

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasmina Šepetavc

Homoseksualnost v slovenskem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasmina Šepetavc

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Homoseksualnost v slovenskem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

Hvala mentorju za potrpljenje.

Mami za vero.

N. za pogovore.

S. za možnosti potencialnega.

Homoseksualnost v slovenskem filmu

Film je bil v gejevski in lezbični filmski teoriji obravnavan skozi različne teoretske prizme: kot institucija, ki je izrazito zaznamovana s heteroseksualnostjo ali kot sistem vednosti in oblasti, ki reproducira in vzdržuje prevlado heteroseksualnosti, kot nepreizpraševane norme, mesta produkcije diskurzov, ki nasilno vpisujejo heteronormativnost, ne le v simboličnem, temveč tudi materialnem pomenu. Glavni cilj naloge je tematizacija gejevske in lezbične analize slovenskega filma. Tako je glavno raziskovalno vprašanje: kako in kje se kaže homoseksualnost v slovenskem filmu po drugi svetovni vojni. Pri tem smo v vzorec za analizo zajeli osem filmov, za katere menimo, da je v njih mogoče razbrati subtilne namige na ali odkrito homoseksualnost. Ti filmi so: *Tovariši* (1964), *Doktor* (1985), *Dečki* (1976), *Ubij me nežno* (1979), *Maškarada* (1971), *Kdo se boji Jerryja Springerja* (2003), *Zvenenje v glavi* (2002) in *Varuh meje* (2002). Metodološko se naslanjamo predvsem na tradicijo feminističnih, LGBT in queer teorij opozicijskih branj, prisvajanj tekstov in izpostavljanja novih pomenov; gre za osvetljevanje vrste možnih razmerij v slovenskem filmu, ki jih je mogoče označiti za homoseksualna ali homoerotična.

Ključne besede: homoseksualnost, slovenski film, opozicijsko branje, filmska analiza.

Homosexuality in Slovenian Film

In gay and lesbian film theory, movie was seen through various theoretical prisms: as an institution that is distinctively marked with heterosexuality; or as a system of knowledge and power that reproduces and maintains the supremacy of heterosexuality as an unquestionable norm, the point of producing discourses that inscribe heteronormativity not only in a symbolic but also in a quite material way. The main goal of the thesis is to thematise gay and lesbian analyses of Slovenian film after the Second World War, the main research question being how and where homosexuality is seen in Slovenian film after the Second World War. The analysis sample included eight movies that were considered to have contained subtle hints at homosexuality or revealed it clearly. Those are: *Tovariši* (1964), *Doktor* (1985), *Dečki* (1976), *Ubij me nežno* (1979), *Maškarada* (1971), *Kdo se boji Jerryja Springerja* (2003), *Zvenenje v glavi* (2002) and *Varuh meje* (2002). Methodologically, the thesis is based primarily on the tradition of feminist, LGBT and queer theories of oppositional reading, text appropriation, and revealing new meanings; it sheds light on relationships in Slovenian film that may be considered homosexual or homoerotic.

Key words: homosexuality, Slovenian film, oppositional reading, film analysis.

KAZALO

1	UVOD	7
2	FILM: MED OSEBNO IZKUŠNJO IN TEORIJO	10
2.1	IZRAZI IN NJIHOVE IMPLIKACIJE.....	10
2.2	TEORETIČNO JE OSEBNO.....	12
2.3	POSTSTRUKTURALISTIČNI PREMİK V FILMSKI TEORIJI	14
2.3.1	KINEMATOGRAFSKA TEHNOLOGIJA	15
2.3.2	DISPOZITIV.....	17
2.4	NEVARNOST ENE ZGODBE: DISKURZIVNE FORMACIJE IN SUBJEKTIVACIJA	21
2.4.1	KONSTITUCIJA (HOMOSEKSUALNEGA) SUBJEKTA.....	22
2.4.2	SEKSUALIZIRANO TELO	23
2.4.3	SPOLNA ZAZNAMOVANOST	26
3	HOMOSEKSUALNOST V FILMU: UJETOST V KLETKO REPREZENTACIJE IN SUBVERZIVNI UPORI	29
3.1	DISKURZIVNA KONSTRUKCIJA DRUGOSTI	30
3.2	UJETOST PODOB V HETEROSEKSUALNO MATRICO.....	34
3.2.1	SPOLNO ZAZNAMOVAN JEZIK	34
3.2.2	MOŠKA HOMOSOCIALNA ŽELJA	36
3.2.3	STEREOTIPI GEJEV IN LEZBIJK	40
3.2.3.1	PODOBE LEZBIJK	41
3.2.3.2	PODOBE GEJEV	45
3.2.4	DETERMINIRANOST ALI ALTERNATIVA.....	48
3.3	POTENCIALNE STRATEGIJE UPORA.....	49
3.3.1	BRANJE MED RAZPOKAMI POMENOV.....	50
3.3.2	UPORNIŠKI POGLED.....	52
3.3.3	CAMP – NAPOVED POSTMODERNE SUBVERZIJE.....	54
4	HOMOSEKSUALNOST V SLOVENSKEM FILMU: ANALIZE	59
4.3	IZHODIŠČE ANALIZE	59
4.4	SLOVENSKI FILM	60
4.5	ODNOS DO HOMOSEKSUALNOSTI NA SLOVENSKEM	62
4.6	ANALIZE	63
4.6.1	TOVARIŠI	63
4.6.2	DOKTOR.....	67
4.6.3	DEČKI	69
4.6.4	MAŠKARADA.....	72
4.6.5	UBIJ ME NEŽNO	75

4.6.6	KDO SE BOJI JERRYJA SPRINGERJA	78
4.6.7	ZVENENJE V GLAVI	80
4.6.8	VARUH MEJE	82
4.6.8.1	Prisilna heteroseksualnost – ženske same na potovanju	83
4.6.8.2	Vseprisotni nadzor.....	87
5	ZAKLJUČEK.....	90
6	LITERATURA.....	94

1 UVOD

Če parafraziramo začetek klasične študije o lezbičnih podobah v filmu *Vampirke in vijolice* (Weiss 2010), v srcu pričujoče naloge leži globoko protislovje. Pri tem ne mislimo na teoretične zagate, ki se jim bomo poskušali posvetiti skozi tekst; če te pustimo za zdaj ob strani, je protislovje primarno povezano s poskusom znanstvenega spoprijemanja z izrazito subjektivno izkušnjo gledanja filma. Pozicija naših nadaljnjih branj je toliko bolj paradokсна, če privzamemo, da so lezbične in gejevske podobe na filmskem platnu, naša primarna tema, povečini nevidne, torej imamo opravka z oksimoronom v najčistejši obliki. Naša branja so tako vedno subjektivna, gredo navzkriž pripisani narativni strukturi in pomenom, ki so globoko zaznamovani s t. i. heteroseksualno matrico (Butler 2001). Branja pa niso zgolj iskanje sledi navkljub odsotnosti, temveč procesi odpora, upora, globoko politična dejanja, ki so vedno zvezana z družbenim, bolj poetično, svetom, s katerim se spopadamo, ko se projekcija ustavi in luči prižgejo. Naša pozicija se ne napaja iz determinističnih pojmovanj filma in gledalcev, kjer se v enosmernem toku od podobe do gledalca vpisuje ideologija, temveč iz pristopov, ki poudarjajo dinamičnost izmenjave med pozicioniranim gledalcem in filmskimi podobami, izmenjave, ki potencialno subvertira ponujene pomene.

Pri tem imamo torej v mislih širšo implikacijo gledanja filmov in primarno izhodišče te naloge: filmsko platno/ekran ne le da razkriva, temveč tudi proizvaja fizične in družbene entitete, nove moduse eksistence in nove oblike vednosti. Na ekranu so spol, seksualnost, etnična pripadnost, pripisane družbene vloge ipd. konstruirani glede na kulturo, v kateri je film proizveden. Konstruktivizem nam odpira dva premisleka, s katerima se bomo ukvarjali skozi tekst. Prvi se nanaša na klasični dualizem med realnostjo in fikcijo, ki ga predstavljamo v razmislek o fluidnosti in procesu, s tem pa se pomikamo od fatalistične vizije ideološke totalnosti in mimetične identifikacije s podobo k teorijam dinamične subjektivacije ali vsaj večplastnosti tega, kar imenujemo posameznik. Drugi premislek je povezan s dekonstruktivističnim teoretskim premikom: Kaj naj bi sploh bila realnost? Ali zares obstaja resničen jaz, entiteta, onkraj diskurzivnih vpisov? Pri tem je potrebna previdnost, da ne zapademo v pozicijo prosto lebdečih entitet, ki so nezaznamovane, prej velja pogledati igre moči za konstrukcijami in materialne posledice diskurzivnih praks/ dispozitivnih produciranj. Tako nas zanima, kako je telo oziroma subjekt konceptualiziran, naslovljen in formiran v odnosu/dinamiki s filmsko podobo.

Če konkretiziramo našo nalogo: film je od svojega nastanka oder za uprizarjanje predpostavk in teorij o svetu, organizacije družb, klasifikacije stvari in ljudi ter načinov razmišljanja. Druga predpostavka se nanaša na proces subjektivacije – produktivne moči diskurzivnih formacij, da konstituirajo in pozicionirajo svoje subjekte (gledalce), jih interpelirajo (Althusser 2000). Pri tem se naslanjamo na več teoretskih pozicij, predvsem pa na tradicijo filmske teorije, ki množične medije povezuje s koncepti diskurzov, mrež vedenj/oblasti in dispozitivov, v grobem s heterogenimi mrežami lingvističnih in nelingvističnih elementov, ki ujamejo in transformirajo ljudi v subjekte. S pojmom dispozitiv ciljamo ravno na dvojnost filma kot tehnologije na eni in dogodka na drugi strani, torej procesa izmenjave med vsebino in gledalcem. Zanimali nas bodo predvsem tisti diskurzi, ki producirajo, zamejujejo, pozicionirajo, klasificirajo »drugost«; zgodbe, ki govorijo o spolih, seksualnostih in želji, ki ne ustrezajo heteroseksualni normi.

Čeravno odpiramo vsa omenjena vprašanja v teoretičnem delu, pa je dejanski cilj naloge skromnejši. Rdeča nit naloge oziroma naše glavno raziskovalno vprašanje je: kako in kje se kaže homoseksualnost v slovenskem filmu po drugi svetovni vojni. Pri tem smo v vzorec za analizo zajeli vse filme, za katere menimo, da je v njih mogoče razbrati subtilne namige na ali odkrito homoseksualnost. Gre nam predvsem za prisvajanje tekstov, ponovna branja in izpostavljanje novih pomenov; gre za osvetljevanje vrste možnih razmerij v slovenskem filmu, ki jih je mogoče označiti za homoseksualna ali homoerotična. Druga plat cilja te naloge je teoretizacija odsotnosti podobe – poudarek, pomemben predvsem za lezbične analize filma (Weiss 2010). Pri tem je potrebno posamezne filme postaviti v specifičen zgodovinsko-kulturni kontekst nastanka ter v širši okvir patriarhalne heteroseksistične kulture in izpostaviti ideološke implikacije konstrukcije in naturalizacije mnogoplastnih hierarhizacij spolov ter seksualnosti. Pomen te magistrske naloge je predvsem v tem, da naredi prvi korak v smeri gejevske in lezbične kritike slovenskega filma, alternativnega branja tekstov in zgodovine, ter da poskuša v posameznih tekstih iskati širše ideološke implikacije in identificirati odnose moči, ki konstruirajo seksualnost.

Predpostavljamo, da je homoseksualnost v slovenskem filmu zamolčan diskurz, podoba gejev in lezbijk povečini nevidna. Teorija iz tujine kaže, da imajo podobe homoseksualnosti, v kolikor se pojavijo na platnu, specifično funkcijo ohranjanja heteroseksualne matrice kot institucije, ki obvladuje konstrukcijo dveh spolov, ki naj bi se dopolnjevala v medsebojni želji. Torej je film ena izmed aparatov/tehnologij (odvisno od teoretske pozicije), subjektivacije, investiran z oblastjo in vednostjo. Homoseksualnosti v filmu je namenjena

specifična funkcija, da definira parametre normalnosti, upodobi nevrotično seksualnost, služi kot spektakel, mesto groze in vznemirjenja, je pa na koncu bodisi »ozdravljena« bodisi premagana. Anksioznost glede transgresije seksualnih in spolnih meja je razrešena na platnu, heteroseksualnost na koncu navadno prevlada, ali kot pravi Dyer (1978), anti-gejevstvo je del splošne ideologije seksualnosti v naši kulturi. Nevarnost, ki jo homoseksualnost predstavlja, se tako odpravi s specifičnimi strategijami konstrukcije drugosti in stereotipiziranja, voajerističnega preiskovanja in preko podob monstroznosti, infantilne seksualnosti, tragičnih koncev, stereotipnih likov itd., ki so bodisi spreobrnjeni, bodisi uničeni (Zimmerman 1981, Dyer 2002, 2004, Benshoff 1997, Creed 2005).

Čeravno lahko pričakujemo tudi tovrstne stereotipne podobe, nismo toliko fatalistični, prej kot to zagovarjamo tezo, da so pomeni drseči, nikoli zares fiksirani. Tako iščemo v filmu kot tudi širše razpoke v podobah in procesih subjektivacije. Pri tem se poslužujemo strategij opozicionalnih branj in iščemo subverzivne podobe.

Nazadnje samo nakažimo še dva premisleka, prvi je povezan z implikacijami konstrukcije dveh hierarhično pozicioniranih spolov: če je film narejen od moških za moški pogled oziroma, če imamo zares opravka s falogocentričnim jezikom, ki definira vsako podobo in subjekt, in je ženska zares vedno prazno mesto, kakšno vlogo odigra ženska in kaj to pomeni za lezbično podobo? Drugi poudarek je na specifičnosti prostora in časa nastanka filmov (slovenskih filmov po drugi svetovni vojni pod Jugoslavijo in kasneje Slovenijo), kontekstu elementov, ki so vplivali na film (produkcija, politična ideologija ipd.) in odnosa do homoseksualnosti, ki nikoli ni bil linearen.

2 FILM: MED OSEBNO IZKUŠNJO IN TEORIJO

Podoba je postanek, ki ga um naredi med negotovostmi.

Djuna Barnes, Nightwood

2.1 IZRAZI IN NJIHOVE IMPLIKACIJE

Preden se posvetimo glavnemu vprašanju, kako je bila konstruirana homoseksualnost v slovenskem filmu, moramo razjasniti temeljne pojme, okoli katerih bo potekala diskusija o naši temi: homoseksualnost, gejevstvo, lezbištvo in queer.

Jezik ima ključno vlogo pri konstrukciji specifičnih, zgodovinskih seksualnosti. Skozi definiranja, nadzor, ukrotitve in utelešenja se ustvarjajo specifične seksualnosti, kot je realnost pluralnih seksualnosti odvisna in neločljivo povezana od besed, ki jih uporabljamo za njihovo opisovanje. Na jezik, ideje in ideale (npr. »heteroseksualnost«) lahko gledamo kot na polje stalnega boja. Nadzor in moč (pre)oblikovanja besed ter definicij so ključni za razumevanje preteklih, sedanjih in prihodnjih seksualnosti.

Izraza homoseksualnost in heteroseksualnost sta družbena invencija, oba imata kratko zgodovino, v kateri sta bila oba mesto nasprotnih definicij in pomenov (Katz 2007). Sprva se oba pojavita v seksološkem diskurzu devetnajstega stoletja, uporabljena sta za opisovanje »perverzних« seksualnih praks, ki se razlikujejo od edine legitimne oblike seksualnosti – spolnega odnosa s prokreativno funkcijo med poročenima moškim in žensko. Heteroseksualnost postopno izgubi patološki pomen in sredi dvajsetega stoletja že deluje kot naturalizirana predpostavka in erotični ideal, homoseksualnost pa ostaja tesno zvezana s koncepti patološkosti¹ (Benshoff in Griffin 2005, 4). Heteroseksualnost in homoseksualnost postopoma ne označujeta več zgolj seksualnih praks in vedenja, temveč utelešenje in identiteto, njuna uporaba pa implicira binarni kategoriji, v kateri je mogoče uvrstiti človeško seksualnost in ljudi. Gibanja za civilne pravice homoseksualcev prevzamejo poimenovanje: homoseksualnost, ki je imela negativne konotacije, v gibanjih nadomestita izraza samoopisovanja in identificiranja gej in lezbijka (Dyer 2002). Dvom v esencialistične identitetne politike, AIDS aktivizem in debate, osredotočene okoli politične korektnosti, vzpodbudijo prisvojitve izraza queer v 80-ih letih dvajsetega stoletja. Izraz, ki je pomenil v

najboljšem primeru sleng za homoseksualca, v najslabšem homofobno zmerljivko, in hkrati impliciral druge neseksualne lastnosti (telesni tip, šibkost, dekadentnost ipd.), označene kot moralno, medicinsko in družbeno problematične, je s prisvajanjem in subverzijo dobil nove pomene. V najširšem smislu opisuje izraze in analitične modele, ki razkrivajo nekoherentnosti med biološkim spolom, družbenim spolom in željo, s tem pa destabilizirajo normativne seksualnosti (heteroseksualnost) kot spole (moški, ženska) (Butler 2001). V praksi in teoriji je bil izraz mesto tekmovanj in nasprotnih definiranj, nekateri queer uporabljajo kot sinonim za gejevskega moškega (manj pogosto za lezbijko), drugi kot krovni pojem za pluralne seksualnosti, spole in želje (geje, lezbijke, biseksualce, transvestizem, interseksualnost, transseksualnost ipd.) (Benshoff in Griffin 2005).

Z institucionalizacijo je queer teorija največkrat pomenila podaljšek gejevskih in lezbičnih študij, vendar med njimi obstajajo razlike. Prva je ta, da queer vključuje druge neseksualne karakteristike, ki jih koncepti gejevstva in lezbištva nujno ne in ki naj bi bodisi kazale na ali bile posledica drugačne seksualnosti. Druga razlika se nanaša na pojem negativnosti – queer vedno nosi s sabo zavedanje negativnosti, pripisanega položaja drugosti, odrinjenosti. Queer zavrača politično korektnost gejevskega in lezbičnega aktivizma, ruši zatiralne predpostavke heterocentričnega diskurza, jih spreobrača in presega (Dyer 2002, 5 – 8; Benshoff in Griffin 2005, 5).

Hkrati pa queer odpira druga vprašanja, povezana z njegovim izvorom znotraj gejevske skupnosti (Cottingham 2009), uporabe izraza kot pretežno sinonima za gejevske seksualnosti v teoriji (Dyer 2002) – če na queer mislimo kot na sinonim za gej, je pomembno premisliti spolne razlike in odnos do lezbištva, ali kot pravi Dyer: »/.../ skoraj nemogoče je živeti, zamisliti ali predstaviti seksualnost med moškimi, kot da ne bi bila utemeljena na zavedanju o razliki med moškimi in ženskami« (2002, 5). Tako o moški queer kulturi ni mogoče govoriti brez nanašanja na feminilnost (campa, oblek, politik), niti brez odnosa do žensk (mizoginije). Hkrati obstaja strukturna dvoumnost v odnosu queerjev do žensk – po eni strani so bolj zasmehovani in zaničevani kot ženske, po drugi so kot moški privilegirani.

2.2 TEORETIČNO JE OSEBNO

Če povežemo pike še tako razvejanih teoretskih tradicij feministične, gejevske in lezbične ter kasnejše queer filmske kritike, dobimo idejo o moči filma, podob in njihove političnosti. Vse tri tradicije in njihova kritičnost se napajajo iz globokega nelagodja disonance med ponujeno podobo in (feminističnim ali queer) subjektom, ki je najprej osebna: »V našem južnjaškem črnem delavskem domu, v rasno segregirani sosesti, je bilo gledanje televizije edini način, da smo se razvili v kritične gledalce. Če nisi hodil na delo čez tračnice, v belski svet, si se naučil gledati belce tako, da si strmel vanje na televizijskem ekranu. Smejali smo se nanizankam kot so Our Gang in Amos'n'Andy, tem belskim reprezentacijam črnosti, a smo na njih hkrati gledali kritično« (bell hooks 1992, 117).

Sistematizirana metodologija analiziranja podob, ki je zrastle iz osebnih izkušenj, je razkrivala v kinematografiji ravno tisto ambivalentnost, ki moč diskurzivnih produciranj preseka s (po)smehom. Ni dvoma, da so politike seksualnosti, spola, rase ipd. vpisane v mainstream filmske narative in ne gre zanikati moči filma za identifikacije, a hkrati teorija in praksa vseh treh teoretskih tradicij izziva predpostavko, da je oblast sistem totalne dominacije in nadzora ter da ne pušča prostora za svobodo.

Če najprej pogledamo, od kod izvira in do kam seže moč filma. Kot zapiše Kolker (1998), smo v filmu priča kompleksnim in mnogokrat konfliktnim procesom imaginarnih, kulturnih, ekonomskih in ideoloških dogodkov. Skozi filmske prikaze se ustvarjajo odnosi, reprezentirajo spoli, rase, nacionalnosti ... hkrati pa je film vpet v imperitive ekonomskega profita in kot tak poskuša nagovarjati karseda veliko občinstvo, ugajati skupnim in sprejetim vrednotam ter pričakovanjem. Tako je na film mogoče gledati kot na kulturni artefakt, ki je v največji nevarnosti, da potrjuje dominantno ideologijo.

Ravno vprašanje ideologije je tisto, ki dominira začetkom feminističnih in gejevskih ter lezbičnih filmskih študij, osrediščenih okoli revije *Jump Cut*. Izhodiščna teza o artikulaciji (homo)seksualnosti v filmu je povezana z idejo, da je na film mogoče gledati kot na kulturno institucijo, ki postavlja v ospredje in je zaznamovana z normo heteroseksualnosti (Becker in druge 1981). V ozadju te predpostavke je premislek o konstrukciji in artikulaciji seksualnosti v specifični družbi in zgodovinskem trenutku, torej o konstrukciji v širšem smislu in njenih izrazih skozi kulturne produkte. Vsakršno prikazovanje homoseksualnosti v filmu, je ujeta v dominantno ideologijo. Film ne prikazuje ali izraža homoseksualnosti same po sebi, temveč

reproducira ideje o sprejeti in odkloni seksualnosti, s tem pa potrjuje heteroseksualno normo. Homoseksualnost je uporabljena, da definira parametre normalnosti, implicira vznemirjenje ali grozo dekadence, uteleša nevrotično seksualnost ali igra raznolike umetniško-ideološke funkcije, je pa na koncu bodisi odpravljena bodisi premagana (še ena izmed ideoloških funkcij zmage dobrega nad zlim). Anksioznost glede transgresije seksualnih in spolnih meja je razrešena na platnu, konec pa potrdi superiornost heteroseksualnosti (Dyer 1978). Tako ideologija kot seksualnost posredujeta med materialnim in reprezentacijskim, obe sta ujeti v in vplivata na širše družbene odnose moči (Sedgwick 2008). Tako prikaz homoseksualnosti v filmu ni zgolj odklon s strani heteroseksualne družbe ali, kot pravi Dyer (1978): »Anti-gejevstvo ni diskretni ideološki sistem, temveč del splošne ideologije seksualnosti v naši kulturi«.

Film kot ideološki aparat naj bi tako poustvarjal vtis realnosti, ki bi, v najbolj reducirani, teoretsko totalni različici, zavedla gledalce. Bolj zanimiv je althusserijanski poudarek, kako film kot tehnologija in kot čisto vsebinska, narativna ureditev pozicionira posameznika, bolj specifično, kako je posameznik interpeliran, kako se prepozna kot subjekt skozi ideologijo. Ideologijo reproducirata obe, tako tehnološka kot konceptualna komponenta filma, čeravno je prva (materialnost produkcije) prikrita, druga, nematerialni efekti aparata, pa tisto, kar pojmuje pod ideologijo. Ključno vprašanje pa potem ostaja vprašanje subjekta, kako je leta konstituiran skozi ideologijo kot idealno telo za ideologijo in kako so pogoji produkcije subjektov zakriti (Bryukhovetska 2010).

Težava s teorijo ideologije in filma je tista determiniranost, ki ne upošteva elementa smeha, bolje rečeno, subjektu v tej formulaciji ostane le malo možnosti za delovanje, reinterpretacijo in subverzijo ponujenih podob, skratka, delovanja, ki bi ga v postmoderni teoriji okarakterizirali kot ironičen (po)smeh. Kot nadaljuje Kolker (1998), ko govori o nevarnostih reprodukcije dominantne ideologije skozi film, hkrati dostopnost filma množicam od nekdanj privablja občinstvo v kompleksen družbeni in kulturni dialog, v katerem se ustvarja vrsta različnih in konfliktnih branj ter interpretacij, odvisnih od vpetosti bralca v spolne, seksualne, rasne, razredne in druge kategorije. Vsaka naracija postavi gledalca tudi v pozicijo agenta; in rasa, razred in spol ter seksualnost vplivajo na to, kako je ta subjektiviteta zapolnjena z gledalcem (de Lauretis 1987).

Če se vrnemo k podobi v filmu, to pomeni, da četudi imamo v proučevanju podob homoseksualnosti večinoma opravka s filmi, ki reproducirajo dominantne ideološke sisteme

heteronormativnosti in dveh spolov, so tudi filmi, ki se sicer zdijo tesno vpeti v to ideologijo, polni ambivalentnosti. Film lahko kljub klasični narativni strukturi in tehnološkem pozicioniranju (montaža, kamera, osvetlitev, postavitve scene, glasba ipd.), vsebuje notranje razpoke, ki se razkrivajo in kažejo na kontradikcije in napetosti v ideologiji (Comolli in Narboni 1971). Podoba homoseksualnosti tako ne deluje vedno na načine, ki bi enoznačno potrjevali heteroseksualnost, temveč lahko zavzame različne in mnogoplastne pomene, ki rušijo kohezijo filma od znotraj – toliko kot je lahko heteroseksualna kultura zgrožena nad homoseksualnostjo, toliko jo lahko privlači, se z njo ukvarja, jo preiskuje, definira ipd. Tako kot enoznačni tipizirani karakterji v filmu niso točka identifikacije, temveč prej razkrivajo spodletelost ideološkega vpisa, distanco med subjektom in družbenimi zapovedmi, v kolikor ni subjekt patološko utelešenje družbenih zapovedi, tako tudi tekstualni pomeni niso nikoli fiksni, enkrat za vselej, temveč so vsi kulturni produkti podvrženi kontinuiranemu procesu ponovnih branj in prisvajanj. Čeprav je homoseksualnost v mainstream kulturni produkciji največkrat skrita in jo razkrivajo le latentni pomeni, namigi in gejevski ter lezbični prisvajanja tekstov, če pa je odkrita, ima izrazito negativne konotacije, branje podob ni enostavno, temveč se pomeni ustvarjajo med tekstom in željami, fantazijami in predpostavkami, ki jih ima subjekt (bralec) (Munt 1992, xxi).

Tako se pomikamo v polje poststrukturalističnih premislekov o filmu in subjektih, največkrat osredinjenih okoli konceptov diskurz, oblast/vednost in dipozitiv. Koncept dispozitiva v filmski teoriji ne odpira zgolj vprašanje subjektivitete, temveč trenutkov razpok, ko se gledalec upre popolni identifikaciji s filmskim diskurzom. Ali kot trdi Conley (2001), film je medij, skozi katerega je lahko katerikoli in vsak diskurz razkrit v svoji razcepljenosti, razdrobljenosti in omejenosti.

2.3 POSTSTRUKTURALISTIČNI PREMİK V FILMSKI TEORIJI

Teorija filmskega dispozitiva je pomik od fatalistične vizije ideološke totalnosti in mimetične identifikacije s podobo k teorijam dinamične subjektivacije ali vsaj večplastnosti tega, kar imenujemo posameznik/subjekt. Čeravno izhaja konceptualizacija dispozitiva v filmski teoriji iz tradicije ideološkega vpisa v filmu – prvič se pojavi v esejih Jeana-Louisa Baudryja v povezavi z razmislekom o buržoazni ideologiji in vplivom na film – se kasnejše teorije, navezujoč na Foucaulta, Agambena in Deleuza, popolnoma razvežejo od pojma ideologije.

Kot smo že napisali, je o filmu smiselno premišljevanje zvezano v pomenu tehnologije, kar je Baudry imenoval aparat (materialni pogoji (re)produkcije ideologije) in nematerialnih elementov, ki jih je imenoval dispozitiv, ter njune implikacije za subjektivacijo. Povedano drugače, v povezavi s filmom lahko premišljujemo v dveh epistemologijah, tehnološki, ki se nanaša na materialne pogoje in operacije, potrebne za (re)produkcijo filmov ter epistemologijo dogodka, pogled na nematerialne aspekte »resničnosti«, vsebine (Bryukhovetska 2010, Colman 2009). Čeravno se v nadaljevanju posvečamo predvsem slednji, pa poglejmo najprej tehnološke implikacije.

2.3.1 KINEMATOGRAFSKA TEHNOLOGIJA

Postavitev kamere, ki implicira pogled moškega in vabi k identifikaciji z njegovim zornim kotom, preiskovalni pogled kamere, ki pozicionira žensko kot objekt voajerističnega ali fetišističnega pogleda, montaža, ki rekonstruira časovno/prostorske okvire dogajanja ... Kako lahko ekran uokviri ali prikaže kompleksnost življenja, kako se premikajoče podobe razlikujejo od negibnih podob, kako zvok vpliva na vsebino podob ... so pogosta vprašanja v feministični, gejevski lezbični ipd. filmski teoriji, ki kamere pač ne jemlje za aparat objektivnega popisovanja »realnosti« (Mulvey 1975, bell hooks 1992).

Iz filma prihaja nekaj najboljših primerov političnosti tehnologije oziroma razmisleka o tem, kako so razmerja moči vpisana v tehnologijo. »Nekaj časa je bilo na filmski trak/film praktično nemogoče skupaj posneti bel in črn obraz, ne da bi vsaj enemu izmed njiju storili estetsko krivico. Vsak namreč zahteva popolnoma različen pristop k make-upu, osvetlitvi, razvijanju. Tehnologija je bila namreč zgrajena na predpostavki, da mora na filmu dobro izgledati bela, zato je vse temnejše zbledelo« (Bobnič in drugi 2012, 4-5).

V procesu nastajanja tehnologija nosi potencial različnih rab, nato se mainstreamizira samo ena. »[K]o uporabljamo tehnologije, ki so v našem času nove, razvijamo rabe, ki bodo postale prevladujoče, v navodilih za uporabo pa naposled tudi dominantne,« pravi Melita Zajc. Tehnologija postane na tej točki, ko se možnosti potencialne uporabe skrčijo in ustalijo,

politična.¹ Hkrati tehnologija ni nujno politična sama po sebi, pač pa jo za tako naredijo šele odločitve o načinu njene uporabe (v Bobnič in drugi 2012, 4-5).

V ozadju kinematografskega premisleka o prikazovanju/konstrukciji subjektov, ki so na nek način odklon od norme, so vedno širše družbene implikacije oblasti in vednosti, od kod izvira, kdo ima moč uveljavljanja definicij, kje je lokus pogleda, nadzora in discipline. Ključna povezava je vprašanje tehnologije in vidnega, natančneje, ali moderna znanost in tehnologija pomenita triumf skopofilije? Foucaultovska poanta o dominaciji vidnosti v modernih mehanizmih oblasti in vednosti, zapiše Braidotti (1996), seže vsaj do Platona. Novost je, da imperativ videti pomeni vedeti, dobi nove razsežnosti v kulturi, kjer je sodobni panoptikum satelit in mikročip, vstavljen v telo, da nadzira osnovne funkcije, tehnologija, ki razgali telo na zunaj in navznoter. Tehnološki premiki so epistemološki prerezi v pomenu, da rekonfigurirajo odnos med videti in vedeti ter se poigravajo z načini naše percepcije. Tako lahko o kinematografiji razmišljamo kot o kompleksni mreži tehnološkega in telesnega; kinematografija skozi uporabo utelešene izkušnje ustvarja »resnico« o percepciji, izkušnji (Sobchack 2004). Telo in kinematografija sta zvezana v pomenu, da je telo zvezano s tehnologijo tako, da poseduje med tekstom kot znakom in umom, kinematografija pa tako ni zgolj zaprt medij, temveč ima transformativno intenziteto (Barthes 1999). Od tod dva odziva na tehnologijo: tehnicistična fobija in deterministični fatalizem ali poudarjanje novih možnosti emancipacije, alternativnih uporab, povezovanj globalne kritične mase.²

Druga epistemologija je epistemologija dogodka in zadeva metafiziko. Cilja na formacije vednosti in zgodovine na ekranu; oba sta dinamična procesa, splet tehnologije in

¹ Pri tem je politično najlažje definirati kot vsako polje, kjer se sprejemajo odločitve z implikacijami za družbeno. »Če oblast razumemo diskurzivno, se ta polja seveda zelo razširijo. Vsako mesto, v katerem prihaja do jukstapozicije družbenih sil in odločitev, je politično« (Bobnič in drugi 2012, 4-5).

² Dva primera alternativnih rab, ki odpirata možnosti destabilizacije družbenih normativov: Prvi primer je francoska umetnica Orlan, ki je tehnologijo plastičnih operacij, običajno namenjeno normalizaciji teles in ukalupljanju po heteronormativnih standardih, subvertirala. Silikonski vložek, ponavadi namenjen discipliniranju ženskega telesa in proporcev, si je vsadila na čelo.

