

Krhke zgodovine: rekonstrukcija lezbičnega subjekta v filmu Barbare Hammer

Abstract

Fragile Histories: Reconstruction of Lesbian Subject in Barbara Hammer's Film

The case study of the film *Nitrate kisses*, the first part of the so called "History Trilogy" by the lesbian movie director Barbara Hammer, indicates how alternative histories could be conceptualized. The movie evokes questions such as how to reconstruct the fragmented lesbian history in a way that a continuum of the community through time can be established; who belongs, and who has been excluded from the history of lesbianism. On a second level, the movie opens the possibilities of an alternative historiography that deals not only with the processes of exclusion and a reconstruction of history into a narrative but seeks also the connections of belonging in the fragmented affective history of touch.

Keywords: Hammer, lesbian history, haptic visuals

Jasmina Šepetavc is a PhD student of gender studies and editor-in-chief of Tribuna, a critical student newspaper. (jasmina_sepetauc@yahoo.com)

Povzetek

Članek skozi primer filma *Nitrate Kisses*, prvega dela t. i. zgodovinske trilogije lezbične režiserke Barbare Hammer, nakaže smer konceptualizacije alternativnih zgodovin. Skozi film lahko zastavimo vprašanja, kako rekonstruirati fragmentirano lezbično zgodovino tako, da najdemo kontinuum skupnosti skozi čas in ugotovimo, kdo spada v zgodovine lezbištva in kdo je bil izključen iz njih. Na drugi ravni nam film odpre možnosti alternativne historiografije, ki se ne ukvarja le s procesi izključitve in rekonstrukcijo zgodovine v narativno pripoved, temveč išče vezi pripadanja v fragmentirani afektivni zgodovini dotika.

Ključne besede: Hammer, lezbična zgodovina, haptična vizualnost

Jasmina Šepetavc je doktorska študentka Študij spolov in glavna urednica kritičnega študentskega časopisa Tribuna. (jasmina_sepetauc@yahoo.com)

Članek, ki govori o lezbični zgodovini in mora hkrati zadostiti elementom koherentne linearne pripovedi, je oksimoron v nenavadni obliki. Poskusi rekonstrukcije lezbične zgodovine¹ so v najboljšem primeru rizomatske mreže intimnih motivov in družbene nuje, ki se pletejo med živimi in mrtvimi, ter skozi prostor in čas vlečejo virtualne vezi med fragmenti zamolčane/skrite/izkrivljene zgodovine. Iz uradnega zgodovinopisja so lezbijke izginile, prvič kot ženske in drugič, ker so bile vedno dojete kot deviantne in sramotne zaradi svoje seksualnosti, kot nam govori simptomatično anonimen ženski glas v filmu *Nitrate Kisses*, prvem delu t. i. zgodovinske trilogije lezbične režiserke Barbare Hammer.

Projekt treh zgodovinskih dokumentarcev Barbare Hammer – *Nitrate Kisses* (1992), *Tender Fictions* (1996) in *History Lessons* (2000), na tem mestu se osredinjam na prvega – je mogoče umestiti v širše tokove poststonewallskega navdušenja nad afirmacijo predvsem gejevskih in lezbičnih identitet in začetka 'arheološkega' projekta izkopavanja pozabljenih zgodovin, življenja in pomenov ali genealoških mapiranj konstrukcij seksualnosti in identitet, ki so porodili projekte, kot so Foucaultova *Zgodovina seksualnosti* (1976; 1984; slovenski prevod 2010), Boswellova knjiga *Krščanstvo, družbena strpnost in homoseksualnost* (2005), Katzov *Gay American History* (1976) in *Več kot ljubezen moških* Lillian Faderman (2002). Iskanje alternativnih zgodovin v gejevski/lezbični in queer kritiki pa je odprlo tudi vrsto metodoloških težav, ki so se v grobem strnile okoli dveh razlik: med dejanji in identitetami oziroma zgodovinskimi singularnostmi in kontinuiteto, ki je v gejevski/lezbični/queer historiografiji sčasoma privedla do neproduktivnih antagonizmov (Traub, 2008). V članku *via* Hammer izhajam iz vprašanja, kako artikulirati singularnosti in hkrati zagotoviti, da se ne izgubijo kot anonimna izolirana drugost, temveč med njimi poiskati povezave ali celo rekonstruirati skupnost skozi čas. S tem sta povezani dve težavni vprašanji lezbične historiografije, ki ju na tem mestu zgolj nakazujem: kdo je vključen v skupnost in kdo izbira, ter kako se lahko tovrstno rekonstruirana skupnost politično aktivira (Dinshaw, 2001).

