lokacijo (prostor) temveč tudi skozi čas in

queer zgodovino, se vedno obrnem k filmu. Film v *post-* času označiti za političnega ali feminističnega je težka naloga, ki ni vedno produktivna. Kar mislim z »ne vedno produktivna«, je z že opisanim zavračanjem Chantal Akerman, da bi sprejela oznako »feministična režiserka«, ali opisom Sally Potter, kako se občinstvo zapre, ko zaslišijo besedo feminizem: »[ta je] postal sprožilna beseda, ki ustavi razmišljanje. Dobesedno vidiš, kako se oči ljudi prepojijo z izčrpanostjo, ko se beseda pojavi v pogovoru« (Potter 1993). Težava postane še bolj kompleksna, ko se spopademo s križanjem ali zavračanjem identitet, multipliciteto želja in teoretičnimi kontradikcijami med feministično in lezbično filmsko kritiko, med queer in lezbično teorijo itd. A kot že rečeno, pomembna lekcija feministične teorije bi bila ta, da se je ključno pozicionirati in delati od tam, v smeri nečesa bolj odprtega in transformativnega, kot je to, kar imenujemo fiksna identiteta ali molarna subjektivnost.

Da shematično opišem, na kaj mislim, ko govorim o časovnih zaporih in potrebo po govoru o alternativnih idejah temporalnosti, tistih, ki bi raztrgale ta ponavljajoči se časovni okvir in bi odprle načine mišljenja o potencialnostih novega, torej začnem z novim queer filmom. Za razmislek o filmu kot obliki, ki odpre misel in telo, misel, ki je v tem primeru povezana s specifičnim problemom razmišljanja o alternativnih temporalnostih feminističnih in queer prihodnostih, grem nekoliko dlje nazaj v čas, k feministični znanstveni-fantastiki *Rojene v plamenih*. Četudi se vračanje v preteklost za politično inspiracijsko misel o potencialno vzdržljivih prihodnostih zdi kot paradoks ali celo nekonstruktivna nostalgija za izgubljenimi časi in ukrotenimi gibanji, izbran filmski primer ni samo neverjetno natančen prikaz sedanosti, temveč tudi pomembna točka problematike temporalnosti, političnega filma in zamišljanja novih feminističnih skupnosti in prihodnosti. Nenazadnje skozi celotno disertacijo poskušam pokazati, da se je vedno pomembno spopasti s filmi, pisati o filmih, ki v tebi ali celo onkraj tebe naredijo premik, provocirajo čute in misel, začnejo proces postajanja.

8.1 Temporalne bifurkacije in čas filma

Vzemimo za začetek koncepte, ki sem jih že opisala skozi poglavja in jih na tej točki shematično imenujem normativna in queer temporalnost. Misliti temporalnost normativnega pomeni vprašati: Kako se temporalni režimi vpisujejo v telesa? Kako so vpisani v mreže oblasti/vednosti? Kako so bili koledarji, zamenjava sezonskih ur, čas dela in prostega časa spremenjeni iz institucionalnega časa v čas in ritme telesa in biološke potrebe? Kot piše Freeman: »čas ni samo esencionalen; dejansko producira esencionalizme – dobro spočita telesa,

kontrolirane orgazme« (2007, 160). Kako in na čigavih telesih se (re)producira časovnost, ki jo Freeman imenuje krononormativnost, ki je:

[...] oblika implementacije, tehnika, s katero institucionalne sile postanejo dožete kot somatska dejstva. Urniki, koledarji, časovne zone in celo ročne ure nam vcepijo to, kar sociolog Eviatar Zerubavel imenuje 'skriti ritmi', oblike temporalne izkušnje, ki se zdijo naravne tistim, ki jih privilegirajo. Manipulacije časa spreminjajo zgodovinsko specifične režime asimetrične moči v navidezno vsakdanje telesne tempe in rutine. Te pa povratno organizirajo vrednost in pomen časa (2010, 3).

Heteronormativni čas je tako tudi neke vrste teleološki čas, povezan z Edelmanovim konceptom »reproduktivnega futurizma«, »vitalne fantazije«, ki (preko otroka) omogoča premostitev časovnega razkoraka med nami in prihodnostjo in prinaša odrešitev. Skozi ta prenos dobi po Edelmanu heteroseksualnost svoj vpis pomembnih srečanj, ki gone postavljajo na stran, medtem ko je queerovstvo vpisano z nasprotnimi pomeni, kot matrica, povezana z brezpomensko relacionalnostjo in seksualnostjo, povezano z popolnoma drugačnimi prenosi: tistimi, ki označujejo smrt in konec prihodnosti. Edelman, kot že zapišem, pokaže, kako je poziv v imenu otrok nepreizpraševana norma, vrednota, ki podčrtuje način, na katerega je mišljena politika in strukturna pozicija, ki ne pušča opozicije. Ta prepričljiva logika reproduktivnega futurizma prvič »političnemu diskurzu kot takemu vsili ideološko mejo, v procesu pa ohrani absolutni privilegij heteronormativnosti« (Edelman 2004, 2) in drugič, naredi »s tem, ko ga izključi iz politične domene, možnost queer odpora temu organizacijskemu principu skupnostnih odnosov nepredstavljivo« (prav tam). Ampak a je ta – z Edelmanovimi besedami – »zmožnost queer seksualnosti, da predstavlja radikalno razveljavitev pogodbe, v vseh smislih družbene in Simbolične, od katere je prihodnost kot domnevno zagotovilo proti jouissance Realnega odvisna« (prav tam, 16), resnična moč queer intervencij v čas?

Kot piše Halberstam, se je queer temporalnost razvila delno kot opozicija normativnim okvirjem temporalnega – »kot opozicija institucijam družine, heteroseksualnosti in reprodukcije« (2005, 1). Kako sta queer in čas povezana in kako se križata? Kaj bi imenovali queer temporalnost in kako lahko čas upognemo na queer načine; od kod prihaja ta temporalnost in kakšne so njeni potenciali za subverzijo družbeno sprejetih temporalnih norm? Queer čas bi lahko opisali kot večplastno in kompleksno serijo neskladij med queer oblikami eksistence in družbeno normativnimi ritmi in sekvencami časa, ki so zakoreninjeni v institucijah družine, maticah reprodukcije, zaželenih življenjskih tranzicijah itd. Da bi queer temporalnost razumeli bolje in videli njen potencial, se moramo na tem mestu omejiti in pogledati temporalnost v odnosu do (queer) filma.

Novi queer film (NQF) je očiten primer fenomena, ki je globoko povezan s smrtjo tistih, ki so umrli v epidemiji aidsa, in žalovanjem za njimi. Čas vznika NQF je zatorej – vsaj za queer skupnost – neverjetno podoben opisu pojavitve podobe-časa Gillesa Deleuza. Če je bila za Deleuza prelom, ki je »zelo povečal situacije, na katere nismo več vedeli, kako se odzvati, v prostorih, ki jih nismo znali več opisati« (Deleuze 1989, xi) (*any-spaces-whatever*), druga svetovna vojna, sta imela queer skupnost in NQF svoj podoben časovni razkol: pojav virusa HIV in takrat še izjemno smrtonosnega aidsa. To se je prevedlo v podobe in karakterje, podobne tistim, ki jih je bilo na primer mogoče najti v povojnem italijanskem neorealizmu ali francoskem novem valu. Na nek način je reformulacija filma poti (*road movie*) NQF globoko povezana z alternativno temporalnostjo: gledamo ekscentrične urnike potovanj queer morilcev, kraljic preobleke, prostitutov itd., brez jasnega namena ali cilja, klateže, na katerih gibanja vpliva čas, ki se izteka in zahteva zadnji izbruh vitalne energije (primeri filmov so zdaj že znamenita dela NQF *My Own Private Idaho*, *Swoon*, *The Living End*). To je tudi razlog, zakaj je NQF začetka 1990 paradokсно in ironično zvezan s hipotezo »konca zgodovine«, v kateri vsakršna utopična prihodnost postane le še slaba šala. A pritrditev paradigmi Nobene prihodnosti, kot je naslov Edelmanove knjige, ali celo tezi o koncu zgodovine, ki jo je prehitro mogoče pretvoriti v predpono *post-* (postfeministično, na primer), brez oklevanja sprejeti samo del queer temporalnosti, ki govorijo o uničenju in koncu, trenutnem užitku in zaprejo možnost prihodnosti, se zdi kot pesimistična napoved. Obstaja pa še druga plat queer temporalnosti, tista, ki govori o potencialnosti, eksperimentaciji, spodrseljajih, ki postanejo produktivni. Če še enkrat citiramo Freeman, si lahko »drugače zamislimo ‘queer’ kot množstvo možnosti, produciranih iz temporalne in zgodovinske razlike, ali vidimo manipulacijo časa kot način produkcije tako teles kot relationalnosti (ali celo nerelacionalnosti)« (2007, 159).

Queer časovna lekcija bi bila zatorej bolj povezana s »plastično večpomenskostjo časa« Catherine Malabou, tisto dvojnostjo progresije, evolucije in ponavljanja na eni ter tudi hipnega, nepredvidljivega, ki cepi ali se izmika trajanju, na drugi strani (Malabou 2012, 54). Ta vzajemna igra med tokom časa, ki ni – in to je pomembno poudariti – teleološko odrejen, in časa, ki ga sekajo raztrganine hipnega, je ključna za ideje queer časa in upogibanja časa na queer načine (*queering time*). Na podoben način in z bolj konkretnim primerom J. Butler v knjigi *Bodies that matter* temporalnost najbolj jasno poveže z queer performativnostjo, ko piše: »[...] pomembno je poudariti vpliv sedimentacije, ki jo temporalnost konstrukcije implicira«. Temporalnost je na ta način konstruirana iz »trenutkov«, kjer pa je pomembno poudariti, da »[...] ‘trenutki’ niso ločene in enake enote časa« – to bi bila redukcija temporalnosti na čas, opozori –

saj bo »preteklost« akumulacija in utrditev takšnih »trenutkov« do točke njihove neločljivosti. A sestavljena bo tudi iz tistega, kar je zavrnjeno iz konstrukcije, domene podrejenega, pozabljenega in nepovrnjivo zaprtega. Tisto, kar ni vključeno – eksteriorizirano z mejo – kot fenomenski sestavni del sedimentacije, imenovane »konstrukcija«, bo enako ključno za definicijo kot tisto, kar je vključeno; ta zunanost ni razločljiva kot »trenutek« (2011, 187).

Zdaj že skoraj dogmatičen argument queer teorije gre takole: spolna identiteta je sedimentacija ponavljajočih se praks skozi čas, neke vrsta družbena temporalnost, medtem ko je izvor spolne identitete retrospektivni konstrukt, ki je hkrati prepojen s spodletelostmi in razlikami v ponavljanju, ki razkrivajo konstruiranost identitete. Če to prevedemo v časovne pojme postajanja, govorimo natančno o plastični večplastnosti časa, ki bi presenetil, upogibal ali celo prerezal idejo časa kot nasledstva sekvenc. To je tisto, kar je queer temporalnost: je kot »trenutek«, a tudi kot sila, »prečenje temporalnosti z močjo [ki je ni mogoče zanikati]« (Barber in Clark 2002, 8).

Način, kako opisati to temporalno multipliciteto v oprijemljivih pojmih družbenih temporalnih ritmov in queer temporalnih alternativ, pokaže J. Butler sama, ko zaključi opombo z napotkom, naj se bralka obrne k »delu Pierra Bourdieuja za razumevanje temporalnosti družbene konstrukcije« (2011, 188). Njegov koncept habitusa se je izkazal kot uporaben način razmišljanja o »kultivaciji« temporalne dimenzije, predvsem tega, kako so subjekti producirani skozi čas. Na tej točki so Bourdiejevi poudarki postali pomembni za feministično in queer teorijo; če hočemo razumeti proces subjektivacije v povezavi s temporalnim. Za dosego moči, legitimnosti itd. je ključno znati tempirati samega sebe in svoja dejanja, internalizirati kulturne ritme in časovne okvire (zato sta tudi naši dve uvodni figuri – *temporal drag* in feministični *killjoy* marginalna lika, ki se ne znata prilagoditi času, spolnemu prikazu ali izražanju »ustreznih« emocij ob pravem času). A časovno tempiranje je lahko tudi del performansa (performans je na tem mestu ključen del naših vsakdanjih praks), saj »razkrije pravila spolno zaznamovanega performansa ali [je] vir novih izkušenj in razumevanj spola. Lahko je tudi način, na katerega ujamemo občinstvo nepripravljeno, izvabimo ali sramotimo ali premamljamo v nepričakovane spolne ali seksualne odgovore« (Freeman 2007, 161).

Med queer teorijo parodične performativnosti spola in Deleuzovimi filmskimi koncepti obstaja nenavadna afiniteta, opozori Geller (2006). Na podoben način kot parodična dejanja pri J. Butler razkrivajo, da je tisto, kar imamo za »normalno« in »original« zares kopija, ideal, ki ga ne moremo nikoli utelesiti, kar pomeni, da parodična ponavljanja vsakič znova nekako spodletijo, a so prav tako (ali zaradi tega) potencialno transformativna (J. Butler 2001, 147),

nas Deleuzov koncept podobe-časa z iracionalnimi rezi, ki destabilizirajo senzorično-motorno shemo podobe-gibanja, potisne v svet brez reda ali kažipotov in nas sooči ne samo z neposredno podobo časa kot »divergentnega pulziranja ali razlike brezmejnega trajanja«, temveč tudi z močjo postajanja življenja (Colebrook 2002, 40–41). Geller (2006) vzporeja koncept performativnosti po J. Butler z Deleuzom oziroma s konceptom geste Bertolda Brechta kot načina postavljanja časa v telo, misli v življenje (Deleuze 1989, 192). Kot sem že omenila, je za Deleuza gesta pomembno povezana z delom ženskih režiserk.