Drugi primer potencialne tehnologije zareže v pojmovanja seksualnosti in erotizacije specifičnih telesnih delov. Teledildonika (Rheinhold 1993), interaktivna seks tehnologija je vizija tehnologije, ki bi računalniškim uporabnikom omogočala, da svoje telesne podobe vnesejo v virtualni prostor skupaj z napravami, ki bi prenašale povratno informacijo oz. prevedle dejanja v kiberprostoru v fizične občutke na uporabnikovem realnem telesu. Če se te nekdo dotakne v virtualnem prostoru, to čutiš na realnem telesu. Drug poudarek teledildonike je bolj subverziven: kaj če telo v virtualnem prostoru kodiraš drugače, kot je kodirano v realnem? Kaj se zgodi, če genitalne senzorje povežeš s seksualno nezaznamovanimi deli telesa? Tako lahko doživiš orgazem zgolj z rokovanjem.

epistemologije dogodka, formirana skozi ekran. Kinematografija producira dogodke, ki zadevajo misel in koncepte, nematerialne elemente eksistence (čas/prostor, dinamike družbenih situacij, političnih predpostavk, zgodovinskih konceptov prevedenih v emocije – spominov, občutka nostalgije, pričakovanj, strahu, želje, ljubezni), imaginarnih stimulansov fiktivnih svetov na ekranu in situacij, ki spolno zaznamovano utelešajo (Coleman 2009, 9-10). Vsa omenjena vprašanja se v filmski teoriji osredičajo okoli vprašanj dispozitiva in vednosti/oblasti v povezavi s subjektivacijo.

2.3.2 DISPOZITIV

Oba pola proučevanja in premisleki o izvoru ter posledicah filmskih podob, zvoka, montaže, vsebine itd. se združijo v konceptu dispozitiva in tehnologijah implementacije, ki proizvajajo subjekte. Dispozitiv v grobem vključuje idejo o sistemu vednosti, ki poveže:

1. Diskurz: zalogo in/ali pretok znanja, konstrukcij »resnice«
2. Dogodke: oblikovani glede na odločitve, ki so implementacije te vednosti
3. Objekte

Dispozitiv je Foucaultov teoretski premik, ki zamenja zgodnejši pojem diskurzivne formacije, s tem pa poleg lingvističnih vključi vse nelingvistične elemente (vizualna in prostorska pozicioniranja/ureditve) (1980). Po Agambenu gre za set heterogenih mehanizmov, ki vključujejo praktično karkoli: »diskurze, institucije, stavbe, zakone, policijo, ukrepe, filozofske predpostavke ... Dispozitiv je mreža, vzpostavljena med temi elementi« (2009, 3-4). Hkrati ima dispozitiv vedno konkretno strateško funkcijo in je vedno lociran v polju oblasti, še več, je presek odnosov oblasti in rezervoarja vednosti in kot tak opisuje »tisto, v katerem in skozi katerega se zavemo čiste aktivnosti vladanja, oropane vsakršnega temelja v bivanju«. To je razlog, zakaj morajo dispozitivi vedno implicirati proces subjektivacije, morajo »producirati svoj subjekt« (Agamben 2009, 11).

Agamben poudari sposobnost dispozitivov, da ujamejo in transformirajo živa bitja v subjekte in usmerjajo, določajo, kontrolirajo, zagotavljajo geste, vedenja, mnenja ali diskurze živih bitij. Subjekt je tako rezultat boja med živimi bitji in dispozitivi, hkrati pa je ujet v multidimenzionalne procese subjektivacije; Agambenov primer uporabnika mobilnega

telefona je mogoče razširiti na gledalca filmov, uporabnika spleta, pisatelja, aktivista ipd. Brezmejna rast dispozitivov torej, ki kaže na »ekstremno pomnoženost procesov subjektivacije« (2009, 15). Pri tem opozarja, da kljub vtisu, da v tem času kategorija subjektivitete izgublja konsistentnost, ni glavno vprašanje njen »izbris ali premostitev, temveč širjenje (razdrobljenost), ki maškarado, ki je od nekdanj spremljala vsako osebno identiteto, potisne do njenega ekstrema« (2009, 15). Disciplinirajoč učinek dispozitivov je v tem, da le-ti (skozi prakse, diskurze in vedenje) ustvarjajo pokorna, a »svobodna« telesa, ki prevzamejo svojo identiteto in »svobodo« kot subjekti v procesu desubjektivacije (2009, 20).

Drugi veliki teoretik dispozitiva po Foucaultu, Deleuze, definira dispozitiv podobno kot Agamben, v smislu pomnoženih, prepletenih in heterogenih silnic izjavljanja, vidnosti, subjektivacije, hkrati pa odpre premislek o dveh konsekvencah, ki nas premaknejo iz polja determinizma subjektivacije v polje razpok, ki ga je predvsem feministična in queer kritika izkoristila v svojih analizah in praksah. Namreč, kot piše Šprah (2010, 277), po Deleuzu sledita dve posledici, ki izhajata iz variacij ustroja dispozitiva: prva se nanaša na »zavrnitev univerzalij«, druga na možnosti pojmovanja in »produkcije nečesa novega«. Prva temelji na predpostavki, da »univerzalno« v resnici nima pojasnjevalne vrednosti, temveč ravno obratno, sama potrebuje pojasnitev: »Eno, Vse, Resnično, objekt, subjekt niso univerzalije, temveč singularni procesi, procesi unifikacije, totalizacije, verifikacije, objektivizacije, subjektivizacije, ki so imanentni določenemu dispozitivu« (Šprah 2010, 278). Druga konsekvence izhaja iz destabilizacije univerzalnega in se odraža v spremembi usmeritve, ki se odvrne od »Večnega, da bi pojmla novo«, ta produkcija novega pa že vsebuje vidik lastne transformativnosti: »Vsak dispozitiv se tako definira s svojo vsebino v novosti in ustvarjalnosti, ki istočasno zaznamuje njegovo zmožnost, da se transformira ali da se razpoči v korist dispozitiva prihodnosti ...« (Šprah 2010, 278-279).

Skratka, koncept dispozitiva v svoji rizomatični naravi naredi pojme in dihotomije v pojmovanjih reprezentacije v klasični filmski teoriji (subjekt in objekt, podoba in realnost, jezik in percepcija itn.) nepotrebne in odpira ponoven »premislek filma skozi odvrčanje od tovrstnega razcepljanja in tehnološkega, zgodovinskega ter estetskega determinizma« (Parente in de Carvalho v Šprah 2009, 281).

Glavna poanta takšnega pojmovanja je, da se koncept dispozitiva izogne homogeni sistematizaciji in jasnim definicijam vednosti in pozicije moči v odnosu do subjekta, saj se jim ta izmika v trajnem procesu postajanja. Gibanje in neposrednost, nenehna sprejemljivost kot

prehajanje k novemu – deleuzovski pojem aktualnega – v dinamiki med tistim, kar smo, in tistim, kar bomo ravnokar postali, govori o novi ontologiji obrobij in prehajanja, nekakšnem nomadstvu in nomadskih subjektih v gibanju (Braidotti 1994). »Črta subjektivacije je proces, subjektivnost v dispozitivu, skrajni rob dispozitiva in prelomnica med dispozitivi« (Deleuze v Šprah 2009, 281). In kot nadaljuje, so, v kolikor se pač spodmikajo razsežnostim vednosti in oblasti, črte subjektivacije še posebej zmožne utreti poti ustvarjanja, ki nenehno spodletijo, a so tudi ponovno podvzete, spremenjene, vse do preloma s starim dispozitivom (2009, 281).

Če se vrnemo k naši temi: večina feministične, gejevske/lezbične in queer filmske teorije (če izključimo psihoanalizo) zavisi in se pomika med koncepti ideologije, ideoloških aparatov na eni in diskurzivnih formacij, dispozitivov na drugi strani. Koncept dispozitiva, bolj konkretno, kinematografija skozi prizmo koncepta odpira tematike mehanizma subjektivacije in produkcijske moči mnogoterih diskurzov, ki izrisujejo meje tega, kar je (homoseksualni) subjekt. De Lauretis (1987: 13) odgovori na dve vprašanji, pomembni za feministična (dodajamo, da tudi gej in lezbična/ queer) branja filma. Prvi del, ne samo da razkriva, kako so reprezentacije spola in seksualnosti konstruirane skozi dane tehnologije, temveč kako jih vsak posameznik, ki ga naslavlja, subjektivno absorbira. Drugi poudarek je povezan s konceptom gledalstva, ki ga vzpostavi feministična teorija, natančneje, z načini, na katere je vsak individualni gledalec naslovljen skozi film; kako je njegova/njena identifikacija usmerjana in strukturirana skozi vsak film, intimno in namerno povezana z gledalčevim spolom in seksualnostjo.

Kinematografija (kinematografski dispozitiv, kot ga imenuje) je zanjo to, kar po foucaultovski liniji imenuje »tehnologija spola« (in seksualnosti), da poudari dvojnost subjektivitete: materialnost (institucionalna raven) in semiotiko (diskurzivna raven) procesa subjektivacije, ki definira subjekt skozi regulativne spremenljivke spola, seksualnosti, rase ipd. Dvojna je še v drugem pomenu: je lahko oblika opolnomočenja in pripadanja (specifičnim praksam npr. feminizmu) in regulativna, v kolikor oblike opolnomočenja omejujejo in disciplinirajo.

Še večji premik k poststrukturalizmu je videnje dispozitiva kot mediacije med tehnologijo, estetiko, zgodovino, koncepti, prakso in subjektom (in telesom), ki ne odpira zgolj vprašanj zvestega utelešenja diskurzov, temveč možnosti premisleka o razpokah, novih ontologijah, ki so emancipirajoče z vidika premišljevanja o mejnih pozicijah. Skratka, potencialu zamišljanja subjektov, ki niso ujeti v logiko, ki jo Rosi Braidotti imenuje dialektična kletka razmišljanja – zamišljanja razlik v dialektiki Jaza in Drugega – ki so v teoriji konceptualizirani kot nomadski

subjekti, kiborške (Haraway 1999) ali queer subjektivitete (Sedgwick 1985, 2008; Doty 1998).

2.4 NEVARNOST ENE ZGODBE: DISKURZIVNE FORMACIJE IN SUBJEKTIVACIJA

Sem instrument v obliki ženske, ki poskuša prevesti pulziranje v podobe za rešitev telesa in rekonstrukcijo razmišljanja (A. Rich)

Kot izhodišče za razmišljanje o prikazovanju homoseksualnosti (»drugosti«) ali boljše konstrukcije drugosti v filmu se naslanjamo na dve asociaciji. Prvo ponuja črnska kulturna kritičarka bell hooks (1992), ko zapiše, da so množični mediji sistemi vednosti in oblasti, ki reproducirajo in vzdržujejo prevlado belskosti, kot nepreizpraševane norme, praznega mesta pomenjanja. Druga dopolnitev prihaja s strani lezbične filmske teoretičarke Therese de Lauretis (1987), ko opozori na moč diskurzov, da naredijo ljudem silo, nasilje, ki je materialno in fizično, čeprav ga producirajo abstraktni in znanstveni diskurzi, kot tudi diskurzi v množičnih medijih. Prva opozarja na nevarnost tistega, kar bi nigerijska pisateljica C. Adichie imenovala »nevarnost ene zgodbe«, fikcije, ki reducira svet na eno vrsto ljudi, usod, življenjskih potekov in se jo ponavlja tako dolgo, da pozabimo, da je fikcija. Struktura je vsem poznana, mesto belskosti pa je mogoče nadomestiti z drugimi ekvivalentnimi kategorijami »odklonskosti« od norme npr. ženskami ali homoseksualci. Druga govori o materialnem, telesnem vpisu diskurzov. Če nadaljujemo z Adichie:

Zgodaj sem začela brati in kar sem brala, so bile pretežno ameriške in britanske pravljice za otroke. Prav tako sem zgodaj pričela pisati in napisala natanko takšne zgodbe, kot sem jih brala. Vsi moji junaki so bili belopolti in modrooki, igrali so se v snegu, jedli jabolka in veliko govorili o vremenu, kako lepo je, da se je pokazalo sonce. In to navkljub temu, da sem živela v Nigeriji /.../ Nismo imeli snega, jedli smo mango in nikoli govorili o vremenu, ker ni bilo potrebe /.../ Mislim, da to dobro ponazori, kako se zgodbe vtisnejo v nas in kako smo v soočenju z njimi ranljivi.

Vse tri ženske je njihova subjektivna pozicija drugosti od norme – če le-to po goffmanovsko definiramo kot bel heteroseksualen moški srednjega razreda – (glede na spol, raso in seksualnost) pripeljala do enakih premislekov, ki jih je mogoče prevesti v pojme, kot so nasilje diskurzivnih konstrukcij, discipliniranje, proces subjektivacije in večna razcepljenost ali spodletelost mimetičnega posnemanja podobe. Film, kot smo poskušali pokazati, ni zgolj zgodba, je tehnološki aparat, ki ustvarja podobo, določa, kaj je vidno in kaj ne, in pozicionira gledalca, soustvarja svoje subjekte. Filmski aparat ustvarja tisto, o čemer trdi, da le

reprezentira ali kot zapiše Hall (1993, 236): »/.../ identiteta ni konstituirana izven, temveč v reprezentaciji« in nadaljuje, da ravno zato film »ni ogledalo, pridržano, da bi odsevalo tisto, kar že obstaja, temveč oblika reprezentacije, ki nas lahko konstituirajo kot nove oblike subjektov in nato omogoči, da odkrijemo, kdo smo«.

V filmskih narativih je vedno prisotna politika seksualnosti in spola, ki prežema reprezentacije, te pa povratno nudijo točke našim identifikacijam, pa tudi, kot bomo poskušali pokazati, uporom, subverzijam in parodičnim spodletelostim.

2.4.1 KONSTITUCIJA (HOMOSEKSUALNEGA) SUBJEKTA

Konstitucija krhkega, razcepljenega subjekta je kulturno kodiranje določenih funkcij in dejanj kot pomenskih, sprejemljivih, normalnih, zaželenih. Z drugimi besedami: nekdo postane subjekt skozi vrsto zapovedi in dovoljenj, ki vklešejo njegovo subjektiviteto v živo skalo oblasti. Subjekt je tako sestavljen iz kupa fragmentiranih delov, ki jih drži skupaj simbolično lepilo – zvezanost ali identifikacija z falogocentričnim simboličnim. Kup navlake, ki se imenuje središče kreacije, vozle želečega mesa, ki projicira samega sebe v višave imperialne zavesti. »Vedno znova me pretrese nasilje geste, ki zveže razdrobljeni jaz s performativno iluzijo enotnosti, gospostva, nepreizpraševanja. Fascinirana sem nad grozljivo neumnostjo te iluzije in njeno nedojemljivo močjo« (Braidotti 1994, 12).

Naše izhodišče bo tako dvom v zdravo pamet, vprašanje, kako se v sferi družbenega, mreži moči in dominacij, podrejanj in izključevanj uveljavlja heteroseksualna norma in predvsem, kako se odkloni od norme zarisujejo na telesa. Naša temeljna pozicija je tako, da ne obstajajo preddiskurzivni subjekti in identitetne kategorije, temveč so le-te »učinki institucij, praks ter diskurzov mnogoterih in razpršenih virov« (Butler 2001, 9). Diskurz je v tem pomenu mišljen v foucaultovskem smislu kot vrsta izjav, ki nas oskrbijo z jezikom za razmišljanje in govorjenje o specifični temi v specifičnem zgodovinskem trenutku, gre torej za produkcijo znanja, vednosti. Diskurz, kot smo že poskušali pokazati, ima produktivno moč, ne deluje zgolj na lingvistični ravni, temveč hkrati zadeva prakse, nas oskrbuje s pomeni, ki vplivajo na naše delovanje. Tako diskurz konstruira teme, definira in proizvaja objekte naše vednosti, obvladuje načine, na katere je mogoče razmišljati o temi in njene pomene, in nenazadnje vpliva na načine udejanjanja idej in reguliranja drugih. Pomemben aspekt diskurzov je, da definirajo na določen način, zagotavljajo znanje o specifičnih temah in hkrati izključujejo

druge, predpisujejo ene in prepovedujejo druge prakse, tisto, kar je »resnično«, »dobro« ipd., pa je skozi čas spremenljivo. Pri določanju norme in njenih odklonov, reguliranju in kaznovanju populacije gre za nekakšno igro oblasti/vednosti: aparati kaznovanja in discipliniranja so vedno investirani z oblastjo,³ kot je oblast vedno podprta in legitimizirana z vednostjo, trenutnimi konstrukcijami »resnice« (Foucault 1995).

2.4.2 SEKSUALIZIRANO TELO

Kako se norme in odkloni od njih torej rišejo, vtisnejo na telesa? Kot pokaže Foucault (1978, 1995), je telo vse od 18. stoletja skozi tehnologije nadzora in analiziranja primarni lokus konceptualiziranja subjekta, rečeno drugače, seksualnost je bržkone glavni dispozitiv modernih družb s svojimi tehnologijami implementacije. Materialnost telesa je podvržena različnim vpisom, je vedno v središču različnih formacij oblasti/vednosti, s katerimi je telo povezano v kompleksnih razmerjih vsakokratnih oblastnih investicij in odporov, diskurzov in kontradiskurzov. Različne diskurzivne formacije in institucionalni aparati razlikujejo, klasificirajo in vpisujejo telesa na različne načine, glede na zgodovinsko specifične režime oblasti in »resnice«. Telo je neposredno vpleteno v politično polje, v silnice oblasti, ki nanj vplivajo, natančneje, materialnost telesa je podvržena različnim simboličnim in materialnim operacijam: vanj investirajo, ga mučijo, prisilijo, da opravlja naloge, izvaja rutine, nosi simbole. Surovi material telesnosti se spreminja v družbeno uporabno telo, ki je produktivno, izvaja zadane naloge, je podrejeno in disciplinirano – »krotko telo«. Hkrati te tehnologije nadzora, kodifikacije in kategorizacije producirajo specifično vednost o subjektu in njegovi družbeni vpisanosti (Braidotti 1994).

Foucault v svoji genealogiji nadaljuje po liniji francoskega poststrukturalizma: v moderni dobi se zamaje kartezijski dualizem telo/duh in racionalna paradigma, kar Braidotti imenuje dvojni premik pozicije modernega subjekta – stran od metafizične enotnosti, ki jo je vzdrževala ravno skrbno konstruirana opozicijska struktura v razpadanju in premik proti »mnogoterim diskurzom, ki za svojo tarčo vzamejo utelešeni subjekt« (Braidotti 1994, 45). V tem premiku odigra ključno vlogo ravno seksualnost kot mesto najhitrejšega pomnoževanja

³ Pri tem je potrebno opozoriti, da oblast, kot jo formulira Foucault, nima nekega specifičnega subjekta ali skupine kot lokusa oblasti, temveč je le-ta razpršena, je polje silnic. Deluje tako na mikro ravni kot v smislu nekih širših strategij in ni povezana zgolj s prisilo in preprečevanjem, temveč tudi z zapeljevanjem, zagotavljanjem konsenza, nima nekega določljivega zunanega vira, temveč deluje tudi v pomenu samoomejevanja, samodiscipliniranja, je ponotranjena. Niti ni zgolj omejujoča, temveč tudi produktivna (ustvarja nove diskurze, znanja, prakse, institucije ipd.) (Foucault 1995, 1978).

diskurzivnih praks in nasilnosti normativnih učinkov v naši kulturi. Ko Braidotti zapiše svoje čudenje nad grozljivo neumnostjo iluzije enotnega subjekta in nepreizpraševanje falogocentrizma v konstituciji subjektov ter njeno nedojemljivo močjo, cilja ravno na težavo razbijanja iluzije »naravnega«, s katero se soočamo ob premišljevanju o spolni in seksualni hierarhiji, fikcije, ki jo je Monique Wittig imenovala »zdrava pamet« (2000). Ta nam narekuje, kaj je moški in kaj je ženska, kaj je razlika med njima in kako se dopolnjujeta v odnosu, ki je heteroseksualen. Paradoks družbene norme, ki se skriva pod oznako »narave«, je intenzivna družbena investicija v definiranje norme in njenih odklonov, podrejanje normi ter sankcioniranju prestopkov. Kot pokaže Wittig (2000, 61) je za »zdravo pametjo« vrsta diskurzov modernih teoretskih sistemov in družbenih znanosti, ki zadevajo »žensko«, »moškega«, »spol«, »razliko« in heteroseksualen odnos, ki je v analizi vedno izključen iz družbenega, postavljen tesno v primež narave in s tem postavljen na mesto standarda, v katerega ni moč dvomiti. Težava z »zdravo pametjo« je ta, da zanika lastno produkcijo, oziroma jo postavlja v polje preddiskurzivnega, resničnega, tistega, kar naj bi obstajalo pred družbenim posegom. Njena velikanska moč izhaja iz tega, da v prvi vrsti zadeva tisto, kar nam je najbližje, naša telesa in misli, našo subjektiviteto. »Zdrava pamet«, ki ponuja model dveh spolov in njuno dopolnjevanje v odnosu, se »nagiba k posploševanju lastne produkcije konceptov v obče zakone, ki se predstavljajo kot edini resnični za vse dobe, za vse družbe, vse posameznike« (2000, 62).

Za zdravorazumsko pripovedjo o spolni razliki in (hetero)seksualnosti genealogija razkriva relativno novodobno iznajdbo. Foucault v prvem delu Zgodovine seksualnosti pokaže na režime oblasti-vednosti-užitka (1978, 15), ki vzdržujejo diskurz o človeški seksualnosti oziroma opozori na dispozitive, ki producirajo vedno večje kvantitete diskurzov o seksualnosti, ki so zmožni funkcioniranja in imajo posledice v lastni ekonomiji (1978, 25). Skrb za seksualnost po osvoboditvi izpod jarma cerkvene spiritualnosti pade pod nadzor mehanizmov javnega interesa in do začetka 18. stoletja diskurz o seksualnosti dobi osrednje mesto »resnice« o subjektu. Seksualnost postane objekt analize, klasifikacije in specifikacije, sčasoma pa ključno mesto regulacije (spodbujene s političnimi, ekonomskimi in tehničnimi interesi): ne skozi represijo nereda, temveč »urejeno maksimizacijo kolektivnih in individualnih sil«, ne zgolj skozi državno oblast in njeno moč, ki jo izvaja nad populacijo (po Foucaultu ravno tako relativno nova iznajdba) temveč državljane, ki jo sestavljajo (1978, 26-27). Ravno na ta individualni nadzor cilja Foucault, ko govori o mikrofiziki oblasti.

Za nas so pomembni trije poudarki. Prvič pomen vednosti, ki izhaja od oblasti in jo podpira, omogoča regulacijo, oziroma premislek, kako se centri diskurzov o seksualnosti razmnožijo – medicina, pedagogika, pravo in nenazadnje popularna kultura s filmom – in tvorijo vednost o »normalni« seksualnosti, o homoseksualcu, lezbijki, ženskah (v povezavi s tem vznikne scientia sexualis). Drugi element premisleka o diskurzu o seksualnosti je koncept vidnosti, do konceptualizacije katerega pa poskušajmo priti po poti zamolčanosti/nevidnosti.

Ko Foucault govori o seksualnosti otrok oziroma zanikanju le-te, zapiše: »Ni zgolj ena, temveč mnogo zamolčanosti in te so integralen del strategij, ki tvorijo osnovo in prežemajo diskurze« (1978, 29). V filmsko teorijo lahko to prevedemo tudi v iskanje subjektivizacije v »prostoru izven«, prostoru, ki je izven vidnega v kadru/okvirju, a je hkrati neločljivo povezan s tem, kaj je v kadru vidno (de Lauretis 1987, 26). Zadnji poudarek je, da se hkrati z kvantificiranjem diskurza o seksualnosti (»govorjenja o seksu ad infinitum« (Foucault 1978, 37)) uveljavita dva sistema upravljanja seksualnosti: zakonska zveza in ureditev sistema seksualn/e/ih želj/e/a. Obenem se pojavi nova kategorija regulacije: deviantnost/perverznost. Pregarjanje perifernih seksualnosti je vključevalo utelešanje perverznosti, novo osebo, homoseksualnega subjekta, ki ga je bilo po novem mogoče specificirati, razvrstiti in nadzorovati. V 19. stoletju se tako zgodi diskurzivni premik: od sodomije kot dejanja k »homoseksualcu kot osebi z zgodovino, otroštvom, načinom življenja« (1978, 44). Na tej točki pridemo do vidnosti in teoretskega preobrata v odnosu do psihoanalitičnih pojmovanj (homo)seksualnosti: Foucault upravičeno opozori, da pomnoževanje diskurzov o seksualnosti zamaje tezo o potlačitvi/represiji. Pokaže ravno obratno, seksualnost dobi »analitično vidno in permanentno realnost: vsajena je v telesa, načine obnašanja in klasifikacije« (1978, 46). Gre za medsebojno igro, večkratni presek oblasti in užitka: na eni strani je implementacija pomnoženih perverznosti instrument-posledica – odnos oblasti do seksualnosti in užitka se je razlezla, pomnožila, merila telo in vdrla v načine obnašanja ravno skozi izolacijo, intenzifikacijo in konsolidacijo obrobni seksualnosti. Hkrati pa so se te seksualnosti zamejile, postale definirane, vezane na prostor, čas, načine obnašanja. Odnos med oblastjo in užitki je vzajemen, vezan na razširjanje seksualnosti skozi posege oblasti in lokaliziranje seksualnosti, ki omogoča optimizirano intervencijo (1978, 48-49). Podobno piše Katz (2007), ko opozori, da sta homoseksualnost in heteroseksualnost relativno novi invenciji (slednja mlajša od prve), definirani v odnosu in sta mesto nasprotnih definicij in pomenov. Pri tem ima heteroseksualnost privilegirano mesto v označevalnem sistemu.

2.4.3 SPOLNA ZAZNAMOVANOST

Če preidemo na drugi binarizem, pomemben za našo analizo, spol, potem vidimo, da koncepti diskurza, vidnosti in klasificiranja homoseksualnega subjekta dobijo druge razsežnosti, če nazaj vpeljemo koncept spola. Butler (2001) izpostavi prisilno heteroseksualnost in falogocentrizem kot tista režima oblasti/diskurza, ki proizvajata in ohranjata subjekt in ter se vpisujeta na telo, ga spolno in seksualno zaznamujeta ter umestita v hierarhijo, ki se strukturira okoli te zaznamovanosti. Zvezanost biološkega spola, družbenega spola in želje, ki implicirajo drug drugega, kar Butlerjeva imenuje »heteroseksualna matrica«, označuje mrežo kulturne inteligibilnosti, v kateri se naturalizirajo telesa, družbena spola in želje. S tem označi: »/.../ hegemoni diskurzivni/spoznavni model inteligibilnosti družbenega spola, ki predpostavlja, da je za koherentnost in smiselnost teles potreben stabilen biološki spol, ki se kaže s stabilnim družbenim spolom /.../ Stabilni družbeni spol je s prisilno heteroseksualno prakso definiran kot opozicionalen in hierarhičen« (2001, 159 – 160).

Butlerjeva trdi, da je identiteta potemtakem označevalna praksa, subjekti pa posledica specifičnih s pravili obvladovanih diskurzov. Pravila, ki upravljajo inteligibilno identiteto, strukturirano vzdolž matric družbenospolne hierarhije in prisilne heteroseksualnosti, ter omogočajo in omejujejo vzpostavitev »jaza«, delujejo s ponavljajočim označevanjem. Le-to na eni strani omejuje, pripisuje, disciplinira in regulira telesa, da se podrejajo normi, na drugi strani pa utelešenje »narave«, paradoksalno, vedno znova spodleti in s tem razkrije regulatorni ideal kot fikcijo. Pri tem ne cilja zgolj na družbeni spol, temveč zareže ravno v nepreizpraševano materialnost biološkega spola, ki nas sicer uči, kaj je moški in kaj ženska, kako naj bi spola izgledala, se obnašala in dopolnjevala v odnosu. Zarez v predpostavke spola je dvojen s poimenovanjem in sprevračanjem funkcije telesnih delov, ker dodatno odpira prostor zamišljanju alternativnih spolov in seksualnosti. Pokaže, kako biološka spolna razlika ni nikoli preprosto funkcija materialnih razlik, ki ne bi bile že označene in formirane skozi diskurzivne prakse. Biološki spol je v govoru »zdrave pameti« zadnji mejnik »narave«, pri katerem je zanikana njegova lastna produkcija, oziroma se ga postavlja v polje preddiskurzivnega, »resničnega«, skratka tistega, kar naj bi obstajalo pred družbenim posegom. Nasprotno, biološki spol je od vsega začetka normativen, regulatorni ideal v foucaultovskem smislu, ki ne deluje zgolj kot norma, temveč hkrati producira telesa, ki jih

nadzoruje. V tem pomenu biološki spol tudi ni statično stanje telesa, temveč proces, v katerem regulatorne norme materializirajo biološki spol.⁴

Tako kot je utrjevanje in materializacija biološkega spola vedno odvisna od ponavljanja norm, je družbeni spol podobno proizveden s stiliziranim ponavljanjem dejanj v času. Družbeni spol je za Butlerjevo performans, ki z repetitijo ustvarja neko iluzijo stalnega sebstva in družbenega spola. Kot tak je performativni dosežek, v katerega verjamejo tako izvajalci kot opazovalci performansa. Tretji element sklenjenega kroga je želja, ki je kakopak heteroseksualna. Heteroseksualna matrica poveže vse tri v mrežo kulturne inteligibilnosti, v kateri se naturalizirajo telesa (materialna spolna razlika), družbena spola (z opozicionalnimi lastnostmi in hierarhičnimi odnosi vred) in prisilna heteroseksualnost. Proces produkcije matrice in njegova zgodovina sta zanikani, nevidni za »zdravo pamet«. Tako pravila, ki upravljajo inteligibilno identiteto, strukturirano vzdolž matric družbenospolne hierarhije in prisilne heteroseksualnosti omogočajo, odobravajo ali boljše, ne reflektirajo določene spolne in seksualne identitete ter hkrati omejujejo in izključujejo druge (Butler 2001).

Mehanizmi konstrukcije norme in drugosti delujejo, kako sta oba povezana, kako odkloni služijo uveljavljanju normativne heteroseksualnosti, kot opomin in svarilo pred zavračanjem spolne in seksualne socializacije. Diskurzi o odklonskosti se morajo na nek način utelešati, subjekt naj bi imel nekatere karakteristike, ki ga razločujejo, ki so vidne in razpoznavne na telesu. V logiki falogocentrizma in heteronormativnosti mesto drugosti ne pripada zgolj homoseksualcu, temveč tudi ženski, kot spolu, večno ujetem v normo heteroseksualne moškosti.

Braidotti (1994, 128) ob reinterpretaciji Foucaulta opozori na pomembno dejstvo spolne hierarhije v pozicioniranju subjektov, ki jo je Foucault začel izpostavljati šele v poznem obdobju: ne le, da obstaja neenaka pozicija med hetero- in homoseksualnostjo, temveč tudi hierarhizacija spolov, kot zapiše: »Sistem nadzorovanja seksualnosti sloni na globoki disimetriji med spoloma«. Sistem seksualnosti sloni na vrednosti »etične virilnosti«, ki implicira popolno prekrivanje med anatomskim spolom – moškim – in imaginarno

⁴ Zgodovinar Thomas Laqueur (1992) dobro pokaže političnost biologije, ko začrta razvoj spolnih definicij: v njegovi dvospolni binarni opoziciji je biološki spol relativno nova iznajdba, ki sega nekje v osemnajsto stoletje. Pred tem obstaja samo eno telo, razlika v reproduktivnih organih pa je v anatomski znanosti interpretirana kot razlika v stopnji, bodisi v pomenu relativne pozicije moških in žensk na hierarhični lestvici bitij bodisi v telesni temperaturi, zaradi katere naj bi imel toplejši moški organe izven telesa, hladnejša ženska pa v telesu. Novo »odkrita« biološka razlika je pomenila tudi, da je bila ženska po novem vedno definirana v kontrastnem odnosu do moškega, tako v telesnem kot v moralnem, intelektualnem in seksualnem smislu, dominacija nad ženskami pa upravičena z »znanstveno preverljivimi biološkimi dejstvi«.

konstrukcijo moške seksualnosti, hkrati pa sta obe podrejeni domnevni univerzalnosti, simbolični virilnosti, iz katere so ženske izključene. Tako je moško telo eno s politiko telesa. Skratka, ženski subjekti in njihova »resnica« – vednost o ženskah in njihovem užitku – so podrejeni falogocentričnim strukturam diskurza in kot taki zares ostajajo na ravni čiste spekulacije. Hkrati izpostavi drugo implikacijo falogocentrične ekonomije; ta razkriva moško homoseksualno vez, ki konstituira osnovo za družbeno pogodbo in diskurzivne prakse, ki jih družba posvoji: »to je svet za in od moških« (Braidotti 1994, 128-129; Sedgwick 1985).

Obe implikaciji sta pomembni za filmsko analizo homoseksualnosti v filmu, h kateri se bomo obrnili zdaj. Ujetost v falogocentrične strukture jezika v filmu (de Lauretis 1988) zastavlja vprašanje, če je mogoča alternativna reprezentacija, oziroma kaj so tisti izrazi (ženske) želje, ki bi ubežali normativnim diskurzom falogocentričnega jezika. Druga implikacija je povezana z, prvič, z mizoginijo, brez katere, kot trdi Dyer (2002), nikoli ne moremo zares misliti konstrukcije homoseksualnih podob v filmu in, drugič, z zakrivanjem operacij subjektivacije oziroma zakrivanjem tega, kako se vzpostavlja heteroseksualna moškost in vse ostalo (spoli, seksualnosti) v odnosu do nje. V kolikor erotiziramo pogosto filmsko podobo trikotnika med moškima, ki morata ohranjati videz virilne moškosti in ženske, ki odigra funkcijo objekta izmenjave, skratka sprevernemo ostro ločenost med homosocialnostjo in homoerotiko, kar Sedgwickova (1985) imenuje moška homosocialna želja, in mislimo o njiju kot o točkah na nekakšnem kontinuumu seksualnosti, se počasi razkrivajo razpoke oblastniškega diskurza, skozi katere lahko beremo podobe homoerotične želje. Kot implicira Braidotti, je ta konstitutivna za falogocentrični sistem, hkrati pa je kot podstat družbenega delovanja zanikana in diskurzi (tudi v filmu) so tisti, ki nasilno zakrivajo in normativno utelešajo (spomnimo se, da je vidno in ubesedeno prav toliko pomembno kot nevidno).