Ob premisleku, kaj pravzaprav pomeni govoriti o lezbični zgodovini, kje jo iskati in kako konceptualizirati, izhajam iz ideje, da je iskanje proces ustvarjanja kartografije, zemljevida različnih subjektivitet in iskanja povezav med njimi skozi čas in prostor. Je dvotirni proces mapiranja tehnik kategorizacije, patologizacije in izključevanja homoseksualnosti in hkratno iskanje subjektivnih uporov proti homofobiji oziroma kontrazgodovin; to je proces, ki ga je Jennifer Terry imenovala deviantna historiografija (1991). Subjekti queer, subjekti družbenih motenj v najširšem pomenu, imajo le malo opraviti s časom urejenih sekvenc, časom velikih zgodovinskih narativov, institucionalnimi predpisi norm, idejami linearnega napredka, niti jih ni plodno iskati v narativni koherenci življenjskih potekov, čeravno se družbenim scenarijem normativnosti ne morejo nikoli popolnoma izogniti (Halberstam, 2005). Alternativna historiografija se giblje v

¹ V članku na mestih uporabljam izraz lezbična zgodovina (primarni predmet proučevanja v tem članku), hkrati pa večkrat uporabim izraz queer za opisovanje metode in predmeta zgodovinopisja. Razloga sta dva: prvič, uporabljam besede, ki v večini govorijo z vidika teorije queer, v tem primeru ohranjam izraze; drugič, Barbara Hammer v filmu ne govori izključno o lezbičnih zgodovinah, temveč jih križa z gejevsko seksualnostjo, vprašanjem rase, starosti in marginaliziranih seksualnih praks. V tem pomenu se mi queer, ki ga uporabljam kot krovni pojem za pluralne seksualnosti, spole, želje (geje, lezbijke, biseksualce, transvestite, interseksualce, transeksualce ipd.) zdi uporaben. Kako združiti odprtost pojma queer, ki nakazuje proces postajanja, in hkrati zaobjeti politične nianse diskriminacije (dvojno diskriminacijo lezbijk – kot lezbijk in žensk) s politično mobilizacijo, je vprašanje, ki ga delno nakazujem v članku.

registru časa postajanja, multilinearnosti in multiplih temporalnosti, motenj in cikličnosti, ki jim queer utelešeni subjekti pripadajo z vsemi svojimi kontradikcijami. V tem registru se odpre možnost konceptualizacije časa queer, tako v temporalni kot historični obliki. Čas queer teče med izgubljenimi trenutki uradne zgodovine, je diskontinuirana zgodovina. »[Queer čas] so lahko tudi sanje o pobegu zgodovini, ampak te ravno tako dajo dostop do alternativnih zgodovin. Nekonsekventne oblike časa lahko subjekte prav tako povežejo v strukture pripadanja in trajanja, ki so lahko nevidne za zgodovinarjev pogled.« (Freeman, 2010: xi)