Oba avtorja, tako Deleuze kot J. Butler, navkljub svojim mnogim razlikam pokažeta pomembnost vmesnosti, temporalne motnje, interval med dejanji, ki reproducirajo spol, ali med stimulacijo in odgovorom nanjo (kar ima pomembne aplikacije za filmsko srečanje). Ta vmesnost je za Deleuza: »[...] konstitutivna za, a nereduktibilna na subjektivnost: je neoprijemljiva nepercepcija, ki sama omogoča subjektivno percepcijo« (Shaviro 2006, 51).

Če ponovimo argumentacijo uvodnega poglavja: v tej formulaciji intervala je afekt ključna povezava tako za razmišljanje o trenutku intenzitete pred fiksacijo pomena, interval, v katerem so mogoči multipli odgovori na stimulacijo, kot tudi za vsako filmsko teorijo, ki se pomakne onkraj »lingvističnih« analiz tega, kaj film pomeni. Ne samo, da intenziteta afekta, predindividualne, presubjektivne sile potencialne transformacije vpliva na telo,³⁶ temveč, kot opozori Colebrook: »Umetnost skozi afekt obnovi moč časa kot motnje. Življenja ne vidimo več kot nekakšno poenoteno celoto, ki gre skozi čas; vidimo divergentna postajanja, gibanja ali temporalnosti, iz katerih je izpeljana celota« (2002, 40). Kot že pokažem, je za problem temporalnosti v deleuzovskem branju ključno delo Henrija Bergsona (preobsežno, da bi bilo podrobno analizirano na tem mestu). Za nas je pomembno, da Bergson predlaga percepcijo in afektivnost kot dve tendenci; prva je povezana s prostorom, druga s časom: »Percepcija usmerja živo bitje v smer materije, prostorske in sveta; pripravi nas k delovanju, medtem ko afektivnost pomika v smer temporalnosti, spomina in uma, življenjski tok trajanja, v katerem so razlike kvalitativne in kot take vabijo k refleksiji [...]« (Olkowski 2002, 16). Interval, v katerem vznikne afekt, nam zatorej »omogoči, da reflektiramo in delujemo drugače ali izberemo, da ne delujemo« (prav tam, 17) (percepcija je seveda prepojena z navado in kot taka

³⁶ Pomnimo, da ima telo sposobnost, da je afektirano in afektira ter da je filmska izkušnja ali bolje dogodek prepleten s telesom. V tej izkušnji telo ni ovira misli, telo ni nekaj, kar mora misel premagati, temveč tisto, v kar se »[...] mora potopiti, da doseže nemisljivo, tj. življenje« (Deleuze 1989, 189).

lahko izzove avtomatske odgovore na stimulacijo). Vendar pa je lahko »ta trenutek nedoločenosti« tudi »materija kreacije novih oblik eksistence« (prav tam). Druga pomembna točka deleuzovskega branja Bergsona je ta, da afektivnost telo organizira temporalno. »To afektivno krčenje vpliva na telo in ga organizira temporalno, tako da dobesedno ustvari takšno temporalno trajanje, da je krčenje vsake nove prihodnosti (od zunaj navznoter) simultano rast telesne preteklosti in prihodnosti« (prav tam, 18). Podobno o moči afekta in njegovem potencialu za novo v intervalu piše Massumi, ko opozori na interval med formo/vsebino in intenziteto/učinkom, kar omogoči tvorjenje novih povezav na drugačne načine, reformulacijo razlike. Za filmsko izkušnjo je pomembno to, da sta obe ravni utelešeni hipoma: vsebina kot mešanica zavestnih pričakovanj, pozicioniranja samega sebe v narativu in visceralnega (dihanja, pulza), intenziteta kot visceralna reakcija na koži »[...] razvezana od pomenskega zaporedja, od naracije [...]« (1995, 85).

Da bi zvezali temporalnost, afektivnost in postajanje – tako pomembno za zamišljanje transformacij in novih oblik politike – lahko shematično pogledamo koncepta podobe-gibanja in podobe-časa. Skozi prvega lahko mislimo o hegemonski percepciji – gibanje dogodkov v linearnem času –, ki predpostavlja subjekt; skozi drugega lahko vidimo, kaj se zgodi, ko film prekine vez med jasno subjektno pozicijo in vzročnostjo, ko je gledalka soočena s podobo in postavljena v pozicijo aktivne reformulacije, pogajanja, ter ko podoba spodbudi »evokativno kontemplacijo«, temporalnost katere vključuje potovanje skozi omrežja spomina, namesto napredovanja podobe-gibanja (Marks 2000, 48). Kar Marks opisuje v kontekstu interkulturnega filma, velja tudi tako za feministični kot za queer film: ko pozorni percepciji spodleti spominjanje, ustvari, si kreativno zamisli, vpiše zamišljene zgodovine in alternativne oblike vednosti v proces percepcije.

Zato je film tudi tako močna umetniška oblika: iste »tehnike kot [jih] uporablja, da sledi življenju – sekvence podob – lahko uporabi tudi, da transformira življenje, zmoti sekvence« (Colebrook 2002, 31) ali požene v gibanje postajanje: »Stvar (kot je človek) lahko transformira svoj celoten način postajanja skozi srečanje s tistim, kar ni, v tem primeru kamero« (prav tam, 37). Kot trdi Colebrook, Deleuzove knjige o filmu »razpirajo njegovo filozofijo časa« to je »[...] več kot samo 'filozofijo'; Deleuze je trdil, da bomo lahko spremenili sebe in našo prihodnost samo, če bomo ponovno premislili čas« (prav tam).

Kar deleuzovska filozofija jasno implicira, a večkrat izpusti, ter kar queer in feministična teorija vpišeta v koncepte intervala in afekta, je materialnost telesa, specifično disruptivno moč

ženskih ali queer teles. Geller (2006), naslanjajoč se na J. Butler in Grosz, na primer piše, kako je »'podoba-čas' spola locirana na queer telesu«, razvezanost biološkega, družbenega spola in (heteroseksualne) želje pa kažejo, kako sta »podoba-čas filma in queer telo podobno moteča zaradi podobnega izvornega materiala – afektov neosebne podzavesti«. Vzporedno Irigaray v svoji feministični različici intervala izpostavi, kako je interval potencialna praznina, v kateri so razlika in relacije redefinirani. Njena redefinicija razlike je seveda intimno in taktično zvezana s spolno razliko, a navkljub splošnemu mnenju ne kot esencialistična biološka ideja, kar pokažem v prvem poglavju. Zanj je žensko telo zvezano z pojmi fluidnosti, je telo intenzitet in afektivnosti, zmožno mutacij in transformacij.

Če upoštevamo afektivnost, ki je na delu v filmu, multiple temporalnosti postajanja in žensko/queer telo kot telo, ki destabilizira, lokacijo, kjer se lahko zgodi transformacija, a tudi lokacijo, ki presega vse vrste fiksni subjektivnosti, je naša naslednja naloga analizirati, kakšne vrste podob bodo potemtakem posegle v temporalno iluzijo teleološko odrejenih prihodnosti in jo zmotile. Kako interval in afektivnost filma spremenita relacije, destabilizirata kategorije, subjektivitete, sisteme segmentov in hkrati odpirata nove pomene, nove točke pogleda in postajanje? Vprašanja, ki ostajajo, so: kako misliti o temporalnosti in mogočih feminističnih prihodnostih ter konceptu queer časa, in to ne samo skozi prizmo destruktivnega trenutnega preseka v trajanju – ki je, kot trdim, v vsakem primeru potreben pogoj transformacije in v tem pomenu nikoli enoznačno destruktiven, temveč tudi kreativni moment – ampak tudi kot vitalistično silo? Kaj so potencialnosti tako redefinirane temporalnosti za drugačno vrsto življenja? Da bi vsaj delno odgovorila na zastavljena vprašanja, se vračam v osemdeseta leta prejšnjega stoletja, k distopičnemu feminističnemu znanstvenofantastičnemu filmu *Rojene v plamenih* režiserke Lizzie Borden.

8.2 Feministično gibanje k razliki: *Rojene v plamenih*

Rojene v plamenih je film, ki zame izjemno dobro vzporeja afekt in teorijo vsega napisanega. Ogleda filma ne morem opisati drugače kot ene ure in dvajset minut dolge vrste prepoznanj, intenzivnih impulzov, vzporejanj in transformacij, ki so se dogajale v meni. Lizzie Borden,³⁷ režiserka, ki si je v najstniških letih ime uporniško spremenila v ime znamenite ameriške (nikoli obsojene in domnevno lezbične) morilke svojih staršev, je živela v New Yorku v času, ki ga je

³⁷ Režiserka je na filmu delala gverilsko in s pomočjo prijateljic, ki jih večinoma vidimo v filmu, pet let, njen proračun pa je znašal bornih 40.000 dolarjev.

Ruby Rich v knjigi *New Queer Cinema* (2013, 203) opisala kot čas med ženskimi gibanji in izbruhom epidemije aidsa, med feminističnimi skupinami in lezbično emancipacijo, med Reaganom in Reaganom. V tem smislu so *Rojene v plamenih* film, ki je izrazito kontekstualiziran v času in prostoru, saj izhaja iz gibanj za civilne pravice in je hkrati kritika njihovih razpletov. A hkrati je zgodba tudi neverjetno aktualna, kot da zgodba v znanstvenofantastičnem filmu spominja na naš čas (z izjemo socialistične države), kot da je bistvo minevanja časa, ki se predstavlja kot progresiven in teleološko odrejen, neprestano vračanje starega, nenehno ponavljanje nasilja. Film deluje na (vsaj) dveh temporalnih nivojih – ki ponazarjajo trditev Freeman o manipulaciji časa kot načina produkcije tako teles kot relacij – a iz drugačnih perspektiv: na eni strani imamo opravka s časom države, prepojenim z rasnimi, spolnimi, seksualnimi in razrednimi neenakostmi; na drugi strani pa teče čas ženskih upornic, ki poskušajo redefinirati in upogniti (*to queer*) temporalnost, telesa in relacije.

Fragmentirana pripoved je postavljena v New York v bližnji prihodnosti – deset let po miroljubni socialistični revoluciji v ZDA. Zgoščena je okrog različnih skupin žensk: dveh *underground* radijskih postaj, Radia Ragazza, ki ga vodi punk-rokerica Isabel (v resničnem življenju Adele Bertei, ekscentrična pevka *no wave* benda The Contortions in pevka ženskega punk benda The Bloods), in Radia Phoenix, ki ga vodi Honey (igra jo tedanje dekle Lizzie Borden, znano le pod imenom Honey); Ženske vojske, ki jo vodita Adelaide Norris (Jean Satterfield) in starejša odvetnica Zella; ter urednice časopisa *The Youth Socialist Review*, ki je naklonjen državi in revoluciji. Kmalu nam postane jasno, da je ta postrevolucionarna socialistična družba daleč od utopije. Namesto tega ohranja (ali na novo vzpostavi) predrevolucionarne strukture nasilja in nadzora ter reproducira prejšnje razredne, spolne in rasne neenakosti. Četudi se je revolucija dogodila pred desetletjem, se zdi, da se za ženske, predvsem za nebelske, revne in queer ženske, ni veliko spremenilo.

Pripoved je podana po delih, sestavljena iz montaže (igranih) TV-poročil, nadzornih posnetkov žensk, ki jih naredi postrevolucionarni ekvivalent FBI-ja, in posnetkov žensk v mestu, narejenih v dokumentarnem slogu. Hitra in dinamična montaža drugo ob drugo postavlja podobe organiziranih ženskih gveril na kolesih, ki ženske v mestu branijo pred napadalci, punkovskih koncertov, fizičnih delavcev in žensk, ki hkrati same producirajo in reproducirajo delovno silo (skrbijo za otroke, delajo v pisarni, tovarni, pomivajo posodo in na penis natikajo kondom), feminističnih skupin na sestankih in nadzornih posnetkov glavnih akterk upora, ki jih komentirajo moški glasovi tajnih agentov, ki vohunijo za aktivistkami, ter televizijske

propagande, ki objavlja prirejene zgodbe o brezposelnosti, ženskih upornicah in nasilju. Različne struje feminizma – od militantne Ženske vojske, do liberalne struje (kateregakoli sistema že) – se združijo, ko Adelaide Norris v sumljivih okoliščinah umre v zaporu, kamor jo oblast zapre po vrnitvi iz Zahodne Sahare, kjer se je povezala z oboroženo skupino žensk. Ko nepojasnjeno zgorita tudi obe feministični radijski postaji, se njune članice združijo v eno organizacijo. Upor (in film) se (za generacijo po 11. septembru presenetljivo in nekoliko šokantno), konča z razstrelitvijo Svetovnega trgovinskega centra v New Yorku. Nadaljevanje si lahko predstavljamo.

Bežen pregled zanimivosti o filmu razkrije, da je med življenji prijateljev-igralcev, ki jih je Borden snemala skozi leta, in njihovimi liki v filmu precej podobnosti: Zello, militantno feministko, igra resnična odvetnica in aktivistka Florynce Kennedy, znana predvsem po zastopanju Valerie Solanas, ki je v njegovem studiu The Factory ustrelila Andyja Warhola. *Rojene v plamenih* se pokloni drugi referenčni točki njenega aktivizma, organiziranemu lulanju žensk na harvardskem kampusu, v protest temu, da so bile sanitarije tam namenjene skoraj izključno moškim. Njen lik tako v filmu reče: »*Imamo pravico do nasilja, vsi potlačeni ljudje imajo pravico do nasilja. Je kot pravica do lulanja, imeti moraš pravi prostor, čas in primerno priložnost.*« Kathryn Bigelow, ki se je odtlej povzpela na mesto ene izmed redkih znanih hollywoodskih režiserk, igra eno izmed urednic časopisa, ki vsakršno žensko organiziranje večji del filma vidi kot separatizem. Zanimivo naključje (?) je hotelo, da v filmu poseblja državi prijazen feminizem; njen lik je ženska, ki znotraj sistema (tako državnega kot hollywoodskega) skozi specifičen medij deluje v prid apologije države (konkretno, v državno sponzoriranem časopisu v filmu, ki bi ga lahko imeli za vzporednico njenim visokoproračunskim filmom o upravičenosti državnega nasilja, kot je *Zero Dark Thirty* (2012) v resničnem življenju).