Tako izhajamo iz pozicije, da konstrukcije in naturalizacije heteroseksualnosti ne moremo misliti neodvisno od konstrukcije spola in njenih implikacij. Seksualnosti – v svojih variabilnih oblikah – so v večini še vedno močno zaznamovane s spolom. Bolje rečeno, norma, ki strukturira tako podobe žensk kot podobe gejevskih moških (v filmu), je heteroseksualna maskulinitet (Dyer 1982), ki izrazito zaznamuje film – v vsebinskem in estetskem smislu. Je kod, ki določa, kaj je vidno in kaj ni, hkrati pa zaznamuje načine mišljenja o tistem, kar je prikazano, nam ponuja zaključke.

3 HOMOSEKSUALNOST V FILMU: UJETOST V KLETKO REPREZENTACIJE IN SUBVERZIVNI UPORI

Začnimo s tem, da ponovno izpostavimo primarna izhodišče naloge: če na film gledamo kot na kulturno institucijo ali dispozitiv (odvisno od teoretskega izhodišča), ki izrazito kot edino možnost in opcijo promovira heteroseksualnost (Becker in druge 1981) in se diskurzi kot sistemi vednosti o seksualnosti in spolih, ki jih film mediira, nasilno zarisujejo na naša telesa, ustvarjajo svoje subjekte, je potrebna analiza diskurzivnih konstrukcij homoseksualnosti v filmu in izven njega (družbeno-zgodovinski kontekst). Hkrati smo poskušali pokazati, da heteroseksualne matrice ne vzdržuje zgolj institucija heteroseksualnosti, temveč je primarno odvisna od spolne razlike – s tem mislimo na falogocentrično pripoved o razliki, binarnemu dopolnjevanju in hierarhiji. Potemtakem je spol pomemben element analize, predvsem v lezbični filmski teoriji, za razumevanje neenakih odnosov v patriarhalni družbi in ideoloških implikacij za filmske podobe (feministična zapuščina), kot tudi mesto nasilnega režima utelešenja v »mreži kulturne inteligibilnosti, v kateri se naturalizirajo telesa, družbena spola in želje« (Butler 2001, 159), ki je potrebno dekonstrukcije. Pomenjanje sloni na sistemu opozicij, elementa sistema pa nista v enakem položaju (Derrida 1981), razlik je več, subjekti pa so jim lahko podvrženi na več oseh in v kompleksnih odnosih. Pomnimo, podobe gejevstva so povezane tako z mestom drugosti (v odnosu so heteroseksualne družbe) kot s privilegiji v primerjavi z lezbijkami (moški). In spet, pomenjanje ni enoznačno, privilegiran položaj moškosti pomeni večjo regulacijo, kaznovanje, vidnost. Tako se predvsem lezbična filmska kritika znajde v nezavidljivem položaju med potrebo po izpostavljanju (od gejevstva) različne izkušnje lezbištva, ki ga zaznamuje odnos do ženskosti in neenakih odnosov moči med spoloma, na eni strani in na drugi strani izpostavljanju skupne marginalizacije in podobnosti v podobah gejev in lezbijk v filmu, konstruiranih na osi seksualnosti in označbah deviantosti, odklona od heteronormativnosti (Dyer 1978). Kako je konstruirana drugost homoseksualnosti (v družbi in na platnu), kakšne funkcije odigra njeno prikazovanje, stereotipiziranje ali prikrievanje, kako je prikrita (koncept homosocialne želje in funkcija ženske v filmu) in nenazadnje, kje se kažejo razpoke v filmski ideologiji, ki omogočajo prisvajanje/reinterpretacijo teksta ali z drugim teoretskim aparatom, na kateri točki spodleti subjektivacija in stopi na njeno mesto subverzija, so vse relevantna vprašanja.

3.1 DISKURZIVNA KONSTRUKCIJA DRUGOSTI

Pomenjanje v družbenem in simboličnem redu sloni na konstrukciji simbolnih mej med »normalnim« in »deviantnim«, »sprejemljivim« in »patološkim«, vse, kar je odklonsko, kar ogroža in prodira čez meje kulture (in njene disciplinirajoče pristojnosti), je območje kulturne motnje, nečistosti, ki jo je treba obrzdati, če naj se povrne red. Glavna funkcija ločevanja, očiščevanja, razmejevanja in kaznovanja transgresij je vzpostavljanje videza reda, ki se lahko doseže le skozi pretiravanje z razlikami (Douglas 2002), redukcijami, projekcijami in stereotipiziranjem. Simbolične meje so zaščitene z praksami »zaprtja« in izločanja nezaželenih kategorij oseb, ki padejo v kategorijo abjektnega (Kristeva 1982). To mora biti vidno (pomnimo Foucaulta), riše se na telesu, je pokazatelj »nenaravnih« želja, transgresij, ki jih je potrebno ukrotiti, oseb, ki so nevarne za »naš« red. Kulturno zaprtje v prvi vrsti zadeva telo, družbene prepovedi se vpeljejo na površino telesa in ohranjajo meje telesa kot takega, »telesne meje pravzaprav postanejo meje družbenega *per se*« (Butler 2001, 140). Arhetipsko abjektno telo je za Kristevo žensko telo zaradi njegove reproduktivne funkcije. Za razliko od moškega telesa je v žensko telo moč prodreti, spreminja obliko, zateka, krvavi, rojeva ipd. Kot tako je moškimi stalni opomin na njihov »dolgi naravi« in s tem ogroža meje med živalskim in človeškim, neciviliziranim in civiliziranim (Kristeva 1982).

Podobno kot ženska je homoseksualec subjekt, ki se označuje kot »deviantnež«, »spolni perverznež«, ki zavrača svojo spolno socializacijo in krši meje heteronormativnosti. Ženska, homoseksualec, nebec ... so vsi podvrženi nadzoru, disciplini ali izvržbi. So v neenaki poziciji moči, v reprezentaciji, do katere imajo le omejen dostop, so stereotipizirani skozi redukcijo in seksualizacijo njihovih teles – ženske kot drugi spol, homoseksualna moški ali ženska kot seksualna druga, nebec kot lokus nenadzorovane seksualnosti, so vsi objekti fantazij in projekcij.

Kako potem delujejo diskurzi o drugosti? Gre za igro oblasti in vednosti, ki ljudi klasificira glede na normo in konstruira izključenega kot »drugega«. Ta igra zadeva temelje naših identitet, načine, kako se seksualiziran in spolno zaznamovan subjekt konstituira skozi diskurze. Kot pokaže Bhabha za kolonialni diskurz in ga lahko impliciramo na naš primer (1983), je le-ta odvisen od fiksiranosti v ideološki konstrukciji drugosti, gre za proizvajanje subjektov, ki naj bi bili že tam pred diskurzivnim posegom, vednost, ki naj bi govorila zgolj »resnico« o homoseksualcu, ženski ipd. Ta fiksiranost pa je nato podana kot znak

kulturne/zgodovinske/spolne razlike. Diskurzivna strategija fiksiranosti je stereotip, najpogostejša strategija prikazovanja homoseksualnosti v zgodovini filma (Russo 1985), ki ga definira kot »obliko vednosti in identifikacije, ki niha med tem, kar je vedno "na mestu" – kar naj bi bilo že poznano, kar naj bi že vedeli – in tistemu, kar je podvrženo stalnemu ponavljanju« (Bhabha 1983, 18), da se fikcija identitete zares ohranja (Butler 2001). Ta paradokсна ambivalentnost – stereotip kot nekaj, kar ne potrebuje dokaza, in nekaj, kar je potrebno stalno ponavljati – je ključen element stereotipne strukture diskurza o homoseksualcih/ženskah in zagotavlja ponavljanje stereotipa v spreminjajočih se historičnih in diskurzivnih konjunkturah, vpliva na njegove strategije individuacije in marginalizacije ter producira učinke verjetnosti in predvidljivosti, ki mora biti za stereotip vedno v ekscesu tega, kar je lahko empirično dokazano ali logično.

Poleg fiksiranosti stereotip vsebuje še dve pomembni lastnosti, kot pišeta Dyer (1984) in Hall (2003). Prva govori o tem, da je za delovanje stereotipa ključna »strategija razcepitve«. Stereotipiziranje simbolično zariše in fiksira jasno mejo med normalnim in sprejetim ter nenormalnim in nesprejemljivim. Vse, kar ni sprejemljivo, kar ne spada in je drugačno, je izključeno. Stereotipiziranje je »del ohranjanja družbenega in simboličnega reda«, ločuje »normalno« od »deviantnega«, »normalno« od »patološkega«, »sprejemljivo« od »nesprejemljivega«, »nas« od »njih« (2003, 258), izvrže abjektno. Druga značilnost stereotipiziranja pa je, da se dogaja tam, kjer je v ozadju drastične neenakosti v moči neenak dostop do sredstev označevanja, pripisovanja, klasificiranja in izključevanja.

Diskurz o (kolonialni) drugosti Bhabha poveže s konceptom dispozitiva oblasti. Ta podreja tako, da proizvaja vednost in določa pogoje, pod katerimi se izvaja nadzor. Definicije heteroseksualcev/homoseksualcev, moških/žensk, ki so stereotipna in antitetično vrednotena, so narejena, da konstruirajo homoseksualce kot tiste druge, perverznejše, z namenom upravičevanja dominacije, preiskovanja in moči definiranja. Diskurz o homoseksualcih tako producira homoseksualca kot fiksno realnost, ki je hkrati »drugi« (tisti, ki bi ga radi izključili). Podoben je obliki narativa, s čimer sta produktivnost in cirkulacija subjektov ter znakov zamejena v predrugačeni in prepoznavni totalnosti. Vpelje sistem reprezentacije, režim resnice, ki je strukturno podoben realizmu (1983, 23). Ker je telo vedno hkrati vpisano v ekonomijo užitka in želje kot tudi ekonomijo diskurza, dominacije in oblasti, ravno spolni in seksualni vpisi postanejo » načini diferenciacije, realizirani kot mnogovrstne, prekrivajoče značilnosti, polimorfne in perverzne, ki vedno zahtevajo specifičen in strateški izračun njihovih posledic« (1983, 19).

Kot smo že poskušali pokazati, pa heteroseksualna matrica kot sistem ni toliko stabilna, kot se zdi, temveč je prežeta z ambivalentnostjo v artikulaciji dveh silnic, ki grozita, da razcepita objekt diskurza o homoseksualnosti – kot vednost in subjekt, na katerega se diskurzi vtisnejo z združevanjem manifestnih (znanstvenih, medicinskih, psihiatričnih diskurzov) in latentnih aspektov (sanj, podob, fantazij, mitov, obsesij), ki skozi politično-ideološke namere omogoča nemetaforično/materialno dominacijo. Subjekt nikoli ni enodimenzionalno in enosmerno označen: kot pokaže Foucault skozi pojem oblasti/vednosti, ki postavi subjekte v odnos z oblastjo, oblasti nikoli popolnoma ne poseduje ena dominantna družbena skupina. Tako tisti, ki dominira, kot tisti, ki je dominiran, sta vključena v diskurz. In v kolikor oblast funkcionira produktivno, kot prepoved in spodbuda, so teksti o drugosti vedno prepredeni z dvojnostjo; funkcionirajo kot prizori artikulacije strahu na eni in želje ter fantazije na drugi strani (Bhabha 1983).

Kar je pomemben poudarek za filmske podobe, je odprtje vmesnega prostora, ki vznikne ravno s ponavljanjem teh stereotipov, pozicija med popolnoma novim, neznanim in popolnoma poznanim, ki omogoča, da vidimo nove stvari kot verzije že poznane (Butler 2001, Bhabha 1983). Za opis te vmesne kategorija med prepoznavanjem in zatajitvijo razlike se Bhabha obrne k freudovski konceptualizaciji fetiša. Opirajoč se na foucaultovski pojem dispozitiva in specifičen »odnos vednosti in oblasti v dispozitivu / .../ kot vedno strateškega odgovora na nujno potrebo v danem zgodovinskem trenutku« (1983, 26) (pomnimo, dispozitiv je vedno povezan z določenimi koordinatami vednosti, ki izhajajo iz njega in ga pogojujejo), Bhabha predlaga branje stereotipa skozi koncept fetišizma. Fetišizem nas postavi v območje, kjer fantazija intervenira v reprezentaciji, do stopnje, kjer je tisto, kar je v reprezentaciji lahko prikazano/vidno, mogoče razumeti zgolj v odnosu tistega, kar ni prikazano/nevidno (Hall 2003: 266). Fetišizem kot substitucija objekta za nevarno, prepovedano silo (v psihoanalitičnem diskurzu za odsotni falus), vsebuje dvojnost fascinacije in zanikanja v reprezentaciji ali kot zapiše Bhabha: »Fetišizem je vedno »igra«, nihanje med arhaično afirmacijo celosti/istosti in anksioznostjo, povezano z mankom in razliko. Znotraj (kolonialnega tu nadomeščamo z diskurzom o homoseksualnosti) diskurza fetiš »predstavlja simultano igro med metaforo kot substitucijo (ki zakriva odsotnost in razliko) in metonimijo (ki registrira zaznan manko)« (1983, 27). Fetiš/stereotip daje dostop do identitete, utemeljene na gospostvu/oblasti in užitku prav toliko kot na anksioznosti in zaščiti, sestavljena je tako iz prepoznanja razlike kot njenega zanikanja.

Stereotip je tako primarna točka subjektivacije v diskurzu o homoseksualnosti in/ali spolu, za oba, hetero- in homoseksualca, moškega ali žensko, in je prizor želje po celosti, ki jo ogroža razlika. Stereotip ni toliko napačna reprezentacija realnosti, kot je »poenostavitev, ker je zamrznjena, fiksirana oblika reprezentacije«, ki zanika igro razlike (ki jo negacija skozi Drugega dopušča). Stereotip je skratka »zamrznjena, fetišistična oblika reprezentacije« (Bhabha 1983, 27-29). Homoseksualnost/ženski spol postaneta neizbrisna znaka negativne razlike v diskurzu o seksualnosti.

Ključno vlogo pri označevanju subjektov v homofobnih in mizoginih praksah in diskurzih odigra (ne)vidno – že sam izraz prizor/podoba poudarja vizualno, videno, na način, ki poudari prizorišče/pogled subjektivacije, investirane z oblastjo, fantazijami in željo. Pogled fiksira, ponujene podobe pa ponujajo točke identifikacije. Nadzor oblasti funkcionira z roko v roki z »režimom skopofilskega gona«, nagona, ki pomeni užitek v gledanju, implicira zvezanost želje in pogleda ter je hkrati povezan s problematiko fetišizma, saj postavi nadzorovan objekt/objekt skopofilskega pogleda znotraj relacij imaginarnega (Bhabha 1983, 29). Na podobno zvezanost fetišizacije in pogleda je opozoril že Barthes (1977), ko je zapisal, da reprezentacija tako ni stvar posnemanja (realnosti), temveč strukturiran spektakel združenih učinkov, ki pozicionirajo gledalca tako, da je med njim in podobo distanca. Na ta način je reprezentacija zagotovljena kot vrsta istočasnih posnetkov, sporočevalnih z enim pogledom (s tem se spremenijo v fetiš). Fetiš – zanikan manko – subjekt pozicionira tja, kjer je identiteta zagotovljena, skozi stabilno enotnost, v relaciji s to fiksirano »realnostjo« in pogledom.

Heteronormativna kultura ponuja subjektu »primordialni ali/ali«. Ali je fiksiran kot izključno zanikanje ali kot nova vrsta človeka. Kar je homoseksualnemu ali ženskemu subjektu zanikano, je ta oblika negacije, ki daje dostop do prepoznavanja razlike v simbolnem, na kar opozarja de Lauretis, izhajajoč iz Irigaray (1987). V kolikor lahko govorimo eni praksi in reprezentaciji seksualnega, faličnem režimu spolne razlike med moškim in žensko, po katerem so vse seksualnosti, telesa in vsi »drugi« zvezani z idealom/ ideološko hierarhijo moških, kako misliti razpoke v tekstu in drugačno subjektivacijo?

3.2 UJETOST PODOB V HETEROSEKSUALNO MATRICO

Ukoreninjena in nepreizpraševana institucija heteroseksualnosti odpira pomembna vprašanja lezbičnih (in gejevskih) podob oziroma potenciala le-teh, bodisi so skrite in jih zaznamo zgolj skozi razpoke bodisi so vidne in igrajo specifično ideološko funkcijo. Ponovno jih ne moremo misliti brez upoštevanja konstrukcije spolnih razlik, zato začenjamo z dvema konceptoma, ki smo jih v tekstu že omenili, falogonetričnemu zaznamovanju jezika in možnosti ubesedenja ženske ter v povezavi s tem moške homosocialne želje.

3.2.1 SPOLNO ZAZNAMOVAN JEZIK

Having absorbed the external part of your ear I burst the tympanum, I feel the rounded hammer-bone rolling between m/y lips, m/y teeth crush it, I find the anvil and the stirrup-bone, I crunch them, I forage with my fingers, I wrench away a bone, I fall on the superb cochlea bone and membrane all wrapped round together, I devour them, I burst the semicircular canals... (Monique Wittig, Le corps lesbien)

De Lauretis, izhajajoč iz Luce Irigaray, pokaže, da ženska nima spola in se pojavi zgolj v modelih in zakonih moških subjektov. Tako lahko govorimo o eni praksi in reprezentaciji seksualnega, faličnem režimu spolne razlike med moškim in žensko, ki je utemeljen ravno na (ne)razlikovanju (francosko/angleško *(in)difference*)) do drugega spola – ženske. Znotraj hommo-seksualnosti,⁵ ki postavlja moško kot edino normo, je ženska homoseksualnost nepredstavljava. Konstrukcija spolov in hierarhični odnosi med njima so učinkovali tudi 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 je reprezentacija homoseksualne lezbične in gejevske želje vselej težavna.

⁵ Hommo-seksualnost [hommo-sexualité] je besedna igra na francosko besedo za moškega (homme), in grško homo (isti). Označuje koncept spolnega (ne)razlikovanja (*(in)difference*), je izraz heteroseksualnosti. Na drugi strani s pojmom homoseksualnost misli na lezbično (in/ali gejevsko) seksualnost.

Kakšne so torej možnosti reprezentacije lezbištva v filmu? Kakšne funkcije igra podoba lezbijke ali njena odsotnost in ali je mogoče misliti podobe, ki se izvijajo iz prijema normativne heteroseksualnosti in predrugačijo ali celo presežejo hierarhije spolne razlike?

Analiza filma in lezbijk mora k problemu iskanja lezbičnih vizualnih podob pristopiti z druge strani kot klasična filmska analiza ali, kot trdi Weiss (1993), razumeti nevidnost kot obliko reprezentacije in iskati znake, ki so imeli drugačne pomene za lezbijke kot pa za širšo zahodno kulturo. (Ne)vidnost je tako prvo vprašanje proučevanja homoseksualnih podob v filmu: kdaj in pod kakšnimi pogoji se pojavi podoba lezbijke (ali geja) in ali razdira ali potrjuje heteroseksualni okvir.

Na prvo vprašanje – zakaj odsotnost, zakaj simptomatična nevidnost lezbištva v (slovenskem) filmu – je mogoče tako odgovoriti z dvema možnima razlagama – prva, ki jo zgolj nakazujemo, je povezana s filmsko produkcijo, njenim nadzorom – kdo ima sredstva, da naredi film, kdo odobri ta sredstva in kakšen film se bo prodajal, gre za vprašanje dostopa do produkcije filmov, reprezentacije ipd. (Becker in druge 1981). Odgovor je le malokrat ženska, še manjkrat lezbijka. Pri tem ne gre zgolj za vprašanje avtorstva, temveč širše vprašanje kinematografskega aparata/dispozitiva in izrazito homofobične kulture.

Druga razlaga je povezana z razdiralnim potencialom lezbištva za heteronormativnost. Lezbištvo, kot je pokazala Wittig (2000), je lahko pozicija, iz katere se da misliti neodvisno od »heteroseksualne pogodbe«. Lezbičnost v filmu bi tako imela potencial, da zruši klasično filmsko narativno strukturo heteroseksualne romance in načina prikazovanja ženskih likov v odvisnosti od moškega. Vez med dvema ženskama pa predstavlja tudi mnogo večjo grožnjo – grožnjo patriarhatu –, saj zareže v njegova temelja spolne razlike in heteroseksualnosti. Z izključevanjem moških iz vezi med ženskama predstavlja lezbičnost grozečo in potencialno razdiralno alternativo in je kot taka utišana (Wittig 2000; Creed 2005). Wittig se loti dekonstrukcije heteroseksualne pogodbe ravno skozi jezik, prvo tehnologijo subjektivizacije.⁶

⁶ V knjigi *Le corps lesbien*, (katere naslov že namiguje lingvistični zarez in večplastnost pomenov) uporablja metaforike fragmentacije teles, da destabilizira ženski subjekt podvržen falogocentrizmu in rekonstituira telesa in subjekte, ki niso zamejeni z maskulinimi diskurzi. Wittig v svojih teoretskih esejih kontinuirano izpostavlja političen pomen jezika in zvezanost z jezika z mrežami moči. Za njo je lingvistični spol zvezan z materialnimi učinki, ki se rišejo v zavestih in telesih (*Nihče se ne rodi kot ženska*), najbolj neusmiljeno pa zareže v simbolni jezik, ki je po njenem falogocentričen. V *Le corps lesbien* so veliki miti lezbizirani, Sapfo je boginja novega sveta, Odiseja nova metafora potovanja in iskanja, Krista mučeništva. Razcepljeni zaimki j/e (jaz) t/u (ti) nakazujejo nasilje dekonstruiranja in ponovne rekonstrukcije ženskega subjekta v jeziku. Subjekti so nasilno raztrgani in vzpostavljeni le za kratek čas, so v stalnem kroženju med fragmentacijo in celostjo, nič in oboje hkrati. Metaforika ekstremnega nasilja in nežnosti zaznamuje seksualnost, ki je ni mogoče kategorizirati.

Na drugi strani je de Lauretis bolj previdna. Definiranje avtonomne oblike ženske seksualnosti in želje v kulturni tradiciji spolne (ne)razlike in homoseksualnosti predstavlja težavo, ki je ni mogoče zlahka preseči. Strategije reprezentacije, ki bi nudile alternativo standardnemu načinu gledanja, referenčnemu okviru vidnosti, »tistemu, kar je lahko vidno« (1988, 171). Kar lahko vidimo in kar je erotizirano, je še vedno ujeto v institucijo heteroseksualnosti. Kar se zdi, da 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).

Na drugi strani nam ostaja vprašanje gejevskih podob v filmu. Če privzamemo, tako kot opozarja Wilton (1995), da vsak filmski tekst, razen redkih subverzivnih izjem, izrekajo moški, govori o moških in je narejen za moške ter da je seksualna želja in izbira seksualnega objekta privilegij dominantnega razreda moških, pri čemer so ženske podrejen razred, je relevantno vprašanje, kje imajo v tej strukturi mesto gejevski moški? Če lahko za lezbijke rečemo, da je njihov marginalni položaj tako družbi kot v označevalnem sistemu filmskega aparata, splet spola in seksualnosti (če zanemarimo druge družbene kategorije kot so rasa, razred, etnija ipd.), je pri gejih odnos bolj kompleksen. Privilegiranost spolne pripadnosti in marginaliziranost seksualnosti sta v kontradiktornem položaju. Podobe gejev so tako razpete v podobno nezavidljiv položaj – med feminizacijo (drugost) ali nasilno dokazovanje heteroseksualnosti (diskurz o zvezanosti represije in nasilja). Spomnimo se teze Braidotti heteroseksualna virilnost je norma, ki strukturira falogocentričen sistem, paradokсно pa je letemu inherentna homoseksualna vez, ki mora biti vedno zanikana skozi trikotnik z žensko.

3.2.2 MOŠKA HOMOSOCIALNA ŽELJA

Premislek o moški heteroseksualnosti in homoseksualnosti, konstrukciji obeh pojmov in predvsem konstrukciji meje med njima vključuje premislek o homosocialnosti, načinih povezovanja, ki zavračajo homoerotično, a je to vedno v ozadju in odnosih moči, ki prepredajo socialne vezi med moškimi. Homosocialnost označuje družbene vezi med osebami istega spola. Je neologizem, skovan skozi analogijo s homoseksualnostjo in z namenom razlikovanja od nje. Homosocialnost je kot taka deerotizirana, še več, moško povezovanje lahko vključuje intenzivno homofobijo, strah in sovražnost do homoseksualnosti.

Homosocialno in homoseksualno sta postavljena v opozicijo, implicirata razkol med kategorijama, ki nimata veliko skupnega. Vendar pa je, kot opozori Sedgwick (1985), potreben ponovni premislek o navidezni dihotomiji homoerotike in homosocialnosti. Na mesto dihotomije predlaga kontinuum med pojmom, z neologizmom moška homosocialna želja pa vezi med moškimi prenese nazaj v sfero želje, potencialno erotičnega. Pri tem je pomen želje podoben psihoanalitični rabi libida, ne gre za specifično čustveno stanje, temveč za »družbeno silo, lepilo ... ki oblikuje pomemben odnos« (1985, 2). Vidnost kontinuuma med homosocialnostjo in homoseksualnostjo je za moške v naši družbi radikalno prekinjena, vzpon in patologizacija slednje je služila kot orodje nadzora nad zgodovinsko specifičnimi načini povezovanja med moškimi.

Drugi premislek o homosocialnosti je, kako se ta povezuje z odnosi med moškimi in ženskami. Definicija patriarhalnosti, kot jo ponudi feministična teorija, kot odnosi med moškimi, ki imajo materialno osnovo in skozi hierarhijo vzpostavijo ali ustvarijo soodvisnost in solidarnost med moškimi, ta pa jim omogoča dominacijo nad ženskami (Hartmann v Sedgwick 1985, 3), poveže oba pojma in pokaže, da je homosocialnost nemogoče misliti brez upoštevanja neenakih odnosov moči med spoloma. Del tega patriarhalnega sistema povezovanja in dominacije sta tako homosocialnost – povezovanje med moškimi, ki ohranja in prenaša patriarhalno moč – kot tudi prisilna heteroseksualnost (Rich 1994), skozi katero so ženske objekt menjave med moškima (Wittig 2000). Soodvisnost homosocialnosti in heteroseksualnosti odpre nadaljnje implikacije in kontradikcije. Namreč, če homosocialnost erotiziramo in privzamemo koncept moške homosocialne želje, je vprašanje, kako se le-ta izraža, omejuje, nadzoruje in spreminja, kako se poskuša postaviti meje med deerotiziranim in erotičnim, odvisno od kulturno-zgodovinskega konteksta? Hkrati, če sta tako moška homosocialna želja kot prisilna heteroseksualnost del istega patriarhalnega sistema, kako se prva izraža in hkrati druga potrjuje na načine, ki odpravljajo kontradikcije med obema in izbrišejo erotično komponento homosocialnega. In še, kakšno mesto imajo v tem procesu ženske?

Če ponovno beremo Sedgwickovo (1985, 86-87), v kulturnem sistemu, kjer je lahko želja med moškima inteligibilna samo, če je usmerjena skozi neobstoječo željo, ki vključuje žensko, potem je lahko heteroseksualnost pot do potencialne in subtilne homoseksualne zadovoljitve. Odnosi vpletenih imajo lahko različno vsebino, izmenjave med moškima, rivalstva med moškima ipd., a v tem trikotniku odnosov je vez vsakega moškega z žensko podrejena tej, ki jo imata moška med sabo.

Če se obrnemo na film: če je homosocialnost konstruirana ravno v odnosu do in z namenom razlikovanja od homoseksualnosti, torej je erotična komponenta moškega povezovanja zanikana, kaj dobimo, če družbene in politične odnose erotiziramo oz. upoštevamo izrinjeno komponento? Koncept nam tako omogoča, da ponovno premislimo subtilne podobe moškega prijateljstva, ideologijo bratstva in tovarštva, ki se pojavljajo predvsem v podobah povojnega filma (npr. film *Tovariši*), jih potencialno erotiziramo skozi ponovno branje filma in poskušamo ugotoviti kaj so širše kulturne implikacije erotizacije homosocialnosti v kontekstu.

Drugi premislek je povezan z zanikano kontinuiteto med homosocialnim in homoseksualnim, oziroma z vprašanjem, kaj je potrebno za deerotizacijo homosocialnega in ohranjanje dihotomije med pojmom? Falogocentrični sistem je zvezan z in odvisen od dveh sistemov – moške homosocialnosti in heteroseksualnosti –, ki sta v kompleksnem odnosu. Če naj se privilegij dominantnega spola ohranja, mora moški lik potrjevati svojo heteroseksualnost in je kot tak zvezan v hierarhični odnos z ženskim likom. Ta odigra instrumentalno vlogo potrjevanja heteroseksualnosti, saj kljub bolj ali manj subtilnim namigovanjem na homoerotično privlačnost med dvema moškima s svojo prisotnostjo odpravi dvom o njuni homoseksualnosti, odpravi vidnost erotične želje, ki lahko pod površjem potencialno obstaja in se jo lahko odkrije le s ponovni branji filma (*Ubij me nežno, Doktor*).

V kolikor privzamemo, da je filmu inherentna predpostavka moškega pogleda (Mulvey 1975), je potem podoba moškega telesa, ki je objekt pogleda, prepredena z ambivalentostjo, represijo in zanikanji. Erotizacija moškega telesa tako odpira dve možnosti. Prva se nanaša na sprevrnitev kodov. Podobe moškega telesa destabilizirajo tradicionalne kode pogleda – kdo gleda koga in na kakšen način – objekt pogleda ni več ženska, temveč moški, ki postane seksualni spektakel (Dyer 1982). Ker sta pojem spektakla in pozicija objekta pogleda zaznamovana z ženskimi konotacijami, je lahko ogrožena moškost modela. Erotizacija moškega telesa odpre tudi drugo možnost, to je homoerotični pogled. Moško telo lahko postane objekt želje drugega moškega. Tako je upravljanje s podobo namenjeno predvsem potrjevanju maskulnosti in odpravljanju vsakršnih homoseksualnih implikacij.

Homoseksualni erotični potencial v pogledu se tako poskuša zatreti z namenom izogniti se vsakršnim implikacijam moške homoseksualnosti v filmu. Zanikanje homoseksualnosti in potrjevanje heteroseksualne maskulnosti vključuje deerotizacijo homosocialnosti na eni strani, na primer scene moškega prijateljstva ter sprevrnitev pogleda iz moškega telesa na spektakel sadomazohističnih tem in fantazij npr. spektakularnih bojev (Neale 1983), in odnos

do žensk na drugi. Kljub obema strategijama homoseksualnost vedno preti v ozadju, še več, bolj kot se zatira v podobah, z večjo silovitostjo pride nazaj, podobe nam povzročajo neopisljiv, nenavaden, dvomljiv občutek, ki je esenca pojma queer.

Pri premisleku o (de)erotizaciji homosocialnosti smo že opozorili na paradokse moške homosocialne želje in heteroseksualnosti ter da odnosov ne moremo misliti brez upoštevanja neenake moči med spoloma. Drug pomen ženske je, kot pokaže Dyer (2003, 5), da je nemogoče misliti moško queer kulturo brez sklicevanja na feminilnost na eni strani (iz katere črpa dober del queer kulture) in odnosa z in do žensk (stereotipa feminizacije, mimikrije kot tudi mizoginije) na drugi strani. Med queerji in ženskami obstaja tudi dvoumnost, ki smo jo že nakazali: če so homoseksualni moški na eni strani bolj zaničevani kot (heteroseksualne) ženske, pa so na drugi strani, kot moški (v kolikor so zaklozetirani), privilegirani.

Za filmske podobe moške homoseksualnosti to pomeni, da »tudi ko ni prisotna nobena spolna sprevrnitev ali pretiravanje, »poženščenost« (*sissiness*) ali pretirana možatost (*manmanliness*), se odnosi med moškimi vedno dogajajo v svetu, kjer so med moškimi in ženskami vzpostavljene razlike – praktično nemogoče je živeti, si zamišljati ali reprezentirati seksualnost med moškimi, če ni le-ta utemeljena z zavestjo o razliki med moškimi in ženskami« (Dyer 2003, 5). Z besedami de Lauretis (1988): heteroseksualna moškost je strukturajoča norma tako v odnosu do podob žensk kot do podob gejevskih moških (ki sta vedno v poziciji drugosti), gre skratka za večno ujetost v homoseksualnost; navsezadnje, zaključí de Lauretis, je feminilnost prvi konstrukt, ki jo ustvarijo moški in si jo nato prisvojijo.

Kaj je potemtakem vidno? Če se lezbištvo ali gejevstvo v filmu pojavi, kaj sporoča, kakšno ideološko funkcijo odigra? Če začnemo tam, kjer de Lauretis zaključí: »/.../ diskurzi, zahteve in nasprotujoče zahteve, ki vplivajo na lezbično reprezentacijo, so še vedno nezavedno ujele v paradoks družbeno-seksualnega (ne)razlikovanja ((*in*)*difference*), mnogokrat nezmožne misliti homoseksualnost in hommo-seksualnost hkrati ločene *in* skupaj« (1988, 177).