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

Fragmentirano lezbično telo

Ekskurz v primer tega, kaj mislim s kontinuiteto v fragmentih: piska tega članka izhaja iz specifične lokacije, *prva lokacija je njeno telo* in njeno telo je hkrati locirano na preseku kompleksnosti in kontradikcij, ki so individualne in družbene, zgrajene v singularno celoto tega, kar piska je, in tistega, kar označuje njeno telo s pomeni. *Telo je tudi relacijski stroj*, tako v aktualnem, v piskini sedanjosti, njenih ljubeznih, njenih dotikih, kot v virtualnem razmerju do tekstov, ki jo prevzamejo in postanejo njeni podaljški domišljije in spominov, ki *izzovejo telesne odzive* razburjenja, srha, potenja, vzbujenja. Fragmenti skrivnega iskanja podob podobnosti, malih triumfov in vznemirjenj ob dragoceni najdbi na zadnjih policah knjižnice, hipnih podob v nekem obskurnem filmu, nekega pogleda, poletnega vonja na koži druge, opisa anonimne ženske, kako občuduje Doris Day in ne prepozna svoje želje, Adrienne Rich in politike lokacij *via* Rosi Braidotti in kartografije pod feminističnimi pogoji, spet Rich *via* Hammer na začetku filma: »Karkoli je neimenovano, ni prikazano v podobah, karkoli je zamolčano iz biografije, cenzurirano v zbirkah pisem, čemurkoli je dano napačno ime, karkoli je nedostopno, karkoli

rušenje pomena pod težo nezadostnega ali lažnivega jezika pokoplje v spomin – to bo postalo ne le zamolčano, ampak neizgovorljivo«, nazaj k opisu »igranja zdravnikov« in nenavadnega vznemirjenja, ki ga je občutila 72-letna lezbijka v filmu (takrat in danes, ko iz nje izbruhne smeh ob spominjanju, utelešenje spomina in dotika), leta 1992 se ljubita starejši lezbijki, v ozadju se sliši pesem Ma Rainey iz leta 1928 »Went out last night with a crowd of my friends/They must've been women, 'cause I don't like no men« – lezbični kontinuum, ki ga Hammerjeva mojstrsko oriše.

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

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

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

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

Tisto, kar je neizgovorljivo, je ključna fraza metode, ki se začne z zavračanjem narativne strukture identitete, filma in zgodovine. Fragmenti, govori glas v filmu, so tisto, kar sestavlja naše zgodovine in našo realnost. »Eksperimentalni film je kot življenje, fragmentiran, hiti, nad njim nimamo pravega nadzora.« S tem poudarkom Hammerjeva nadaljuje feministično filmsko prakso razgradnje narativne strukture, ki je ključna točka feministične filmske kritike, ker naj bi imela funkcijo zapeljevanja ženske v njeno strukturno mesto v falogocentričnem simbolnem (de Lauretis, 1988), dodelila vloge in utrjevala razlike ter ustvarila odnose moči med spoloma. *Nitrate Kisses* rekonstruira lezbični subjekt pod lastnimi pogoji ravno z zavračanjem linearne življenjske pripovedi, ki ni *modus operandi* queer časa. Hkrati pa se Hammerjeva pomika med anahronizmi, ne da bi se odpovedala kontinuiteti; vmesni komentarji nas nagovarjajo: »Razvežite vozle zgodovine, narativa in želje« in »Najdite kontradiskurze«, ki jih Hammerjeva, kot poskušam pokazati pozneje, utemelji ravno v politični lokaciji (lezbičnega) telesa. Jukstapozicija podob in zvoka, preteklosti in sedanjosti ter zapisi teoretikov, ki jih povezuje intimna vez z lezbično in queer skupnostjo, so njena metoda na preseku kinematografije in historiografije, s katero išče linije bega (Deleuze in Guattari, 1987) za lezbične subjekte v nastajanju.