Obe ženski, militantna odvetnica in mlada urednica, ne predstavljata le dveh skrajnosti feminizma (večina drugih feminističnih skupin v filmu pa sodi nekam vmes), temveč skozi mešanje filmske fikcije in resničnih segmentov življenjskih zgodb igralk govorita o temporalnosti feminističnega boja. *Rojene v plamenih* je kritika marksizma, socializma in kapitalizma prav toliko, kot je kritičen do feminizma v obliki poenotene platforme. Zdi se, kot da distopična prihodnost filmske fikcije opozarja, da se prava družbena transformacija – revolucija – ne more zgoditi, če ne upošteva *razlike*; in za Borden in njen film je med razlikami najpomembnejša spolna, ki se prepleta z množico drugih. Kar *Rojene v plamenih* na drugi ravni

najbolj provokativno kritizira, je produkcija normativnega časa: ne le normativnega časa državnih institucij in institucij reproduktivne prihodnosti, temveč tudi koncepte progresivne temporalnosti, ki jih ponujajo gibanja za civilne pravice. Država ima namreč socialističnega predsednika in mesto ima socialističnega župana, vse drugo pa ostaja enako (in deluje kot zlovešča prerokba in časovni zapor hkrati): v tej socialistični demokraciji ni prihodnosti, samo reprodukcija istega. Revolucija se preobrazi v reformo in reforma postane potrpežljivost. Film pretkano uporabi instinktivni sum, da smo v časovni zanki, potrpežljivo čakajoč nekaj, kar ne bo prišlo. Ustvari občutek disonance, queer, čudaški občutek, da so tisto, kar vidimo, ko gledamo film leta 2016, 2017 (verjetno pa tudi 1983), dogodki tistega časa – niti moda in pokrajina v tej distopični prihodnosti nista drugačni. Podobno Stephen Dillon v svoji analizi filma zapiše: »prihodnost v filmu ni prihodnost, ki nas čaka, temveč sedanost in preteklost, ki jo živimo in smo jo živeli« (2013, 39).

Stanje v tej distopični družbi je preveč znano: država je v ekonomski krizi, ljudje so brez služb in gredo na ceste protestirat proti tistim, ki naj bi jim kradli službe in imeli preveč privilegijev – ženskam in manjšinam. Država se kakopak odzove z odpuščanjem žensk, preferenčnim zaposlovanjem moških, ki preživljajo družine, in obljubo uvedbe plačanega gospodinjskega dela. Kljub temu, da je reproduktivno delo s tem revolucionarno ovrednoteno tudi monetarno, to še ne pripelje do osvoboditve žensk. Nasprotno – pomeni prej njihovo popolno zavezanost reproduktivni in (kot bi to imenovala Monique Wittig, še ena brezkompromisna feministka tistega časa) tudi heteroseksualni pogodbi, ki ženske v filmu ujame v heteroseksualno reproduktivno delo. Lizzie Borden je film najprej hotela poimenovati *Guérillères*, po romanu *Les Guérillères* Monique Wittig, v katerem so ženske bojevnice podobne mitološkim Amazonkam v oboroženem spopadu z moškimi in patriarhalno družbo. Na koncu si je premislila zaradi strahu, da bi ljudje film začeli klicati *Gorile*. A kljub temu režiserka pokaže jasno afiniteto do lezbičnega feminizma Wittig. Podobno kot Wittig v svojih spisih kritizira marksizem zaradi postavljanja razredne razlike nad vse druge (kar v končni fazi pomeni, da nikoli ni in ne more biti časa in prostora za razreševanje drugih oblik diskriminacije in podrejenosti), Borden socialistično distopijo izbere ravno zato, da pokaže, kaj se z levico zgodi, če ta same sebe ne prevprašuje; kaj se z njo zgodi, ko ni več orodje opolnomočenja, kritičnosti in transformacije, temveč otrdi v novo (oziroma lahko bi rekli tudi staro) patriarhalno strukturo mladih, (pretežno) belskih moških, ki imajo podporo orodij oblasti in teorije. V intervjujih tako na očitek, da je *Rojene v plamenih* nepravilna kritika marksizma, Borden odgovarja z jasnim

premislekom o temporalnosti v njenem filmu, da je film kritika trenutka, ko se gibanje ustavi – tisto gibanje namreč, ki bi onemogočilo vrnitev v stare vzorce.

Ženske v filmu so prave revolucionarke, vztrajno verjamejo v revolucijo in njene zapoznele učinke, na katere ne čakajo le zadnjih deset let, temveč cela življenja in generacije, in Borden si zastavi preprosto vprašanje: kaj bi se zgodilo, če bi bilo ženskam dovolj čakanja? Kaj, če bi vsakdanje podrejenosti, seksizmi, izčrpanosti, tišine, nasilje, strahovi postali premočni, da bi jih zamejili? Kaj bi bilo, če bi njihova jeza svoj višek dosegla v akciji, in nazadnje v oboroženem spopadu? V uničenju simbolov, ki niso njihovi? V uničenju jezika, ki o njih ne govori?

Gre za vprašanja, ki jih lahko *Rojene v plamenih* zastavi na politično potentne načine ravno zato, ker deluje v prostoru vmesnosti: med dokumentarcem in fikcijo, kot eksperimentalna politična (plat)forma, prostor za premislek dejanskih političnih problemov in potencialnih transformacij. A hkrati je film tudi fikcija: navsezadnje Borden revolucionarno borbo žensk v okvirih znanstvene fantastike prikazuje namenoma, ker, kot pravi v intervjuju, sama ne verjame, da bi se ta kdaj zgodila s solidarnostnim povezovanjem žensk ne glede na njihove medsebojne razlike (Borden 1983).

Prav ta skepticizem, izhodiščno stališče filma, je razlog, da so *Rojene v plamenih* tudi politična kritika feministične teorije, ki je do osemdesetih let prejšnjega stoletja, v času po aktivizmu šestdesetih in začetka sedemdesetih, postala zelo belska, pretežno srednjeslojska, deklarirano heteroseksualna in vse bolj teoretska ter je v tej obliki dobivala tudi svoj akademski prostor. Borden je tako v film vpeljala idejo o (in tedaj že vse glasnejšo zahtevo po) nujnosti pluralnosti feminizmov in njihovega skupnega delovanja, ki za nikogar ne pomeni izgube avtonomnosti. Rezultat je jukstapozicija glasov, naglasov, poezij, glasbe, aktivizma, subkultur in načinov življenja ali drugače: rezultat je mnoštvo razlik, v katerih vsaka od igralk eksperimentira s svojim jezikom. Ni naključje, da je večina državnih funkcionarjev, vladi naklonjenih urednic, televizijskih novinarjev in agentov postrevolucionarnih obveščevalnih služb belcev; aktivistke, delavke, ženske, ki zaženejo novo transformacijo, pa so povečini črnke, hispanke, Azijke, punkerice in lezbijke. In zgovorno je tudi dejstvo, da njihovo končno orodje upora ni teorija (ta o njih ne govori), niti transformacija državnega aparata (do tega nimajo dostopa), temveč radio, kolesa in delovanje v obubožanih skupnostih, ki sčasoma preraste v oborožen upor. »*Črnske ženske, bodite pripravljene; belske ženske, pripravite se; rdeče ženske, ostanite pripravljene, prišel je naš čas,*« v revolucionarnem in solidarnostnem zanosu bere Honey na radijski postaji in s tem odpre potencial drugačne temporalnosti in skupnosti.

Borden jasno pokaže pomembnost preseka pozicij in razlik, ki v tem primeru ne pomeni zgolj spolne razlike, temveč razlike med ženskami in razlike v nas samih. Hkrati Borden, kot izpostavi de Lauretis (1987), reformulira film, kjer so v ospredju ženske, ponovno napiše in premisli vse družbene koncepte skozi prizmo spolno zaznamovanega družbenega subjekta. Na tej točki se vrnemo k časovni zanki klasičnega problema feministične prihodnosti v feministični filmski teoriji, kot jo opiše Laura Mulvey v več esejih (1989) in Borden v svojem filmu: če je glavna naloga feminističnega filma dekonstrukcija patriarhalnih pomenov in konceptov, razgradnja sistema, ki ga Irigaray imenuje »falocentrizem«, Mulvey pa v filmski teoriji »moški pogled«, potem je naslednji ključni korak feministične umetnosti kreacija novih pomenov, novih pogojev, v katerih lahko ženske govorijo v svojem imenu, onkraj definicij, idej in konceptov, ki so ženskam predpisani v falocentrizmu. Reformulacija, ki je toliko eksperimentalna kot je nujna, vpelje v filmsko izkušnjo nove oblike vidnosti, koncepte skupnosti in subjektivacije. De Lauretis tako ob gledanju *Rojenih v plamenih* zapiše:

Ti filmi me ne postavijo na mesto ženske gledalke, mi ne pripišejo vloge, samopodobe, pozicionalnosti v jeziku in želji. Namesto tega naredijo prostor za to, čemur bom rekla jaz, vedoč, da je še ne poznam, in »meni« dajo prostor, da poskušam vedeti, videti, razumeti. Povedano drugače, s tem, ko me nagovarjajo kot žensko, me ne omejujejo ali določijo kot Žensko (de Lauretis 1985, 171–172).

Rojene v plamenih, nadaljuje, ni film, ki bi interpeliral svoje gledalce, temveč film,

[...] katerega podobe in diskurzi gledalcu projicirajo nazaj prostor heterogenosti, razlik in fragmentiranih koherentnosti, ki se ne seštejejo v eno individualno gledalko ali gledalko-subjekt, buržoazno ali katerokoli drugo. Med filmsko diskurzivno heterogenostjo in diskurzivnimi mejami katerekoli gledalke/gledalca ni nikakršnega ujemanja ena-na-ena (prav tam, 172).

Tako ni nobena pozicija v filmu hipoma prevedljiva v fiksno pozicijo katerekoli gledalke, temveč film deluje v vmesnosti tistega, kar bi lahko imenovali molarne segmentacije razreda, spola, seksualnosti, rase ipd., hkrati pa deluje na ravni intenzitet, spreminjajočih se ritmov glasbe in vidikov gledanja, tako da ima film visceralni učinek, še preden vstopi v gledalsko izkušnjo interpretacija, preden se zgodi segmentacija, povezana z navado. Tako bi bila videti interval in afekt in ključno je kontekstualizirati njun potencial motrenja pomena skozi film, ki lahko naše svetove uredi skozi linearno temporalnost narativa ali jih zmoti, razveže stimulacijo in odgovor iz navade.

Kot zapiše Colebrook:

[...] moč umetnosti, da producira moteče afekte, nam omogoča, da mislimo intenzivnosti, da razmišljamo o močeh postajanja, iz katerih vznikne naš urejen in sestavljen svet. Film afekt ali moč podob osvobodi od sveta koherentnih teles, ki se razlikujejo le v stopnji, in odpre divergentne linije gibanja razlikam vrste. Drugače, film ustvari kratek stik v senzomotorični shemi, ki vlada naši percepciji. V vsakdanjem pogledu večinoma vidimo in delujemo ter vidimo z namenom, da delujemo. Zato vidimo poenostavljen svet razširjenih objektov, saj vidimo tisto, kar nas zadeva. V filmu je oko razvezano od unificiranega dejanja, soočeno s podobami, ki spodbudijo afektivne namesto kognitivnih odgovorov (2002, 39-40).

Naloga v tem *post-* svetu je misliti prelom od časovnih zaporov in ponavljanj iz navade. Vprašanja zgodovine, posebno afektivnih queer zgodovin, ki ne bi bile zamejene na linearno temporalnost, nepodrejene jasnim kategorizacijam, so pomemben del enačbe za politično akcijo in so bile v zadnjih desetletjih relativno dobro raziskane. Prav tako so generirale pomembna metodološka orodja za »branje proti toku«, ponovno branje podob skozi queer prizmo in postavljanje vprašanj o alternativnih sistemih vednosti. A politika, kot opozori Grosz (2000), je vedno intimno povezana z vprašanji o novem, prihodnosti in postajanju. *Rojene v plamenih* nas pozivajo, da premislimo koncept revolucije in kaj ta vključuje, če njegovo postajanje vključuje reaktivne ali aktivne sile. Ali je revolucija, piše Grosz:

[...] pojem, ki je uspeval v gorečnosti šestdesetih let, staromodna ideja, ideja, ki ni toliko »revolucionarna« za vznik novega, kot so njeni glasniški diskurzi (marksizem, socializem, anarhizem, feminizem) nekoč trdili? Je zares preprosta formulacija za tisto, kar je *nasprotno* revoluciji ali preobratu; tj. predvidljiva transformacija, transformacija, ki zasleduje vnaprej določen ali usmerjen cilj (vladavina proletariata, avtonomna samoregulacija ali enak delež za ženske v družbenih organizacijah), tj. nadzorovana in usmerjena transformacija? Ali revolucija in pretres vključujeta bolj vznemirljivo idejo *nepredvidenih* transformacij, preobratov v smereh in področij, ki ne morajo biti znani vnaprej in katerih izidi so inherentno negotovi? To je jasno nevarna in negotova ideja, ki kaže, da revolucija s sabo ne nosi nobenih zagotovil, da bo izboljšala prevladujočo situacijo, ublažila obstoječe pogoje ali prinesla nekaj, kar je bolj zaželeno od tega, kar obstaja zdaj (2000, 215).