Pod kakšnimi pogoji je homoseksualnost vidna, kako je v heteronormativnem okviru sploh prikazana, na kakšen način in s kakšnim namenom? In pa, kako so geji in lezbijke prikazani v filmu, da so razločljivi od drugih? Spolna usmerjenost je lastnost, ki se jo da zlahka prikriti, od tod velik del heteroseksualne anksioznosti glede homoseksualnosti. Če naj se homoseksualnost pojavi v filmu odkrito in odigra svojo funkcijo, mora biti zlahka prepoznavna in razločljiva. Pri tem igrajo pomembno vlogo stereotipi.

3.2.3 STEREOTIPI GEJEV IN LEZBIJK

Kot smo poskušali pokazati o razdelku o diskurzivni konstrukciji drugosti, je stereotipiziranje ključna označevalna praksa za reprezentacijo seksualne razlike. Stereotipi delujejo tako, da izpostavijo nekaj preprostih, jasnih, zapomnljivih, dojemljivih in široko prepoznavnih karakteristik o osebi, reducirajo celotno osebo na te lastnosti, jih poudarijo in poenostavijo ter jih fiksirajo. Tako »stereotipiziranje reducira, esencializira, naturalizira in fiksira razliko« (Hall 2003, 258). Hkrati s »strategijo razcepitve« stereotipiziranje simbolično zariše in fiksira jasno mejo med normalnim in sprejetim ter nenormalnim in nesprejemljivim. Tretja značilnost stereotipiziranja je, da so v ozadju stereotipiziranja drastične neenakosti v moči, neenak dostop do sredstev označevanja, pripisovanja, klasificiranja in izključevanja. Tako stereotip prispeva h konstrukciji heteroseksualnosti, ki se prikazuje kot naravna, neizbežna, preddiskurzivna.

Pomembno pri stereotipih je tudi, da se nanašajo toliko na raven fantazij, tisto, kar je zamišljeno, kot na tisto, kar je dojeta kot »resnično«. Tako je tisto, kar je prikazano skozi reprezentacije, samo del zgodbe, globlji pomen leži onstran tega, v neizgovorjenem in nevidnem, tistemu, o čemer se v diskurzih o seksualnosti molči (če pomnimo Foucaulta). Vpeljava (homo)seksualne komponente nakaže ravno ta vidik stereotipiziranja: to je osnovano na fantaziji in projekciji, njegovi učinki pa so razcepitev in ambivalenca. Konstrukcija homoseksualnosti v filmu tako vključuje kompleksen splet želja, potlačitev, investiranja in projekcij (Hall 2003, 246-247). Homoseksualec ne nosi vidne stigme, ki bi ga/jo uvrstila v klasifikacijski sistem, zato je znak odklonskosti potrebno šele izpostaviti, ga narediti vidnega, v kolikor naj ima disciplinirajočo funkcijo, potem pa je potrebno jasno označiti razliko in pogubne posledice homoseksualnosti. Razlika, kot je konstruirana in zamišljena, se v reprezentacijah vpisuje in projicira na telesa, hkrati pa se patologizira (Hall 2003, 265-266). Kot zapiše Dyer (1984), so lahko homoseksualci stereotipizirani skozi bolj ali manj subtilno ikonografijo, ki umešča hitro in ekonomično (skozi obleke, postavitev scene, starost, specifične poklice ipd.), strukturo filma (ideološki filmski svet ali skozi zaplet) ali individualizacijo karakterja (sam proti družbi, odpadnik ipd.).

Geji in lezbijke so v najboljšem primeru predstavljeni kot tisti, ki jih zaznamuje specifično vedenje, ki je kodirano na način, da označuje homoseksualni lik npr. spolno transgresivno obnašanje ali teatraličnost, v najslabšem kot nevrotični morilci, lezbične vampirke ali monstri, ki prežijo nad nedolžnimi. Čeprav imajo pogosti stereotipi funkcijo uveljavljanja

heteroseksualne norme, pa so podobe vedno povezane z ambivalenco – investirane s fascinacijo in željo na eni in zanikanji na drugi strani, s prepovedanimi fantazijami in projekcijo anksioznosti na homoseksualni lik.

3.2.3.1 PODOBE LEZBIJK

V podobah lezbijk se združita dve vprašanji: ženske in seksualnosti kot dva elementa, ujeta v falogocentriem reprezentacij. V poglavju diskurzivne konstrukcije drugosti smo zapisali, da je za razliko od moškega telesa žensko telo v patriarhalnih kulturnih diskurzih pogostokrat prikazano kot fluidno, nestabilno, kameleonsko. Omenili smo že, da je za Kristevo (1992) žensko telo zaradi reproduktivne zmožnosti kvintesenčno abjektno telo. Podobno o ženskah kot destabilizirajočem faktorju razmišlja Braidotti (1992), ko naredi povezavo med strukturo zahodnjaške vednosti, načinov razmišljanja in prakse ter jezika. Zahodnjaški miselni/diskurzivni aparat, ki pripada logiki binarnih opozicij in Drugost/Razliko obravnava v odnosu do norme (ne gre za miroljubno koeksistenco opozicij, ampak nasilno hierarhijo), poveže mostrume in ženske na način pozicioniranja v strukturi; so negativni pol, pejorativna kategorija, drugost od norme človeka (moškega)/moralnega, tisto, kar je potrebno izločiti, da se ohranjajo meje Istosti. Če imamo na eni strani princip reda, imamo na drugi strani princip kaosa, na eni strani zamejenost, na drugi eksces, transcendenco. Grški ekvivalent besede za monstrum, *teras*, nakazuje dvojnost, s katero so obeležena telesa pošasti in žensk, ki so hkrati vir strahu in fascinacije, so odvratna in hkrati privlačijo. Če razmišljamo z Braidotti, je ženska monstrozna, v pomenu, da, prvič, skozi eksces transcendirata zarisane meje normativnega okvirja, drugič, skozi manko ne poseduje substantivne enotnosti maskulinega subjekta in tretjič, skozi pozicijo, (ne)pozicioniranje »vmes«, »v nedoločnem«, dvoumnem, mešanem.

V kolikor žensko telo pomeni človeški potencial za vrnitev v kaos, je njena podoba ustrezno manipulirana, spremenjena, oblikovana, stereotipizirana, da pokaže in izpostavi nevarnosti, ki ogrožajo civilizacijo z vseh strani. V čem je potem še večja nevarnost, ki jo predstavlja lezbijka in kako se to kaže v podobah? Creed (2005, 112-113) izpostavi tri stereotipne podobe lezbijke, kot se pojavljajo v kulturnih tekstih in jih ni mogoče zlahka aplicirati na heteroseksualne ženske: lezbijka kot aktivna in maskulinizirana, lezbijka povezana z živalskostjo in narcisoidna lezbijka. Podobe izvirajo iz usidranega strahu pred žensko

seksualnostjo in grožnjo, ki jo ta predstavlja patriarhalni heteroseksistični kulturi, vsaka pa odigra svojo ideološko funkcijo vzpostavljanja in/ali ohranjanja heteroseksualnosti.

Osrednja podoba, ki nadzoruje reprezentacijo, izpostavlja potencialno lezbične like na eni strani in na drugi opozarja ter druge ženske ščiti pred vstopom v nevarno območje lezbične želje, je podoba tomboya, brezskrbnega deškega dekleta, potencialne lezbijke, ki je skozi potek filmske zgodbe ukročena kot mlada kobila (živalska metafora je pogosta in ni naključje). »Narativ o tomboju služi kot liminalno potovanje odkrivanja, v katerem je ženska seksualnost v začasni krizi, nakar je končno vpisana nazaj v patriarhalni red« (Creed 2005, 112). Ko odvrže moške obleke za ženstveno eleganco, utelesi kulturno narekovano pot – od infantilne in neresne oblike seksualnosti (lezbištva) preide v heteroseksualnost in odraslost.

Zgodba o tomboju je ena redkih zgodb o prehodu žensk na filmskem platnu in je kulturna zgodba utelešenja prave ženske identitete. A hkrati je zgodba o kulturnemu heteroseksualnemu vpisu. Tomboy zavrne začrtano pot konvencionalne ženskosti in se oklepa svojih aktivnih, virilnih užitkov. Na točki, ko postane neodvisna od moškega – oblika zavrnitve, ne samo v filmskem narativu, temveč falogocentrični kulturi –, je stigmatizirana kot lezbijka. Maskulino lezbično telo tako ogroža, ker izzove in ogrozi spolne meje, dualizem aktivno/pasivno, dihotomijo, ki je ključna za definicije spola v patriarhalni kulturi. Lezbijka ogroža, ker je aktivna, ker uteleša ter sledi svoji želji in to želji po drugi ženski (Creed 2005, 115). Grožnjo transgresije je tako treba odpraviti, nakazati »pravo« pot v narativni strukturi filma, izida pa sta le dva – ali ukrotitev in zakonska sreča ali tragičen konec lika, ki ni zmožen podreditve normi. V dvospolnem modelu maskulina lezbijka vedno predstavlja dvojni neuspeh, manko – spodletelost doseči heteroseksualno normo in spodletelost postati moški.

Vendar, kot opozori Creed (2005), narativna struktura tombojeve preobrazbe vedno nosi destabilizacijski element. Prehod ni neproblematičen, saj je gledalka soočena s kontradiktornimi sporočili zgodbe o tomboju – svobodi, aktivnosti, neodvisnosti – sporočili, ki lahko delujejo prav toliko proti ideološkemu namenu zgodbe, vodenju dekleta proti njeni »pravi«, konvencionalni usodi.

Drug stereotip, ki pripelje reprezentacijo do skrajnosti, je povezovanje homoseksualnosti z bestialnostjo in monstroznostjo (Creed 2005, Benschhoff 1997). Žensko se povezuje z abjektnim, naravnim, pripisuje, podobno kot živalim, nenasiten seksualni apetit, ki ga morajo nadzorovati moški. »Želja transformira telo; abjektno želje naredijo telo abjektno« (Creed 2005, 119).

Najbolj znana podoba monstrozosti in živalskosti je verjetno lezbična vampirka, bitje, ki napada mlada dekleta, mori moške in pije njihovo kri, da si zagotovi njihovo virilnost. Kot žival je lezbična vampirka žrtev svojih seksualnih nagonov in primitivnih želja, je utelešenje stereotipov o lezbištvu – infantilne, narcisoidne, morbidne seksualnosti, plenilke, ki zapeljuje mlada in nemočna dekleta. A lezbična vampirka je, kot opozori Weiss (2010, 49):

»kompleksna in dvoumna podoba, podoba smrti in hkrati objekt želje, opira se na globoke nezavedne strahove, ki jih imajo živi do mrtvih in moški do žensk, obenem pa služi kot leglo zatrtih fantazij. Generična vampirska podoba izraža in hkrati zatira seksualnost, a lezbična vampirka še posebej deluje v seksualni, ne pa nadnaravni realnosti.«

Podoba lezbične vampirke je pomembna še v nekem drugem pomenu, saj filme umešča v kontekst družbenih sprememb. Podoba lezbične vampirke je namreč v filmu postala popularna predvsem v sedemdesetih letih 20. stoletja, v času, ko je feminizem drugega vala (skupaj z vse večjo vidnostjo lezbištva) začel predstavljati resno družbeno-politično silo. Realna grožnja ženske osvoboditve iz spon patriarhata se je projicirala, zmanjševala in razreševala v varnem zavetju filmske fikcije. Tako je lezbično vampirko moč brati kot simbolno utelešenje grožnje, ki jo avtonomna seksualna ženska predstavlja patriarhatu, njena podoba zbuja tesnobe heteroseksualnega moškega gledalca, hkrati njena seksualnost in moč zapeljevanja izražata globoko zakoreninjen strah moških, da jih bo vez med ženskama izključila in ogrozila njihovo nadvlado (Zimmerman 1981). Lezbištvo mora biti prikazano kot vampirizem, prisotni morajo biti elementi nasilja, prisile, hipnoze, paralize in nadnaravnega. Ena izmed žensk je gotovo vampirka, ki sesa življenje iz druge ter jo hkrati drži v močni (nadnaravni) vezi, ki je ni mogoče pretrgati. Funkcija lezbične vampirke je, da zadrži privlačnost med dvema ženskama v mejah seksualnega nasilja, da jo ukalupi v patriarhalni model seksualnosti in odpravi resno alternativo. Kot zapiše Zimmerman (1981):

»S prikazovanjem lezbijke kot vampirke – posiljevalke, ki stori silo žrtvi in jo uniči, moški ublažijo svoje strahove, da bi lahko lezbična ljubezen predstavljala alternativni model, da lahko dve ženski brez prisile in morbidnosti preferirata druga drugo in ne moških.«

Lezbištvo se tako pojavlja v varni strukturi heteroseksualnosti in moške prevlade, kjer se ta skozi voajeristične pornografske seksualne prizore med dvema ženskama in ultimativno zmago dobrega na zlim, moškega nad žensko (lezbično vampirko), le še potrjuje. Tesnobo, ki izvira iz drobljenja patriarhalne dominacije, se razreši skozi varno strukturo filma, ki dokončno potrjuje dominacijo moškega.

Povezovanje lezbijke z naravo, niti z monstrozanim, nima enotnega pomena, temveč lahko vodi do opozicionalnih branj. Kot pokaže Zimmerman ob feminističnem branju vampirske klasike *Daughters of Darkness* (1971), iz dvoumnosti podobe lezbične vampirke izhaja njena največja grožnja in feministični potencial: res je, da je pošast, vendar pošast, ki privlači, zapeljuje, obljublja večno življenje in avtonomijo. Lezbištvo in vampirizem ne vzbujata enoznačnega pomena, temveč sta v okviru filma privlačnejša izbira za mlado nevesto, kot je njen sadistični mož, podobno kot je tombojeva svoboda v naravi boljša kot zvezanost s konvencijami ženskosti v družbi.

Tretja stereotipna podoba je narcisoidna lezbijka, ki se kaže v konstrukciji lezbičnega para kot dveh identičnih žensk, para, kjer je ena odsev druge. Poljub ogledala, želja objeti in poljubiti lasten odsev je na prelomu devetnajstega in dvajsetega stoletja postala popularna podoba, ki je lezbištvo, podobno kot masturbacijo, tesno zvezala s prevzetostjo s samim seboj in narcisizmom. Podoba lezbičnega para kot odseva implicira grožnjo, saj izključuje moške iz svojega sveta, hkrati konstrukcija lezbijke kot odseva nakazuje, da ni poti naprej – mogoči sta samo nazadovanje in cirkulacija. Narcisoidna lezbijka/par kot odsev v ogledalu je praviloma feminilna, v odnosu do kamere/gledalca pa zavzame ambivalentno pozicijo – na eni strani privablja pogled, izzove voajeristične užitke, na drugi strani izključuje iz svojega sveta avtoeroticizma. In vendar, ravno distanca med gledalcem in podobo, med subjektom in objektom je tisti predpogoj, ki omogoča voajeristične užitke (Creed 2005, 121-122).

Poleg treh omenjenih bi zlahka našli še druge stereotipne podobe lezbijke, ki se bolj ali manj prekrivajo z že omenjenimi npr. uglajena lezbijka doprinese lezbičnosti razredno komponento in oznako dekadentnosti povezano z višjim razredom, ki je že kar stalnica queer kulture (Dyer 2002) ali nevrotična lezbijka ali psihotična lezbijka, paranoidna morilka v prijemu norosti, ker je zavrnila heteroseksualnost (Coffman 2006).

Ključno je, da lahko prepoznamo vzorec, po katerem imajo vse te podobe skupne lastnosti. Lezbično telo je kulturno in zgodovinsko predstavljeno skozi podobe ekstremov, podobe, ki omogočajo takojšnje prepoznavanje in klasifikacijo. Kot smo že omenili, stereotipi delujejo tako, da vzpostavljajo in vzdržujejo hegemonijo dominantne skupine (heteroseksualnih moških) in izključujejo druge skupine (homoseksualce, ženske, temnopolte ipd.) (Dyer 1977). Stereotipi vzdržujejo jasne ločnice med skupinami, hkrati pa delujejo normativno – z ekstremnimi podobami »odklonov« delujejo kot opozorilo »normalnim« moškim in ženskam, kot opomin, kaj se zgodi, če zavrneš svojo socializacijo, spol in heteroseksualnost. Da podoba

deluje kot ideološki lakmusov papir, mora biti takoj prepoznavna, od tod težave s podobo feminilne lezbijke – ker se njena podoba ne razlikuje od podob drugih žensk, je bodisi zamolčana bodisi uporabljena kot objekt voajerizma – preiskovana s pogledom do te mere, da je njena grožnja popolnoma odstranjena (Mulvey 1975). V kolikor feminilna lezbijka s svojo podobo implicira lahek prehod nazaj v heteroseksualno blaženost (pogost filmski razplet), pa lahko hkrati predstavlja največjo grožnjo – nerazpoznavna in nerazločljiva od drugih vnese dvom v klasifikacijo (Creed 2005, 122).

Pomembno vprašanje je, ali je mogoče, da branje lezbičnih podob, ki bi bilo bližje queer tradiciji, in omogoča subverzijo, ironizacijo, zaobide svoje ideološke implikacije? Čeprav je dominantni ideološki cilj v ozadju stereotipne podobe geja ali lezbijke nedvomno utrjevanje spolno obeležene heteroseksualnosti, pa ima film lahko tudi druge pomene, ki destabilizirajo normativno hierarhijo. Vsaka od podob ima svoje diskurzivne razpoke, ki omogočajo subverzivna branja, njihovo prisvajanje, iskanje homoseksualnosti tam, kjer je nevidna, ali sprevračanje stereotipnih podob. Večna pozicija opozicije, negativnega, drugosti za lezbijko, zariše vprašanja o alternativni subjektivaciji, v obliki: Kako razmišljati o različnosti zunaj dialektike jaza/drugega ter medsebojnega kanibalizma, ki se dogaja znotraj njiju, in kako reformulirati teorijo želje, da ta ni povezana z mankom in negativnostjo, ampak polnostjo in ekscesom?

3.2.3.2 PODOBE GEJEV

Če je žensko telo abjektno telo, tisto »drugo« od moškega, ki predstavlja grozeč potencial vrnitve k naravi, kako je prikazano moško telo, ki je odklon od norme maskulnosti zvezane s heteroseksualnostjo? Kot opozori Creed (2005, 112), je moški, ko je predstavljen kot grotesken, navadno feminiziran. Če je lezbičnih stereotipov več in je nevarnost lezbištva predstavljena skozi raznolike podobe, je največja grožnja moške homoseksualnosti potencialna nemoškost, feminizacija. Kulturno prevladujoča podoba gejevskega moškega je tako feminiziran gej (*sissy*). Tako *sissy* kot maskulina lezbijka (*butch*) sta popularna stereotipa, ki črpata iz spolne razlike na eni strani in tradicije diskurzov invertiranosti na drugi strani, sta utelešenje, ki hkrati potrjuje normo (spolne zaznamovanosti) in prikaz spodletelosti, deviantnega telesa, ki nosi stigmo prestopa spolnih meja in spodletelosti v smislu, da lik nikoli ne bo drugi spol.

Podobno pokaže Russo (1985) v svoji študiji zgodovine homoseksualnosti v filmu, je bila homoseksualnost v filmu vedno prikazana kot tisto, kar ni moško. Moški homoseksualni lik na platnu je bil, podobno kot pri podobi maskuline lezbijke, odsev anksioznosti pred transgresijo spolnih vlog. Razlika je ta, da medtem ko so obstajale strategije, ki so minimalizirale ali odpravljale lezbično grožnjo v filmu – bodisi skozi ukrotitev in feminizacijo tomboya, umor lezbičnega monstuma ali skozi moški voajeristični pogled na feminilni lezbični par – grožnje ni bilo mogoče tako zlahka odpraviti v primeru moškega homoseksualca.

Sissy moški so signalizirali izdajo mita o moški superiornosti, temelja patriarhalne vladavine, za katero smo pokazali, da je neločljiva od heteroseksualnosti in ki se na platnu, klišejsko rečeno, reproducira v obliki močnih moških junakov in nemočnih žensk v nevarnosti. Sissy je moški, ki ne le da zavrne heteroseksualnost, temveč tudi maskulinitet, pri tem pa spodkopava patriarhalni družbeni red v dveh pogledih: zavzame mesto ženske, podrejeno pozicijo v družbeni hierarhiji in uteleša seksualne anksioznosti pasivnosti in penetracije. Razrešitev grožnje sissyja za heteroseksualno kulturo tako ne more biti voajerizem, če je pogled heteroseksualno moški, temveč deseksualizacija, posmeh in humor. V kolikor je sissy predstavljen v okviru komedije in komičnih zapletov, poudarjanjem teatraličnosti, performansa transvestizma, ki se ga ne jemlje resno in je zamejen na predstavo (potek filma), skratka dokler je sissy zgolj zabavna figura za čas predstave, se anksioznost minimalizira.

Primer sissyja pokaže, da je podoba moškega homoseksualca neločljiva od konceptov moči na več ravneh. Pokazali smo že, da je moč/oblast in njeno ohranjanje ključno za ohranjanje patriarhalnega reda in so zato moška homosocialnost, utelešenje konstruktov moškosti in uveljavljanje norme heteroseksualnosti nadzorovani in disciplinirani, odkloni pa strogo kaznovani. Če je bila ženska homoseksualnost vedno dojeta kot manjša grožnja zaradi neenakih razmerij moči med spoloma in definicije seksualnosti skozi penetracijo, pa je bila moška homoseksualnost strožje kaznovana in nadzorovana. Queer moškemu je bila poleg seksualne drugačnosti pripisana vrsta drugih karakteristik. Tako se stereotipi ne kažejo samo v neposredni obliki, temveč je homoseksualnost nakazana tudi skozi ikonografijo: specifične detajle, kode, ki so povezani z njo, geste, načine obnašanja, oblačenja, dekor prostora ali skozi dolge poglede (Dyer 1977). Prepoznaven queer je povezan z dekadenco, višjim razredom, buržoazijo in boemstvom, pri tem je pomembna razredna komponenta – razvrat in moralna šibkost, s katero je negativno označen razred bogatih. Homoseksualnost je v filmu povezana z negativnimi konotacijami višjega razreda. Filmska zgodba je tako mikrokozmos družbenega

konflikta: buržujski homoseksualec ne občuti družbene odgovornosti, čuti se intelektualno superiornega, živi onkraj in izven družbenih zakonov ter je na koncu v katarzičnem vrhuncu premagan, podjarmljen zakonom, ki omejujejo in določajo vse ostale.

Seveda lahko idenitificiramo tudi druge pogoste podobe homoseksualnega moškega, v katerih se preigrava s temami spolne in seksualne transgresije, monstroznosti, melanholije, mučeništva in propada (Benshoff 1997, Dyer 2003). Vendar pa je bržkone še najbolj zanimiva podoba maskulinega gejevskega moškega: po eni strani uteleša normo virilne moškosti, po drugi je homoseksualen. Manj pogosta predpostavka kot feminilnost gejevskega moškega je ta, da moški par konstituira intenzivnejšo obliko moškosti; ideja prepreda vizualne podobe, ki črpajo konotativno moč iz grške ikonografije, nekaterih oblik intenzivnih moških vezi ali hipermaskulinih imaginarijev homoseksualne mode in pornografije po šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Podobe hipermaskulnosti se prekrivajo s koncepti, kot so homoerotika in queer moški. Namreč, če je sissy takoj razločljiv od drugih moških – koncept queerja v pomenu neizrazite slutnje homoseksualnosti vsebuje ideje o drugih karakteristikah, kot so telesni tip, način obnašanja, oblačenja ipd. – pa virilen moški ni (Dyer 2003, 5). Če je, kot smo poskušali pokazati, homosocialnost, vedno razpeta med potencialno homoerotiko (libidinalno privlačnostjo med moškima brez seksualnega izraza) ali celo homoseksualnostjo na eni ter zavračanjem obeh oziroma deerotizacijo na drugi strani, je virilen gejevski moški, ki se ga ne da razločiti in izobčiti iz skupine, bržkone grožnja prekinjenemu kontinuumu med obema skrajnima točkama. A hkrati je, kot pokaže Goldstein (2005, 15), odnos do queer ljudi doživel korenite spremembe: »Le triintrideset let po tem, ko so plešoče kraljice zadržale policijsko četo v *Stonewallu*,⁷ smo postali smetana sveta zabave in bogata tržna niša«. A kdo je bil sprejet in za kakšno ceno? Goldstein nadaljuje:

/.../ homo konzerve⁸ so vroče blago. Njihova slava temelji na izključevanju tistih gejev in lezbijk, ki ogrožajo strejte, kot so tete, lajdre, plemenske lezbe in transeksualci, najnovejši seksualni izobčenci. Pod okriljem »zdravega razuma« se rogajo vsem, ki živijo izven območja dostojnosti. Prvo opravilo homo konzerv je spodbujanje vstopa gejev in lezbijk v liberalno družbo. A ta dogovor /.../ zahteva, da geji in lezbijke vzdržujemo iluzijo, da smo strejti, in ker je ta podoba lažna, jo mora držati pokonci

⁷ Upor LGBTIQ skupnosti pred policijskimi racijami lokalov l. 1969.

⁸ Izraz uporablja za označbo konservativnih gejev, po vrednotah, načinu življenja, političnih nazorih sprejetih ne v liberalnem, temveč celo konservativnem mainstreamu.

sramotenje tistih, ki nočejo igrati igre. Lezbični in gejevski jurišniki napadajo neasimilirane buzerante in tako potrjujejo celovitost heteroseksualnih norm. Za liberalno družbo opravljajo cenjeno storitev, saj nadzorujejo seksualni red (2005,19-20).

Virilen gejevski moški, tisti, ki potrjuje in vzdržuje iluzijo spolne razlike, bodisi zaklozetiran bodisi asimiliran heteroseksualni normi, je najbolj sprejet del družbe in vse pogostejša sodobna medijska podoba. Paradoksn preobrat ni zgolj v tem, da je sodobna heteroseksualna moška ikonografija nastala s pomočjo queerov (tudi v filmu), npr. Rocka Hudsona, Jamesa Deana in drugih, temveč soobstoj nasprotujočih si pomenov podob homoseksualnosti. Možat gej in ženstvena lezbijka sta lahko največja grožnja družbenemu redu, ker sta nerazločljiva od drugih in sta hkrati lahko najbolj sprejet del subkulture v mainstreamu v obdobju »politične korektnosti«, premik, ki se pozna tudi v prikazovanju. Gre za kanibalizacijo razlike homoseksualnega karakterja, ki ni več zabavna, teatralična *kraljica*, ampak konvencionalen družinski oče, ki se od drugih ne razlikuje v ničemer razen v eni zanemarljivi stvari – svoji seksualnosti. Gre za ideološki premik in premik v upodabljanju, sporočilo pa je, pravi Goldstein: »Če si gej, si ok, če si peder, izgini« (2005, 17). Podoba na eni strani deluje proti stereotipu – karakter ni več določen zgolj s svojo seksualnostjo – vendar na drugi strani prekinja vez in solidarnost s gejevsko in lezbično subkulturo in političnost odklona – če lik homoseksualca kam spada, je to med heteroseksualce –, s tem pa depolitizira marginalno pozicijo.

3.2.4 DETERMINIRANOST ALI ALTERNATIVA

Pri premisleku o odnosu med filmom in realnostjo moramo biti previdni: tako kot ne smemo gledati na film kot na preprost odsev realnosti, se tudi ne smemo zateči v pretirano resignacijo ob razmišljanju vloge filma kot medija za konstruiranje pomenov o homoseksualnosti. Prvi premislek se dotika samega pojma realizma: »realističen« prikaz homoseksualnega lika, h kateremu so pozivale klasične gejevske in lezbične študije, je v najboljšem primeru zmožen zajeti površje, ne globine osebnosti in multidimenzionalnosti družbenih sil, ki vplivajo na vsakdanje življenje. »Realizem« povečini pomeni reprodukcijo dominantne ideologije, reproducira prevladujoče ideje o gejih in lezbijkah in kinematografske konvencije realizma. Kot tak več pove o prevladujočem odnosu heteroseksualcev do gejev in lezbijk kot pa o

homoseksualnosti sami (Dyer 1978). Reprezentacija je nedvomno pomembna za konstrukcijo spolov in seksualnosti, reprezentacije homoseksualnosti pa imajo tako socialne kot subjektivne posledice. Hkrati je tudi res, da ima film, najsi bo še tako ideološki, lahko le omejen vpliv na vsakdanje življenje iz več razlogov. Prvič, filmski diskurz ni edini, ki oblikuje parametre, znotraj katerih se oblikuje identiteta homoseksualca, temveč je eden izmed mnogih. Drugič, čeprav privzemamo, da ni preddiskurzivnih identitet, kar implicira pomen diskurzivne moči, ki delujejo skozi kulturo, produkcijo znanja, imaginarijev in reprezentacij, je subjektivacija prav toliko stvar srečanj/interakcij. Tretjič, gledalci imajo izkušnje, znanja in kompetence, ki jim omogočajo odklik od filma. Ta je dojet kot mikrokozmos, v katerem se zavedamo nerealnosti tega, kar vidimo, tudi če je film zavezan konvencijam »realizma«.

Slednji premislek se dotika druge ravni, tekstualne ravni. Nedvomno je res, da je prevladujoča norma heteroseksualnost, ta se je prikradla v našo dialektično misel in globoko vpliva na kulturno produkcijo. A hkrati je res, da se pomeni ustvarjajo med produkcijo in potrošnjo, med avtorjem in gledalcem, pomeni niso nikoli fiksni, determinirani enkrat za vselej. Pomeni so mnogoplastni – ustvarjeni so na križišču gledalčeve osebne pozicije, njegove/njene zgodovine, seksualnosti in zatiranja, namigov in podteksta, ki ga vstavi avtor ali opozicijskih branj in zamišljanja alternativnih potekov zgodbe s strani gledalca.

3.3 POTENCIALNE STRATEGIJE UPORA

Če so podobe poženščenega sissyja, možate butch, vampirk in queer pošasti heteroseksualno občinstvo zabavale, vzburljale in razreševale njihove notranje in družbene konflikte v varnem zavetju fantazijske pripovedi in temačnosti kino dvorane, je njihov prikaz in poraz v zgodbi imel vez z realnostjo gejev in lezbijk, z njihovo izključenostjo, zatiranjem in nenazadnje strahom pred homoseksualnostjo. Podobe so imele vpliv na družbeno dojetje homoseksualnosti in subjektivno dojetje samih sebe. A hkrati so resnični geji in lezbijke ob gledanju filmov lahko ustvarjali tudi svoje alternativne pomene, zaplete in romance, videli namerne ali nenamerne namige, poglede in privlačnost, si prisvojili podobe in predrugačili njihove pomene.

Skratka, stereotipi so vedno »kompleksni, ambivalentni, kontradiktorni načini reprezentacije, toliko anksiozni kot so asertivni/oblastni/neomahljivi« (Bhabha 1983, 22). Implikacij podob drugosti – seksualno neobvladljivega Afričana, promiskuitetnega homoseksualca ali maskuline lezbijke ipd. – zaradi njihove kompleksnosti tako ni mogoče preprosto sprevračati, negativnih reprezentacij nadomestiti s pozitivnimi, žaljivih stereotipnih podob z bolj nevtralnimi (Dyer 1984). Identifikacija podob kot pozitivnih ali negativnih že sama predpostavlja predhodno politično normativnost, zato je potreben premik k analizi procesa subjektivacije, ki jo omogoča (in spodbuja) stereotipni diskurz (Bhabha 1983, 18-19). Cilj je premostiti stereotip »s proučevanjem njegove efektivnosti, z repertoarjem pozicij moči in odpora, dominacije in odvisnosti« (1983, 19), ki konstruirajo homoseksualni subjekt, pri tem pa upoštevati ne zgolj konstrukcijo homo-, temveč heteroseksualnosti. Na mesto dekonstrukcije diskurza o homoseksualnosti, razkrivanja ideološke napačne reprezentacije ali represije, ki bi podvrigel reprezentacijo normalizacijskim sodbam, trdi Bhabha, je potrebno razumeti konstrukcijo »režima resnice« in »produktivnost moči« (1983, 19-20).

Kot opozori Hall v svoji klasični študiji reprezentacij, v konstrukciji drugosti objekta diskurza leži ambivalentnost, hkrati je objekt želje in posmehovanja, strahov, anksioznosti. Hkrati ambivalentnost izhaja iz zastrašujoče slutnje konstrukcije jasnih kategorij. Tako stereotipne podobe delujejo med realnostjo in fikcijo, kar je vidno, je le del zgodbe, druga, pomembnejša plat so mobilizacije resničnih čustev, odnosov, strahov in tesnobe v reprezentaciji razlike (Hall 2003, 226). Bhabha (1983) podobno izpostavi artikulacijo razlike, zamejeno znotraj fikcije izvora in stabilne identitete, kot tisto ambivalentnost, ki hkrati s potrjevanjem tudi spodkopava meje diskurza o seksualnosti, omogoča transgresije teh meja. Diskurzivnim konstrukcijam subjektov je že vedno inherentna njihova spodletelost (Butler 2001), zvest zapis družbenih norm na individua v procesu subjektivacije bi bržkone pomenil patologijo (glej analizo filma *Varuh meje*).

3.3.1 BRANJE MED RAZPOKAMI POMENOV

Kje so torej prostori odpora in razpok v diskurzih, ki jih lahko impliciramo v filmski teoriji in za namene naše naloge? Drugače, si lahko zamišljamo alternativne podobe in na kakšen način, kako kinematografski elementi vplivajo na posameznike, oziroma kako so mogoče

subverzivno branje in identitete drugače, kot v razpokah oblastniškega diskurza, ki ni nikoli popolnoma efektiven?

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 vsaj med dvema točkama, med tekstem (filmom) in bralcem (gledalcem).