Prvi del filma govori o biografijah, strnjenem retrospektivnem narativu o življenju. Kot poka-

že Hammerjeva, so te v primeru lezbijk vedno posredne, podane z glasom drugega in pod pogoji definicij heteronormativnosti. »Lezbijke ne pišejo avtobiografij,« slišimo glas, v biografijah pa se izgubi vsakršna sled njihovega lezbištva. Gledamo sestavljanje strganih fotografij ameriške pisateljice Wille Cather, oblečene v moškega, glas v ozadju nam pripoveduje, da je želela, da jo na fakulteti kličejo Will. O seksualnosti Catherjeve, katere bogata literarna zapuščina je generirala impresivno obsežno literarno kritiko, ne obstaja konsenz, čeravno naj bi bila v več razmerjih z ženskami, z urednico Edith Lewis pa je živela kar 40 let. Catherjeva je bistven element zgodbe, ki ne govori samo o cenzuri od zunaj, temveč predvsem o samocenzuri: sicer konservativna Catherjeva, vneta republikanka, katere potencialno lezbištvo je bilo v kritiki do nedavnega zanikano ali pa perveržno povezano z represijo drugih razlik, mizoginije in rasizma, je pred svojo smrtjo zažgala večino svojih pisem in rokopisov.² Prepoved objave preostalih pisem se je končala šele s smrtjo njenega nečaka leta 2011 in ta so bila objavljena šele 2013 v zbirki *Selected Letters of Willa Cather*. Primer Wille Cather Hammerjeva vzame kot pedagoški poduk o pisanju lastne biografije dokler si živ, »da tega ne naredi nekdo drug namesto tebe«, in posname drugi film trilogije *Tender Fictions*, hkrati pa ga vzame za izhodišče vprašanja, kdo je v tej skupnosti lezbištva in kdo to odloči.

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

² V biografiji *Willa Cather: The Emerging Voice* (1987) je avtorica Sharon O'Brien priložila ključen citat iz pisma Wille Cather svoji mladostni ljubezni Louise Pound, ki pa je bil lahko zaradi prepovedi citiranja le parafraza: " ... it was so unfair that feminine friendship should be unnatural, but she agreed with Miss De Pue [a classmate] that it was." Njeno lezbištvo za stroko ni bilo veliko odkritje, je pa bil, kot piše Acocella, prav ta citat ključen, da je bila Willa Cather označena za nesrečno, skrito lezbijko, ki je svojo lezbično željo dojemala kot nenaravno. Analiza njenih del se je po tem osredinjala na njen domnevni notranji konflikt in represijo želje. Ironija pa je, da je bila parafraza Sharon O'Brian napačna, kar je Willa Cather napisala (ponovno parafrizirano), je: "It is manifestly unfair that 'feminine friendships' should be unnatural, I agree with Miss De Pue that far." (v Acocella, 2013) To je njena afirmacija in ne negacija lezbištva.

Telo je relacijski stroj

Biografije, teleološke rekonstrukcije življenja, ki v svoji logiki pripadajo linearnemu poteku in narativni sekvenci, imajo zares le malo opraviti z lezbičnim (in širše queer) življenjem. Tega ni mogoče strniti v to, kar Freeman imenuje heterotemporalnost, družinski sinhroni čas. Alternativna zgodovina, se zaveda Barbara Hammer, ne more biti »transformacija časa v veliko zgodovinsko pripoved« (Freeman, 2010: 28), zato tega niti ne poskuša, temveč je bližje erotohistoriografiji,

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

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

Zamenjati vidnost kot imperativ vednosti za taktilno alternativo spoznavanja je še posebno subverziven premik v filmu. *Nitrate Kisses* je v tem pomenu haptičen film, del širše alternativne vizualne tradicije, ki jo Laura Marks imenuje haptična vizualnost (2002). Gre za alternativen, neinstrumentalen način gledanja, ki vključuje vse čute in spodmika klasično distanco med gledalcem in objektom gledanja. Haptične podobe vabijo pogled, da postoji na površini zaslona in postanejo jasne šele čez čas. »Medtem ko optične podobe preferirajo reprezentacijsko moč podobe, pa haptična percepcija privilegira materialno prisotnost podobe« (ibid: 163). Zrnate nejasne podobe, čutni imaginarij, ki zbuja spomine na čute (voda, narava), bližnji, nerazločljivi posnetki telesa, pretirana ali premajhna izpostavljenost svetlobi, postavitev scene (ni hierarhije *mise-en-scene*), nelinearna narativna pripoved so tiste, ki zamajejo našo percepcijo (Marks, 2002), hkrati pa odpirajo možnost subjektivacije prek marginalizirane eksistence izključenca (Šprah, 2010).