Tako nam *Rojene v plamenih* zastavijo nalogo tega, da zahtevamo nazaj koncept prihodnosti, ne kot fiksne teleologije, temveč odprtosti, oblike, ki si je še ne moremo zamisliti, a je ravno zato pomembna naloga feminističnih in queer teorij. Politika je tako, piše Grosz, vedno nerazdružljivo povezana s časom, s postajanjem, prihodnostjo in novim (2000, 214). A zvezanost queerovstva in feminizma s koncepti prihodnosti ni vedno prepoznana, še manj enostavna. Paradoks politike, ki bi želela spremembo in iskala alternative preteklosti in sedanjosti, je ta, da mora to isto preteklost in sedanjost uporabiti za razmišljanje o tem, kako bi bilo videti novo:

»Kako razumeti novo, radikalno, transgresivno [...] drugače kot odstop od tega, kar je, in tako v okvirih tega, kar je?« (prav tam). Kako obdržati vez s preteklostjo, ki se je v manjšinskih bojih in historiografijah izkazala za preživetveno afektivno strategijo, s sedanjostjo in njenimi akutnimi problemi ter hkrati misliti novo? In kako preprečiti, da novo ni ponavljanje starega, nova sestavljanka dominacije nad starimi subjekti, le v novi preobleki? Kje v to ponavljanje stopi razlika v odnosu do starega? Paradoks izbire ali boljše nezmožnosti izbire (ujeti smo med izbiro orientacije k fiksni preteklosti in sedanjosti, ki uokvirjata našo izkušnjo in delovanje, ter orientacije k prihodnosti, do katere poskušamo dostopati skozi pričakovanje in upanje) pripelje do praktičnih zagat manjšinskih bojev. Grosz tako izpostavi, da je (in mora biti) prepletenost med orientacijo v smeri sedanjosti in tisto v smeri prihodnosti vzporedna feministični politiki: če bi bili usmerjeni le k prihodnosti, aktualizaciji virtualnosti, bi izgubili pregled nad vsakdanjimi boji, ki so predpogoj za razmišljanje o novem. Če bi se osredotočali samo na trenutne boje, pa bi se znašli ujeti v njihove okvirje: »[...] [jih bili] nezmožni zadostno preseči ali izriniti, ujeti v neposrednosti sedanjosti, brez aspiracij ali pretenzij po nečem drugačnem, nečem boljšem. Brez nekakšnih koncepcij nove in sveže prihodnosti se ne bi mogli ali ne bi hoteli lotiti bojev sedanjosti, oziroma bi ti gotovo ostali neučinkoviti« (prav tam, 216).

Rojene v plamenih pokažejo nujnost, da feminizem deluje dvojno: da se upre državnim institucijam, vsakdanjim seksizmom in kategorizacijam, prežetim z navado, in si hkrati zamišlja nove načine povezovanja, da uporabi časovne prelome, asinhronosti in upogiba telesa, jih naredi queer ali uporabi subverzivne moči queer teles, jeznih žensk in feministk, ki strateško uničujejo normo veselja. Med queer teorijo in deleuzovsko filozofijo obstaja nekakšna afiniteta, ki je lahko produktivna: queer temporalne intervencije v *Rojene v plamenih* vpišejo v teleološko gibanje zgodovine *čas, ki je padel s tečajev*, s tem pa ga odprejo fragmentaciji in temporalni rekonceptualizaciji politike, ki ne more več funkcionirati na predpostavki linearne progresije, resničnega političnega subjekta in unificiranega ljudstva. »Ljudstvo ne obstaja več, ali še ne obstaja ... ljudstvo je manjkajoče« (1989, 216), reče Deleuze znamenito o modernem političnem filmu. Kot sem večkrat opozorila, v primeru feminizma prizna nujnost strateškega hkratnega delovanja tako na molarni kot na molekularni ravni eksperimentacije, postajanja in razlike, nujnost, ki jo je opisal kot dvojno nemogoče: »to, da formiraš skupino, in to, da ne formiraš skupine« (prav tam, 219). A delovanje iz tega nemogočega ni nujno pesimistična napoved za eksperimentacijo z različnimi queer in feminističnimi preteklostmi, sedanjostmi in prihodnosti, relacijami in telesi. Kot reče ena izmed vodij Ženske armade, Zella: »Vedno govorijo o poenotenosti. Potrebujemo enotnost, enotnost, a jaz vedno pravim, če bi bila vojska

in šola in vodja znanstvenih institucij in vodja vlade in bi vi vsi imeli pištole, česa bi se bolj bala, če pride skozi vrata: enega leva ali 500 miši? Moj odgovor je: miši lahko naredijo veliko škode«, s tem pa nakaže feministično politiko afirmiranja razlike in relacionalnosti, ki ni osnovana na istosti, kar šele razpira prostore družbenim transformacijam: »Verjele smo (in jaz verjamem še vedno), da je osvoboditev žensk zagozda, zarinjena v vsako drugo radikalno misel, lahko razpre strukture odpora, odveže domišljijo, poveže tisto, kar je bilo nevarno razvezano« (A. Rich 1994, 214).

9 ZAKLJUČEK

Na koncu nam ostane evaluacija rezultatov te disertacije. Za to se moram vrniti k začetnim izhodiščem in raziskovalnim vprašanjem, ki so me vodila skozi celotno nalogo. Ključno vprašanje disertacije – kaj film dela, kaj ustvarja (in ne le reprezentira) – je povezano s širšim teoretskim premikom 20. stoletja in premiki filmske teorije v 21. stoletju. Kot piše Colebrook (2001), se Deleuze znajde v središču poststrukturalizma, ki zavrača osnovanje vednosti bodisi na osnovi čiste izkušnje (fenomenologija) bodisi na osnovi sistemskih struktur (strukturalizem). Življenje kot sila spodbika možnosti organizacije življenja v zaprte strukture, mutira, se spreminja in je fluidno, kot so nestabilni in se spreminjajo sistemi – jezika, organizmov, kultur itd. Življenje označuje postajanje. A hkrati to pomeni, da smo v raziskovanju filma postavljeni pred dilemo: kako opisati neoprijemljivost afekta, občutkov in transformacij, ki so toliko mentalne kot telesne. »Dejstv[a], da ne moremo zagotoviti temelja za vednost«, ne gre jemati kot izgubo, to navsezadnje najbolje vedo gibanja za civilne pravice manjšin, med njimi tudi feminizem in LGBT+ gibanja, temveč »pomeni, da nam je dana priložnost invencije, kreacije in eksperimentacije. Deleuze nas prosi, da zgrabimo to priložnost, sprejmemo izziv, da *transformiramo življenje*« (Colebrook 2001, 3).

Vzeti film resno pomeni biti odprt za njegove transformativne moči. Odgovor na vprašanje, kaj film naredi, ni enoznačna ali enosmerna aplikacija teoretskih konceptov na filmsko delo, temveč odprtost do tega, da te nekaj popolnoma preseneti, nezmožnost, da dogajanje prevedeš v pomen ali film popolnoma konceptualno zagrabiš, pa tudi to, da se v odnosu s filmom razgrajuješ in sestavljaš na novo: »[...] vse okoli tebe se bo lahko postavilo na glavo, izrečene bodo lahko najmanj zamisljive kombinacije besed; okoli tebe se bodo vrtinčile motnje, pobegi, kostumi in fantazije. Vedeti moraš, da ne boš uničena, če se prepustiš« (Hammer 2010, 202). Prepustiti se rizomatskim ali kiborškim povezavam, h katerim je pozivala Haraway (1991), je ključen trenutek spremembe, ki jo lahko tematiziramo skozi delovanje filma. Ko Deleuze piše, da so »možgani ekran/platno«, govori ravno o povezanosti organskega telesa in tehnologije, opisuje nekakšno kinematsko zavest in hibriden kiborški vid, ki se vzpostavi v relaciji s filmom in vključuje čutne stimulacije – svetlobe, vibracij, barv, zvoka itd. –, hkrati pa izzove misel (ki ni ločena od telesa). Kot pravi Pisters, ima kinematska zavest širše implikacije, ki presegajo okvire filma, so del naše vsakdanje percepcije, naše vesolje pa je metafilmsko. Zato je kinematsko zavest ključno premisliti na novo: »Podobe nas obkrožajo; mi živimo v podobah in podobe živijo v nas« (2003, 219).

Feminističnim lezbičnim/queer filmom je zavedanje o nestabilnosti vednosti in življenja inherentno od vsega začetka. Lezbične in queer ženske (kot tudi drugi queer subjekti) živijo v svetu brez kažipotov, v sistemih, ki niso narejeni zanje, jezikih, ki ne opisujejo (ali ne morejo opisovati) njihove izkušnje. Tako je premik od vprašanja, »kaj film kaže/reprezentira«, k vprašanju, »kaj ustvarja«, smiseln korak feministične kritike. Četudi imamo opravka s klasičnimi prikazi žensk na platnu – prikazi, ki jih Mulvey analizira pod predpostavko moškega pogleda – lahko filmi vsebujejo razpoke v svoji strukturi ali svojih ideoloških temeljih. Te porodijo nestabilne pomene in ambivalentnosti, ki odpirajo vsaki gledalki različne poti vstopa v film in drugačne načine inkorporiranja filmske izkušnje v njej sami. Če gremo še korak dlje, k feminističnemu in lezbičnemu/queer filmu, postane jasno, da vsakršno iskanje »fluidnega ženskega jezika«, kot bi ga imenovala Irigaray, hkrati trdno zgrabi deleuzovski izziv transformacije življenja. Ta transformacija poteka na več ravneh hkrati: ne le v odnosu do sistema falogocentričnega – filmi se na primer upirajo ojdipskim zgodbam, kamera ženskih likov ne objektivizira, temveč ohranja distanco, filmi apelirajo na druge čutne zaznave kot vid –, temveč v odnosu do različnih molarnih sistemov, tudi tistih, ki bi feministično teorijo in njen temeljni subjekt, »Žensko« želeli zapreti v enotne, vnaprej določene kategorije. Skozi nalogo kažem, kako filmi delujejo po irigarayevsko in deleuzovsko znotraj in zunaj sistema: včasih s kreolizacijo večinskega jezika, včasih z mimikrijo in ekscesom (gest, glasov, klišejev), včasih s presenetljivimi preobrti, ki gledalke hipno zadenejo in postavijo vse, kar mislimo, da vemo, na glavo, včasih z mučnim trajanjem, ki telo – lika in gledalke – sooči z nemisljivo, a tolikokrat živečo izkušnjo temporalnosti ženskih gospodinj, popotnic, piratk in »čudaških žensk«. V svojih strategijah so opisani filmi vedno metodološki in taktični: res je, kot opozori Mulvey, da film, ki ga naredi feministka, še s tako dobrimi nameni, ni nujno feminističen film, temveč novi feministični jezik rabi kolektivni obstoj. Deleuze in Guattari pa z druge strani pišeta o manjšinski literaturi kot tisti, v kateri ima vsako individualno izjavljanje že kolektivno vrednost. Na prvi pogled nasprotni izjavi paradokсно držita hkrati: prva kaže na pomembnost molarnih bojev, na vzgajanje novih feminističnih generacij, na razumevanje in prepoznanje falogocentrizma in iskanje ženskam bolj prijaznih alternativ, pa tudi na pomembnost subjektivnih pozicij feminizma, ne kot fiksnih kategorij, temveč nomadskih točk premikanja, oaz, v katere se lahko zatečemo, lokacij, ki se jih lahko v bojih oklenemo in iz katerih lahko izhajamo. Druga kaže na pomembnost mikropolitik, drobnih premikov, malih deterritorializacij, ki se dogajajo preko skupin in subjektov, ter dejstva, da smo odprti za transformacije, ki jih navsezadnje feministični boji zasledujejo.

Analizirani filmi delujejo ravno na ta način: na eni strani se priklopijo na identitete, subjektivitete in boje, ki so že vzpostavljeni, na drugi strani odpirajo načine življenj in skupnosti, katerih oblike si še ne znamo zamišljati. Izbrani filmi ne ločujejo med realnim in utopičnim, tistim, kar je aktualizirano, in tistim, kar obstaja kot potencial, temveč različne plasti obstajajo na isti ravnini. Kar analizirani filmi počnejo, ni le to, da namenoma in izrazito (mikro)politično pokažejo skrite zgodovine lezbičnih žensk ali ponavljajoče se geste anonimnih gospodinj v klavstrofobičnih stanovanjih, temveč nagovarjajo vse gledalce kot gledalke oz. manjšinske subjekte – ne nujno kot molarne entitete, temveč na načine, ki zmotijo jasne subjektne pozicije in odprejo prostor postajanju. V tej točki se vzpostavi ključna relacija, v kateri film afektira, izumlja nove geste in temporalnosti ženskih teles, preko motenj pa odpre prostor intervalu, skozi katerega lahko v analizi preizprašujemo odnose moči, vgrajene v kulturno organizacijo percepcije, naše pozicije in to, na kakšne načine jih alternativne filmske tradicije deteritorializirajo, da se lahko pojavi novo.