V tradicionalni filmski analizi so znaki drugosti (rasa, spol, (homo)seksualnost kulturne razlike ...), v kolikor so prepoznani, poudarjeni kot ključen del analize ali stereotipi, ki jih je potrebno sprevračati. Film, pojmovan kot ideološka imitacija realnosti, implicira pasiven odziv gledalca, zato se zdi bolj smotrno preobrat, kot piše Barthes (1999, 1977), k filmu kot tekstu, bolje, metodološkemu »polju energij«, konstruiranemu kot tkivu significacij. To absorbira oba, pisatelja in bralca, film in gledalca, v aktivno »pisateljsko« delo produciranja pomena. S tem je gledalčeva pozicija aktivno odprta. Gre za cirkulacijo med spektaklom in telesom; občutek je prijeten, ker pozicionira gledalca, ta postane mali bog, aktivni participant v epskem teatru Zgodovine-kot-Spektakla. Hkrati je cirkulacija zaskrbljujoča, v kolikor je skopična moč nenazadnje odvisna od tega, kdo nadzoruje sredstva produkcije spektakla.

Metodologija branja gejevskih in lezbičnih podob v filmu se napaja natančno iz te nestabilnosti pomenov. Stereotipne, monstrozne, deviantne podobe homoseksualnosti ali pa 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. O zmožnosti opozicionalnih branj⁹ in homoseksualnosti, Sally Munt zapiše (1992, xxi): »Mi smo še posebej navajeni izvleči svoje pomene, poudariti latentno tekstualno vsebino, brati dialektično, zapolniti luknje v zgodbi, interpretirati zgodbo skozi projekcije naših fantazij; intertekstualnost je v ospredju naših identitet«.

Tekstualni pomeni niso nikoli fiksni, enkrat za vselej, temveč so vsi kulturni produkti podvrženi kontinuiranemu procesu ponovnih branj in prisvajanj. Čeprav je homoseksualnost v mainstream kulturni produkciji največkrat skrita in jo razkrivajo le latentni pomeni, namigi, gejevska in lezbična prisvajanja tekstov, ima, če je odkrita, izrazito negativne konotacije. Branje podob ni enostavno, temveč se pomeni ustvarjajo med tekstem in željami, fantazijami, predpostavkami, ki jih ima subjekt (bralec) (Munt 1992, xxi).

⁹ V originalu največkrat *reading against the grain*.

3.3.2 UPORNIŠKI POGLED

Bell hooks (1992) uporablja ravno tam, kjer klasičnim tekstom filmske kritike spodleti, ker ne upoštevajo aktivnega subvertiranja (na primer Mulvey (1975)), v pogledu. V klasični študiji filma Laura Mulvey zapiše, da patriarhalno nezavedno strukturira filmsko formo. Pogled je zanjo vedno moški, predpostavlja moški subjekt. Ta falogocentričen red vedno sloni na kastrirani ženski, objektu pogleda, ki označuje tisto drugost (od moškega). Pogled poveže s freudovskim konceptom skopofilije – pogled je vir užitka – in žensko grožnjo, kot grožnja kastracije. Anksioznost glede ženske mora tako biti skozi narativno strukturo filma pomirjena in odpravljena, zato je ženska pozicionirana v objekt voajerističnega pužitja – preiskovanja, demistifikacije njene skrivnosti ali grožnje (videti pomeni vedeti) – ali spremenjena v fetišističen objekt razdrobljenosti. V kolikor se ženski lik ne podredi pogledu in enemu od dveh modusov preživetja, je kaznovana ali uničena.

Bell hooks sprejme to pozicijo; ne dvomi o gospodovalnih diskurzih, 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 predvsem na možnosti odpora, čemur bi de Lauretis (1987) rekla iskanja svobode v prostorih za okvirom ekrana. Ni moč zanikati, da so množični mediji sistem vednosti in oblasti, ki reproducira in ohranja prevlado heteroseksualnosti, vendar pa je potrebno, po bell hooks, predpostavko, da je oblast sistem dominacije, ki nadzoruje vse in ne pušča prostora za svobodo, izzvati. Pogled je mesto odpora dominiranih; ti pa si lahko prisvojijo aktivnost s kultiviranjem zavednosti, 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.

Vsaka naracija pozicionira gledalca v pozicijo agenta; rasa, razred spol in seksualnost vplivajo na to, kako je ta subjektiviteta zapolnjena z gledalcem. Trenutki razpok, ko se gledalec upre popolni identifikaciji z filmskim diskurzom, so trenutki upora, ki odpirajo možnost ustvarjanja alternativnih pomenov, in trenutki politizacije relacij gledanja.

Opozicijskemu pogledu je inherenten užitek, kot zapiše Annette Kuhn (v bell hooks 1992, 9) o moči podobe: »Dejanja analize, dekonstrukcije in opozicijskega branja ponujajo dodatni užitek – užitek upora, užitek tega, da rečemo »ne«: ne nesofisticiranemu užitku nas in drugih

kulturno dominantnih podob, temveč struktur moči, ki nas prosi, da jo konzumiramo nekritično in na točno določene načine«.

V kolikor je del strategije destabiliziranje falogocentričnih struktur, je v povezavi s tem ključna destabilizacija podobe, ki zmoti našo percepcijo in se ne podreja konvencijam »realizma«. Hkrati premik od dominacije pogleda vključuje premislek o telesnosti filma, o tem, kako film apelira na čute, ki jih ne more reprezentirati npr. vonj ali dotik (po Irigarayevi ključen čut za razbijanje zahodnjaške falogocentrične vednosti, ki je vedno povezana s pogledom), kar Marksova (2002) imenuje haptičen pogled. Gre za alternativen, neinstrumentalen način gledanja, ki vključuje vse čute in spodmika klasično distanco med gledalcem in objektom gledanja. Film postane dogodek sam po sebi, ne več reprezentacija, temveč proces dinamične subjektivacije. Tako ni presenetljivo, da mnogo elementov haptične vizualnosti in sprevačanja elementov konvencionalnega filma vidimo ravno v feminističnem eksperimentalnem filmu in queer kinematografiji: zrnate nejasne podobe, čutni imaginarij, ki vzbuja spomine na čute (voda, narava), bližnji, nerazločljivi posnetki telesa, pretirana ali premajhna izpostavljenost svetlobi, postavitve scene (ni hierarhije mise-en-scène), nelinearna narativna pripoved, so tiste, ki zamajajo našo percepcijo, hkrati pa odpirajo možnost subjektivacije preko marginalizirane eksistence izključenca (Šprah 2010).

Pri tem smo nazaj v polju queer subjektivitet kot nomadskih subjektivitet subverzije in transgresije. Kot zapiše Šprah ob branju Deleuza, 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).

Transgresivni subjekt tako ne izziva zgolj ideološke vsebine, temveč okvirje subjektivacije. Je performativno prizadevanje, katerega primarna posledica ni konstrukcija ali reprezentacija

kolektivnega agenta. Transgresivni subjekt je daljnosežen proces osvobajanja življenja varnosti podjarmljanja, zamejevanja; v tem pomenu transgresija krši vsakršno logiko reprezentacije in stabilne kolektivne identitete skozi čas (Šprah 2005, 282-283). Tako je transgresija ravno tista strategija, o kateri govorimo ves čas skozi tekst: ne trudi se ponuditi »realističnih« pozitivnih reprezentacij, ki bi vzniknile iz totalizacije obstoječih narativov, temveč nudi točke radikalnega preseganja.

Lahko bi trdili, da je opozicionalno branje/gledanje gejevske in lezbične populacije od nekdaj povezano s kritiko, ki onemogoča preprosto podreditev ponujenim pomenom. Poskušajmo elaborirati z aluzijo na Brechta: z distanciranjem gledalca od njegove varne skopične pozicije je identifikacija in reprezentacija zmotena, s tem pa je gledalec prisiljen razumeti konstruirano naravo obeh, proces interpelacije pa je spreobrnjen. Rezultat tega procesa je tekst ekscesne radosti (*jouissance*) in pretirane determiniranosti, ki pušča kulturo in jezik v nelinearnih fragmentih, brez linearnega poteka ali poslednjega pomena, hkrati pa odpre nove poti, novo estetiko za politično ozaveščenega gledalca (Barthes 1999), transgresivne možnosti nomadskih, queer subjektov. V tem pomenu lahko trdimo, da je teorija sopihajoč dohitela tisto, kar je praksa LGBTIQ skupnosti že cel čas: performans ni le neločljivo povezan s filmom, temveč predvsem z življenjem. Njegova moč je ravno v tem, da preseže totalitarne reprezentacije spolov in seksualnosti in odpira prostore novih subjektivitet. Podobno destabilizacijo pomenov, ki je danes okarakterizirana pod pojmom queer, najdemo v campu, h kateremu se obračamo zdaj.

3.3.3 CAMP – NAPOVED POSTMODERNE SUBVERZIJE

Kot opozicijsko branje je camp subverziven v pomenu, da izpostavi kulturne dvoumnosti in kontradikcije, ki načeloma ostanejo prikrite v dominantnih diskurzivnih formacijah o seksualnosti in spolih. V tem pomenu camp kontinuirana vez veže s postmodernizmom, katerega poudarek je natančno tista neoprijemljiva ambivalentnost in heterogenost, ki jo camp uteleša. Subkulturni camp in postmoderna teorija si delita naklonjenost ironiji, igri, parodiji, umetnemu, performansu, kot tudi transgresiji konvencionalnih norm. Tako camp kot postmodernizem denaturalizirata ženskost in moškost, ki se kažeta kot preddiskurzivni »naravni« dejstvi in odpirata možnost dekonstrukcije heteroseksualne moškosti in avtoritete ter izražanja zapostavljene subjektivitete znotraj dominantne kulture.

Ko koncept campa nakaže povezavo med prakso in teorijo, nam hkrati odpira tudi možnosti razmišljanja o filmu. Kot zapiše Susan Sontag v svojem znamenitem eseju o campu, le-ta goji privlačnost do nekaterih umetnosti, in nadaljuje, da je filmska kritika verjetno največji popularizator camp okusa danes (1962). Skratka, skozi analizo poskušamo opredeliti, kje se kažejo camp izrazi.

Če začnemo z definicijo campa, tega Sontag opredeli skozi tri pomene:

Camp kot senzibilnost, estetika

Camp kot strategija branja; campovski pogled (*a camp vision*)

Camp kot način sporočanja, manerizma, stila, znak identitete (gl. *to camp*)

Začne s tezo, da okus nima sistema in dokazov, vendar obstaja nekaj, kar bi lahko imenovali logika okusa: konsistentna senzibilnost, ki poudari in izpostavi specifičen okus. Senzibilnost je skoraj, a ne popolnoma, neopisljiva. Zato je na camp mogoče gledati kot na branje proti toku ponujene interpretacije (*»reading against the grain«*), kot dejavnost, ki vključuje poznavanje in prepoznavanje skupnih kodov in je hkrati neoprijemljivo.

Primarno camp opredeli skozi prizmo poustvarjanja. Camp nima nič opraviti z naravnim, esenca campa, zapiše, je njegova ljubezen do nenaravnega, umetnega in pretiravanja. Camp ni estetika lepega, prej je povezan z stopnjo umetnega, stilizacijo. Vsi camp objekti in osebe vsebujejo velik element umetnega, zato nič v naravi ne more biti campovsko. Kot osebni okus se camp odziva na izrazito estetiko in močno pretirano: androgina, predrafelitske slike, poezijo, art nouveau, Garbo. Tu camp okus črpa iz pretežno neprepoznane resnice o okusu: »Najbolj izčiščena oblika seksualne privlačnosti (in povečini tudi seksualnega užitka) vsebuje element upora lastnemu spolu. Kar je najlepše v virilnih moških, je nekaj feminilnega, v feminilnih ženskah nekaj maskulinega« (Sontag 1962, 279).

Lacan zanimivo ponudi drugačen preobrat: pretirano izkazovanje virilnosti ima ravno nasprotni učinek, spodkopavanje iluzije, da moški poseduje falus, ali drugače, identifikaciji je vedno že inherentna tudi spodletelost (Butler 2001).

Drugi pomen govori o campovskem pogledu: načinu gledanja na stvari (spoznavanja, interpretiranja, vednosti itd.). Senzibilnost campa je ezoterična, zasebna koda, znamenje identitete med malimi urbanimi klikami, camp pa sporočevalno sredstvo, lastnost, ki jo je moč prepoznati v objektih in vedenju oseb (campovski filmi, obleke, pohištvo, pop komadi,

romani, ljudje, stavbe). »Campovsko oko« ima moč, da transformira izkušnje, hkrati pa ni vsega mogoče videti kot camp. Ne pozabimo, da je v pogledu dvojnost: paradigma videti je vedeti se tu preobrne – videti ne pomeni nujno vedeti; prepoznavanje, odkrivanje neoprijemljive kvalitete (*there's something queer about him/her*) kroži v ustvarjanju pomena med gledalcem (v marginalni poziciji) in kodi, ki so relativno zasebni.

Z obema je povezan zadnji pomen campa: izvajati camp (*to camp*) – nagnjenje k pretiranemu igranju seksualnih karakteristik, osebnih manierizmov in gest (kot del estetike umetnega in pretiravanja), ki so podvrženi dvojni interpretaciji (del sporočanja, zasebnega koda). Čeravno Sontag zavzame pozicijo, da poudarjati stil pomeni podcenjevati vsebino in vidi camp senzibilnost kot depolitizirano in apolitično, hkrati v tem zadnjem pomenu ponudi definicijo, ki natančno poveže predhodno prakso campa s kasnejšimi formulacijami queer teorije, ko zapiše, da je v campovskemu pomenjanju vse zares »«, v narekovaju, »Biti-kot-igrati-vlogo« (Sontag 1962, 280), skratka, da je camp metafora življenja kot teatra.

Če potegnemo vez z Butlerjevo (2001), lahko ne le ovržemo tezo o apolitičnosti campa, prej obratno, camp je izrazito političen. Poudarjanje umetnega, performativnega, ki ga Braidotti (1996) imenuje filozofija »kot da« (*as if*), je oblika ritualizirane repetitije, ki ima zares politično funkcijo v svojem razkrivanju realnosti kot fabrikacije, identitete kot konstrukcije in odpiranju novih prostorov neesencializiranih (v pomenu ženskosti, moškosti ipd.) subjektov. Tako vedno zarezhe v homogenizirajoče podobe.

Če se Sontag ukvarja predvsem s campom kot estetiko, pa je vez med campom in queer konceptualizacijami subjektivacije nedvomljiva v Babusciovi formulaciji (1978), v kateri gejevsko senzibilnost razume kot odsev zavesti, ki je drugačna od mainstreama, percepcijo sveta, oblikovano na podlagi drugačne izkušnje mejne pozicije. Stil je zanj zares samo projekcija, pretvornik pomena, izraza emocionalnega razpoloženja; stil je oblika zavesti, nikoli »naraven« (ker homoseksualcu mesto »naravnega« pač ne pripada).

Camp opisuje tiste elemente v osebi, situaciji ali aktivnosti, ki izražajo ali so ustvarjeni skozi gej senzibilnost. Camp tako nikoli ni stvar ali oseba *per se*, ampak odnos med aktivnostmi, posamezniki, situacijami in heteroseksualnim redom, ki je izraz in ima hkrati za posledico vse večje zavedanje diskrepanc med videzom in realnostjo, ekspresijo/izrazom in pomenom. Elementi campa implicirajo pomik stran od sodobnih skrbi v območje erotičnih in subjektivnih fantazij. Pomemben poudarek je, da je prej performans kot eksistenca, v izrazu tako prevlada intenziteteta karakterja nad vsebino.

Če se vrnemo k naši poanti o parodiji in smehu, ki implicirata spodletelost vpisa diskurza, Babuscio (1978) podobno izpostavi humor kot rezultat prepoznanja močnega neskladja med objektom, osebo ali situacijo in njegovim/njenim kontekstom. Subjektu tako ostane ironija, ki s sabo nosi rano izkušnje homoseksualnosti v homofobni kulturi; je hkrati kontradiktorna in nedolžna, komična in boleča. Humor tako konstituira strategijo spopadanja z sovražnim okoljem in izoblikovanjem alternativnih subjektivitet.

Le korak loči Babuscijovo definicijo *campa* kot označevalnega performansa do queer teorije, predvsem koncepta spola po Butlerjevi, torej spola kot označevalnega performansa in ne identitete. Hkrati *camp* pogled subverzivno zareže še globlje, ko na videz naravne konstrukcije heteroseksualnosti denaturalizira in pokaže, da so tiste, ki so nasilno konstruirane, ravno slednje.

V kolikor *camp* beremo kot dekonstrukcijo spolne hierarhije in heteroseksualnosti, je potencialno subverzivna strategija tako za geje kot lezbijke. Vendar pa je *camp* na nek način zvezan predvsem z gejevsko estetiko – teoretizacije klasičnih *campovskih* zvezd od Judy Garland do Bette Davis jih analizirajo kot falične ženske ali skozi koncepte maškarade – manj z lezbično estetiko močne, neodvisne ženskosti – klasičen primer je npr. Sigourney Weaver v *Alienu*, ki je zvezana z drugačnim *camp* kanonom (Smelik 1998).

Podobna kritika kot *camp* doleti tudi queer seksualnosti – da izhajajo iz in nosijo definicije gejevske prej kot lezbične subkulturne prakse. Mi na tej točki puščamo to vprašanje ob strani in queer strategije raje vidimo kot opozicionalno branje v ožjem pomenu, v širšem pa kot postmoderni premik k neesencialističnim identitetam. Kot smo poskušali pokazati, v ozadju diskurzivnih konstrukcij seksualnosti in spolov poteka boj za jezik, boj proti popolni komunikaciji, proti poslednji dogmi falogocentrizma – »znamenitemu edinemu trudu, ki bi perfektno prevedel vsak pomen«. Jezik ima svoj materialni rob, ni ločen od moči, to je tista foucaultovska materialnost diskurza, ki se riše na telesih. Modus operandi queer načel so nasprotno motnje, queer strategije podpirajo sprevrženost in proslavljajo križanja, transgresivno parodijo, s tem pa destabilizirajo ustaljene pomene in odnose v strukturi. Tako nas bolj zanima, kako torej splesti alternativne in mnogovrstne izraze erotike, kozmologije in politike drugače kot iz metaforike telesa, te poslednje meje subjektov drugosti?

Zaključimo z vprašanjem transgresije in kako je ta sploh mogoča. Transgresija, hibridnost, fluidnost so oznake sodobne kulture, v kateri naj bi binarne opozicije in stabilne identitete zamenjalo nomadsko potovanje skozi množstvo identitetnih pozicij. Pri tem je potrebna

pazljivost: nerefleksirano slavljenje možnosti stalne fluidnosti lahko kmalu zapade v polje depolitiziranega slavljenja svobodne izbire, brez uvida v regulacijske mehanizme in igre oblasti/védnosti v ozadju diskurzivnih konstrukcij spolov in seksualnosti, ki, čeprav razkriti v teoriji, delujejo v vsakdanjih identifikacijah, dominacijah, definicijah in izključevanjih. Ni nam treba posebej premisliti, da najdemo primere: spol je prva otrokova oznaka, še pred imenom, znak samopredstavljanja v interakcijah ter vir anksioznosti, v kolikor ga ne moremo prepoznati, prav tako so neheteroseksualne želje odrinjene iz polja vidnega, sankcionirane ali kaznovane. Izključevalna matrica, skozi katero se formirajo subjekti in družbeni red, zahteva hkratno produkcijo zunanjega, prostore družbene motnje, nečistosti, nebrzdanega. Gre za kulturno zaprtje, ki v prvi vrsti zadeva telo. Kot smo poskušali pokazati, se družbene prepovedi in potencialne transgresije vpišejo na površino telesa in ohranjajo meje telesa kot takega, telesne meje postanejo meje družbenega *per se*. In vendar se fiksne kategorije v bolečih krčih kulture počasi razblinjajo. Izziv prihaja ravno iz tistega onstran, tistega, kar je odrinjeno kot patološko in nenormalno, kar je hkrati fascinantno in odbijajoče. Ni še vsak performans subverzija, in vendar ne gre zanikati subverzivnega potenciala kraljic preobleke, ki žensko maškarado igrajo bolje od žensk samih, možič, ki sprevačajo pojme maskulnosti, androginih teles, katerih spolni displeji so nedoločljivi ali interseksualcev, kjer materialnost spola ne more biti podlaga vseh sledečih klasificiranj. Vsa ta transgresivna telesa presegajo in sprevačajo odnose med tem, kar vidimo in kar vemo, odpirajo široko paletu možnosti izrazov spolov/seksualnosti in predvsem razkrivajo razpoke konstrukcij le-teh in vsakokratno spodletelost utelešenja norme pri tistih, ki so »normalni«.

4 HOMOSEKSUALNOST V SLOVENSKEM FILMU: ANALIZE

4.3 IZHODIŠČE ANALIZE

Da bi ugotovili, kako se kaže homoseksualnost v slovenskem filmu, smo uporabili filmska dela, narejena po drugi svetovni vojni, v katerih smo lahko prepoznali izraze homoseksualnosti. Filme je v analizi potrebno kontekstualizirati v številne socio-kulturne in politične transformacije, ki so se dogodile v povojnih letih: premik od ortodoksnejše partijske linije k popustljivejši politični ureditvi samoupravljanja, kulturne in seksualne revolucije, ki je pretresala svet v šestdesetih, rahljanje ideoloških okvirov in razpad skupne države, nacionalizem in neofašizem nove države in nenazadnje spremembe v odnosu do žensk, homoseksualnosti ipd., ki so daleč od linearnega prehoda od manjše k večji tolerantnosti. Te spremembe poskušamo iskati v filmu oziroma iskati konstrukcije homoseksualnosti na platnu in razpoke v ustvarjenih pomenih (alternative pomene). Osi analize so povezane s teoretičnim okvirjem – iskanjem stereotipov in določanje njihove funkcije, modusi konstrukcij subjektov, ki so vedno zaznamovani s spolom in seksualnostjo, družbeno specifični diskurzi o homoseksualnosti in od kod se napajajo. Kjer je relevantno, upoštevamo načine produkcije: npr. tradicija nacionalno financiranega filma je lahko dvorezen meč – ali omogoča produkcijo umetniških filmov, ki ne bi prišli skozi sito poslovnega interesa zasebnega financiranja ali pa je podvrženo ideološkim funkcijam in cenzuri. Hkrati upoštevamo vpise avtorja (npr. avtorjevo homoseksualnost, v kolikor je le-ta znana) ipd. V ta namen smo vzeli dva Duletičeva filma: njegov kratki film *Tovariši* in celovečerec *Doktor*, dva Hladnikova filma, *Maškarado* in *Ubij me nežno*, amaterski film Stanka Josta *Dečki* in tri filme po osamosvojitvi – *Zvenenje v glavi*, *Varuh meje* in *Kdo se boji Jerryja Springerja*.

Pri tem naj še omenimo Františka Čapa, čigar dela smo izpustili iz analize, predvsem zato, ker ob ogledu njegovih filmov nismo mogli prepoznati izrazov homoseksualnosti, a je vendarle izjemno pomemben režiser, če govorimo o homoseksualnosti v slovenskem filmu. Češki režiser Čap je v svojem času postal najmlajši evropski režiser (pri 26-ih je posnel svoj prvi film), verjetno tudi zato, ker naj bi bil ljubimec znamenitega češkega producenta Miloša Havla (strica prvega češkega predsednika in pisatelja Vaclava) in ko so ga leta 1953 povabili v Ljubljano, je povabilo sprejel. V Sloveniji je posnel več filmov, med njimi sta najbolj uspešna *Vesna* (1953) in nadaljevanje *Ne čakaj na maj* (1957). Čap je bil, kot piše Mozetič (2009), odkriti homoseksualec. Kako se odraža njegova spolna usmerjenost (v kolikor se) na

filmskem platnu, ostaja odprto vprašanje, saj še nihče ni naredil analize homoerotičnih elementov v njegovem opusu. Kot že rečeno, tovrstnih elementov v njegovem delu nismo zaznali.

S slednjim primerom lahko ilustrativno potrdimo, da, kot smo zapisali v uvodu, branje filma vedno ostaja vsaj delno subjektivna dejavnost; če išče pomen v odsotnosti, znak v senzibilnosti, toliko bolj.

Preden se posvetimo analizi, pogledjmo kratko zgodovino slovenskega filma in odnosa do homoseksualnosti.

4.4 SLOVENSKI FILM

Kratek pregled slovenskega filma po drugi svetovni vojni razkriva ideološki vpis začetnega povojnega filma. Poleg ostalih reform je tako v novonastali Socialistični Federativni republiki Jugoslaviji kmalu stekla tudi organizacija filmske umetnosti. V prvih povojnih letih so o položaju in ureditvi kinematografije odločali v Beogradu, v pristojnosti ministrstva za prosveto pri zvezni vladi in v vodstvu agitpropa pri Centralnem komiteju KPJ, vendar kmalu ugotovili, da centralizacija filmske produkcije ne prinaša zaželenih rezultatov. Tako je oblast že leta 1946 ukinila prvotno nadzorno institucijo – Filmsko podjetje pri vladi FLRJ – ter ustanovila Komite za kinematografijo ter republiška podjetja za filmsko produkcijo, v Sloveniji Triglav film (Vrdlovec 2009).

S tem se je začel model državne kinematografije, ki se je z manjšimi modifikacijami obdržal do razpada SFRJ. Kot piše v Temeljnem zakonu o filmu, je ta imel mesto »gospodarske dejavnosti posebnega kulturnega pomena«, jugoslovanska kinematografija pa je temeljila na dvojnem spoznanju: »da je film industrijski proizvod in trgovsko blago« in »da je film – po Leninu – najvažnejša izmed umetnosti, ker je množicam najbolj dostopna in ker najbolj neposredno in nazorno odseva dogajanje v sodobnem svetu, ki je torej posebnega kulturnega in posvetnega pomena« (Brenk 1979, 87-88).

Zaradi njegovega ideološkega pomena je bila za film že avgusta 1945 napisana uredba o cenzuri. To je opravljala komisija pri takratnem Filmskem podjetju, ki je pregledala vse kinematografske filme in odobrila njihovo predvajanje, anti-ideološki filmi pa so bili

cenzurirani (Vrdlovec 2009, 168). Sodna prepoved je v Jugoslaviji doletela le tri filme,¹⁰ zato pa so bili pogostejši indirektni načini cenzuriranja, v sestavi komisij (pod partijskim vodstvom), prikazovanju filma (le za dan ali dva) in v »praksi bunkerja« v katerem je pristalo več filmov t.i. črnega vala. V Sloveniji je cenzura doletela le Hladnikov film Maškarada, ki je bil zaradi prikazov moške in ženske homoseksualnosti prepovedan celih deset let (Vrdlovec 2007).

Po razpadu Jugoslavije je bila pristojnost za film od srede 90-ih do nedavnega prenesena na Filmski sklad, ki je skrbel za sofinanciranje filmske dejavnosti. Poosamosvojitveni film je bil formalno osvobojen spon uradne socialistične ideologije, vendar pa kljub temu v devetdesetih letih lahko govorimo o krizi slovenskega filma, ki ga je »zaznamovala *določena tendenca* t.j. nezmožnost soočenja s specifičnim družbeno-zgodovinskim kontekstom družbenih sprememb post-komunistične tranzicije« (Tomanić 2002, 18).

Film tako ostaja, kot je tradicija v Evropi, nacionalni, financiran s strani države in tako vsaj v teoretično ni popolnoma podrejen logiki profita, zato pa je tudi produkcija v primerjavi z velikimi filmskimi industrijami skromnejša. Evropska tradicija nacionalnega umetniškega filma, zapiše Weiss, je za podobe lezbištva, podobna »aferi, polni ljubezni in sovraštva« (2010, 120). Če je podoba lezbištva (in gejevstva) v Hollywoodu zgolj sled odsotnosti in je avantgardni film gejevski izraz, potem ga ženske, feministke in lezbijke dobijo z umetniškim filmom, ki sovпада s seksualno revolucijo in feminističnimi gibanji. V našem primeru je kakršnakoli reprezentacija homoseksualnosti, ženske ali moške, prepuščena umetniškemu filmu, ki pa je splet specifičnih okoliščin, konteksta, ideologije in uhajanja v smislu poudarjanja individualne umetniške vizije. Naš vzorec filmov večji možnosti izraza homoseksualnosti in odprtosti do ženskih avtoric delno pritrjuje, ne toliko v smislu avtorstva (v vzorcu je film ene režiserke) kot v smislu rahljanja spon patriarhata v nekaterih izmed del. Je pa delo Maje Weiss eksemplarično za poanto A. Weiss, ko zapiše, da je bila »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« (2010, 212).

Hkrati v nacionalni kinematografiji vedno obstaja možnost bolj neposredne (v prejšnjem sistemu) kot bolj subtilne (danes) cenzure: vprašanja, kdo dobi sredstva in kdo ne, kateri

¹⁰ *Kaplje, vode in bojevniki*, (1962) in *Mesto (Grad)*, (1963) ter *Plastični Jezus* (1971) (Vrdlovec 2007).

projekt je izvedljiv, kateri ne, so vsa vpeta v igre moči in ideoloških interesov. Ne, film ni nedolžen odsev realnosti.

4.5 ODNOS DO HOMOSEKSUALNOSTI NA SLOVENSKEM

Kratka zgodovina homoseksualnosti v Jugoslaviji po drugi svetovni vojni ima več presekov, eden izmed pomembnejših je dekriminalizacija homoseksualnosti v novem republiškem kazenskem zakoniku leta 1976. Pred tem je 186. člen jugoslovanskega kazenskega zakonika kriminaliziral analni spolni odnos med dvema moškima, za kar je bila zagrožena kazen do enega leta zapora, a je bila v letih pred spremembo zakonika redko izrečena. Lezbični odnosi niso bili kriminalizirani; tega ne gre jemati kot znak večje tolerance, temveč prej nevidnosti oziroma falogocentrične definicije seksualnosti, po kateri je le-ta brez penetracije penisa praktično nemogoča. Pred uvedbo novega zakonika 1976/1977 naj bi obstajal register homoseksualcev, ki pa je v sedemdesetih služil še zgolj za ugotavljanje tega, v kakšni družbi se giba posameznik (Kuhar 2001, 87-88).

Poleg jurističnega diskurza je zanimiv medicinski/psihiatrični diskurz po vojni. Tako se npr. v Trstenjakovi Pastoralni psihologiji tako leta 1946 kot leta 1987 pojavi isti odstavek, v katerem homoseksualce okarakterizira za »spolne psihopate«, ki so pogosto človeku nevarni. Podobno je zvezan homofobičen in nacionalističen diskurz, ko Trstenjak piše o homoseksualcih kot o »direktnih škodljivcih naroda« (v Kuhar 2001, 89).

Pred osemdesetimi se gejevsko in lezbično gibanje ne razvije, namesto tega se moški dobivajo v nekaterih kavarnah (npr. v Ljubljani Union ali Opera bar), javnih prostorih (parkih, savnah, javnih straniščih in postaji). Lezbična scena se ne razvija po tem vzorcu, lezbijke se ne dobivajo v javnosti, temveč so zametki scene prej vezani na zasebne skupine.

Leta 1984 je organiziran prvi festival Magnus (z alternativno produkcijo, filmi in publikacijo, s homoseksualno tematiko) in ustanovitev sekcije Magnus, prvega tovrstnega gibanja v Vzhodni Evropi. Festival je tako potekal neprekinjeno vsako leto do 1987, ko sta v medijskem prostoru zavlada moralna panika okoli homoseksualnosti in medicinski diskurzi, povezani z vzponom epidemije AIDSa. Je pa istega leta ustanovljena sekcija LL, lezbični del gibanja, najprej tesno zvezan s feminizmom (Segan in Tratnik 1995).

Po osamosvojitvi se gibanje dejavno vključi v politiko, z namenom zagotavljanja pravic homoseksualcev, a hkrati doleti hladen tuš: že ob sprejemanju nove ustave se začuti nova »retradicionalizacija« in »ustoličenje družine«, ko je iz 14. člena izpuščeno določilo o enakosti ljudi ne glede na spolno usmerjenost (Kuhar 2001, 86). Trend se v novi državi nadaljuje, nazadnje viden s padcem novega družinskega zakonika, ki bi omogočal skorajšnjo izenačitev pravic.

Prikazi homoseksualnosti v medijih so skozi povojna leta temeljili na več diskurzih, ki jih Kuhar (2003) razdeli v pet skupin: stereotipizacija (definiranje glede na rigidne družbene sheme), medikalizacija in iskanje vzrokov za homoseksualnost (homoseksualnost kot bolezen, iskanje vzrokov homoseksualnosti), seksualizacija (homoseksualnost videna zgolj skozi prizmo neobvladovane seksualnosti), skrivnost (povezovanje homoseksualnosti s prikrivanjem, obžalovanjem in sramovanjem) in nazadnje normalizacija (ki ne cilja toliko na sprejetost homoseksualnosti kot na normalizacijo v okvirjih heteronormativnosti; pomnimo primer homokonzerv).

Vsi ti diskurzi so med sabo prepleteni, v nekem zgodovinskem trenutku prevladujejo bolj eni kot drugi, to pa ne pomeni, da se ne napajajo iz tradicije prejšnjih, npr. stereotipizacija gejev kot feminilnih moških in lezbijk kot možatih žensk, se napajajo iz prvotno medicinskih/psihiatričnih diskurzov o introvertih, ujetosti v telesu nasprotnega spola in širšem družbeno-spolnem binarizmu. In vsi omenjeni diskurzi tako ali drugače informirajo podobe v filmu, h katerim se obračamo zdaj.