Tako so filmi Barbare Hammer telesni, temeljijo na telesnih koreninah subjektivacije (Rich, 1994), kar sama opiše kot »aktivno kinematografijo«, v kateri so gledalci »vključeni, udeleženi s svojimi telesi ... [in je] izkušnja, ne pobeg« (The European Graduate School, 2010). Tako je odnos med gledalcem in filmom mimetičen odnos – pomen se ne prenaša samo skozi znake, temveč se občuti na telesu (Sobchack, 2004), gledanje postane izmenjava našega in filmskega senzoričnega aparata (Marks, 2002: 152–155), in je – kar je najpomembnejša implikacija – del procesa subjektivacije. Kot zapiše Šprah (2010) 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)

Da Hammerjeva premišljuje o zgodoviniopisju v registru haptičnega, navsezadnje nakazuje že naslov *Nitrate Kisses*. Hammerjeva poveže filmsko umetnost in homoseksualno zgodovino z dotikom in materialnim, ko evocira asociacijo na zlahka vnetljive nitratne printe, na katerih so posneti prvi homoseksualni poljubi v filmu *Lot v Sodomi* (1933), ki jih postavi ob bok hipnim dotikom ljubimcev kot tudi porušenim fasadam in zapuščenim taboriščem, da pokaže, kako zlahka je uničljiva zgodovina homoseksualnosti. Ljubljenje parov v sedanjosti je hkrati dotik skozi čas do teles in življenj drugih in je utelešen spomin.

Že omenjeni prizor v filmu, ki artikulira utišán diskurz seksualnosti starejših žensk, je tudi eden izmed momentov ekstremnega telesnega občutja. Dve ženski v svojih sedemdesetih se ljubita v še eni zapuščeni stavbi. Kamera se približa telesoma, njuni goloti, jeziku, prstom, genitalijam, kot da ju boža ter odstranjuje udobje klasične distance med gledalcem in podobo, kot da izziva z vprašanjem, koliko telesa – telesa, ki je vedno nevidno – še sploh prenese reprezentacija. Gledalec, soočen s popolno goloto starejših žensk, njunim izrazom vzburjenja in orgazmičnim zaključkom, izkusi najprej neposredno paleto telesnih odzivov, ki jih ni mogoče zlahka argumentirano rekonstruirati v analizo. Hammerjeva v enem svojih predavanj govori, kako so med projekcijo ob tem seksualnem prizoru ljudje hodili iz dvorane in je pristopila do dveh mlajših žensk, da bi ju vprašala, zakaj. Potem se je sama zavedla: »Ali vaju spominjata na vajini mami?« Čeprav sta gledalki potrdili njeno tezo, nam sekvenca kaže še nekaj bolj kompleksnega. V ozadju ženski govorita svojo življenjsko zgodbo, ki počasi izrisuje genealogijo lezbične skupnosti – od šolskih ljubezni se selimo v delavsko kulturo *butch* žensk in njihovih *femme* ljubimk, lezbičnega *draga*, nasilnih policijskih racij (»Če si nosil tri kose ženskega spodnjega perila, te niso popisali, če si nosil moškega, so te.«) – ki se je počasi spreminjala in iz katerega so bile kmalu izključene stare lezbične identitete. Prizor na čisto telesni ravni izriše proces izvržbe abjektnega in ga vpiše v temporalno. Spomnimo se Kristevine poante (1982), da je izvržba abjektnega predvsem izrazit telesen odziv, telesna izvržba (smetana na mleku, ki jo izbruham), ki vzpostavlja meje subjekta samega. Pogled stran od prizora, nelagodje ali celo gnus je primarna izvržba potencialne prihodnosti lastnega telesa, ki je bliže smrti, tisti zadnji meji kot erotičnemu. Po drugi strani ženski rekonstruirata zgodbo izvržbe iz družbe kot tudi iz lezbične skupnosti, ki kulminira v izključevanju starejših teles in erotike. Na tem mestu sama raje zapišem afirmativnejšo teorijo: film je srečanje, v katerem so telesa in zavesti razgrajeni in sestavljeni na novo na način, ki ustvarja drugačno vez med zgodovino in sedanjostjo. Spomin je utelešena izkušnja, ki se vije skozi čas in med telesi: ko se ena od žensk spomni svojih otroških ljubezni, iz nje krikne skorajda otroški smeh – upor telesa *par excellence* – in krikne smeh iz mene. Najin smeh ni vezan na isto izkušnjo, temveč na podobna občutenja, ne povezuje naju ista identiteta, temveč kontinuum, ki ga je mogoče opisati ravno kot dotik skozi zgodovino. Vprašanje je, koliko se v srečanju spremeni gledalec/gledalka in kako se naučiti brati vednost, posredovano s telesom.