Kot piše Barbara Kennedy, je v feministični filmski teoriji ključen premik »stran od politik reprezentacije k problemu, kako vizualne izkušnje filmskega srečanja vplivajo na materialnost gledalke in kako so afekt in občutki del tega materialnega srečanja« (2003, 16). V disertaciji sem poskušala podobno pokazati, da vzeti film resno pomeni spreveriti način razmišljanja o njem: če sta film in življenje v pojmu reprezentacije vsak na svojem pomenskem bregu, v perspektivi, ki vzame afekt resno, njuna ločitev ni več mogoča. Afekt preči vsa telesa in dogodke, govorita Deleuze in Guattari. Del Río med filmom in življenjem podobno vidi »afektivni kontinuum«, ki združuje »navidez vsakdanje situacije« z »navidez izrednimi gibanji in gestami, ki prevevajo afektivno-performativna telesa na platnu« (2009, 207). V tem smislu ima filmsko srečanje pomembne politične implikacije, saj nas opozarja na mikropolitike afekta, onkraj tega, kar imenujemo organizem, onkraj tega, kar lahko pomensko zgrabimo, klasificiramo in prepoznamo. Kot sem poskušala pokazati, je filmsko srečanje gibanje afektov, misli in želje, ki se pomikajo med gledalko in filmom, mutirajo in transformirajo. Afekt pa ne deluje zgolj na ravni odnosa s posameznico, temveč ima širše politične implikacije: »Z afektom, *se politično začuti neposredno*«, trdi Massumi (2017) in nadaljuje, da je relacionalnost, ki je inherentna afektu, tista, ki zagotavlja, da je intenziteta, ki jo registriramo individualno, hkrati že tudi dinamično povezana z zunanostjo, participatorna in politična (prav tam). Tako film odpre pot pojmovanju novega: novim vrstam skupnosti in relacij, ki si jih v večini še ne moremo zamisliti, queer utopijam in transgresivnim prihodnostim, ki niso zvezane z realizacijo možnosti (sledenjem načrtu, ki bi prinesel le ponavljanja), temveč »nepredvidljivo aktualizacijo

virtualnosti« (Grosz 2000), ki jo implicira koncept trajanja. To je tudi širše vprašanje in ključna točka premisleka queer in feminističnih politik in časovnosti, nam govori analizirani film *Rojene v plamenih*, torej iskanje politike, alternativne tej, ki je zvezana s časovno zanko ponavljanja in falogocentrično istostjo, ki ne more delovati z razlikami in skozi njih.

Vzporedno pa tudi film vedno postaja v odnosu z vsako od gledalk nekaj novega: queer afektivne zgodovine *Nitratnih poljubov* vzpostavijo kolektivno kontinuiteto, ki povezuje nomadske queer subjekte skozi čas, s fragmentacijo narativa, ki obstaja nekje med izbrisom, travmo in fikcijo, pa zagotavljajo, da ta zgodovina ni dekodirana na enake načine niti ni queer skupnost nikoli zares določena pod eno oznako. Podobno primer Virginie, Vite in Orlanda kaže, kako postaja lik ali film, ko ga avtorica (Virginia, Potter) enkrat spusti iz rok, vsakič nekaj novega, v vsakem odnosu nekaj drugega, nomadska entiteta, ki je hkrati izrazito politična, povezana v kontinuiteto feminističnih, lezbičnih in queer bojev, le na drugačne načine, kot bi zahtevala jasna identifikacija. Naloga tako podobno deluje v vmesnem prostoru med filmom, ki ni več viden kot tekst (potreben interpretacije), temveč kot asemblaž mnogoterih povezav in dogodek, kjer se rojeva novo, ter gledalko, ki je v tem pomenu toliko jaz, ki filme gledam in doživljam, kot pojmovni lik, ki presega mene samo in moje gledalske pozicije, da govori o novih relacijah z različnimi koncepti in vstopa vanje.

Cilj disertacije je bil vzeti izrazito manjšinska dela, ki so jih naredile režiserke in so hkrati tako feministični kot tudi lezbični/queer, filmi pa so v tem primeru služili predvsem kot mediator razgrinjanja konceptov. Film z LGBT+ tematiko so se sicer v zadnjih letih uspeli prebiti na največje festivale in v *mainstream* kinematografe ter pobrati najvidnejše filmske nagrade – *Adelino življenje* (*La vie d'Adèle* 2013, Abdellatif Kechiche) zlato palmo na festivalu v Cannesu, *Mesečina* (*Moonlight* 2016, Barry Jenkins) oskarja, potem sta tu še uspešnici *Služkinja* (*Agassi* 2016) korejskega cineasta Park Chan-wooka, ki je prejel nagrado BAFTA za najboljši tujejezični film, *Carol* (2015), film nekdanjega čudežnega dečka novega queer filma Todda Haynesa, in večkratni nominiranec za oskarja *Pokliči me po svojem imenu* (*Call Me by Your Name* 2017, Luca Guadagnino). Vsi našteti režiserji so moški, ki jim je iz relativne obročnosti v mladosti uspelo preiti v *mainstream* in delati visokoproračunske izdelke. Marsikatero delo politične boje, diskriminacije ali potencialnosti subverzij queerovstva pusti ob strani (npr. *Pokliči me po svojem imenu*) ali objektivira ženska telesa na platnu (npr. *Adelino življenje*). Na drugi strani se biografije režiserk berejo drugače: čeravno so nekatere med njimi uspele zgraditi kariere na umetniških scenah in bile cenjene med akademsko sfero, jim večinoma ni

uspel prehod v pozicijo finančne gotovosti in priznanja med širšo publiko (izjema je Akerman, ki pa je s svojim hollywoodskim debijem *Kavč v New Yorku* (*A Couch in New York*, 1996), posnela svoj prvi in zadnji *mainstream* film). V tem pomenu manjšinskosti ne gre brati samo kot teoretsko abstrakcijo temveč kot materialno neenakost, neenakovredne pogoje dela in revščino ustvarjalk, kar poskušam pokazati skozi kontekstualizacijo del. Navsezadnje namen disertacije ni bil zgolj teoretski, temveč vaja o »afektivni queer zgodovini«, ki jo vseskozi opisujem. Tako v nalogi poskusim vzpostaviti filmski arhiv del, ki so manjšinska, queer in feministična in ki so jih naredile režiserke, ker je ta arhiv zares nepoznan, težko dostopen, redkokdaj tematiziran, hkrati pa je vprašanje manjšinskih subjektov oz. njihova odsotnost v svetovnih kinematografijah še kako aktualno vprašanje. Druga plat arhiva je tudi tisto, kar ni bilo nikoli narejeno, nedel, kot opozori Juhasz (2001), vsebuje pa tudi travmo, afekt, domišljijo (Cvetkovich 2003). Navsezadnje se je (materialna) manjšinskost del ženskih režiserk kazala skozi vsa leta raziskovanja: dela, ki so težko dostopna, slabe kvalitete in skoraj izgubljena, je večinoma mogoče dobiti le v redkih arhivih po Evropi in ZDA. To je tudi pomemben razlog, zakaj se v izboru filmov na tem mestu geografsko omejim.³⁸

Ključni doprinos te naloge je tako ravno v tem, da vzamem dela, ki so spregledana in manjšinska, jih poskušam postaviti v nov teoretski kontekst in se vprašati, kakšna so njihova politična mapiranja, ki bi nam potencialno koristila v zamišljanju novih queer prihodnosti. Prispevka te naloge za feministično in lezbično/queer filmsko kritiko sta tako dvojna:

Prvič poskušam med analiziranimi filmi iskati širše taktične manjšinske povezave. Po pregledu literature na temo je pomemben doprinos naloge tako postavitev filmov v nove teoretske kontekste deleuzovske feministične teorije kot tudi iskanje produktivnih povezav med različnimi lezbičnimi, queer in feminističnimi teorijami, ki so navadno »nevarno razvezane«, kot bi rekla A. Rich. Afirmativna teorija, ki išče relacije in taktična zaveznitva, ni samo ključna za polje feministične filmske teorije – kot pokažem, nobene od analiz, ne strukturalistične ne poststrukturalistične, niso »pravilnejše« kot druge, temveč so oboje nujne za razumevanje kompleksnosti odnosa žensk in filma – temveč tudi za teorijo in feministične politike širše. Kot

³⁸ Teoretske pomisleke preproste aplikacije feminističnih avtoric, ki jih uporabljam, na npr. vzhodnoevropsko izkušnjo režiserk, sploh takrat, ko je govora o zgodovinski kontekstualizaciji in molarnih kategorijah, opišem že v uvodu. Tovrstna aplikacija bi zahtevala nov zgodovinski pregled in premislek osnovnih poimenovanj – »feministični film«, »queer teorija« ipd. –, ki niso preprosto zrcalna na Vzhodu, bi nalogo neobvladljivo razširila, čeravno bi marsikateri film razprl pomembne afektivne razsežnosti.

poskušam opisovati skozi nalogo, naše vprašanje ni več samo, kaj nam lahko npr. queer teorije povejo o queer subjektih, temveč kako jih je mogoče taktično uporabiti v razširjenih multiplicitetah, za zamišljanje novih oblik prihodnosti, kjer bi se našlo mesto za »vsak spol, telo in meso« (Irigaray 1993, 18).

Skozi zgodovinski pregled teoretskih pristopov pokažem, da je bila težava feministične filmske teorije, ki je bila globoko zvezana z lingvističnimi analizami, analizami ideologije in reprezentacije, ta, da je iz svojih konceptualizacij paradokсно izpustila dinamično moč telesa, čeravno je telo v središču njihovih analiz kot tisto, kar je vidno in objektivirano. Teorije so prevelikokrat izpustile aktivnost gledalk – ne samo aktivna branja in vpisovanja novih pomenov (ki so jih deli feministične in lezbične/queer teorije dobro teoretizirali), temveč tudi transformativne in politične potenciale vnosa telesa in afekta v filmsko izkušnjo. Na drugi strani analize, ki se pomaknejo k afektu in deleuzovskim branjem »filma telesa«, hkrati ne tematizirajo manjšinskih filmov, temveč se pogosteje obračajo k *mainstream* filmom, kjer iščejo feministične subverzije (npr. grozljivkam, kjer prideta afekt in telesnost – v obliki abjektnih ali mučenih teles – bolj do izraza) (npr. MacCormack 2008, delno Pisters 2003 in Rizzo 2012). Manjšinski film je tam, kjer se ga tematizira, zvezan s postkolonialnim filmom, tretjo kinematografijo, redkokdaj pa s filmi ženskih režiserk, še manj tistih, ki vsebujejo hkrati queer podobo (npr. pri Deleuzu 1989). Vse tri pristope poskušam korigirati in zapolniti umanjkanje kombinacije manjšinskega filma, feministične politike ter lezbičnih/queer teles in želje.

Hkrati poskušam skozi nalogo pokazati, kako feministični lezbični/queer filmi delujejo taktično in politično dvotirno: na eni strani se ukvarjajo z molarno politiko, odnosi moči in hierarhizacijami vsakdana, s problemi tukaj in zdaj; na drugi strani z molekularnimi razgradnjami segmentov, dezidentifikacijami, novimi figuracijami subjektov, eksperimentacijo in iskanjem alternativnih svetov, ki bi jih lahko imenovali vaja o zamišljanju prihodnosti, utopij in novega. Feminizem, lezbištvo in queerovstvo se na primerih izbranih filmov ne pojavljajo kot postranska tematika, temveč so ključna motnja, iz katere nam režiserke in filmi ponujajo alternative za življenje. Skozi nalogo postane povsem jasno, da vsak od opisanih filmov ponudi svoje mapiranje sveta in manjšinskih queer ženskih teles, vsak od njih je taktičen presek s falogocentrizmom, spolnimi binarizmi in heteronormativnostjo. Manjšinski subjekti se v filmih pomikajo v prostorih vmes: med molarno dominacijo, segmenti, v katere so telesa razporejena, in politiko, ki se mora s temi segmenti dominacije in identitete spopadati ter pogajati, na eni,

ter molekularnimi reinvencijami spola, seksualnosti in želje na drugi strani. Režiserke si ne delajo utvar, da lahko žensko queer/lezbično telo preprosto pobegne segmentaciji, temveč vsako od teles začne svojo filmsko pot iz ujetosti v odnose dominacije. A hkrati vsako telo skozi filmsko trajanje postaja – postaja intenzivno, uhaja, razgrajuje stare segmente v prid novi relacionalnosti, množi razlike in postaja manjšinsko. Izbrani filmi nas tako soočijo s telesi, ki jih prečijo afekti in intenzivnosti, ki vzpostavljajo drugačne vrste relacij in »[...] si zamišljajo alternativna vesolja, ki pobegnejo [od] tukaj in zdaj proti sili in potencialnosti« fiktivnih svetov, hkrati pa ne ponujajo samo eskapizma – če kaj, nam feministični film ne pusti udobja užitekarskega pobega – temveč »načrt za alternativne načine obstajanja v svetu« (Muñoz 2009, 172). Gledalka je neposredno soočena z oblikami queer časovnosti, skozi katere filmi subvertirajo heterotemporalnost na različne načine: Chantal Akerman gospodinjo Jeanne v *Jeanne Dielman* (1975) s kamero tri dni spremlja skozi vsakdanje gospodinjске rutine, dokler tretji dan njena časovna tempiranja ne začnejo počasi razpadati in pripeljejo do umora njene stranke. V *Jaz ti on ona* (1974) Akerman sama preživlja dneve v sobi, po njej prestavlja pohištvo, se sleče in kompulzivno golta sladkor, piše pismo in odšteva dneve v časovnem vakuumu brez konteksta, dokler ne gre na neznano pot. V *Ivani Orleanski iz Mongolije* (1989) Ulrike Ottinger se ugrabljene potnice transmongske železnice znajdejo v heterokroniji poletnega suspenza z mongolskimi bojevnici, v *Madame X: Absolutna vladarka* (1978) pa se utelešeni klišeji ženskosti po prejetem telegramu piratke X odpovejo dolgčasu vsakdana v prid alternativnemu nomadizmu piratske utopije. *Orlando*, naslovni lik istoimenskega filma (1992) Sally Potter, je nesmrtni plemič, ki potuje skozi čas in vmes zamenja spol, v filmu *Lizzie Borden Rojene v plamenih* (1983) pa so temnopolte ženske, queer ženske, punkerice in delavke site čakanja na revolucijo ter razstrelijo newyorški Svetovni trgovski center – že leta 1983. Barbara Hammer skozi fiktivni kolaž delčkov uradne zgodovine in lažno sinhronizacijo, ki pripoveduje lezbične zgodbe, uči *Zgodovinske lekcije* (2000), preko prikazovanja nevidnih in pozabljenih fragmentov vzpostavlja afektivne queer zgodovine, filmske *Nitratne poljube* (1992) iz preteklosti. Cheryl Dunye v fiktivni zgodovinski zgodbi afroameriške igralka *Ženske lubenice* (1996) išče načine vzpostavljanja queer časovnosti in subjektov v sedanosti in prihodnosti s tem, ko konstruira fiktivno biografijo črnske lezbijke iz tridesetih let prejšnjega stoletja (biografije queer Afroameričank so pač izbrisane) ter med njo in sabo išče relacije, načine biti queer črnka danes in imeti svojo zgodovinsko vez. Deklice v knjigi *Zami* in filmih *Plosko je lepo* (1999) in *Skrivalnice* (1997) pa občutijo težo časa na odraščajočih ženskih telesih, a hkrati uhajajo molarnim kategorijam v prid postajanja; vprašanje je le, kako dolgo.

