

Jasmina Šepetavc

UVODNIK V BLOK FEMINISTIČNE FILMSKE TEORIJE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatura

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