

UVOD

Pred vami je prvi zbornik *Liminala*, zavoda za družbeno transfuzijo, kreativno in uporabno znanost, ki je nastal v sodelovanju z *Institutum Studiorum Humanitatis* (ISH), Fakulteto za podiplomski humanistični študij v Ljubljani. Ker pri našem raziskovalnem delu težimo h kreaciji dialoga med različnimi znanstvenimi diskurzi, k znanosti pristopamo skozi transdisciplinarno oziroma interdisciplinarno perspektivo, je sodelovanje z ISH pri izdaji te knjige logična posledica. V zborniku namreč sledimo raziskovalnim konceptom, ki jih profesorica Svetlana Slapšak razvija v okviru programa Antropologija spolov na Fakulteti za humanistični študij (ISH). Antropologija spolov je del zgodovinske antropologije, a se hkrati povezuje s sodobnimi premiki v znanosti in znanosti spolov, tako, da išče presečišča med različnimi nezgodovinskimi disciplinami, kot so psihologija, politična teorija, filozofija, sociologija ter literarna veda. Hkrati pa je ISH veliko prispeval tudi k publiciranju razprav s področja antropologije spolov, zato se zbornik *Ženske na robu* vpenja v niz, ki je pri ISH publikacijah več kot očiteno.

Metodološka izhodišča, skozi katera se pretakajo vsebine zbornika, so tesno povezana s koncepti, ki gradijo idejno shemo raziskovalnega dela, potekajočega znotraj zavoda *Liminal*. Zato je uvodna predstavitev zbornika tesno povezana s predstavitev zavoda oziroma njegovih izhodiščnih idej.

Etimologija izraza *liminal* nas povede vse do latinskega "limen", ki dobesedno označuje "prag" in s tem implicira vse vmesno, hibridno, mejno, (ob)robno in dvoumno, predvsem pa tisto, kar se odpira, tako navzven kot navznoter. *Liminal* je območje prehoda, "začasno osvobojeno ozemlje", ki ukinja ustaljene limite duha, misli in delovanja, s čimer odpira prostore za nove perspektive in sheme. To pa lahko v znanosti dosežemo s kreacijo

fluidnega prostora, ki omogoča stik med različnimi diskurzi, oziroma s prenašanjem metod in teoretskih domnev iz ene znanstvene discipline v drugo in z ustvarjanjem novih in alternativnih povezav ter obnavljanjem vezi, ki so bile med disciplinami pretrgane. Zato povezujemo akademski svet z neakademskim, pri čemer ne delamo razločkov med elitnimi in popularnimi kulturami. Poleg tega pa povezujemo znanstveni diskurz z aplikativnim in na vseh področjih vzpostavljamo enakopravnost.

Pri svojem razmišljanju izhajamo iz formulacije Rosi Braidotti in njene utemeljitve nomadskega pristopa k znanosti, ki omogoča vzpostavitev kritične distance do ustaljenih konceptualnih shem. Tovrsten način pristopa k teoriji avtorica imenuje deteritorializacija, za katero pravi, da temelji na dekodiranju ustaljenih znanstvenih normativov. Cilj nomadskega prehajanja skozi ustaljene kategorije je zavrnitev tiste oblike intelektualnega razmišljanja, ki temelji na linearnosti, na agresivnem načinu argumentiranja in na težnji po pridobivanju absolutnih, objektivnih resnic. "V nasprotju z linearnimi izhodišči, ki jih ponuja konvencionalno teoretično mišljenje, teoretičarke oziroma teoretiki, ki sprejmejo nomadsko (ne)identiteto oziroma identiteto na tranziciji, prehajajo skozi različne ločene diskurze v želji, da bi od pridobivanja univerzalnih resnic prešli k širjenju znanja."¹ V svojih prispevkih poskušamo zaobjeti temeljne točke, ki po mnenju Rosi Braidotti, definirajo intelektualni nomadizem oziroma feminističen interdisciplinarni pristop k znanosti.² V besedilih kombiniramo različne glasove in jezike, kar pomeni, da smo dovzetne za spajanje teoretičnega jezika s poetičnim jezikom in da s citiranjem dovoljujemo drugim avtorjem in avtoricam, da spregovorijo v naših tekstih. Zavračamo katalogiziranje, definiranje in dokončno ustoličevanje pojmov (na primer tistih, ki zadevajo vprašanje identitet) ter se namesto tega raje "osredotočamo na njihovo delovanje, združevanje, sestavljanje in transformiranje".³

¹ Rosi Braidotti, v: Adam, 2008, 5.

² Teoretski nomadizem avtorica utemelji v delu *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*.

³ Adam, 2008, 6.