V tem pomenu podrejena telesa – v našem primeru queer in neobvladljiva ženska telesa – igrajo ključno vlogo temporalnega preseka, ki ima potencial, da prinese s sabo spremembo. Zapisala sem že, da queer načini življenja (v analiziranem delu in v vsakdanu) producirajo in so producirani iz fragmentiranih temporalnosti, ki jih ni mogoče zlahka podrediti idejam reproduktivne prihodnosti, družinske temporalnosti, esencializmov in generacijske dediščine. Queer temporalnosti govorijo o spodrsljajih, pankrskih lojalnostih, bežnih srečanjih, prehodnih pomenih mesa, ki na prvi pogled nimajo nič opraviti s časovno določeno vero v pomensko pomembne narative življenjskih prehodov. Delo o queer temporalnostih ne dvomi le o zgodbah izvora in esencializmih, temveč tudi o progresivističnih idejah boljšega jutri. To pa ne pomeni, da queer teorija ponuja le popolno queer destrukcijo ali temporalnost trenutka. Četudi Edelman (2004) vzame zanikanje prihodnosti in sprejemanje gona smrti kot legitimno queer politično opozicijo (celo edino opozicijo, ki nam je na voljo), so drugi queer teoretiki in teoretičarke manj pripravljeni storiti podobno in raje pišejo o afektivnih queer zgodovinah, ne zaradi občutka nostalgije za minulimi in izgubljenimi časi, temveč izhajajoč iz fragmentov in zamolčanosti v času zamišljanja skupnosti, ki na nek način vedno implicira temporalne prenose v prihodnost – kot to naredi dejanje pisanja ali ustvarjanja filma. Ti prenosi so precej drugačni od progresivne teleologije; v zakup vzamejo queer afekt, ki je temporalno unikaten, ki ga ni moč opisati skozi pojme napredka, družbeno sprejetih ritmov in ponavljanj, temveč prej preko pojmov presenečenj, neracionalnosti, zamud, anahronizmov. Sočasno ti prenosi upoštevajo silo, ki preči temporalnost in telesa, ustvarja nove ali še ne formirane afektivne skupnosti brez družinskih vezi, skozi multiple trenutke v času. V tem trenutku je določen vitalizem, če smo odprti za idejo, da lahko raste v različne smeri, odpre potencialnosti, ki lahko ali ne postanejo materije prihodnosti, in omogoči razmišljanje o teh še ne definiranih prihodnostih na nove, ne več ustaljene načine.

Tako vsak od izbranih filmov ustvarja nove svetove. Vsak fragment queer in feminističnih filmskih svetov pa se nadaljuje onkraj filma, ki deluje kot katalizator misli, sunek k transformaciji v gledalki. Vsak se gledalke na svoj način brutalno dotakne skozi čas z velikim učinkom in afektom, ki na nek način odpre našo sposobnost, da smo afektirani, sposobnost, ki je, kot piše del Río (2009), v našem vsakdanu institucionalno omejena – vzporedno, kot pokažem, so tempirane naše vsakdanje emocije (jeza, žalost, veselje) in prikazi spola. A hkrati spinozistično telo, ki je afektirano in afektira, sposobnost, ki leži v srčiki vsakega telesa, odpira možnost s političnimi implikacijami, možnost »funkcije radikalne izenačitve čez človeška in celo nečloveška bitja« (del Río 2009, 210). Vsi uporabljeni primeri govorijo o tem, da je film

potrebno jemati resno ravno zaradi te transformativne intenzivnosti, ki ustvarja koncepte in potencialnosti v vmesnosti – med strukturami in fluidnostjo, med bojem in aktivnostjo zdaj ter zamišljanjem novega, med večinskim in manjšinskim. Boj na molarni ravni je nujen, navsezadnje to velja za samo polje filma, ki je v globalni medijski krajini večinski »teren želje in globalni vozec« (MacCormack 2008, 139). Večina del ženskih režiserk spada v polje manjšinskega filma, ki ne pomeni samo formalnih in vsebinskih izbir, temveč tudi pomanjkanje podpornih institucij, financiranja in izpostavljenosti. A hkrati molarna feministična in queer politika nista dovolj, navsezadnje nam queer alternativne časovnosti govorijo ravno o nujnosti transformacije, in to transformacije, ki vključuje novo. Alternativne prihodnosti so ključno polje feministične in queer misli, četudi je naloga misliti prihodnost, ki ji ne bi hkrati že določili poteka in jo s tem ujeli v ponavljanje starega, vir skepticizma in zatekanja k (analitično dostopnejšima) preteklosti in sedanjosti. Zares pa čas, trajanje, ki ga Deleuze razvije preko Bergsona, ni le »[...] soobstoje sedanjosti s preteklostjo, [temveč] tudi vključuje kontinuirano elaboracijo novega, odprtost stvari (vključno z življenjem) do tega, kar jih doleti« (Grosz 2000, 230). In film je potrebno redefinirati in uporabiti kot politično orodje, kot tisto, kar nas odpre za drugačna, nova življenja.

10 LITERATURA

Acocella, Joan. 2013. What's in Cather's Letters? *The New Yorker*, 9. april. Dostopno prek: <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2013/04/whats-in-cathers-letters.html> (9. april 2013).

Ahmed, Sara. 2010. Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects). *The Scholar and Feminist Online*. Dostopno prek: http://sfoonline.barnard.edu/polyphonic/print_ahmed.htm (1. september 2017).

Akerman, Chantal. 1968. *Razstrelim svoje mesto (Saute ma ville)* [Film]. Belgija: /.

---. 1974. *Jaz ti ona on (Je Tu Il Elle)* [Film]. Francija, Belgija: The Criterion Collection.

---. 1975. *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* [Film]. Francija, Belgija: The Criterion Collection.

---. 1978. *Annini zmenki (Les Rendez-vous d'Anna)* [Film]. Francija, Belgija, Zahodna Nemčija: The Criterion Collection.

---. 2015. *Chantal Akerman on Jeanne Dielman*. Dostopno prek: <https://www.criterion.com/current/posts/3733-chantal-akerman-1950-2015> (1. marec 2016).

Bainbridge, Caroline. 2008. *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Film*. London in New York: Palgrave Macmillan.

Banko, Anja. 2017. Ruski film odjuge in ženski pogled: Larisa Šepitko in Kira Muratova. *Družboslovne razprave*, 33 (84), 29–47.

Barber, Stephen and Clark, David. 2002. *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. New York in London: Routledge.

Barrett, Eileen. 1997. Introduction. V *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, ur. Eileen Barrett in Patricia Cramer, 3–9. New York in London: New York University Press.

Barker, Jennifer. 2009. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Becker, Edith, Citron, Michelle, Lesage, Julia, Rich Ruby B. 1981. Lesbians and Film. *Jump Cut*, 24–25. Dostopno prek: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm2.html> (1. februar 2018).
- bell hooks. 1989. *Yearnings: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- . 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Benning, Sadie. 1999. *Plosko je lepo (Flat is Beautiful)* [Film]. ZDA: Video Data Bank.
- Bergson, Henri. 2001. *Time and Free Will. An essay on the immediate data of consciousness*. New York: Dover Publications.
- Bhabha, Homi. 1983. The Other Question. *Screen*, 24(6): 18–36.
- Bond Stockton, Kathryn. 2009. *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press.
- Borden, Lizzie. 1983. Intervjuva Betsy Sussler. *Bomb*, 7. Dostopno prek: <http://bombmagazine.org/article/333/lizzie-borden> (2. november 2016).
- . 1983. *Rojene v plamenih (Born in Flames)* [Film]. ZDA: First Run Features.
- Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- . 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- . 2005/2006. Affirming the Affirmative: On Nomadic Affectivity. *Rhizomes*, 11/12. Dostopno prek: <http://www.rhizomes.net/issue11/braidotti.html> (1. julij 2016).
- . 2006. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge in Malden: Polity Press.
- . 2013. *Critical Theory, Culture and Citizenship* (Mednarodna poletna šola, 12.–16. avgust 2013, Utrecht).
- Butler, Alison. 2002. *Women's Cinema: The Contested Screen*. London in New York: Wallflower.

Butler, Judith. 1994. Feminism by Any Other Name. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 6(2–3), 27–35.

---. 2001. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: Škuc.

---. 2011. *Bodies That Matter: On the discursive limits of 'sex'*. New York: Routledge.

Chamarette, Jenny. 2011. *Phenomenology and the Future of Film*. Basingstoke in New York; Palgrave Macmillan.

Colebrook, Claire. 2000. Introduction. V *Deleuze and Feminist Theory*, ur. Ian Buchanan and Claire Colebrook, 1–18. Edinburgh: Edinburgh University Press.

---. 2002. *Gilles Deleuze*. London, New York: Routledge.

Creed, Barbara. 1999. Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts. V *Feminist Theory and the Body: A Reader*, ur. Janet Price in Margrit Shildrick, 111–124. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cvetkovich, Ann. 2003. *An Archive of Feelings*. Durham in London: Duke University Press.

Degli-Esposti, Cristina. 1996. Sally Potter's Orlando and the Neo-Baroque Scopic Regime. *Cinema Journal*, 36(1), 75–93

de Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Basingstoke in London: The Macmillan Press.

---. 1985. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, 34, 154–175.

---. 1987. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.

---. 1988. Sexual Indifference and Lesbian Representation. *Theatre Journal*, 40(2), 155–177. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3207654> (10. junij 2016).

---. 1998. *Film in vidno*. Ljubljana: ŠKUC – Vizibilija.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. 1983. What is Minor Literature?. *Mississippi Review*, 11(3), 13–33. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/20133921> (3. februar 2015).

- . 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- . 2000. *Anti-Oedipus*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- . 2005. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1999. *Kaj je filozofija?* Ljubljana: Študentska založba.
- Deleuze, Gilles. 1977. I have Nothing to Admit. *Semiotexte*, 2.3, 111–116.
- . 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1995. *Negotiations, 1972–1990*. New York: Columbia University Press.
- . 1994. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- . 2013. *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina.
- . 2015. *Podoba-gibanje*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Derrida, Jacques. 1978. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1981. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.
- del Río, Elena. 2009. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Diamond, Elin. 1988. Brechtian Theory/ Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism. *TDR*, 32(1), 82–94.
- Dietz, Mary G. 2003. Current Controversies in Feminist Theory. *Annual Review of Political Science*, 6, 399–431.
- 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.
- Dinshaw, Carolyn. 2001. Got Medieval?. *Journal of the History of Sexuality*, 10(2), 202–212.
- Doane, Mary Anne. 1987. *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.

Driscoll, Katherine. 1996. *The Little Girl*. Dostopno prek: http://www.academia.edu/640791/The_Little_Girl (3. marec 2016).

Dyer, Richard. 1978. Gays in film. *Jump cut*, 18. Dostopno prek: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/GaysinFilmDyer.html> (1. februar 2015).

---. 2002. *The culture of Queers*. London, New York: Routledge.

---. 2003. *Now you see it*. London, New York: Routledge.

Dunye, Cheryl. 1996. *Ženska Lubenica (The Watermelon Woman)* [Film]. ZDA: First Run Features.

Edelman, Lee. 2004. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, London: Duke University Press.

Encyclopedia of Sex and Gender: Culture Society History. 2007. Dostopno prek: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/bulldagger> (5. januar 2018)

Felman, Shoshana. 1993. *What Does A Woman Want?*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Flinn, Caryl. 2004. *The New German Cinema: Music, History and a Matter of Style*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.

Foote, Thelma Wills. 2007. Hoax of the lost ancestor: Cheryl Dunye's *The Watermelon Woman*. *Jump Cut*, 49. Dostopno prek: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/WatermelonWoman/> (10. oktober 2016).

Foucault, Michel. 1973. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.

---. 1978. *The History of Sexuality: Volume I*. New York: Pantheon Books.

---. 1984. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. Dostopno prek: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (1. februar 2016).