4.6 ANALIZE

4.6.1 TOVARIŠI

Film *Tovariši* iz leta 1964 je polurni film o mladih učencih rudarske šole v Velenju, ki ga je režiral Vojko Duletič. Film je naročil velenjski rudnik, da bi privabil mlade fante v poklic rudarjev, kar je nastalo, pa je bilo daleč od propagandnega filma, prej polurni stiliziran prikaz razgaljenih teles v kolektivnem delu z nejasno vsebino (prav gotovo ne propagandno) in predvsem nejasnim občutkom, da je dejanski pomen prikrit za tančico podob, ki jih gledamo.

Prva sekvenca filma napoveduje njegovo estetiko – socialistično realistična mogočna figura rudarja, simbola rudarskega mesta, ki odhaja na delo, je utelešenje socialistične ideologije gradnje nove ekonomije in družbe – nenazadnje je mesto Velenje dokončno dograjeno v času

snemanja filma in ravno s tem namenom – in novega človeka, proletarskega junaka, ki gradi socialistično utopijo. Po rezu se kamera fokusira na obraz mladeniča, ki je junak filma. Postavitev kamere ga presenetljivo personalizira, kader zdrsi do njegovih rok, v katerih drži pismo, potem se odpravi z vlakom na pot proti Velenju, kjer se šola. Kmalu nam postane jasno, da je pot, boljše prehod v odraslost glavna motivika filma, ki ima skozi potek zgodbe vedno manj opraviti z propagiranjem šole, še manj z potopitvijo v kolektiv, gradnjo bodoče družbe in drugimi socialističnimi narativi, temveč s personaliziranimi zgodbami osamljenosti, spletnja vezi med fanti in dokončno odraslostjo, ki zaznamuje konec nekega obdobja. Film brez dialogov je odvisen od visoko stilizirane postavitve, ki se dogaja predvsem med skupno sobo, v kateri fantje spijo, in rudnikom, kjer delajo, kamera pa se pomika od fokusiranih podob obrazov fantov do odmaknjenih posnetkov kolektiva, ki je koreografirano postavljen v značilno pozo socialistično realistične umetnosti – kolektiva virilne moškosti, ki zre nekam za kamero, v boljše prihodnost. Režiser uporabi naturščike, lahko govorimo o neke vrste tipažu, obrazih, ki avtentično utelešajo mladeniče v šolanju, proletarce v nastajanju.

Od kod potem odpor do filma? V intervjuju z Vojkom Duletičem, ki ga je opravil Brane Mozetič za katalog Festivala gejevskega in lezbičnega filma (FGLF) (2009, 26) režiser pove: »Res, da sem fante snemal z nekakšno ljubeznijo. Vidite lahko veliko golote. Ko sem se pogovarjal z njimi, so mi tudi sami povedali, da je bilo v jami včasih tako vroče, da so se čisto slekli... in se luštno imeli. [...] Morda je odpor do tega filma izhajal tudi iz nekih nejasnih občutkov ob njem«.

Prvo vprašanje, ki ga zastavljajo Duletičevi filmi, Tovariši in Doktor (ki ga analiziramo kasneje), je vprašanje avtorstva, oziroma kako režiserjeva homoseksualnost vpliva na njegov filmski izraz. Avtorstvo je v gejevski in lezbični filmski teoriji ambivalenten pojem, saj je avtor v klasični filmski teoriji navadno bel heteroseksualen moški genij, avtorstvo pa koncept povezan z avtoriteto, fiksiranjem pomenov in interpretacij, ki jih avtor preferira, manj z mnogoplastnostjo pomenov, pomembnih za gejevske in lezbične filmske študije. A hkrati je avtorstvo za gejevsko in lezbično teorijo pomembno. Kot zapiše Dyer, je na avtorstvo smiselno gledati kot na performans (kot na seksualne identitete), vedno vpete v diskurzivne moduse, ki so na voljo, tako je (gejevsko in lezbično) avtorstvo študija teh modusov in specifičnih načinov, na katere so bili odigrani v tekstu. Gre za avtorjevo materialno družbeno pozicijo v odnosu do diskurza (npr. do subkulturnega diskurza), ki ga avtor lahko ali ne izrazi v tekstu. Tako premislek o avtorstvu ponuja vez med teorijami branja – alternativnimi branji – ali iskanju nekonsistentnosti v tekstu samem (Dyer 2002, 32-34). Pri prevzetju teorije

avtorstva torej ne gre le za iskanje razpok v tekstih, vprašanju, kako seksualna politika v ozadju vpliva na dela oziroma, kako v delih homoseksualnih avtorjev/avtoric najdemo tiste ambivalentosti v filmih, ki kažejo na razpoke v instituciji heteroseksualnosti. Hkrati gre za neke vrste arheološki projekt reappropriacije režiserjev/režiserk, razkrivanja alternativne zgodovine filma (Smelik 1998). V Duletičevem primeru je specifična homoerotična senzibilnost in estetika vidna v obeh filmih, hkrati pa se nikoli zares ne loti tematike homoseksualnosti neposredno, kot to naredi npr. njegov sodobnik Hladnik, temveč jo prikrije z vpeljavo ženske, ki vzpostavi heteroseksualni red. Sam avtor v intervjuju pove: » [...] Glede filmov pa, vsi moji filmi so homo. Že pri izboru igralcev je šlo za tipe moških, ki sem si jih nekako želel. In z njimi sem vzpostavil določeno senzibilnost, čeprav se med nami nikoli ni nič zgodilo« (2009, 25).

Če se osredotočimo na filmski tekst, sta v ideologiji tega, kar naj bi bil propagandni film, vsaj dva očitna zarez: Prvi se nanaša na individualizacijo junaka, ki ni podrejen kolektivni sili, nerazločljiv in zlit z množico, ki ustvarja Zgodovino, temveč prej uteleša individualno iskanje, nekakšno distanco in izključenost, nakazano v prostorski postavitvi fizične distance npr. v prizoru zabave, kjer vsi plešejo, medtem ko on naslonjen na zid opazuje dogajanje, je nekakšno utelešenje »mladega žalostnega moža«, queer podobe mladeniča, ki nekako ne spada, čeravno ne moramo določiti izvora njegove odtujenosti. Dyer (2002) stereotip mladega žalostnega moža okarakterizira s prepletom lastnosti kot so melanholija, alienacija, adolescenca kot družbena konstrukcija – faza seksualnega razvoja, romantiko, Bildungsromanom in drugimi tradicijami romanov, ki govorijo o prehodu moških v odraslost in lahko imajo subtilne homoerotične namige (k temu se vrnemo še kasneje v analizi filma Dečki). Junak v *Tovariših* (in njegovi kolegi, ko so personalizirani) uteleša vsaj nekatere od teh lastnosti. Z adolescenco je povezan ravno specifičen diskurz o homoseksualnosti, kot infantilni seksualni fazi, ki se jo skozi »pravilni razvoj« preraste, a ravno zato so anksioznosti glede prehoda povezane prav s seksualnostjo. Tako Dyer izpostavi še eno lastnost mladega žalostnega moža – vedno je prikazan kot mlad moški, kar je pomembno v vsaj treh aspektih: prvič, prinaša napetost v narativno strukturo, kaj se bo zgodilo z junakom, ali mu bo uspel zaželeni družbeni prehod proti heteroseksualnosti ali ne. Drugič, je njegova mladost pomemben element njegove privlačnosti, ki je poudarjena v *Tovariših* z osvetlitvijo, npr. ko junak zjutraj vstane, ga obsije sonce, proti kateremu pogleda v značilno stilizirani pozi, karakteristiki celotnega filma. Zanimiva je zatemnjena svetloba v rudniku, kjer se še posebno mešata ikonografija proletariata in homoerotike. Vzbuja namreč dve asociaciji: homoerotična

privlačnost pride na plano pod zemljo, se dogaja skrita očem, v zatemnjenem rudniku in hkrati prav po freudovsko zveže homoerotiko s kolektivitetami, čeravno zgolj v neki odsotni sledi. V filmu *Tovariši* estetizacija telesa pokaže ravno na vez med discipliniranimi telesi v kolektivnem trudu in subtilnimi homoerotičnimi vezmi, kontrastna osvetlitev razgaljenih moških teles v rudniku je nekje med fetišizirano estetiko moških teles v filmih in fotografijah Leni Riefenstahl in virilno moškostjo v zaporu v Genetovem *Un Chant d'Amour*. Mladi mož vsebuje tako dvojnost, mora biti privlačen, kot objekt identifikacije, hkrati pa je objekt želje (tako za ženske kot moške). In navsezadnje, mladost, boljše adolescenca kot družbena konstrukcija, je investirana z moralno paniko, družbeno anksioznostjo, ali se bo mlademu možu posrečila uspešna tranzicija v odraslost ali ne.

Zanimivejšo metaforo filma lahko iščemo v prizoru, ko si mladenič ogleduje kozarce. V naslednjem prizoru sta ista kozarca v fokusu, v skrbno postavljenem pogrinjku za dva. A ko se kamera oddalji, vidimo, da v resnici mladenič sedi za mizo, postavljeno direktno ob ogledalo, ki daje iluzijo dvojnosti, in gleda v svoj lastni odsev. Metafora ogledala je nedvomno ena od pogostejših metafor, uporabljenih za diskusijo o homoseksualnosti, vendar v tem prizoru ne gre za narcisoidnost, temveč prej za heterotopijo, kot jo formulira Foucault (1967). Ogledalo je prostor nehegemonega, tiste drugosti (med mentalnim in fizičnim), ki jo mladenič že skozi celoten film nakazuje. Hkrati ima koncept heterotopije še nek širši pomen, v kolikor je internatska šola tisto, kar imenuje Foucault heterotopija krize, kraj izoliranega prehoda v odraslost, ki je po eni strani nadzorovan, po drugi pa se izmika oblasti in normativnim prehodom.

Drugi zares filma je v že omenjeni povezavi, ki je spretno speljana med nekakšno socialistično realistično estetiko in homoerotiko, oziroma erotiziranjem moške homosocialnosti, kot smo jo definirali v teoretičnem delu. Podobe proletarske moškosti, mišičastega virilnega in discipliniranega telesa delavca, so v filmu fetišizirane in erotizirane. Kamera sledi linijam svetlobe po razgaljenih moških telesih in pozicionira mladeniče v kadru na način, kot so v filmu po navadi pozicionirani ženski liki. Ne le, da kamera preiskuje moško telo v neki sekvenci, ki se pojavi med posnetki dela v rudniku, mladenič leži z razprto srajco na postelji in gleda naravnost v kamero, nedvomno erotizirana podoba, ki nekako nima konteksta v narativni strukturi. Pomnimo, homosocialnost se poskuša vedno znova deerotizirati, zanikati kakršnekoli implikacije kontinuitete z željo. Potencialne možnosti homoerotike so tako le subtilno nakazane, utišan diskurz, ki pa pušča sled v uradnih diskurzivnih formacijah subjektov nove socialistične dobe: discipliniranih teles v kolektivnem

trudu. Ravno ta neoprijemljiva senzibilnost in dvom je tista, s katero lahko razložimo, da po nastanku filma nihče zares ni vedel, kaj z njim. Četudi se film zaključi z uspešnim prehodom, mladi junak spozna dekle, s katero se objet sprehodi po mestu, inkorporiran nazaj v heteroseksualni red. Kar ostane za njim, je še zadnji stiliziran posnetek tovarišev, ki stojijo pred šolo s kovčki v roki, tokrat v odhajanju proti novi odrasli dobi.

4.6.2 DOKTOR

Duletičev Doktor (1985) podobno kot Tovariši nadaljuje kinematski izraz, poln subtilnih namigov o homoseksualnosti junaka, ki pa so vendarle pripeljani na rob vidnega in potencialnega.

Zgodba govori o Vladimirju Kantetu, resnični osebi, ki je med drugo svetovno vojno v Ljubljani delal za okupatorja, hkrati pa je bil obveščevalec OF. Film se začne z njegovo aretacijo in mučenjem, med katerim se z rezom začne zgodba pred aretacijo. Počasi spoznavamo Vladimirja, ki živi s starejšo sorodnico (materjo?) v staromeščanskem stanovanju, je doktor prava in visoki uradnik na ljubljanski policiji med vojno. Atmosfera filma je mrakobna, in čeprav je vsebina podrejena tematiki vojne in življenja med njo, temačnost ne izvira od tam, temveč iz Vladimirjevega vsakdana, razpetega med možnostmi, ki jih mora izbrati. Zares je ta ambivalentnost, mejna pozicija med displejem »uradnega« življenja in prikritostjo »temačnih« skrivnosti ključen element napetosti, ki se pojavlja v naraciji. Dvojnega življenja nima zgolj kot uradnik okupatorja in obveščevalec OF, temveč tudi kot človek v klozetu, razpet med skritim ljubimcem (?) in mlado žensko; nazadnje še zvemo, da je tujec v Jugoslaviji, rojen na ozemlju, ki je po prvi svetovni vojni pripadlo Italijanom in tujec v Italiji.

Potencial homoseksualnega razmerja je impliciran v več prizorih: ko je z mamo v loži v operi, je z njima mlad moški, očitno ljubosumen, ko Vladimir pogleduje k ženski v eni od sosednjih lož. Kasneje tega moškega srečamo še večkrat, v stanovanju ga doktor najde na kavču v pižami (očitno misli, da bo prespal) in jezno vpraša: »Kaj pa ti? Še niši šel domov?« in ga nažene iz stanovanja. Glede na to, da je edini človek v stanovanju poleg doktorja njegova ostarela mati, je moški najverjetneje bil pri doktorju in želel pri njemu prenočiti. Ko doktor povabi žensko iz opere, s katero se vedno več videvata, na večerjo, se jima pridružita njegova mati in mladenič. Po večerji doktor zapleše z žensko, kamera se pa za hip ustavi pri vratih, kjer stoji mladi mož in ju opazuje z enakim ljubosumnim pogledom, kot ga je imel v operi. Ko doktor pospremi žensko, za katero izvemo, da ima svoje skrivnosti (je poročena), in jo

poljubi, ga v dnevni sobi čaka mladenič. Prizor deluje kot neprijeten zaključek nečesa, kar ni bilo nikoli izrečeno, namesto tega doktor emocionalno indiferentno reče mladeniču, da ve, da je v OF, in da ga, če ga odkrijejo, čaka najmanj internacija. On pa ga vpraša: »Mi ne bi pomagali?«, vprašanje, ki v tem kontekstu deluje kot substitucija za neko drugo vprašanje o tistem, kar je med njima neizrekljivo, iskanju ostankov emocionalne vezi. Konec je, kot je moč pričakovati v vojnem filmu, tragičen. Žensko zaprejo, doktorja pa odkrijejo, ko ga izda ravno ljubimec, po katerem je poslal sporočilo OF, pri čemer je bil zajet. Na koncu je doktor usmrčen.

Pri potencialni homoseksualnosti v filmu je mogoče opomniti še na tri stvari: dve se nanašata na strukturo stereotipa o homoseksualcu. Prvič, gre za povezavo nocij homoseksualnosti z razrednimi in etničnimi konotacijami. Dominantna konstrukcija homoseksualca je povezana z elitizmom, višjim razredom, in belskostjo, ostali deli subkulture (proletarski, nebelski izrazi in življenjski stili) ostajajo načeloma izven okvirja konstrukcije (Dyer 2002). Drugi premislek je povezan z doktorjevim potencialnim ljubimcem Žagarjem in sekundarnimi lastnostmi homoseksualca v stereotipu. Žagar je prikazan kot slabič, izdajalec, ki še pred mučenjem izda svojega ljubimca. Moralna šibkost, občutljivost, strahopetnost, so tiste lastnosti, ki postavljajo homoseksualca ob bok konstrukcije ženske v sistemu binarnih opozicij (Dyer 2002). Podoba homoseksualnosti lahko igra tudi proti njej oziroma ni vsaka vidnost že pozitivna reprezentacija. Če Žagarja pomilujemo, pa je doktor sam toliko ambivalenten in emocionalno odmaknjen karakter, da se gledalec težko poistoveti. Vsak od njiju pa uteleša pol stereotipa, ki nosi nemogoče breme negativnih lastnosti, da bi dosegel poistovetenje.

Nazadnje, implikacije tez v razdelku o homosocialni želji se prevedejo na film tako, da ženski lik v filmu deluje na način, da zakrije element želje v odnosu dveh moških in ga pozicionira v primež homosocialnosti. V Doktorju se ženska pojavi nenadoma in izven konteksta, nepresenetljivo, saj je njena funkcija nadrejena globini karakterja ali vsebine. Odigra natančno tisto vlogo, zaradi katere je vpeljana v pripoved; sklenitve trikotnika, ki potrjuje deerotizacijo homosocialnosti na eni in heteroseksualnost na drugi strani ali, kot jasno pove Duletič v intervjuju v filmskem katalogu za FGLF: »Nejasen namig na homoseksualnost glavnega junaka sem v filmu Doktor zabrisal z žensko vlogo« (Mozetič 2009, 23).

Duletič v intervjuju govori tudi o svojem zadnjem nikoli predvajanem filmu Bolečina, kolažu treh prejšnjih filmov (tudi Doktorja), kjer je žensko odstranil in pride doktorjeva homoseksualnost bolj do izraza. Doda: »Šele po osamosvojitvi se je nekaj spremenilo. Kot da

se je Čapova (op. izjava je mišljena v kontekstu Čapove homoseksualnosti) linija končala, in je krščanski vpliv odločil, da tega pa ne več. Oddal sem še mnogo scenarijev, a do novega filma nisem več prišel«. Tako lahko govorimo o konservativnem obratu v filmu.

4.6.3 DEČKI

V podobno kategorijo filma prehoda spada amaterski film Dečki iz leta 1976, ki ga je režiral Stanko Jost. Dečki je prvi slovenski film s homoerotičnim zapletom kot osrednjo temo, posnet po istoimenskem romanu Franceta Novšaka, objavljenem že leta 1938, ki naj bi bil napisan po resničnih dogodkih (Leben 1990). Tematika filma je bila težava za tedanjo oblast že od začetka, dostop do sredstev za film pa skoraj nemogoč: najprej je bilo Jostu snemanje v Celju prepovedano, kasneje je lahko film posnel, sicer ob nadzoru policije, ki je pa do časa snemanja popustil. Snemal je 10 dni, na lastne stroške, z amaterskimi in nekaterimi profesionalnimi igralci Celjskega gledališča, kjer je bil zaposlen. Film je bil prikazan dvakrat, v Celju in Ljubljani, kasneje pa se je skoraj izgubil, dokler ga niso rešili in prikazali na Gejevskem in lezbičnem filmskem festivalu leta 2004.

Zgodba filma govori o Zdenku in Naniju, ki se spoznata in zaljubita v internatu, kjer bivata v isti sobi. Vez med njima se v filmu spleta relativno hitro, vse od začetnega srečanja. Zdenko predstavi Nanija svoji materi in sestri Vlasti, v katero se Nani sčasoma tudi zaljubi in pusti Zdenka. Vzoredni motiv je varnostnikovo nadlegovanje gojencev v zavodu, Zdenkova zavrnitev pa ima neslutene posledice, vse od razkritja razmerja mladih fantov ravnatelju, pa do samomora varnostnika, ki se spopada z krivdo in zavrnitvijo.

Film Dečki ponavlja mnoge teme, ki jih najdemo v Tovariših, s to razliko, da je homoerotika očitna od trenutka prvega srečanja med Zdenkom in Nanijem v njuni sobi. Kot je opozorilo več teoretikov gejevskih in lezbičnih filmskih študij, sta pogled in pogled, ki je vrnjen, tisti primarni kod, ki nas pripelje do ugibanja, če ni še nekaj v ozadju pogleda (Dyer 2003, Becker in druge 1981). Gibanje kamere, uporaba shot/reverse shota in nato izmenjujoče fokusiranje na oči obeh likov, implicira ravno ta pogled, ki je konstitutivna vez erotičnega srečanja, ponovno podvržena nekakšni subkulturni senzibilnosti (gaydar). Pri tem je ponovno pomemben premislek o avtorstvu (Jostova homoseksualnost) oziroma o dostopnosti subkulturnih diskurzov, kodov, gest tistim, ki filme delajo, in tistim, ki jih berejo. Kaj razloči en pogled od kateregakoli drugega, zavisi ravno od subkulturnih veščin de/kodiranja, kar smo v teoriji poimenovali opozicijsko branje (*»reading against the grain«*). Spogledovanje kmalu preraste v nekaj več, nakazano v držanju rok in nenazdanje sceni skupnega tuširanja in

objemanja, kjer ju zaloti varnostnik Peh, nasilen pedofil, ki predstavlja kontrapunkt konsenzualni ljubezni med Zdenkom in Nanijem.

Ni naključje, da je spolno segregiran internat leitmotiv diskurzov o adolescentni (homo)seksualnosti in s tem povezane moralne panike. Kot zapiše R. Rich (1981) v svoji analizi kulturnega filma *Mädchen in Uniform*, je internat nekakšen mikrokozmos družbene ureditve, priprava za vstop v pričakovane vloge, ko odideš. Patriarhalna heteroseksualna kultura je vedno prisotna in zakodirana znotraj tega mikrokozmosa šole. Hkrati internat predstavlja nevarnost ravno za seksualno socializacijo; homoseksualnost je njen utišani diskurz, o njem se nikoli ne govori neposredno, a hkrati obstajata vrsta ukrepov in nadzor, namenjena ravno odpravljanju anksioznosti, povezanih z možnostjo homoseksualnosti. Ko vratar reče Zdenku in Naniju: »A veš, da je gojencem prepovedano se zbirati v spalnicah, še posebej, če sta samo dva«, cilja ravno na tisto, kar je vir anksioze in hkrati ni izgovorljivo. Odsotnost okvirja ubesedenja in samoidentificiranja je simptomatična; tudi ko fanta govorita drug o drugem, govorita o »velikem prijateljstvu«, čeprav sta se že poljubila in najverjetneje imela spolne odnose, kar je implicirano v prizoru njunega skupnega tuširanja. Fanta ne razvijeta homoseksualne identitete, niti skozi film ne definirata svojega razmerja kot homoseksualnega, v tem pomenu film nima pretenzij po politični afirmaciji, temveč je izsek nekega obdobja dveh posameznikov. Nedostopnost diskurzivnih okvirjev (še ne razvite) subkulture navsezadnje onemogoča kakršnokoli ubesedenje, ali kot zapiše Sedgwick (2008), klozet je socio-kulturni instrument, ki regulira patriarhalne »resnice« in »vednost«.

A med Zdenkom in Nanijem je razlika, ki v filmu naredi ločnico med dvema potema razvoja: če je za Nanija razmerje nekakšna faza do podreditve heteroseksualni matrici (z Zdenkovo sestro), pa drugi strani Zdenko na koncu filma ubesedi svojo željo Naniju: »Rad te imam« in zanjo plača; v tem pomenu sta fanta prisposoda vpisa seksualnih normativov in klasičnih filmskih narativov o homoseksualnosti – ali se podrediš normi (z seksapilno žensko, katere edina funkcija v pripovedi je, da spravi mladega moža na pravo pot) ali končaš tragično. Zdenko predstavlja drugo pot. Njegova homoseksualnost je nakazana tudi s tem, da je utelešenje stereotipa žalostnega mladega moža: že v vizualnem smislu spominja na telesno šibkega romantičnega junaka, emocionalno odtujenega (npr. Naniju reče, da je njegov edini prijatelj). Njegova odtujenost ni samo emocionalna, temveč je nakazana tudi skozi prostorsko izoliranost: velik del filma je sam v bolniški postelji, odrezan od sovrstnikov, podobno, ko gresta z Nanijem domov za počitnice, obsedi sam pod drevesom, gledajoč novonastali par – Nanija in njegovo sestro. Prostorsko izoliranost se da brati kot metaforo specifičnega časa in

družbe kot tudi strukturne pozicije homoseksualca – zaklozetirane osamljenosti homoseksualca tistega časa (pred razvito gejevsko in lezbično sceno) in marginalizacije, strukturnega mesta obrobij. Hkrati stereotip mladega žalostnega moža implicira družbeno pasivnost, da se nič ne da narediti glede preganjanja, da je usoda do homoseksualcev pač kruta (Dyer 2002). Tudi do Zdenka, ki konča zapuščen in strt v kotu bolniške sobe, potem ko je doživel razočaranje in zlorabo, skratka doživi konvencionalno narativno strukturo homoseksualnosti.

Varnostnik Peh na drugi strani predstavlja avtoritarno oblast – vedno s palico v roki, nekakšnim faličnim simbolom oblasti –, ki nadzoruje in disciplinira. Peh je v resnici sam nasilen pedofil, ki nadleguje gojence. Potem ko zaloti Zdenka in Nanija pod tušem, ju izsiljuje in doseže, da Zdenko »ostane pri njemu in bere francosko lekcijo«. Njegov lik pokaže na specifičen diskurz o (homo)seksualnosti, ki reproducira predstavo o povezavi sublimirane seksualnosti in nasilju ter je povezan s še bolj problematično povezavo prikrite homoseksualnosti in nasilja. Kar film naredi, je, da v trdovraten diskurz enačenja homoseksualnosti, pedofilije in nasilja, zareže z jasno ločnico med konsenzualnim in ljubečim razmerjem med fantoma na eni strani in Pehovim nadlegovanjem Zdenka na drugi. Izraz prisilna heteroseksualnost (Rich 1994) se navezuje ravno na investicijo discipliniranja, zapeljevanja, definiranja in nadzorovanja, ki je potrebna za vzdrževanje heteroseksualnega reda; če je ta oblast zares razpršena, kot smo pokazali v teoriji, je v filmu nekoliko neposredno vulgarno osrediščena v varnostniku Pehu, ki zalezuje, zasleduje in kaznuje, je vseprisotni nadzor. Hkrati je Peh nekakšna metafora razpoke vladajočega diskurza o seksualnosti: najbolj rigidni izvrševalec nadzora in nasilja, ima svojo razpoko – neobvladljivo seksualnost –, ki jo zakriva z represijo. Njegova nemoč se začne razkrivati proti koncu filma, začne se zapijati, vsak dan hodi k Zdenku, ki je na bolniški postelji, nazadnje stori samomor. Prizor okrvavljenega trupla se izmenjuje s prizorom objokanega Zdenka, ki ostaja sam, potem ko je ravnatelj priča poljubu med Zdenkom in Nanijem in slednjega nažene iz zavoda.

Metafora želje je v filmu nekoliko ponesrečeno poetično prikazana s skušnjava rajskega sadeža, ne jabolka, pač pa dajanjem pomaranče. Nani jo da Zdenku, Zdenkova sestra in Nani drug drugemu, ko bolehen Zdenko preboleva izdajo na koncu filma, mu Peh vsak dan prinese pomaranče. In je znak zavrnitve: nazadnje k objokanemu Zdenku pristopi sestra, s pomarančo, ki se ji upira in jo odvrže. Metafora zavrnitve heteroseksualnosti? Kar ostane, je žalostna podoba razočaranja in osamljenosti, ki je še kako povezana z resničnostjo homoseksualcev tistega časa.

4.6.4 MAŠKARADA

Obdobje pred in po letu 1971, ko je bil izdan film Maškarada, je pomembno vsaj v dveh pogledih: v letih 68/69 se dogodi zgodovinski prerez v obliki kulturne in seksualne revolucije. Vzpon nove generacije, vrednot in estetike, politična kritika vietnamske vojne, za železno zaveso pa rigidnih sistemov partijskih starcev, feminizem in kontracepcija, ki osvobodita seks okvira reprodukcije in temeljno zarezeta v institucije heteroseksualne monogamije, zakona in patriarhata, so le nekatere izmed implikacij pomembnih za film Maškarada. Hkrati se v jugoslovanski kinematografiji v šestdesetih dogajajo pomembni premiki k specifičnemu avtorskemu izrazu pod imenom Novi Jugoslovanski film, vrsti filmov, ki so si skozi pritajeno kritiko uradne ideologije sčasoma prislužili naziv črnega vala in cenzuro.

Film Maškarada je, kot zapiše Vrdlovec (2001), nadaljevanje Hladnikovega erotičnega opusa, radikalizacija in ozemljitev predhodnega filma Sončni krik. Maškarada ima nedvomno posebno mesto v slovenski filmski zgodovini, ne le zaradi vsebine in erotičnih prizorov, ki spominjajo že na mehko pornografijo, temveč zaradi najbolj temeljitega cenzurnega posega v katerikoli slovenski film. Scenarij zanj sta po predlogi Vitomila Zupana napisala Hladnik in Duletič. Iz spominov slednjega je razvidno, da v premišljevanju o elementih homoseksualnosti in pedofilije v filmu zopet ne moremo zaobiti koncepta avtorstva; dogodka pisanja se v intervjuju z Branetom Mozetičem spominja takole: »Spominjam se, da smo šli celo skupaj na Bled za nekaj dni, midva s Tonetom (op. Duletičev partner), Boštjan in pa njegova bodoča žena. Boštjan je sproti prebiral , kaj sem napisal, in je bil zelo zagret. A kasneje se je vse spremenilo, jaz pa sem se umaknil. Dialoge je napisal Dušan Jovanovič, Boštjan je pa še naprej spreminjal, vnesel je zlasti pedofilski del, ki je bil njegov osebni problem, h kateremu se je vračal še v kakšnem svojem filmu« (2009, 26).

Končni scenarij pred snemanjem je bil že hudo načet s »cenzurnimi posegi« dramaturgov, vendar ni bilo prizanešeno niti posneti različici filma – pred predvajanjem je bila skrajšana za 300 metrov (tudi zaradi prizorov moške in ženske homoseksualnosti) in v celoti prikazana šele po desetletju cenzure (Vrdlovec 2001).

Začetna scena filma, disruptivni prizori vojnega dogajanja, razstreljevanja in trupel (Vietnamska vojna), se križajo s podobo mladega para, ki se prepušča strastnemu poljubljanju v kinodvorani. Scena ni izven konteksta, temveč napoveduje vsebino filma: čeravno se le-ta napaja neposredno iz družbeno-političnih premikov tistega časa, pa je ta povezava v mikrokozmosu filma zabrisana. Film se ukvarja z erotičnimi razmerji, z željo in zavrnitvijo

kot primarnim vzgibom vseh dejanj likov. V tem pomenu sploh ne gledamo družbenopolitičnega filma, čeravno so njegovi »realni« učinki sprožili vehementen politični odziv, temveč meščansko melodramo, ki jo je težko, razen po jasnih indikatorjih seksualne revolucije in hipijevskega imidža, zares umestiti v čas in kraj. S svojim ukvarjanjem s tematiko prevare, prikrivanja in odtujenosti je nekako brezčasna, hkrati prikazuje družino višjega razreda in hipijevske mladino, podobe, ki načeloma niso zvezane s klasičnimi predstavami o Jugoslaviji, sploh pa ne s časi »svinčenega komunizma« kot ga imenuje Vrdlovec, temveč po atmosferi spominjajo prej na nekakšno francosko melodramo (vpliv francoskega novega vala niti ni zanemarljiv, saj je Hladnik več let preživel v Parizu pri Chabrolu in drugih novovalovskih filmskih ustvarjalcih). Skratka, film je nekako izven konteksta tistega, kar bi si navadno predstavljali pod jugoslovanski film, tako vizualno kot tematsko.

Po prizoru vojne vidimo Dino, gospo srednjih let, ki s sinom gleda tekmo v ljubljanskem Tivoliju, na kateri igra mladi košarkar Luka. Njen pogled razkriva željo, ki ni, kot kmalu vidimo, neutemeljena, mladenič, s katerim sta zares ljubimca, ji pogled na tribuno vrne. Dinin mož Matija Gantar, bogat poslovnež in lovec, je zakodiran kot utelešenje virilnosti in zasledovalca. Njegova žena ni nič drugačna od nagačenih trofej, za katere pa kmalu po ulovu izgubi zanimanje. Tako se zdolgočasena Dina ponoči tihotapi na vrt svoje vile k mlademu Luki, kjer se ob zvokih vzdihujoče pesmi Bončine – Benča in Haberlove *Ljubi, ljubi me, še in še in še*, prepuščata ljubljenju na dnu praznega bazena. Ko ima mladi Gantarjev sin težave z matematiko, Dina izkoristi priložnost in mu priskrbi inštruktorja, kajpada Luko. Želja in zavrnitev postane pogonska sila vseh nadaljnjih dejanj, maškarada ime igre, v katero se vpleteni zapletejo. Izkaže se, da mladi sin ne le, da občuduje svojega inštruktorja, temveč si ga želi. Če lahko še zgrešimo prvo indikacijo želje, kako Luko ob bazenu poželjivo gleda, pa kasneje, ko ga mati, ki se začne poljubljati z Lukom, pošlje v sobo, ugotovimo, da ni bil pogled zgolj plod naše domišljije. Medtem ko mati in njen ljubimec spodaj plešeta, sumničav oče pa ju voajeristično opazuje, sin v svoji sobi stopi v svoj erotični univerzum – vidimo ga kako sedi gol na postelji, z roko na mednožju in ko se kamera odmakne in ni več v kadru, jasno zavzdihne »Luka!«.

Gantar medtem v svoji lovski vnemi nastavlja past, trofeje namreč ne gre prepustiti, in Luku v zahvalo za njegovo delo ponudi hišo, da priredi zabavo. Reče, naj pripelje prijateljico. Luka past zagrabi in priredi hipijevske zabavo golih teles v plesu in ljubljenju. Dva para – Gantar in Dina ter Luka in Petra (dekle, ki ga vedno osvaja in nikoli ne more dobiti zaradi Dine) –

skorajda ne spadajo v svobodnjaško erotično sceno; konvencionalna para, ki oblečena ljubosumno opazujeta drug drugega, kot v nekakšni mat poziciji blefiranja. Kar torej gledamo, sta dve predstavi: stilizirano svobodnjaško orgijo in predstavo malomeščanske spodobnosti, le da kmalu ugotovimo, da je prva mnogo manj škodljiva, kot je druga. Ko Luka poljubi Petro in Dina odvihra v sobo, ji Gantar zmagovito reče, da »ne spada več med mlade ljudi«. In ko mu ona odvrne, da ljubi Luko, njega pa sovraži, ji Gantar strga obleko in si jo vzame od zadaj. Z besedami »Hoj, kobila!« vzpostavi svoje dominacijo do žene, kot jo do živali; ukroti ali ubije.