Odprtost zaključkov

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

Literatura

- ACOCELLA, JOAN (2013): *What's in Cather's Letters?* Dostopno na: <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2013/04/whats-in-cathers-letters.html> (9. april 2013).
- BOSWELL, JOHN (2005): *Krščanstvo, družbena strpnost in homoseksualnost*. Ljubljana: Škuc.
- DE LAURETIS, TERESA (1988): *Sexual Indifference and Lesbian Representation*. Dostopno na: <http://www.jstor.org/stable/3207654> (10. avgust 2012).
- DELEUZE, GILLES in GUATTARI, FELIX (1987): *A Thousand Plateaus*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DINSHAW, CAROLYN (2001): Got Medieval? *Journal of the History of Sexuality* (2): 202–212. Austin: University of Texas Press.
- FOUCAULT, MICHEL (2010): *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: Škuc.
- FADERMAN, LILLIAN (2002): *Več kot ljubezen moških*. Ljubljana: Škuc.
- FREEMAN, ELIZABETH (2010): *Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, London: Duke University Press.
- HALBERSTAM, JUDITH (2005): *In a Queer Time and Space*. New York, London: New York University Press.
- JEWELL, ANDREW in STOUT, JANIS (ur.) (2013): *Selected Letters of Willa Cather*. New York: Alfred A. Knopf.
- KATZ, JONATHAN (1976): *Gay American History*. New York: Crowell.
- KRISTEVA, JULIA (1982): *Powers of Horror*. New York, Guildford, Surrey: Columbia University Press.
- MARKS, LAURA U. (2002): *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- O'BRIEN, SHARON (1987): *Willa Cather: The Emerging Voice*. New York: Oxford University Press.
- SOBCHACK, VIVIAN CAROL (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- ŠPRAH, ANDREJ (2010): *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
- TERRY, JENNIFER (1991): Theorizing Deviant Historiography. *differences* (3): 55–74. Bloomington: Indiana University Press.
- THE EUROPEAN GRADUATE SCHOOL (2010): *Barbara Hammer. Movies out of Life and Sex*. Dostopno na: <http://www.egs.edu/faculty/barbara-hammer/videos/movies-out-of-life-and-sex/> (6. januar 2010).
- TRAUB, VALERIE (2008): *The Present Future of Lesbian Historiography*. Dostopno na: <http://www.mcgill.ca/files/igsf/PresentFutureofLesbianHistoriography.pdf> (12. septembar 2013).