- Freeman, Elisabeth. 2007. Introduction. *Journal of Gay and Lesbian Studies*, 13(2–3), 159–176.
- . 2010. *Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, London: Duke University Press.
- Friedrich, Su. 1997. *Skrivalnice (Hide and Seek)* [Film]. ZDA: Outcast Films.
- Gallagher, Catherine in Stephen Greenblatt. 2000. *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Galt, Rosalind. 2011. *Pretty: Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press.
- Geller, Theresa. 2006. The Cinematic Relations of Corporeal Feminism. *Rhizomes*, 11–12. Dostopno prek: <http://www.rhizomes.net/issue11/geller.html> (29. november 2016).
- . 2012. *Girls on Film: The Intersecting Histories of Queer Cinema and Feminist Filmmaking*. Dostopno prek: http://www.academia.edu/2903011/Girls_on_Film_The_Intersecting_Histories_of_Queer_Cinema_and_Feminist_Filmmaking (1. avgust 2017)
- Gledhill, Christine. 1987. *Home is where the heart is*. London: BFI.
- Grosz, Elizabeth. 1989. *Sexual subversions: Three French Feminists*. St Leonards: Allen & Unwin.
- . 1993. A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics. *Topoi*, 12, 167–179.
- . 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- . 1995. *Space, Time and Perversions: Essays on the Politics of Bodies*. St Leonards: Allen & Unwin.
- . 2000. Deleuze's Bergson: Duration, the Virtual and a politics of the Future. V *Deleuze and Feminist Theory*, ur. Ian Buchanan and Claire Colebrook, 214–234. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . 2001. *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*. Cambridge in London: The MIT Press.

---. 2004. *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham in London: Duke University Press.

Guattari, Felix. 1996. *The Guattari Reader*, ur. Garry Genosko. Oxford in Cambridge, ZDA: Blackwell Publishers.

Halberstam, Judith/Jack. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

---. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, London: New York University Press.

---. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham in London: Duke University Press.

Hammer, Barbara. 1992. *Nitratni poljubi (Nitrate Kisses)* [Film]. ZDA: Frameline Strand Releasing.

---. 2000. *Lekcije iz zgodovine (History Lessons)* [Film]. ZDA: First Run Features.

---. 2010. *Hammer! Making movies out of Sex and Life*. New York: The Feminist Press.

---. 2010. *Barbara Hammer. Movies out of Life and Sex*. Dostopno prek: <http://www.egs.edu/faculty/barbara-hammer/videos/movies-out-of-life-and-sex/> (6. januar 2011).

Hankins, Leslie Kathleen. 1997. *Orlando: 'A Precipice Marked V': Between 'A Miracle of Discretion' and 'Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible'*. V *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, ur. Eileen Barrett in Patricia Cramer, 180–202. New York in London: New York University Press.

Haraway, Donna. 1988. *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.

---. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Irigaray, Luce. 1985a. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

---. 1985b. *This Sex Which is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

---. 1993. *An ethics of sexual difference*. Ithaca: Cornell University Press.

---. 1996. *i love to you: Sketch for a Possible Felicity in History*. London in New York: Routledge.

Jagose, Annamarie. 1994. *Lesbian Utopics*. New York in London: Routledge.

---. 1996. *Queer Theory: An Introduction*. Melbourne: Melbourne University Press.

---. 2009. Feminism's Queer Theory. *Feminism&Psychology*, 19(2), 157–174.

Johnston, Claire. 2014 [1973]. Women's Cinema as Counter-cinema. V *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, ur. Scott MacKenzie, 347–356. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.

Juhasz, Alexandra. 2001. *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.

Kaplan, Janet in Ulrike Ottinger. 2002. Johanna D'Arc of Mongolia: Interview with Ulrike Ottinger. *Art Journal*, 61(3), 6–21.

Keeling, Kara. 2005. »Joining The Lesbians«: Cinematic Regimes of Black Lesbian Visibility. V *Black Queer Studies: A Critical Anthology*, ur. Patrick Johnson in Mae Henderson. Durham in London: Duke University Press.

Kennedy, Barbara. 2003. *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror*. New York, Guildford, Surrey: Columbia University Press.

LGBTQ slovar. Dostopno prek: : <https://www.kulturnicenterq.org/lgbtqslovar/> (10. januar 2018).

Longfellow, Brenda. 1993. Lesbian phantasy and the Other woman in Ottinger's Johanna D'Arc of Mongolia. *Screen*, 34 (2), 124–136.

Lorde, Audre. 1993. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. New York: Quality Paperback Club.

---. 2012. *Zami: Novo črkovanje mojega imena*. Ljubljana: ŠKUC – Vizibilija.

Love, Heather. 2007. *Feeling Backward: Loss and a Politics of Queer History*. Cambridge in London: Harvard University Press.

- MacCormack, Patricia. 2008. *Cinesexuality*. Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing.
- Majsova, Natalija. 2017. Re-Reading Cinema of Perestroika: Beyond Socio-historical Trauma with Olga Zhukova and Iskra Babich. *Družboslovne razprave*, 33(84), 49–65.
- Malabou, Catherine. 2012. *The ontology of the accident*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Margulies, Ivone. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham in London: Duke University Press.
- Marks, Laura. 1998. Video Haptics and Erotics. *Screen*, 39(4), 331–348.
- . 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, London: Duke University Press.
- . 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian. 1992. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*. Cambridge, MA, London: The MIT Press.
- . 1995. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31, 83-109. Dostopno prek: <http://www.brianmassumi.com/textes/Autonomy%20of%20Affect.PDF> (2. marec 2017).
- . 2005. Translator's Note: Pleasures in Philosophy. V *A Thousand Plateaus*, Gilles Deleuze in Felix Guattari. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2017. Intervjuva Brad Evans. Los Angeles Review of Books. Dostopno prek: <https://lareviewofbooks.org/article/histories-of-violence-affect-power-violence-the-political-is-not-personal/#!> (1. februar 2018).
- Mayne, Judith. 1990. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New Accents. London: Methuen.
- Moi, Toril, ur. 1987. *French Feminist Thought: A Reader*. Oxford: Blackwell.

- Monaco, Beatrice. 2008. *Machinic Modernism: The Deleuzian Literary Machines of Woolf, Lawrence and Joyce*. London in New York: Palgrave Macmillan.
- Mozetič, Brane, ur. 2014. *Grmade, parade in molk: Prispevki k neheteroseksualni zgodovini na Slovenskem*. Ljubljana: ŠKUC.
- Mroz, Matilda. 2012. *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave.
- . 1999. Visual Pleasure and Narrative Cinema. V *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ur. Leo Braudy and Marshall Cohen, 833–844. New York: Oxford University Press.
- Muñoz, José. 1999. *Disidentification: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- . 2009. *Cruising Utopia*. New York, London: New York University Press.
- Munt, Sally. 1992. *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*. New York: Columbia University Press.
- Nealon, Christopher. 2001. *Foundlings: Lesbian and Gay Historical Emotion Before Stonewall*. Durham in London: Duke University Press.
- O'Brien, Sharon. 1987. *Willa Cather: The Emerging Voice*. New York: Oxford University Press.
- Okely, Judith. 1993. Anthropology and autobiography. V *Anthropology&Autobiography*, ur. Judith Okely in Helen Callaway, 1–28. London in New York: Routledge.
- Olkowski, Dorothea. 2000. The End of Phenomenology: Bergson's Interval in Irigaray. *Hypatia*, 15(3), 73–91.
- . 2002. Flesh to Desire: Merleau-Ponty, Bergson, Deleuze. *Strategies* 15(1), 11–24.
- Ottinger, Ulrike. 1978. *Madame X: Absolutna vladarka (Madame X – Eine absolute Herrscherin)* [Film]. Zahodna Nemčija: Women Make Movies.
- . 1989. *Ivana Orleanska iz Mongolije (Johanna D'Arc of Mongolia)* [Film]. Zahodna Nemčija: Women Make Movies.

---. 2009. Intervjuva Pamela Jahn. *Electric Sheep*. Dostopno prek: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2009/05/02/interview-with-ulrike-ottinger/> (2. maj 2017).

Pisters, Patricia. 2003. *The Matrix of Visual Culture: Working With Deleuze and Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.

Poglajen, Tina. 2017. Spol in slovenski poosamosvojitveni film: Spolno nasilje v produkcijah Filmskega sklada RS (1994–2010). *Družboslovne razprave*, 33(84), 7–28.

Potter, Sally. 1992. *Orlando* [Film]. VB, Rusija, Italija, Francija, Nizozemska: Sony Pictures Home Entertainment. Celoten seznam dostopen prek: http://www.imdb.com/title/tt0107756/companycredits?ref_=tt_dt_co (14. 4. 2018).

---. 1993. Intervjuva Shari Frilot. *Bomb*, 44. Dostopno prek: <http://bombmagazine.org/article/1673/sally-potter> (1. november 2016).

Probyn, Elspeth. 1995. Suspended Beginnings: Of Childhood and Nostalgia. *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2(4): 439–465.

Rich, Adrienne. 1980. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*, 5(4), 631–660.

---. 1994. *Blood, Bread, and Poetry*. New York, London: W.W. Norton & Company, Inc.

Rich, Ruby B. 1980. In the Name of Feminist Film Criticism. V *Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics*, 1(3), 75–81. New York: Heresies Collective, Inc.

---. 1981. Maedchen in Uniform: From repressive tolerance to erotic liberation. *Jump Cut*, 24–25. Dostopno prek: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/MaedchenUniform.html> (4. avgust 2017).

---. 2013. *New Queer Cinema: The director's cut*. Durham in London: Duke University Press.

Rickels, Laurence A. 2008. *Ulrike Ottinger: The Autobiography of Art Cinema*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.

Rizzo, Teresa. 2012. *Deleuze and Film: A Feminist Introduction*. London in New York: Continuum International Publishing.

Robertson, Pamela. 1996. *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham in London: Duke University Press.

Rodowick, D. N. 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham in London: Duke University Press.

---. 2000. Unthinkable Sex: Conceptual Personae and the Time Image. *Invisible Culture*. Dostopno prek: http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/rodowick.htm (1. februar 2017).

Sedgwick Kosofsky, Eve. 1991. How to Bring Your Kids up Gay. *Social Text*, 29, 18–27.

---. 1994. *Tendencies*. Durham: Duke University Press.

Shaviro, Steven. 2006. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

---. 2010. *Post-cinematic Affect*. The Bothy, Deershot Lodge, Park Lane, Ropley, Hants: 0-Books.

Smelik, Anneke. 1998. Gay and Lesbian Criticism. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. J. Hill in P. Church Gibson, 135–147. Oxford, New York: Oxford Univesity Press.

Sobchack, Vivian. 1991. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

---. 2004. *Carnal Thoughts Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Sontag, Susan. 2009. *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Random House.

Šepetavc, Jasmina. 2014. Krhke zgodovine: rekonstrukcija lezbičnega subjekta v filmih Barbare Hammer. *Časopis za kritiko znanosti* 42(256), 181–188.

---. 2015. Išče se čudaški otrok: queerovski otrok in otroštvo. *Družboslovne razprave* 31(79), 45–62.

---. 2016/2017. Kako spodleteti in pri tem uspeti. *Ekran* 53(dec. 2016–jan. 2017), 90–93.

---. 2017. Queer and feminist futures: the importance of a future and mobilising feminist film in post times. *Družboslovne razprave* 33(84), 83–98.

Šprah, Andrej. 2010. *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.

Terry, Jennifer. 1991. Theorizing Deviant Historiography. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), 53–71. Bloomington: Indiana University Press.

Traub, Valerie. 2007. The Present Future of Lesbian Historiography. V *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, ur. George E. Haggerty in Molly McGarry, 124–145. Malden in Oxford: Blackwell Publishing.

Ule, Mirjana. 2008. *Za vedno mladi? Socialna psihologija odraščanja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Warburton, Edward. 2005. *Movement research in the New Arts Praxis*. Dostopno prek: <http://www.nyu.edu/classes/gilbert/collaboration/pdf/newartspraxis.pdf> (1. junij 2015).

Weiss, Andrea. 2010. *Vampirke in vijolice*. Ljubljana: ŠKUC – Vizibilija.

Wittig, Monique. 1975. *The Lesbian Body*. New York: William Morrow and Company, Inc.

---. 2000. *Eseji*. Ljubljana: Škuc.

Whissel, Kristen. 1996. Racialized spectacle, exchange relations, and the Western in Johanna D'Arc of Mongolia. *Screen*, 37(1), 41–67.

White, Patricia. 1987. Madame X of The China Seas: A Study Of Ulrike Ottinger's Film. *Screen*. 28(4): 80–95.

---. 2008. Lesbian Minor Cinema. *Screen*, 49(4), 410–425.

Woolf, Virginia. 1926. *The Cinema*. Dostopno prek: <http://www.woolfonline.com/timepasses/?q=essays/cinema/full> (2. april 2016).

Zimmer, Catherine. 2008. Histories of *The Watermelon Woman*: Reflexivity between Race and Gender. *Camera Obscura* 68, 23(2), 40–67. Durham, London: Duke University Press.

Zimmerman, Bonnie. 1981. Daughters of Darkness: Lesbian Vampires. *Jump Cut*, 24–25.
Dostopno prek: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbianVampires.html> (2. avgust 2017).