Medtem, ko se dogaja drama nasilja in dominacije, na drugi strani hipijevski izrazi ljubezni dobijo svoj kontekst. Mladi dekleti, ki se poljubljata in božata po prsih, mladi pari, ki sproščeno plešejo, postavljajo hierarhično heteroseksualnost pod vprašaj. Hkrati se zgodi dokončna potrditev homoseksualnosti Gantarjevega sina; do njega pride mlad blondinec, nato ju vidimo v sinovi sobi, kjer se usede na stol in blondinca izzivalno vabi. Ta se mu približa in ga poljubi, nato nas kamera ponovno prikrajša homoseksualnega prizora in se ta dogodi nekje med indici izven okvira kadra in našimi projekcijami ter fantazijami (v tem primeru pa je odsotnost podobe najverjetneje povezana s starostjo mladega igralca, okoli 12 let). Čeravno je starost sina vedno vprašljiva (okoli 12, 13 let) in potencialen vir moralne panike, v tem primeru seksualnost otrok ni utišan diskurz, kot v Foucaultovem primeru »igre« v vasi Lapcourt (1978), temveč nasprotno, nekakšen pozitiven, zdrav pol v primerjavi z štirikotnikom njegovih staršev, Luke in njegovega dekleta. Pojem maškarade, hinavščine seksualnosti in vpisa odnosov moči – zopet aluzija na Foucaulta in nadaljevanje primera – med štirikotnikom se razkrije še z zadnjim dejanjem. Ko Luka zaloti Gantarja in Dino, možatega lovca knokavtira, ljubezen do ljubimke pa se mu vidno preobrazi v sovraštvo. Zapusti jo. Zopet vidimo zabavo, večina jih spokojno spi, dekleti se nežno božata, mladi transvestit pa v počasnem plesu slači ženska oblačila, vizualna metafora konca maškarade ob spremljavi refrena: »Ljubezni več ni«.

Ko se Luka vrne iz potovanja z novim dekletom, ga Dina, zdaj vdova, poišče in pove, da je tisto noč udarec ubil Gantarja. Kasneje izvemo, da naj bi padel pijan po stopnicah, a zares ne vemo, če ga je res ubil padeč ali ga je ubila Dina sama. Skratka, ljubezen med ljubimcema degradira v zmes sovraštva, izsiljevanja, posesivnosti, ki kar kliče po tragičnem koncu, pobegu iz zadušljive malomeščanske drame. Luka je tako ujet pri Dini, sin, zdaj bolj samozavesten v svoji seksualnosti, se razkazuje in je hkrati vedno bolj jezen, ker je v novi disfunkcionalni družini zopet odrinjen. Ko zasliši prepir med Luko in Dino, češ da ga bo prijavila zaradi Gantarjevega umora, sin zavzame avtoriteto očeta. S puško, ki mu jo je dal

oče, ustrelji Luko, objekt želje, ki ga nikoli ne bo dobil, in izrazi emocije, s katerimi se je očitno boril. Ko Luka odide in mu mati prizna, da ni ubil očeta, reče: »Kaj me brigata ti in oče! Ste sploh kdaj vedeli, da je tudi meni lahko težko?«

Vsi so v igri nekaj izgubili. Zaključna scena kaže Luko in Petro v skoraj robotskih gibih seksa, nato mu ona reče: »Tako zelo te ljubim!« in on odvrne: »Draga, jaz tudi ne,« aluzija na pesem *Je t'aime, moi non plus* in znani refren »Ljubezni več ni«.

4.6.5 UBIJ ME NEŽNO

Če bi morali nekako klasificirati Hladnikov film *Ubij me nežno* (1979), je ta prav zagotovo (edina?) slovenska camp klasika. Komedija, ki obljublja najbolj skrajne zaplete že od prvega prizora naprej, v tem gotovo ne razočara. Film je nekakšna parodija na šund literaturo, ki jo prevaja glavna junakinja. Ta je, čeravno prevajalka, neizmerno bogata, živi v vili ob morju in čez mejo dirka z novim porchejem in je, čeprav že v letih, neverjetno mladostna, tako skozi film prevaja, potuje in skrbi za ribe in mlade moške, navsezadnje pa še prireja disco zabave z mladimi motoristi. Ko jo obiščeta zakonca Julija in David (oba jo kličeta teta, čeprav ni nikoli jasno povedano, čigava) ter Adam, Julijin mladi ljubimec, postane vila komuna svobodne ljubezni. Julija vsak večer spi z Adamom, nad čimer njen mož ni niti malo pretresen, še več, z Adamom se spoprijatelji, vozi s čolnom in pomenkuje o ženini nenasitni spolni sli. Ko pride v hišo še lepa Cita (ki teti nosi prevode), se štirikotnik, ali bolje peterokotnik, s teto na čelu, sklene in sproži se val bizarnih dogodkov. Cita se zaljubi v Adama na prvi pogled, po »naključju« ji ravno v tistem trenutku, ko ga vidi, iz rok pade šund roman *Ljubezen na prvi pogled*, potem iz maščevanja, ker ne more dobiti Adama, zapelje Davida v njegovem rastlinjaku, kjer kot botanik raziskuje vpliv vonja cvetic na emocije. Ravno cvetice, ki jih vzgaja, naj bi bile krive, da se je Julija zaljubila vanj, črni lokvanj, najbolj dragocena cvetica, pa je celo smrtonosen, kar se izkaže, ko se dve dekleti v rastlinjaku zastrupita do smrti, kasneje pa si ga junaki poskušajo podtikati skozi cel film. Smrt in seks sta skratka dve glavni tematiki filma, tako kot vsi spijo z vsemi: Cita z Adamom (?), Julijo in Davidom, David z Julijo, Cito in Adamom (?) itd., tako vsi v filmu vsaj enkrat umrejo.

Najprej najdejo mrtvega Davida, sledi vedno živahna teta, Cita in Julija se znebita Adama s pomočjo piranh in strojnice, nato se Cita odkriža Julije, da se pridruži Davidu, ki je zares še živ, oba pa nato ubije stara teta, ki se odpelje s svojim porchejem naravnost do založništva. Tam se zgodi njena preobrazba in filmski preobrat: vidno se začne starati, gube se ji poglobijo, kar naenkrat sedi v uredništvu postarana, skromna gospa, ki zbegano prepoznavo v

uredniku, njegovi ženi, tajnici in pomočniku Davida, Julijo, Cito in Adama. Izpred založništva se odpelje s starim fičkom do skromnega stanovanja, kjer prevaja. Izvemo, da je celotna zgodba le plod njene domišljije, kolaž insertov romanov, ki jih prevaja, njen način pobega precej tragični »realnosti« revščine in osamljenosti.

Ni naključje, da je fikcija v svoji ekscesni, kičasti obliki zaveznik marginalcev. Tako kot so nekdanji »ženski roman«, kasneje pa žajfnice omogočali mentalni pobeg v fantazijo lepših svetov razočaranim gospodinjam, v moških pa zbuja zmes moralne panike in pomilovanja preprostega ženskega uma, je fikcija od romanov, ki jih je moč najti na odročnih policah knjižnice, do filmov zvezana s homoseksualnostjo, iskanjem podobe in suspenzijo sovražne realnosti. Tetina fantazija je kot strategija pobega takoj prepoznavna, v liniji tiste, ki jo nešteto zgodb homoseksualnosti in filma opisuje. Dyer (1987) zapiše, da so »imeli geji poseben odnos do filma« zaradi izolacije in želje uporabljati film kot eskapizem, zaradi potrebe po »predstavljanju za strejte«, ki je iluzijo povzdignila do umetniške forme. Platno je bilo največkrat edino mesto, kjer so se njihove sanje lahko uresničile. Gre za nekakšno izbiranje elementov in ponujenih medijskih podob, pomenov in čustev, ki gledalcu ali gledalki kaj pomenijo, in ponovno sestavljanje v unikaten kolaž subverzivne podobe in pomena.

Tetina fantazija je v skladu z Babusciovim branjem kempa odraz zavesti marginalizacije (spolne in razredne), v njej upodobi svet pretiravanja in umetnega, tako značilnega za kemp, ki je vedno vpisan s performansom, umetnim in ekscesom. Že scena baročne vile, rajskega vrta, polnega eksotičnih živali, nenavadnih ubijalskih rastlin, bizarnega valčka lepih teles in plastičnih karakterjev je zvesta kempovski estetiki, navsezadnje je teta sama v svoji fiktivni obliki utelešenje kempovske ženske *par excellence*, utelešenja nekakšne ženske maškarade, ki igra svojo vlogo z največjo intenzivnostjo. Celotna fantazija je performans, hkrati se v mikrokozmosu izmišljenega sveta vsi pretvarjajo, da so kar niso. Karakterjem umanjka kakršna koli globina in vsebina, kar v skladu s tradicijo šund literature nadomestijo z intenziteto svojega performansa. Ubij me nežno ni samo film namigov, temveč je parola seksualne revolucije in prakse svobodne ljubezni, pripeljana do absurdnih skrajnosti, toliko, da bi jo težko brali kot kakršnokoli kritiko heteroseksualne monogamije kot disciplinirajočega mehanizma. Prej gre za kaotično mešanico pripovedi, ki so same sebi namen, in ufilmanje estetike, ki je mešanica kiča, pop arta, plastike, perja in usnja.

Če se spomnimo Sontag, kemp okus črpa iz pretežno neprepoznane resnice o okusu, ki se nanaša na ambivalentnosti spolov, najlepše v virilnih moških je feminilnost, najlepše v

feminilnih ženskah maskulnost, v kolikor tudi upoštevamo, da so kategorije enega in drugega že vedno konstrukcije in vpisi. Najboljši primer performansa spola v filmu, konstantnega truda utelešenja virilne moškosti, je Adam. Postavitev scene v njegovi sobi implicira poustvarjanje, ki je vedno prisotno v izrazu spola, in paradoks virilnosti: bolj kot se razkazuje, bolj se preveša v nekakšno nasprotje. Pri tem ne mislimo na feminilnost, temveč spodletelost, inherentno konstrukciji spolov. Kot zapiše Dyer (1982) je utelešenje falične moči vedno nemogoče, v podobi virilnega moškega je vedno mogoče ugledati disonanco med telesom in falično močjo, katere posledica je ekscesna, celo histerična lastnost moške podobe. In Adam je njeno utelešenje. Campovska estetika kipcev antične moškosti, s katerimi se Adam primerja v napenjanju mišic in velikansko ogledalo, v katerem se narcisoidno vzburja pred srečanji z Julijo, v svoji ekscesnosti zarežejo v iluzijo spola in moškosti, ki na živem telesu izpade manj naravna kot na plastičnem kpcu.

Adamova homosocialna vez z Davidom je vse prej kot deerotizirana: ko se peljeta s čolnom, Adam rafaelitsko deško (še en element campovske estetike) leži razgaljen pred Davidom, kasneje pa David ob pogovoru s Cito reče: »Kaj bi lagal. Rad ga imam«. Četudi ta del zgodbe ni pomemben, zares je v filmu popolnoma fluidne seksualnosti že skoraj irelevanten podatek, so elementi camp vidni še vsaj na disko zabavi stare tete. Čeravno je zabava zakodirana kot hiper heteroseksualno slavljenje plesa, lepih fantov (kot jih imenuje teta) in dvoumnih gibov, je toliko ambivalentna, da je popolnoma odprta za campovsko branje: sto mladih moških v usnju in stara teta, ki prej spominja na taško,¹¹ kot objekt želje, vsaj tistim z dostopom do subkulturnega diskurza in estetike odpre popolnoma drugačno branje. Če so indici moške homoseksualnosti dovolj očitni, ne pa dokončno potrjeni s seksualnim aktom (prava nenavadnost za film), pa se podobno ne zgodi z izrazi lezbične želje. Cita in Julija na neki točki v filmu spita skupaj, pozicionirani v klasičen kader lezbičnega seksa, ena nasproti drugi, kot odsev ogledala (uporaba prvega stereotipnega diskurza – homoseksualnost kot narcisoidnost), se nežno božata in si šepetata (drug diskurz o tem kako je lezbični seks zares nemogoč, oblika infantilne regresivne seksualnosti), nenazadnje sta postavljeni v pozicijo popolnega vojerističnega použitja (od moških za moške, tretji pogost diskurz). Lezbištvo je v tem oziru neškodljivo vzburjenje, niti ni nobena od njiju zares lezbijka, bolj sta skupaj iz razočaranja (četrti diskurz), biseksualni in sposobni vrnitve v heteroseksualne odnose (peti

¹¹ Po LGBTQ slovarju »Strejt ženska, ki prijateljuje z gejem, ta jo kot torbico povsod vodi s sabo« (Bibič in drugi 2011, 50).

diskurz), sploh pa je njun odnos prej del eksperimenta svobodne ljubezni (šesti), ki ga prekine umor in vrnitev k moškemu (sedmi).

V filmu, ki brezsravno gradi ravno na klišejih, gre pričakovati klasično narativno strukturo lezbištva. A parodije ne gre brati dobesečno, ravno parodično ponavljanje, ekscesno utelešenje, potovanje do skrajnega roba klišejev in stereotipov zares razkriva njihovo konstruiranost, nesmisel pripovedi o subjektu, ki se začenjajo sesipavati same vase. V tem pomenu *Ubij me nežno* spada tesno v primež postmodernega filma, če bi bili malo pretenziosi, bi ga lahko brali kot queer komedijo, ki dejansko odpira resne tematike.

4.6.6 KDO SE BOJI JERRYJA SPRINGERJA

Film s pretencioznim imenom, ki se s svojim referenčnim filmom *Kdo se boji Virginije Woolf* ne more resno primerjati, čeprav povleče nekatere strukturne vzporednice med narativoma. *Kdo se boji Jerryja Springerja* (režija Leo Spai, leta 2003) je posnet pod okriljem Škuc Cinema, zares pa gre za nizkopračunski, gverilsko posnet film, ki pa se lahko pohvali z nekaterimi znanimi imeni: v vlogi bogatega očeta nastopa Godnič, ekipo Škuca pa sta sestavljala med drugim dva znana slovenska literata (Tratnik in Mozetič) z močnimi koreninami v slovenskem gejevskem in lezbičnem gibanju. Tako od filma pred ogledom pričakujemo najmanj stereotipno pozitivno podobo homoseksualnosti, ob ogledu pa dobimo vse prej kot to.

V filmu spremljamo par, Samanto, razvajeno urednico modne revije in njenim možem Darijem, ki ni nikoli zares ničesar dosegel in je odvisen od žene in njenega bogatega očeta. Zgodba se začne na dan, ko Samanta na večerjo povabi mladega sodelavca Petra in njegovo zaročenko Jano. Večerja se kmalu sprevrže v mučno obtoževanje, izbruh frustracij, seksualne nezadovoljenosti, ciničnega podjebavanja, ki pa je zares popolnoma banalno. Zdi se, kot da gledamo predstavo slabega amaterskega gledališča (statičnost scene dogajanja v hiši nesrečnega para ne pomaga), kjer je potrebno ustvariti konflikt, da se zgodba sploh zažene v gibanje. In res, predstava ustvarjanja videza se v pospešenem tempu in brez prave osnove razblini. Če se zdi, da mladi par predstavlja antipod starejšega – naj bi bila nedolžna, nerazgledana vaška človeka v primerjavi s Samantinimi kozmopolitskimi ekskurzijami v svetovne modne prestolnice, brezhibnim okusom za vse (od oblek pa do kitajske hrane) in pomembnimi poznanstvi – kmalu sledi preobrat. »Nedolžni« Peter je poln skrivnosti; še isti večer iz žepa privleče E, nabija house in se zadene z Dariom. Celotna stvar izpade kot cepetanje nezadovoljnega moža Daria, ki je na eni točki izgubil velik del svoje avtonomije in

moči in se z malenkostnimi dejanji zadevanja in malih neubogljivosti upira ženi. Ko v stanju zadetosti v obliki fantazme halucinira Petra oblečenega v drag, kako se slači in vabi, je njegova želja gledalcu zares potrjena. Film se končno premakne iz hiše, v metelkovski gejevski klub Tiffany, kjer Peter poišče zadetega Daria in mu razkrije zadnjo skrivnost: radosti gejevskega seksa.

Vse to se dogaja, medtem ko vsevedna in razgledana Samanta spi v zgornji sobi z dobesedno nedolžno Jano, s seksualnimi travmami, povezanimi z zlorabo, vseveden gledalec pa ve, da bo še večje travme doživela v kratkem, ko bo izvedela, da je njen fant zares homoseksualec. Če do konca filma še vedno upamo, da je to, kar gledamo, igranje s koordinatami klišejev in njihovo namensko repozicioniranje v funkciji razkrivanja škodljivih konstrukcij, pa ob koncu filma zares lahko sklenemo, da smo preprosto gledali en velik kliše v nastajanju, pa niti v tem ne moramo iskati resne konstruktivistične teze.

Film se zaključi ob »šokantnih« (niti ne) razkritjih, da sta Dario in Peter v homoseksualnem razmerju (Samanta odkrije »pospermano rjuho« in sešteje ena in ena) in da oba ženski zapuščata, da Samanta ni vsevedna (katera ženska v filmu pa je?), prej je zaradi svoje samozaverovanosti slepa za indice razmerja, in da je v Jani vseskozi tlelo seme psihoze, kajpak povezane z zlorabo in kasnejšo zavrnitvijo fanta. Najprej se našminka po celem obrazu, potem začne oponašati Samanto (identifikacija, patološko posnemanje ali še ena slaba aluzija na tradicijo transferja med močnejšo in šibkejšo žensko v filmski tradiciji (vsaj od Persone naprej) in zlitja dveh žensk v tradiciji lezbičnega stereotipa popolne kanibalizacije objekta želje. Samanta si hitro opomore s svojimi zdravorazumskimi stereotipi (tako nekako v najbolj vulgarni različici deluje zdrava pamet, kot jo opiše Wittigova): svojega moža niti ni nikoli jemala za »pravega moškega« (»[...] sem vseskoz mislna, da je z mano kej narobe. Zdej pa vidim, da je pač peder«), Petra (delno, ker je objekt njene želje), še vedno ne postavi tesno v primež homoseksualnosti in okrivi Jano (»Pero ... zanjga ne vem. Nisi mu dala, pa so mu očitno podivjal hormoni«).

Vidno poškodovana Jana in Samanta nato mirno gledata šov Jerryja Springerja (metaforike televizije, njenih učinkov in reprodukcije natančno te patološkosti, ki jo spremljamo na ekranu, doma, tukaj ne manjka, niti ni speljana do kakršnekoli relevantne kritike), se Jana dokončno odloči: ker sta ona in njena deviškost krivi za vse, je čas, da ji naredita s Samanto konec!

Če vseeno poskušamo film nekako kontekstualizirati, dobro pade pod oznako krize slovenskega filma v devetdesetih in začetku novega tisočletja, ki je povezana s ponavljajočimi simptomi, »stilističnimi, tematskimi in ideološkimi vidiki obvladovanja *nove realnosti* in tradicionalnih komponent simbolne ekonomije slovenske nacionalne identitete« (Tomanić 2002, 20). Pri KSBJS gre nedvomno za spopadanje z novo realnostjo, pozicijo homoseksualnosti v tej realnosti, pa širšimi premisleki in tezami filma: spektaklom, ki vdira v zasebnost, in zasebnost, ki postaja spektakel, pa novodobno fluidnost seksualnosti, spolov, identitet. Sindromi, ki jih film reproducira, zares pokažejo, da ne le, da mu ne uspe kakršnakoli kritika heteronormativnosti (červno poskuša informiran z campovskimi in queerovskimi diskurzi), temveč celo reproducira mainstream konstrukcije slovenskih identitetnih stereotipov. Od Tomanićevih kategorij lahko izpostavimo vsaj naslednje (2002, 20):

Šibki junaki, nesposobni samorealizacije, odločnosti itd. Dario je tipičen primer nemočnega moškega, nekakšen *poster child* za krizo sodobne moškosti, kjer ga njegova žena, karieristka, nenehno ponižuje. Niti zadnjega dejanja upora, ko odide z ljubimcem, ne njegova žena, ne gledalec ne more brati kot kakršnokoli emancipacijo. Diskurzi pasivnosti, feminiziranosti, nemoči homoseksualca se sklenejo, ko Samanta reče: Kdo je koga? In sklene, da je bil zagotovo Dario tisti, ki se je »pustil nategniti«, kar nekako implicira njegovo večno pasivnost (prej v odnosu do žene, zdaj v odnosu do Petra). Drug sindrom je klišejsko, stereotipno poenostavljanje sveta in karakterjev, vidno v vsaki pori filma in brez kakršnekoli kritične ostrine, prej deluje proti filmu. Tretji, favoriziranje nerealistične nad realistično prezentacijo, uporaba parodije, groteske, komedije, visoko stiliziranega in stereotipnega načina prikazovanja, ki so nekako odrezani od vsakdanje izkušnje. S tem povezanega nekritičnega prevzemanja zahodnjaških form in žanrov in nazadnje pretencioznost v obravnavanju in pretiranemu problematiziranju marginalnih dogodkov, oseb, dejanj, ki se razvije v čisti nesmisel. In slednje film najbolj pesti že v imenu.

4.6.7 ZVENENJE V GLAVI

Košakov film *Zvenenje v glavi* (2002) lahko beremo skozi dve osi analize, prva je v skladu z nadaljevanjem Tomanićeve konceptualizacije slovenskega filma po osamosvojitvi, povezanega z iskanjem identitete in nezmožnostjo spoprijemanja z novo družbeno realnostjo. Strategije spopadanja z le-to so tako različne, od revizionizma, do mitičnih konstrukcij, nostalgije in nenazadnje spogledovanja, površnega obravnavanja tematik, ki so od nekdanj

fascinirale slovenski film – nasilja, spolnosti, prostitucije itd. Zvenenje vsebuje vse elemente po malem, a vse na popolnoma nepričakovan način.

Zgodba je postavljena v leto 1970/71 v zapore Livada, jasne prostorsko-časovne koordinate so postavljene že od vsega začetka. Nostalgичen moment za gledalca (v kolikor je takrat živel) je kulturna tekma Jugoslavija–ZDA leta '71 (vzporeden čas popolnoma drugačne družbene realnosti v Maškaradi, če zanemarimo pomembno vez košarke), ki je hkrati ključen moment filma, saj vzpodbudi upor zapornikov. Med prenosom paznik naravnost izziva možnost za represiven odgovor; postavlja se pred televizor in obsceno drgne pendrek, simbol svoje avtoritarne moči. Tako v zaporu zavre in začne se vstaja.

Nekega zapornika, ki ga kličejo Filozof, poskušajo drugi zaporniki vključiti v svoj boj, ta pa prestrašen odklanja sodelovanje, a nazadnje prav on postane vodja. Zares spremljamo orwellosko lekcijo o svinjah, če je Filozof prej kot kriminallec patetična strahopetna podoba, kmalu postane avtoritaren samodržec, ki v svojem »samoupravnem« sistemom represivno podreja in muči (kritika oblasti?).

Pomemben element je zvezanost homoseksualne razuzdanosti, moralne degradacije in nasilja, ki si ga privoščijo Filozof Mrak in njegovi sodelavci. To je moč brati kot širši simptom slovenskega filma, patološko obsedenost z nasiljem in kriminalom in patološko seksualnostjo, ki se ponavljajo kot rdeča nit poosamosvojitvenega filma (Tomanič 2002). Je pa prikaz homoseksualnega nasilja povezan še z nekim drugim diskurzom, drugo osjo možne analize. Benschhoff pokaže zanimivo analogijo med homoseksualnostjo in monstroznostjo (kot grožnja degradacije in nasilja) ter gre še dlje, ko zapiše: »... homoseksualnost je, in je vedno bila, konstruirana kot v svojem bistvu monstrozna znotraj izrazito investiranih podob, v katerih so nocije »poštenosti«, »človeške narave« mobilizirane in krožijo znotraj omrežja množičnih medijev« (Benschhoff 1997, 3). Oba pošast in homoseksualec (spomnimo z Braidotti, tudi ženska) imata podoben »semantičen naboj« in vzbujata podobne strahove glede seksa in smrti. Zvenenje tu ni izjema, v povezavi sadomazohizma, represije in sprevrženosti s homoseksualnostjo ni ne prvi ne najboljši film; iste tematike zvezanosti vseh elementov, le da z nacizmom (drugo že kar brezčasno priročno pošastjo za projekcijo lastnih kulturnih zagat) najdemo v klasikah kot so *Prekleti* (1969), *Rim, odprto mesto* (1945) in *Salo* (1975). Zanimivo, da je antipod perverziji homoseksualnosti homoseksualec, Pepo peder, ki se sooči s Filozofom v zagovor trpinčenim fantom in sam postane žrtev sadističnega morilca v t. i. frizeraju, klavnici ljudi, ki se upirajo krasnemu novemu redu.

Če so flashbacki glavnega junaka Kebra na njegovo romanco z Leonco vzporedna zgodba o nežnosti, ne pa podreditvi in represiji, njuna veza skozi film, tako kot utopičen novi red v zaporu, degradira, njena katarza pa je kakopak lahko samo nasilen tragičen konec, še zadnji simptom slovenskega filma.

4.6.8 VARUH MEJE

Za film *Varuh meje* (2002) režiserke Maje Weiss lahko najprej rečemo, da je ob nastanku kontroverzno napravil vidno tisto, kar je do tedaj ostalo skrito. Pomen filma je v dveh stvareh: je prvi film, ki po Hladnikovih klasikah *Maškarada* (1971) in *Ubij me nežno* (1979), eksplicitno prikazuje lezbično razmerje, vendar pri tem gre še dlje – ga ne odpravi kot mimobežne epizode seksualne svobode nekega obdobja, temveč ga umesti v proces iskanja identitete dveh mladih žensk in kontekstualizira v širši okvir meja patriarhalne in še kako heteronormativne nove Slovenije. Po drugi strani briljantno dekonstruira normalno, konvencionalno ženskost kot masko, družbeni konstrukt, ki se nasilno zarisuje v telesa in misli in se ob soočenju z ambivalentnostmi zunanjih zahtev in notranjih želja slej ko prej začne drobiti.

Tako je film v svoji pretkani kritiki patriarhata naš prvi in bržkone edini feministični film. Navsezadnje je prvi celovečerec, ki ga je naredila ženska, a to še zdaleč ne bi bil zadosten pogoj za feministično oznako. To si zasluži tudi z jasno refleksijo o preteklosti in prihodnosti mlade države ter spretno vzpostavljeno vezjo med nacionalizmom in nadzorom nad ženskami ter seksualnostjo. Državne meje so metafora za neke druge ločnice, v katerih je jasno določena meja med nami in njimi, dobrim in slabim, izvržba slednjega pa poteka vedno najprej znotraj meja lastne kulture.

Analiza filma bo tako potekala skozi tri motive, ki se pojavljajo v zgodbi: prvi se nanaša na uveljavljanje spolne razlike in heteroseksualnosti, ki jih film, kot predlagamo skozi analizo, učinkovito razkriva kot ideologijo skozi dve plati – prvič, Simonino patološko utelešenje ženskega spola (družbene pripovedi, kaj naj bi bil ženski spol) in heteroseksualnosti kot prakse, ki je zvezana z ohranjanjem reprodukcije družbenega reda, in drugič, skozi Žanino in Aljino lezbično željo ter (ne)zmožnost njene realizacije. Druga tema je tema nadzora, ki se pojavlja skozi motiv Varuha meje in je ključnega pomena pri ohranjanju družbenega reda in konstruiranju, reguliranju, kaznovanju izrazov spola in seksualnosti.

Film govori o treh študentkah, Žani, Alji in Simoni, ki gredo med poletnimi počitnicami s kanuji po reki Kolpi. Sprva brezskrbna pustolovščina začne kmalu pridobivati grozeče

razsežnosti. Kot se za pravi psihološki triler spodobi, se napetost pričakovanja najhujšega stopnjuje z indici, spretno vpetimi v psihološko igro, ki se razprostira od racionaliziranja dogodkov in sproščanja napetosti s humorjem (streli, ki odjeknejo ob reki, so zgolj streli lovcev; serijski morilci in posiljevalci, ki prežijo po gozdovih, so na hrvaški strani meje, ne pa na slovenski) do popolne panike, ko postane grožnja oprijemljiva. Ko dekleta ob reki najdejo čevelj pogrešane študentke, ki je izginila ob Kolpi malo pred njihovimi počitnicami, zgodba dobi svoj preobrat – če so bile prej vse anksioznosti povezane z hrvaško stranjo meje, z »zjebanimi vojnimi veterani z nožem v eni in trdim kurcem v drugi roki«, kmalu postane jasno, da prava nevarnost preti s slovenske strani, v podobi Varuha meje, lokalnega politika, populista z izrazitimi ksenofobičnimi, homofobičnimi in seksističnimi idejami, skratka provincialnega avtoritarnega patriarha v vsej svoji veličini. Vrhunec filma je kulminacija nasilja in groze sočasnem posilstvu Simone in ljubljenu Žane in Alje.

Naslednje jutro Aljin (zdaj že bivši fant) Medo dekleta odpelje nazaj v Metliko, kjer se mora vsaka izmed njih soočiti z nepovratno zaznamovanostjo, ki jo je pustila pot. Kaj se je zares zgodilo, kakšne spremembe je pot prinesla, kdo so bile in kdo so postale, so vprašanja, s katerimi se morajo šele začeti spopadati.

Eno je res, vsem so se iluzije zdrobile, ena je nehala verjeti v pravljice, drugi dve v popolno svobodo. Simona se sama vrne v Ljubljano. Alja in Žana gresta v klub, kjer pa njuna veza ne prestane preizkusa javne izpovedi lezbične želje; konča se, še preden se je zares začela. Plešeta vsaka na svoji strani kluba, obdani z ljudmi, ki strmijo, med njima se riše sled nove, nevidne meje. Zaključni prizor nas vrne tja, kjer se je vse začelo: Kolpa, ki jih je spremenila, ostaja ista – red se ne zamaje.

4.6.8.1 Prisilna heteroseksualnost – ženske same na potovanju

Kategorija spola je totalitarna, ima svojo inkvizicijo, svoja sodišča, tribunale, pravna telesa, svoja nasilja, svoja mučenja, svoja pohabljanja, usmrtitve, policijo. Zasede tako dušo kot telo ter nadzoruje celotno mentalno produkcijo. Tako zagrabi naše duše, da ne moremo več misliti izven nje (Wittig 2000, 22).

Varuh meje je premišljen film o treh dekletih na razpotju, njihovem psihološkem popotovanju in artikulaciji njihovih raznolikih identitet in seksualne želje. Film učinkovito razkriva falični režim spolne razlike in nasilne načine njegovega uveljavljanja s tem, ko naredi presenetljiv preobrat, ko sprevrne prizmo pogleda na seksualnost. V središču preizpraševanja nista zgolj

lezbično razmerje in upor konvencionalni ženskosti, temveč predvsem heteroseksualnost in »normalna« ženskost. Film s tem, ko osvetli, kaj se zgodi, če integriraš družbeno normo spola in seksualnosti do popolnosti in do nje ne vzpostaviš distance, mnogo bolj destabilizira in razkriva nasilje patriarhalnega reda, kot bi ga, če bi gledali samo zgodbo o dveh upornicah in njunem (v klasičnem filmskem narativu) tragičnem koncu. Kako bolje spoznati logiko podrejanja teles in misli, če ne skozi fantazme Simone, ki družbene zapovedi ženskosti in heteroseksualnosti ponotranji do mere patološke normalnosti.

Simona je že od začetka vzpostavljena kot najbolj konvencionalna od treh junakinj, kontrapunkt uporniški Žani in vse bolj dvomeči Alji. Simonina prijaznost – »Zakaj je tako narobe, če hočem biti prijazna punca, osrečevat ljudi?« – je ravno tista pasivna uslužnost, ki zaznamuje konvencionalno ženskost in je vedno odvisna od potrditve patriarha. In res, Simonina identiteta se vzpostavlja vedno v odnosu do moških in skozi njihove označbe, bolj natančno, zunaj binarne opozicije dveh spolov sploh ne obstaja, saj koordinate svojega sebstva dobiva skozi vpis definicij moških. Očkova punčka, realni človek, kot jo imenuje Aljin oče (ker študira ekonomijo in jezike), prijazna punca, prava dama.