Zimmerman, Patricia. 1999. Flaherty's Midwives. V *Feminism and Documentary*, ur. Diane Waldman in Janet Walker, 64–83. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

11 STVARNO IN IMENSKO KAZALO

1

16 mm, 30, 31, 36–37, 49, 101, 119

A

Acocella, Joan, 88, 89

afekt, 17–20, 46–47, 57, 69–76, 81, 92, 113, 140–141, 183

afektivna genealogija, 85

afektivna temporalnost, 94

afektivna zgodovina, 132

Ahmed, Sara, 170, 178

Aiôn, 26, 128–131, 148

Akerman, Chantal, 13–14, 27–28, 30, 39, 138–141, 143–155, 173, 179, 198, 200

arhiv čustev, 84, 95–96

asemblaž, 17, 20, 22, 63, 66, 78–79, 101, 128, 131, 149

auteur, 34–35, 39

avantgarda, 22, 25, 34–37, 52–56, 58, 67, 104, 114, 156, 162

avtobiografija, 25–26, 88, 98–99, 103–105, 109–110, 112–114, 117–121, 129, 152

B

Bainbridge, Caroline, 126

Banko, Anja, 17

Barber, Stephen, 182

Barrett, Eileen, 123

Barker, Jennifer, 19, 21

Becker, Edith, 58

bell hooks, 56–57, 94, 157, 160, 163

Benning, Sadie, 26, 29, 41, 67, 101, 104, 118–120

Bergson, Henri, 25, 70, 73–74, 146, 183–184, 202

Bhabha, Homi, 66

biomitografija, 26, 104–105, 109, 113–114, 121
Bond Stockton, Kathryn, 104–108
Borden, Lizzie, 27, 31, 40, 177, 185–190, 200
Braidotti, Rosi, 19, 24, 27, 32, 76, 132–134, 136, 141, 164, 166
Butler, Alison, 42, 54, 62, 67
Butler, Judith, 70, 181–183, 185

C

camp, 27, 123–124, 137, 166–167, 170–172, 174
Clark, David, 182
Chamarette, Jenny, 21, 48
Colebrook, Claire, 16, 19, 67–68, 183–184, 191–194
Creed, Barbara, 77, 116–117
Cvetkovich, Ann, 26, 84, 95–96, 198

D

Degli-Esposti, Cristina, 124
dekle, 16, 55, 61, 101–103, 115–118, 120, 125, 129, 131
de Lauretis, Teresa, 42–44, 56–62, 71, 78–80, 88, 101–102, 143–144, 161–164, 190
Deleuze, Gilles, 12–16, 24–27, 62–72, 74–76, 78–79, 81, 101–103, 111–112, 118–119, 128–130
Derrida, Jacques, 56, 162
del Rio, Elena, 19, 69, 127, 140–141, 173–174, 196, 201
deteritorializacija, 15, 20, 25, 63–64, 72, 115, 118, 133, 135, 152
Diamond, Elin, 173–174
Dietz, Mary G., 12
Dillon, Stephen, 188
Dinshaw, Carolyn, 20, 25, 84, 86–87, 90, 93, 95, 177
Doane, Mary Anne, 36
Driscoll, Katherine, 101–103

Dyer, Richard, 66, 116

Dunye, Cheryl, 26, 29, 41, 83, 92–93, 98–99, 200

E

Edelman, Lee, 20, 105–107, 113, 154, 169, 180–181, 201

erotohistoriografija, 90, 95, 105, 113, 132, 169

F

falo(go)centrizem, 18, 21, 23–24, 43–53, 55, 58, 60, 62, 67–70, 75–76

Felman, Shoshana, 110, 112–113

feminizem, 12, 19, 32–37, 39–40, 43, 131–133, 160, 165, 178, 191–194

feministični subjekt, 25, 33, 67, 141

fetiš, 50, 52, 95–96, 150, 157, 171–172, 174

animirani fetiš, 69, 174

Flinn, Caryl, 173–174

Foote, Thelma Wills, 93, 96

forma, 21, 33, 37, 42, 49, 51–53, 55, 62, 67, 71

Foucault, Michel, 103–104, 108, 148, 158–160, 163–164, 169

Freeman, Elisabeth, 46, 85–86, 89–90, 95, 113–114, 132, 169, 178–182, 186

Friedrich, Su, 26, 29, 101, 104, 114–115, 117

G

Gallagher, Catherine, 99

Galt, Rosalind, 170

Geller, Theresa, 35–38, 182–183, 185

gesta, 12–15, 18, 21, 27–28, 138–144, 149–151, 164, 170, 173–174, 183

Gledhill, Christine, 173

Greenblat, Stephen, 99

Grosz, Elizabeth, 24, 46–48, 68, 70, 77–79, 102, 146–147, 149, 161, 191–192

Guattari, Félix, 15–16, 24, 26–27, 62–63, 65–72, 78–82, 99–102, 112, 118–119, 128

H

Halberstam, Judith/Jack, 18, 105–109, 116–117, 131, 167, 169, 180
Hammer, Barbara, 26, 29, 39, 83–84, 86–92, 98–100, 119, 194, 200
Hankins, Leslie Kathleen, 123, 131
haptično, 19, 27, 65, 74, 86, 90–91, 119–120, 175
Haraway, Donna, 110, 114, 194
heterotemporalnost, 89, 113, 154, 169, 200
heterokronija, 27, 158–160, 165, 168–170, 175, 200
heterotopija, 27, 155, 158–160, 162–163, 165–166, 168–170, 175

I

identifikacija, 14, 18, 22–28, 39, 49–52, 54–55, 57–58, 61, 79, 96
 dezidentifikacija, 18, 40, 67, 96, 98, 199
identiteta, 15–16, 19–20, 22, 32–34, 38–41, 57, 64–72, 75–76, 84–89, 101–103
Irigaray, Luce, 44–48, 53, 61–62, 65, 74–76, 78–79, 101–103, 126, 132–133
interval, 61–62, 71, 73–74, 76, 79, 82, 91, 120, 126, 135–136
Ivana Orleanska iz Mongolije, 27, 30, 137, 155–159, 162–164, 166, 168–171, 175, 200

J

Jagose, Annamarie, 155
Jaz Ti On Ona, 14–15, 27, 30, 79, 141, 144–152, 200
Jeanne Dielman, 13–14, 139, 141–145, 151–152, 200
jezik, 18, 23–24, 43–44, 47–51, 53–54, 60–63, 67, 70–75, 140, 144–145
Johnston, Claire, 17, 21, 49, 54–55, 59, 67, 170
Juhasz, Alexandra, 20, 29, 33–35, 36–38, 42, 109, 198

K

Kaplan, Janet, 167
Keeling, Kara, 96
Kennedy, Barbara, 187, 196

kinematografski aparat, 43, 56, 61
kineseksualnost, 80–82
kolaž, 26, 54, 99, 156, 167, 170–171, 175, 200
kontrakinematografija, 17, 34, 49–50, 52–55, 62, 170
kreolizacija, 21, 62, 144, 195
Kronos, 26, 129–131, 148
krononormativnost, 180
Kristeva, Julia, 92

L

lezbična želja, 25, 38, 71, 76–80, 100, 131–133, 145, 168
lezbično telo, 74, 153, 155, 178, 200
LGBT+, 22, 28, 37–40, 44, 63, 65–66, 84, 89, 104, 194, 197
Longfellow, Brenda, 156, 158
Lorde, Audre, 26, 66, 104, 109–114
Love, Heather, 20, 98

M

MacCormack, Patricia, 19, 80–82, 199, 202
Madame X, 27, 30, 137, 155, 167, 170–174, 200
mainstream kinematografija, 17, 21–22, 32, 34, 36–42, 50, 54, 57, 67, 116
Majsova, Natalija, 17
Malabou, Catherine, 143, 181
manjšinskost, 24, 63, 67, 78, 119, 133, 171, 178, 198
 manjšinski film, 21, 24, 66–67, 80, 95, 98, 101, 126, 175, 199
 manjšinska literatura, 53, 62–64, 195
Margulies, Ivone, 142–143, 145, 147–152
Marks, Laura, 25, 74, 82, 86, 90–91, 119–120, 147, 184, 187–188, 191
Massumi, Brian, 19, 71, 73, 165, 184, 196
Mayne, Judith, 151–153

mikropolitika, 127, 149, 195–196
mimikrija, 21, 45, 48, 144, 195
Moi, Toril, 24
molarno, 15–16, 18, 57, 61, 64–65, 68–69, 71–72, 78, 96, 102
molekularno, 15–16, 64–65, 68–69, 102, 111, 127–133, 141, 148, 177, 192
Monaco, Beatrice, 130
moški pogled, 24, 38, 50–52, 55, 58, 74, 190, 195
Mroz, Matilda, 146–147
multipliciteta, 19, 32, 63, 67, 75, 78, 111, 135, 152, 199
Mulvey, Laura, 18, 21, 36, 49–61, 67, 69, 82, 170, 190, 196
Muñoz, José, 18, 20, 67, 96, 155, 175–176, 200
Munt, Sally, 57

N

narativ, 21–22, 38, 49–55, 58, 62, 67, 71, 73, 85–90, 100–104
Nealon, Christopher, 99–100
Nitratni poljubi, 26, 29, 83–84, 87–88, 90–91, 197, 200
nomadizem, 14–15, 26–27, 84, 100, 103, 111, 125, 131–132, 138–146, 155–159
novi queer film, 26, 40–41, 66, 93, 122, 124–125, 181, 197

O

O'Brien, Sharon, 88
ojdipsko, 15, 44–46, 55, 58–61, 77–78, 82, 99–102, 111, 144
Okely, Judith, 109
Olkowski, Dorothea, 73–75, 183
opozicijsko branje, 56–57, 96, 157
Orlando, 14–15, 26–27, 30, 122–134, 136–137, 171–172, 175, 200
Ottinger, Ulrike, 27, 30, 33, 39–40, 137, 154–161, 163–175

P

parcialno, 73, 78–79, 93, 109, 111–112, 121, 131, 152, 161
percepcija, 15, 19–20, 25, 27, 52, 57, 72–76, 81–82, 90, 119
performativnost, 14, 27, 96, 112, 118, 123, 140, 149–150, 156, 164
Pisters, Patricia, 64, 82, 128–129, 134, 136, 160, 194, 199
Plosko je lepo, 26, 29, 104, 114, 118–121, 200
podoba-čas, 12, 39, 74, 130, 135, 138–139, 141, 146, 173, 185
podoba-gibanje, 12, 62, 64, 74, 135, 146, 183–184
Poglajen, Tina, 17
pojmovni lik, 14, 134–136, 197
političnost, 15, 18, 32, 34, 38–39, 49–50, 54–56, 68, 189, 191
 klasični politični film, 64–65
 moderni politični film, 64, 66
postajanje, 15–16, 19, 26, 65–68, 71, 74, 79, 81, 91, 102
 postajati-ženska, 15–16, 26, 68, 101–103, 119, 125, 128
postfeminizem, 32, 178, 181
Potter, Sally, 26, 30, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 136, 179
prihodnost, 19–20, 24, 27–28, 33, 61, 81–82, 106–107, 176–181, 184–192, 196–202
Probyn, Elspeth, 105, 107

Q

queer, queerovstvo, 14, 20–28, 32–33, 55–56, 76, 83, 105, 107–108, 110–111, 123–124
 queer arhiv, 93, 95–96
 queer čas, 26, 85, 88, 107, 109, 114, 130, 155, 169, 180–181
 queer otrok, 101, 103–115, 117–121, 154
 queer želja, 89, 104, 111, 120, 168–169, 175

R

rast vstran, 105–106, 112
Razstrelim svoje mesto, 13–14, 28, 138, 150

reprezentacija, 17–18, 23–25, 45–50, 59, 64, 85, 91, 112, 119, 136
reproduktivni futurizem, 106, 112, 154, 180, 188, 201
Rich, Adrienne, 90, 110, 113, 168, 177, 193, 198
Rich, Ruby B., 38, 40–43, 54, 58, 66
Rickels, Laurence A., 165, 167, 169
Rizzo, Teresa, 19, 22–23, 75–76, 138, 199
Robertson, Pamela, 171
Rodowick, D. N., 21, 64, 66, 70, 74–75, 82, 135–136, 140, 146
Rojene v plamenih, 31, 39–40, 154, 177–179, 185–192, 197, 200

S

Sedgwick Kosofsky, Eve, 105, 107, 112
Shaviro, Steven, 19, 21, 58, 71, 73, 80, 120, 183
Skrivalnice, 26, 29, 104, 114, 121, 200
Smelik, Anneke, 54
Sobchack, Vivian, 19, 21, 72, 75, 80, 91
Sontag, Susan, 171
subjekt, subjektivacija, 12, 14–16, 19–20, 22, 24, 43–54, 56–57, 59–61, 63, 65–75,

Š

Šprah, Andrej, 90–91

T

tehnologija, 33, 35–37, 40, 43–44, 49–50, 52, 98
teleološkost 21–22, 27, 44, 46–47, 61, 64–66, 85, 89, 103, 113
telo, 14–15, 18–19, 23–27, 48, 50–54, 60–62, 69, 89–92, 99–102, 147,
 telo brez organov 27, 99, 102, 128–130, 140
Terry, Jennifer, 85
tomboy, 77, 104, 109, 115–118, 205
Traub, Valerie, 84–85

U

Ule, Mirjana, 19, 106

umetniški film, 22, 25, 39, 55, 170

utopija, 20, 27, 153–157, 159, 170–172, 175–176, 181, 186, 196, 199–200

V

vmesnost, 13, 62, 71, 73, 81, 155, 159, 161, 163, 168

voajerizem, 50–52, 82, 143–144, 150, 160, 174,

W

Warburton, Edward, 109

Weiss, Andrea, 22, 25, 38–39, 144–145, 150, 170

Wittig, Monique, 39, 76, 79, 132, 153–155, 188

Whissel, Kristen, 157

White, Patricia, 21, 24, 67, 101, 118–119, 170–175

Woolf, Virginia, 13, 15–16, 26, 122–127, 129–130, 132, 135–136, 141, 171

Z

Zimmer, Catherine, 92–93, 95, 98

Zimmerman, Bonnie, 38

Zimmerman, Patricia, 33–34

Ž

žanr, 33, 36–38, 42, 60, 62, 92, 95, 98, 104, 117

Ženska Lubenica, 26, 29, 83, 92–94, 96, 99

ženski film, 28, 36–37, 55, 139, 152