Njene geste razkrivajo moč, ki jo ima disciplinirajoča oblast nad telesi: Simonin rahel nasmešek, ki ga je gotovo moč identificirati kot družbeno zaželeno žensko gesto *par excellence*, dobi patološke razsežnosti, ko se smeji ob prvem srečanju z Varuhom meje, kjer ta pred njo z nasilno gesto raztrešči ribo ob kamenju (k simboliki tega prizora se še vrnemo) in celo, ko odpira zadrgo šotora, preden se preda svojim posiljevalcem. Repertoar njenih gibov je omejen na tiste, ki so družbeno kodirani in vsiljeni vsaki ženski med socializacijo (nasmeh in skromno povešanje oči), navsezadnje na to, kako dobro odigra svoj spol, opozarjajo pohvale patriarhata: najprej varuh meje, potem fanta na zabavi opazita njen lep nasmešek. Njene geste in fantaziranja pa govorijo tudi zgodbo o ambivalentnih zahtevah do žensk, med katerimi Simona sama ne zna ali ne more potegniti meje: prijaznostjo in privlačnostjo, deviškostjo in seksualnostjo. Skozi njene pripovedi izvemo, da Simona še zdaleč ni »nedolžno dekle«, kot se zdi na prvi pogled. Njen notranji konflikt se kaže na več mestih: prvič ob Aljini pripovedi belokranjske zgodbe o kresnicah, ki odpeljejo devico h kralju gozda, ob kateri zvemo, da ni več devica, »A bi na nek način rada bila«, in kasneje, ko Simona pove, da je imela splav. Najzgodnejša indoktrinacija v ideologijo heteroseksualne romantične ljubezni se zgodi skozi pravljice (Rich 1994), ki jih Simona ne preraste ali se jih oklepa raje kot realnosti, s katero se spopada. Po eni strani goji romantične iluzije o princih in devištvu, po drugi se razkriva njen notranji svet skozi nasilne fantazme in falične privide/sanje, stanje, ki vodi v

neke vrste shizofreno razcepljenost. Gledalec več ne ve, kaj je res in kaj ne, kaj si Simona domišlja in kaj se je zgodilo.

Prisilno heteroseksualnost in spolno razliko kot politični instituciji ohranja dvojna igra: lažne zavesti na eni in fizičnega nasilja na drugi strani (Rich 1994). Prva je misel patriarhalnega gospostva, ki »oskrbi ženske s skupkom podatkov, samoumevnosti, prioriteta, ki ne da bi jih dosegel kakršenkoli dvom, oblikujejo obsežen politični konstrukt, čvrsto mrežo, ki prizadeva vse, naše misli, naše gibe, naša dejanja, naše delo, naša čustva, naše odnose« (Wittig 2000, 15-16). Če je prva vidna skozi Simonino telesno in mentalno podrejenost, pa je zanimiv tudi drugi vidik, vidik fizičnega nasilja. Že ob prvem srečanju z Varuhom meje, vidimo Simonino fascinacijo nad Varuhom, v katerem sta nasilje in moškost neločljivo zvezana. Preprosto ga opiše z besedami: »On. Moški«. Vrhunec filma je zadnja noč potovanja, v kateri Simono posilijo. Prizor je stilistično konstruiran kot sanjska podoba: v modri svetlobi polne lune vidimo izmenične prizore kresovalcev in Simone, ki odlaga svoje belo oblačilo, ki nakazuje deviškost, in odvezuje rdeči trak, simbol krvne žrtve. Kot žrtvovanje tiste device iz belokranjske bajke je prizor nabit z religiozno ikonografijo in falično simboliko. Izmenjujoča podoba jelena (kralja gozda, ki se pojavlja skozi celo pripoved in je simbol Varuha meje) in Varuha meje se nam briše, izkrivlja kot v polsnu. Kar gledamo, je Simonina fantazma, njen tok želje, njena interpretacija dogodka. Ko gre iz šotora, se žrtvuje, kar se dogaja izven šotora, so sanjske podobe, ki se začnejo erotično, končajo pa nasilno. V tem smislu falična simbolika patriarhata, ki jih obkroža skozi celo pot, postane posiljevalski falus, ki dobesedno zaznamuje žensko telo.

Na drugi strani opazujemo dve, od Simone precej različni ženski. Žana je kontrapunkt Simoni, popolnoma brezskrbna, na videz neustrašna in uporna. Njeno obnašanje, videz in mišljenje so najbolj oddaljeni od norm konvencionalne ženskosti. S svojimi stališči šokira, tako Aljo in Simono, ko govori o masturbaciji in o tem, kdo sploh rabi moške, če pa so vibratorji, kot tudi moške, ko na veselici odkrito govori seksu. Njena feministična, radikalno prosekualna stališča in lezbična nagnjenja so nesprejemljiva skozi prizmo ženskosti, ki jo definira Varuh meje v svojem političnem govoru: »Ženske morajo biti matere in ženske morajo ostati doma!«. Žana se tem zapovedim najbolj vztrajno upira: zavrača poroko (kar zvedemo iz zgodbe, da je zapustila moškega, ki se je hotel poročiti z njo), cinično gleda na ljubezen (ta te ne sme ovirati pri tem, da bi v življenju naredil, kar hočeš), nenazadnje ne mara Simone, ker je ta utelešenje vsega, kar sama vztrajno zavrača. Zato pa je tudi utišana in cenzurirana večkrat: najprej s strani deklet, potem na zabavi, ko jo fanta opozorita na njen

spol: »Kako pa govoriš, to se za damo ne spodobi«. In v tem je srž problema nevidnosti (utišanje alternativnega diskurza spola in seksualnosti), ki je posledica hinavščine cenzure: Ko Žana izusti besedo »pizda«, jo Varuh ponovi večkrat, nato reče: »Ampak iz tvojih ust se pa to ne sliši preveč lepo«. Kar on, kot privilegiran član družbe lahko in sme, se za njo ne spodobi.

Alja je na nekakšnem razpotju: ali naj izbere varno konvencionalnost dolgotrajnega razmerja z Medom in opusti iluzije, da bo postala pisateljica, za bolj »realne« možnosti ali izbere svobodo, ki je tudi težja pot. Če je Simona uslužno pasivna, Žana uporniško aktivna, je Alja tista, pri kateri prihaja do postopne premišljene spremembe, spreminjanja pozicije in identitete. Razmerje jo duši, hkrati je že na začetku nakazana sprememba o njenem dojemanju seksualnosti, ko zavrne seks »za slovo« z Medom rekoč: »Potem bi imela občutek, da sem samo pofukana«.

Konstitutivni moment izraza lezbične želje na platnu je v pogledu, ki je vrnjen (Becker in druge 1981) (tu se navadno lezbična zgodba tudi zaključi in je odvisna zgolj od domišljije željne lezbične gledalke). Varuh meje gre v tem smislu pogumno naprej, lezbično željo razvija od dvoumnih pogledov, do njene seksualne realizacije. V središču tega procesa je identitetno popotovanje, ki se dogaja znotraj okvira popotovanja po Kolpi:

Žana: »Ko te bom prišla čez deset let obiskat, tebe in Medota in vajinih pet otrok, v hiši tvojih starcev«.

Alja: »Jaz nisem taka. A sem?«

Žana: »Ne vem, Alja. A si?«

Med njunim poljubom nas zmoti rez in Simonin pretresen izraz na obrazu. V tem smislu je Simona družbeni nadzornik, ki nakazuje razplet razmerja. Ko pridejo iz hrvaške strani, kjer so srečale gejevski par, starejšega igralca in njegovega mladega ljubimca, Simona reče: »Dobro vem, kaj sta. Ni naravno.« Paradoks situacije, kjer narava, ki jih obdaja, služi kot simbolni varuh družbenega reda v svojih mnogoterih oblikah in kjer je Simona najmanj »naravna« od vseh treh, je več kot očiten, podkrepljen z glasom Varuha meje, varuha *družbenega* reda, ki ga sprva slišimo izza kamere, ko reče: »Kljubovat naravi se ne sme, punce!«

Njuna lezbična seksualna izkušnja, ki se dogaja vzporedno s heteroseksualnim posilstvom, je postavljena kot nasprotje nasilju, ki se dogaja na drugi strani. Kljub temu njuna seksualna izkušnja ne ponuja utopičnega upanja srečnega konca. Žana in Alja kot par nista sposobni

prestopiti praga razkritja na očeh disciplinirajočega pogleda heteroseksualne družbe, niti nimata po peklenski poti več iluzij svobode. Alja se v klubu umakne Žani, ki jo poskuša poljubiti. V zadnjem prizoru plešeta vsaka na svoji strani kluba, pod drobnogledom večinske družbe, med njima pa se izrisuje nevidna meja, za katero vemo, da je ne bosta nikoli prestopili.

4.6.8.2 Vseprisotni nadzor

Metafora varuha meje kaže na anksioznosti, povezane z mejami kulture in njihovim nadzorom. Pomnimo poanto Kristeve (1992), da so simbolične meje zaščitene z praksami »zaprtja« (*closure*) in izločanja. Kulture se simbolično zaprejo pred tujci, vsiljivci, nezaželenimi kategorijami oseb, »nenormalnim« – ki jih je imenovala abjektno – in v kolikor le-ti prodrejo skozi zaščitene meje, jih kulture izključijo. Gre torej za sistema klasificiranja in očiščenja. Tisto, kar ni na svojem mestu, poskušajo kulture izgnati, postaviti nazaj na »pravo mesto« in s tem povrniti »normalno« stanje stvari. Drug pomemben poudarek Kristeve je, da je žensko telo kvintesenčno abjektno telo, je telo, ki ima prepustne meje, ogroža meje med človeškim in živalskim, civiliziranim in neciviliziranim (Kristeva 1982, 102). Varuh meje je tako posebitev širšega družbenega stanja in anksioznosti, povezanih z obrobji in ženskostjo, ki je vedno locirana na marginah. Obrobja so tako povezana z nevarnostjo odklonov, so zadnje prepustne meje med Nami in Drugimi, našo kulturo in načinom življenja in drugačnimi (tujci, Hrvati, begunci, pa tudi tistimi, ki zavzamejo strukturno mesto tujstva »znotraj« kulture in jih je ta poskušala bodisi podrediti bodisi izvreči – homoseksualci, »mestna šmrkarija« in da, tudi ženske, ki se ne podrejajo).

Tako vzpostavljeni patriarhalni red skozi hierarhično razporejenost teles in (hetero)seksualnosti ohranja nadzor. Pomen nadzora za oblikovanje zahodne seksualnosti in homoseksualnosti je po Foucaultu (1995) ključen, regulacija seksualnosti je zvezana z konstantnim, skrbnim, radovednim opazovanjem in pregledovanjem. Nadzor je razpršen, integriran v raznolike institucije, kar ustvarja disciplinirajočo družbo, nekakšen generaliziran mehanizem panopticisma, kjer smo lahko povsod potencialno vidni. Paradoks kulture nadzorovanja, kjer ne vemo, kdo in kdaj nas gleda, je, da začnemo izvajati nadzor sami nad seboj, nad svojimi dejanji in mislimi.

Nadzor se v filmu pojavlja kot motiv znotraj narativne strukture in hkrati kot pogoj, element, ki naracijo sploh omogoča. Gorazd Drozg kot Varuh meje je posebitev nekega širšega

nadzorovalnega mehanizma, ki ohranja patriarhalni red. Je skrbnik kulture, načina življenja, tradicij in vrednot, ki jih sam določa ter vsiljuje bodisi z manipulacijo, preko populističnih političnih govorov, bodisi z golim nasiljem.

Nadzor in načini, kako mu ubežati, se pojavljajo skozi film kot ena od osrednjih tem. Nenazadnje je odločitev deklet, da gredo same po Kolpi, ravno poskus izmika nadzorovalnim instancam: »starcem, prfoksom in tipom, ki težijo«. In vendar se njihov poskus izkaže za utopičnega – ne morejo ubežati disciplinirajočemu pogledu, navsezadnje je ta del njih samih. Tako se nadzor vzpostavi na treh oseh: nadzor nad ženskami, nadzor nad seksualnimi vezmi, ki se lahko med njimi razvijejo ob odsotnosti moških, in nadzor nad prestopom nacionalne meje. Na moč patriarhata, tudi ob odsotnosti njegovih skrbnikov, nas opozarjajo falični simboli skozi celo pot – ribe, Simonini prividi falusa v erekciji pred šotorom in prividi jelena, kot znaka Varuha meje. Tako se riba, ki jo Varuh meje ob prvem srečanju s Simonom s pomenljivo gesto drži pred mednožjem, pojavlja kasneje, kot znak, da je bil tam, jih opazoval, kot tudi v Simoninih podobah posilstva, kot metafora erekcije, penetracije in ejakulacije.

Simona tudi sama odigra vlogo nadzornika. Ko se Alja in Žana poljubita, z nenadnim rezom ugotovimo, da smo gledali prizor skozi Simonine oči, in da ga ta s tem, ko nenadoma vstane, prekine. Podobno v hiši gejevskega para na hrvaški strani, potem ko najde Cocteaujeve homoerotične ilustracije, zavzame vlogo nadzornika nad seksualnostjo – podobe gleda z ambivalentno mešanico gnusa in radovednosti, jih s pogledom podrobno preiskuje.

Nenazadnje nadzoru ni mogoče ubežati, ker je samodisciplina konstitutivni del sodobnih nadzorovalnih mehanizmov. Samonadzorovanje, stilizirana igra gest, gibov in stilov navsezadnje igrajo pomembno vlogo v javnem izkazovanju lezbične seksualnosti. Ravno na tej točki se razkrije nadzor, ki je ponotranjen, dominantnost heteroseksualnosti v javnih prostorih, v katerih Alja nadzoruje svoje geste in svojo željo.

Hkrati film gledalce postavi v pozicijo nadzornikov, s postavitvijo kamere, ko v posameznih prizorih opazujemo dekleta skozi veje, izza dreves in pri tem ne vemo, ali jih opazujemo skozi pogled Varuha meje, ne vemo, ali so v nevarnosti ali ne. Menjava pozicij med opazovalcem in opazovancem, montaža (npr. v prizoru, kjer plavajo in sprva mirne podobe prekinejo hitre sekvence, ki nakazujejo nevarnost) in glasba, ki stopnjuje napetost, izzovejo občutek paranoje, fobij v nas samih, osvetlijo instance nadzora v našem življenju.

Varuh meje tako ni zgolj film o ženskah, temveč je predvsem feministični film, avtorska interpretacija patriarhalnega reda in odnosov moči, ki ga avtorica skozi kinematografski aparat pokaže gledalcu, s tem pa ga/jo učinkovito sooči z njegovimi/njenimi fobijami, strahovi, zamejenostjo. V tem smislu film učinkovito politizira vprašanje spolov in seksualnosti, pokaže okoliščine njihove produkcije in spodletelost njihovega utelešanja. Na drugi ravni film deluje tudi, ker je kontekstualiziran v specifičen prostor in čas. Leta 2003 natančno analizira trende mlade države, ki se v naslednjih letih niso omilili, prej nasprotno – nacionalizem, ksenofobija, homofobija in mizoginija – se kvečjemu stopnjujejo.

Film ne politizira homoseksualnosti temveč binarizem dveh spolov in heteroseksualnost, s tem pa precej bolj učinkovito zareže v homogenost podobe in širše, diskurzov o »normalni seksualnosti«.

5 ZAKLJUČEK

Začnimo zaključek z začetnim citatom Djune Barnes: *Podoba je postanek, ki ga um naredi med negotovostmi*, ta namreč natančno zajame bistvo tega, kar smo poskušali skozi nalogo pokazati. Klasičen filmski narativ o homoseksualnosti je natančno tisto tipiziranje, ki odpravi negotovosti našega obstoja, osebe razvršča po binarnih opozicijah, pripoveduje pravljice o dobrem in zlem. In je hkrati samo postanek, nobena podoba ni stabilna, nobena tipizacija ni realna, nenazadnje nam ravno film govori zgodbo o gibanju – vrtenju filmskega traku, premikanju pomenjanja med podobo, zvoki in telesi, gibanju kontekstov, zgodovine in kultur, nomadstvu subjektov, premeščanju pomenov.

Analize slovenskih filmov potrdijo teze in pričakovanja: najprej, da se odnos do homoseksualnosti v slovenskem filmu ne spreminja v smeri linearnega toka od manjše k večji toleranci, prej bi lahko rekli obratno. Zmotno bi bilo trditi, da je bil jugoslovanski film – v skladu z leninistično doktrino nadzora nad filmsko umetnostjo, kot ključnim poljem poskusov uveljavljanja uradnih ideoloških narativov – pretežno podrejen ideološkemu vpisu in rigidni določenosti. Nasprotno, kot je že vidno v našem izboru, najdemo specifična avtorska dela, ki učinkovito zadajajo razpoke v homogenizirajoči blok ideologije – ne toliko komunizma/socializma, ki se v vzorcu filmov ne kaže kot ključni problem, temveč ideologije heteroseksualne monogamije in njenih represivnih aparatov. Napajajo se tako iz avtorske pozicije (avtor je homoseksualec, npr. Duletič, Jost), kulturno političnih dogodkov po svetu (seksualna revolucija, zametki gejevskega in lezbičnega gibanja, kulturne revolucije, feminizem) in specifičnih estetskih ter konceptualnih smeri v filmu tistega časa (npr. novi val, delo drugih režiserjev Novega Jugoslovanskega filma – Pavlovič, Stojanović, Makavejev ipd.) – najbolj je v ta tok mogoče umestiti Hladnika. Zakaj je ravno seksualnost vpeta v polje kritike uradnih diskurzov? Foucaultova poanta o seksualnosti kot ključnem mestu delovanja vednosti in oblasti, ki je tako ključen instrument biopolitike nadzorovanja in discipliniranja celotne populacije (s tem tudi njene reproduktivne moči in odklonov), se zlahka poveže z staro anekdoto iz Vzhodne Nemčije. V državi, kjer je večmilijonski Stasi nadzoroval populacijo na vsakem koraku, je seksualnost postala ključno mesto upora in inovacij. Seksualnost je mesto nadzora ravno, ker je prvo mesto potencialnih prestopov in v praksah destabilizacije prvo mesto upora, ravno, ker je zadnje mogoče mesto uporov.

Hladnik in Duletič v konvencije slovenskega filma zarežeta vsak po svoje: prvi z izrazitim avtorskim izrazom in brezkompromisno odkritimi podobami gejevske in lezbične seksualnosti, četudi se zdi na prvi pogled, da to stori izven konteksta vsebine, kot čisto kljubovanje, pa je zares prikaz vedno vpisan v širšo strategijo dekonstrukcije (v tem pomenu je Hladnik nekako pred časom); drugi s subtilnimi namigi na homoseksualnost v slovenskemu filmskemu žanru *par excellence* filmu po literarni predlogi (Doktor) ali celo propagandnem filmu (Tovariši). Film Dečki kot da izpade iz dveh poti, ki ju zarisujeta Hladnik in Duletič, ko prikaže naivno neposredno podobo mladega homoseksualca in »realistično« pripoved o njegovem tragičnem koncu. Pri tem se ne igra s pop artovskimi in camp dekonstrukcijami klišejev ravno skozi njihovo ekscesno nizanje, niti ni namen filma stereotipizacija homoseksualnega karakterja kot vedno tragične osebe, temveč iskren prikaz mladega geja v specifičnem času, vedno znova razočaranega v soočenju z drugimi in s (šolskim, ideološkim, seksualnim) sistemom. Čeravno je amaterski film na mestih izjemno neroden, pa je bolj pogumen kot vrsta izrazov v poosamosvojitvenem slovenskem filmu, čeprav je narejen že leta 1976, tistega leta, ko je bila homoseksualnost v Jugoslovanskem kazenskem zakoniku šele dekriminalizirana.

Slovenskemu filmu od devetdesetih naprej je že skorajda inherentna težnja po prikazovanju »odpadnikov« (alkoholikov, prostitutk, kriminalcev ipd.), ki zavzamejo mesto negativnega pola normativov. Homoseksualnost se še vedno le redkokdaj znajde v slovenskem filmu, simptomatična nevidnost, ki jo lahko beremo tudi v luči konservativnega obrata v družbi in politiki po osvoboditvi. Ko Tomanić (2002) zapiše o slovenskem filmu, da ni znal izkoristiti momenta tranzicije, je hkrati tudi res, da vsebuje morbidnost neke negotove dobe, ne da bi jo kritično ubesedil, razen redkih izjem, hkrati pa nadaljuje utišane diskurze stare dobe in jih nadalje zaostri.

Drugi simptom slovenskega filma je zvezanost (homo)seksualnosti z nasiljem. Zares se vez nasilja in seksualnosti pojavlja skozi skoraj vse filme v vzorcu: v Maškaradi, ko Gantar posili svojo ženo, v Dečkih v obliki pedofilskega Peha, v Ubij me nežno v konstantnem prepletanju seksualnosti in umorov, Varuhu meje v posilstvu Simone, nenazadnje v Zvenenju v glavi, ki je cel mikrokozmos zaporniškega nasilja in homoseksualnih posilstev. Ponavljajoč vzorec, ki zveže eros in tanatos slovenske nacionalne identitete, na katerega s povezovanjem nacionalizma, ohranjanja materialnih/simboličnih mej in (nasilne) seksualnosti, nenazadnje pokaže dobro film Varuh meje, ko oriše novo fobično zamejenost post-tranzicijske države. Glede našega vprašanja prikazov homoseksualnosti pa je vzorec nedoločljiv: če je v npr. v

Zvenenju monstrozost nasilja zvezana ravno s homoseksualnostjo, pa je v Dečkih antipod nasilnemu Pehu, podobno v Varuhu meje, kjer je odnos med Žano in Aljo hkrati metafora alternative, feministični klic osvoboditve nasilja konvencij, medtem ko je Simona, utelešenje teh konvencij, čisto dobesedno podvržena nasilnemu vpisu sadističnega patriarha.

Filmi tako vsak po svoje destabilizirajo ustaljene pomene družbeno-kulturnih pričakovanj glede seksualnosti: bodisi skozi ekscesno rabo klišejev, ki pripelje pomen do popolnega absurda in s tem destabilizira strukturo stereotipa, definicij in pričakovanj (Maškarada, Ubij me nežno), bodisi skozi pozicioniranje homoseksualnosti nasproti sadističnemu patriarhatu (Varuh), propadli neiskreni zakonski vezi (Maškarada) ali pa nasilnemu starejšemu moškemu, ki služi kot neke vrste metafora za nadzorovalni pokvarjen sistem in prisilo podrejenih teles k ubogljivosti (Dečki, Zvenenje v glavi). Nenazadnje filmi destabilizirajo z estetskimi in žanrskimi premiki, ki so uporabljeni na nekonvencionalne načine npr. film *Tovariši* naredi natančno to, da spodnese konvencionalne točke interpretacije in z njihovim repositioniranjem odpre nove prostore pomenjanja, identifikacije in želje, ko zveže homoerotično in delavsko estetiko, voajeristično pozicionira moška in ne ženska telesa, vse to pa stori v socialističnem propagandnem filmu. Podobno so v *Ubij me nežno* uporabljeni estetski kodi in senzibilnost specifične subkulture (camp), kodi prepoznavanja in ironiziranja heteronormativnega reda. Prav tako Varuhu meje ne bi uspelo opisati podobne atmosfere zadušljivosti in izpostaviti poante glede specifičnega slovenskega obdobja in mentalitete, če ne bi z uporabo psihološkega trilerja izzval tistega neposredno telesnega odziva, ki ga kinematografski aparat lahko doseže – občutka anksioznosti in strahu, ki sta zares nezavedni tok vsakdanje izkušnje v slovenskem kontekstu post-tranzicijskih emocij.

Nazadnje lahko rečemo, da je prikazov homoseksualnosti, ki bi zavzeli ključno mesto v filmu in pri tem ne bi bili stereotipni, skriti, patologizirani ali tragični, relativno malo. Kljub temu, da je naš vzorec zamejen, ne obstaja več veliko filmov v slovenski kinematografiji, ki ne bi bili odvisni od čiste spekulacije, v kolikor bi jih hoteli interpretirati skozi prizmo homoseksualnosti: npr. v *Umetnem rajju* (1990, Karpo Godina), filmu o dveh filmskih ustvarjalcih, najdemo namige na homoerotično privlačnost med Langom in Gatnikom ali vsaj homoerotične podobe (mlad arijski vojak, ki ga Lang venomer upodablja, kasneje pa ga vidimo golega, ko strelja z ostrostrelsko puško; voajerističen prizor – poljub dveh žensk na neki zabavi ipd.), a hkrati najdemo druge že znane prijeme deerotizacije – Lang je prikazan kot ženskar, Gatnik je poročen s samomorilsko ženo, ki jo oba z Langom rešujeta – oba sta zvezana z ženskami, kopico njih, »velika prijatelja« (verjetno najbolj pogosto poimenovanje

latentne homoseksualnosti). Drugi filmi, ki naj bi imeli še homoerotične namige, kot piše Leben v reviji *Revolver*, so: *Krč* (1979), *Hudodelci* (1987), *Ovni in mamuti* (1985), *Ljubezni Blanke Kolak* (1987), *Kormoran* (1986). Veliko teh filmov je bilo nedostopnih, tudi v Slovenski kinoteki in Filmskemu skladu, kolikor pa smo jih dobili iz zasebnih zbirk in lokalnih knjižnic, nismo prepoznali podobnih elementov, kot jih je Leben. To ne pomeni, da jih ni, temveč se še enkrat ilustrira odprtost interpretacije pomenov in opozicijskih branj.

Nenazadnje nam ostane vprašanje triade produkcija-tekst-gledalci, vpete v širše vprašanje diskurzov o seksualnosti in implementacije le-teh v živih telesih. Film je od vsega začetka zvezan s homoseksualnostjo: od kodiranja filmskih ustvarjalcev, ki so bili sami homoseksualci, pa do subverzivnih branj gledalcev, ki so projicirali svoje želje nazaj na platno, z filmskim (re)produciranjem kulturnih diskurzov o (homo)seksualnosti, kot eno izmed tehnologij vpisovanja subjektov. Ima pa film še drugo vez s homoseksualnostjo, povezano s skupnim virom ontološkega napajanja: med homoseksualnostjo in filmom obstaja zgodovinska afiniteta, mogoče je potegniti črto v modusih eksistence, ki zavisijo nekje med performativnimi dejanji (prikrivanja, transvestizma, subverzij), fabrikacijo mnogoterih »realnosti«, ki destabilizirajo vsakršne esencializme, nenazadnje z mnogokrat ekscesno estetiko in emocijami, ki se vežejo ravno senzibilnostjo povezano z celotno zgodovino LGBTIQ skupnosti – tragedij, ljubezni, želja, pretvarjanj, eskapizma v fikcijo, ironije in najpomembneje, (po)smeha, tudi ko je podoba, ki jo gledaš, iznakaženje. Ravno iz nje se namreč učiš upora.

6 LITERATURA

Agamben, Giorgio. 2009. *What is an Apparatus and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.

Althusser, Louis. 2000. *Izbrani spisi*. Ljubljana: *cf.

Babuscio, Jack. 1978/1984. Camp and Gay Sensibility. V *Gays and Film*, ur. Richard Dyer, 27-39. New York: Zoetrope.

Barthes, Ronald. 1977. *Image-Music-Text*. New York: Hill&Wang.

--- 1999. On Cinemascope. *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies* 3 (3). Dostopno prek: <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v3i3/barth.htm> (5. julij 2012).

Becker, Edith, Michelle Citron, Julia Lasage in Ruby Rich. 1981. Lesbians and Film. *Jump Cut* 24-25. Dostopno prek: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm.html> (6. avgust 2012).

Benshoff, Harry. 1997. *Monsters in the Closet*. Manchester: Manchester University Press.

Benshoff, Harry in Sean Griffin. 2005. General introduction. V *Queer Cinema: The film reader*, ur. Harry Benshoff in Sean Griffin, 1-17. New York: Routledge.

bell hooks. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.

Bhabha, Homi. 1983. The Other Question. *Screen* 24 (6): 18-36.

Bibič, Špela, Vesna Lemaić, Teja Oblak, Tadeja Pirih in Mihael Topolovec, ur. 2011. *LGBTQ slovar*. Ljubljana: Kulturni center Q.

Bobnič, Robert, Jurij Smrke in Jasmina Šepetavc. 2012. Skupinski članek. *Tribuna* 53 (1): 4-5.

Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

--- 1996. *Cyberfeminism with a difference*. Dostopno prek: http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm#par1 (6. julij 2012).

Brenk, France. 1979. *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana: Dopolna delavska univerza Univerzum.

Butler, Judith. 2001. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.

Bryukhovetska, Olga. 2010. "Dispositif" Theory: Returning to the Movie Theatre. *Art It*, 10. avgust. Dostopno prek: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_columns_e/apskOCMPV5ZwoJrGnvxf/ (3. junij 2012).

Coffman, Christine. 2006. *Insane Passions: lesbianism and psychosis in literature and film*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Colman, Felicity. 2009. Introduction: What is film philosophy?. V *Film, Theory and Philosophy*, ur. Felicity Colman, 1-19. Montreal, Kingston: McGill-Queen's University Press.

Comolli, Jean-Luc in Jean-Paul Narboni. 2000. Cinema/Ideology/Criticism. V *The Film Studies Reader*, ur. J. Hollows, 197-201. London: Hodder Education.

Conley, Tom. 2001. Film Theory 'After' Deleuze. V *Film-Philosophy* 31 (5).

Cottingham, Laura. 2009. *Lezbijke smo tako šik... da pravzaprav sploh nismo več lezbijke*. Ljubljana: ŠKUC – Vizibilija.

Creed, Barbara. 2005. Lesbian bodies: lesbians, tomboys and tarts. V *The Body: A Reader*, ur. M. Fraser in M. Greco, 109-115. London, New York: Routledge.

Dečki (r. Stanko Jost, 1976).

De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press.

--- 1988. Sexual Indifference and Lesbian Representation. *Theatre Journal* 40 (2). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3207654> (10. avgust 2012).

Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.

Dyer, Richard. 1978. Gays in Film. *Jump Cut* 18. Dostopno prek: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/GaysinFilmDyer.html> (6. avgust 2012).

--- 1984. Stereotyping. V *Gays and Film*, ur. Richard Dyer, 27-39. New York: Zoetrope.

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

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

Doktor (r. Vojko Duletič, 1985).

Doty, A. 1998. Queer Theory. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. J. Hill in P. Church Gibson, 148-152. Oxford, New York: Oxford University Press.

Douglas, Mary. 2002. *Purity and Danger*. New York: Routledge.

Foucault, Michel. 1967. *Of Other Spaces: Heterotopias*. Dostopno prek: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (15. marec 2012).

--- 1978. *The History of Sexuality: Volume One*. New York: Random House.

--- 1995. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Random House.

--- 1980. *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings*. New York: Pantheon Books.

Goldstein, Richard. 2005. *Homo konzerve*. Ljubljana: ŠKUC.

Hall, Stuart. 1993. Cultural Identity and Diaspora. V *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: a Reader*, ur. P. Williams and L. Chrisman, 392-401. London: Harvester Wheatsheaf.

--- 2003. The Spectacle of the Other. V *Representation: cultural representations and signifying practice*, ur. Stuart Hall, 223-290. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

Haraway, Donna. 1999. *Opice, kiborgi in ženske*. Ljubljana: Študentska založba.

Katz, Jonathan Ned. 2007. *The Invention of Heterosexuality*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Kdo se boji Jerryja Springerja (r. Leo Spai, 2004).

Kolker, Robert. 1998. The film text and film form. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. J. Hill in P. Church Gibson, 9-21. Oxford, New York: Oxford University Press.

Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay of Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kuhar, Roman. 2001. *Mi drugi – oblikovanje in razkritje homoseksualne identitete*. Ljubljana: ŠKUC.

Laqueur, Thomas. 1992. *Making sex : body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass.; London : Harvard University Press.

Leben, Gusti. 1990. Filmi z razgledom : slovenskega filma skoraj ni, zato pa je v njem veliko homoseksualnosti. *Revolver* 1 (1): 29-32.

Marks, Laura. 2002. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Maškarada (r. Boštjan Hladnik, 1971).

Mozetič, Brane. 2009. Homoseksualnost in slovenski film. 25. *Festival gejevskega in lezbičnega filma (filmski katalog)*. Ljubljana: ŠKUC.

Mulvey, Laura. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16 (3): 6-18.

Munt, Sally. 1992. *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*. New York: Columbia University Press.

Neale, Steve. 1992. Masculinity as a Spectacle. V *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, ur. John Caughie in Annette Kuhn, 277-291. London, New York: Routledge.

Rheinhold, Howard. 1993. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Dostopno prek: <http://www.rheingold.com/vc/book/> (4. april 2012).

Rich, Adrienne. 1994. *Blood, Bread, and Poetry*. Norton Paperback: New York.

Rich, Ruby. 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> (7. april 2012).

Russo, Vito. 1985. *Celluloid closet*. New York: Harper&Row Publishers.

Sedgwick Kosofsky, E. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

--- 2008. *Epistemology of the closet*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- 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 University Press.
- Sobhack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Sontag, Susan. 1962. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus in Giroux.
- Šprah, Andrej. 2010. *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske culture Kino!.
- TED Talk. 2009. Adichie, Chimamanda: The danger of a single story. Oxford, 7. oktober.
- Tomanić, Ilija. 2002. Začetek konca ali konec začetka? Slovenski film devetdesetih, kriza nacionalne identitete in prtljaga tranzicije. *Ekran 3* (4): 18-21.
- Tovariši (r. Vojko Duletič, 1964).
- Tratnik Suzana in Nataša Segan. 1995. *L, zbornik o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984-1995*. Ljubljana: ŠKUC.
- Ubij me nežno (r. Boštjan Hladnik, 1979).
- Varuh meje (r. Maja Weiss, 2002).
- Vrdlovec, Zdenko 2001. Boštjan Hladnik – Ljubezen je hladnejša od smrti. V *Boštjan Hladnik*, ur. Z. Vrdlovec in L. Nedič, 9-51. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- 2007. Vse »stranpoti« filmske cenzure. *Dnevnik* (11. April).
- 2009. *Zgodovina slovenskega filma*. Radovljica: Didakta.
- Weiss, Andrea. 2010. *Vampirke in vijolice*. Ljubljana: ŠKUC – Vizibilija.
- Wilton, Tamsin. 1995. *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image*. New York: Routledge.
- Wittig, Monique. 2000. *Eseji*. Ljubljana: ŠKUC.

Zimmerman, Bonnie. 1981. Daughters of Darkness: Lesbian Vampires. *Jump cut* 24-25.
Dostopno prek: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbianVampires.html> (5. avgust 2012).

Zvenenje v glavi (r. Andrej Košak, 2002).