Skozi kritično optiko pretresamo hierarhične strukture znotraj različnih družbenih institucij in razgaljamo pozicijo Drugega v odnosu do dominantnega subjekta. Poleg tega pa poudarjamo “pomen obravnave ženskega telesa, telesnosti in utelešenja ter pozitivnega ovrednotenja ženske seksualnosti”.⁴

Članke v zborniku smo zasnovale tako, da delujejo kot zaključene enote, ki jih lahko beremo ločeno, hkrati pa med raznolikimi tematskimi sklopi ustvarjamo pomenske povezave, ki jih je za širše razumevanje pojmov potrebno brati sočasno. Zbornik je razdeljen na pet poglavij.

V prvem poglavju z naslovom *Ljubezensko razmerje med spoloma: Od romantične ljubezni do prostora subverzije. Analiza Anouilhove drame Evridika in filma Pred zoro* avtorica Alja Adam obravnava koncept romantične ljubezni. Kot semantično ogrodje ji služi mit o Orfeju in Evridiki, ki ga sočasno uporablja kot konceptualno referenco in kot predmet analize. Avtorica pokaže, da je romantična ljubezen od nekdaj delovala kot učinkovit politični stabilizator, ki je zaviral emancipacijo ženske. Skozi analizo sodobnega filma *Pred zoro* predstavi model ljubezenskega odnosa, ki temelji na oblikovanju različnih subjektnih pozicij izrekanja in omogoča enakovredno izmenjavo stališč.

V prispevku o cirkuški artistki, *Ukročevanje bolečine: žensko telo v cirkuški areni*, Jana Drašler razgrajuje odnos med podobo in izkušnjo vrvohodke. Naracija o vrvohodki temelji na avtoričini trimesečni etnografski izkušnji v italijanskem cirkusu Moira Orfei. S teoretskim ogrodjem in vzpostavljenim analitičnim dialogom z vrvohodko tako avtorica prevprašuje samoidentifikacijske vzvode artistke, kot se ti kažejo na področju telesnega, ter hkrati problematizira načine simbolnih medsebojnih povezav med družbenim konstruktom ženskosti in telesno bolečino.

Tretje poglavje zbornika, *Redovnice med dvema ognjema: razumevanje in odnos do telesa pri uršulinkah*, obravnava redovnice in njihov odnos do telesa. Katarina Župevc skozi govor o telesu, na katerega se lepijo družbeni simbolni pomeni, sooči dojemanje moškega telesa nasproti ženskemu, kar vzporeja z dojemanjem telesa znotraj patriarhalne totalne institucije

⁴ Prav tam.

cerkve. Avtorica v okolju, v katerem je odnos do telesa artikuliran z ideologijo religije, analizira odnos do ženskega telesa in njegov pomen pri oblikovanju identitete posameznic. Raziskava temelji na večmesečnem terenskem delu, ki ga je antropologinja izvajala v samostanu uršulink v Ljubljani.

Izkušnjo totalne institucije zapora v svojem prispevku o zapornicah Zavoda za prestajanje kazni zapora Ig analizira Neža Mrevlje – *“Ko ne vidiš trave tri leta”: življenje obsojenk v Zavodu za prestajanje kazni zapora Ig*. Simbolni prostor nadzora in normiranja avtorica razgradi z analizo etnografskega materiala, zbranega med štirimesečnim terenskim delom v zaporu. Ob analizi zaporniškega vsakdana se v besedilu izriše njegova ideologija, ki je usmerjena na ukrotitev telesa in duha. Panoptična oblast, ki se zapisuje v prostor zapora, pa kliče tudi po problematizaciji vprašanja spolne identitete.

V petem poglavju z naslovom *Kolonializem, popotnice in haremi* se Špela Kalčič ukvarja s popotnicami, ki so v času visokega kolonializma v svojih potopisih ali slikarstvu upodabljale orientalne hareme. Avtorico zanima, v katerih segmentih se ženska reprezentacija haremov razlikuje od moške, poleg tega pa opozarja tudi na razlike znotraj samega ženskega ustvarjanja. Osredotoči se na delo francoske slikarke Henriette Brown in delo srbske pisateljice Jelene Dimitrijević in ugotavlja, da obe avtorici na bolj ali manj neposreden način spodkopavata zahodno patriarhalno fantazmo o totalni moški nadvladi znotraj haremske skupnosti.

Zakaj govoriti o ženskah?

Skozi tematsko precej raznolike prispevke zbornika se vleče rdeča nit, ki osvetljuje vprašanje pozicije in vrednotenja določene skupine ljudi v različnih družbeno-kulturnih kontekstih. Skupine ljudi, ki je že v izhodišču definirana s svojo biologijo ali svojo naravo, na katero se posledično lepijo različne družbene artikulacije in vsebine: ženske kot biološki spol, določen s “primarnimi spolnimi znaki”, ki kot razlika vznikne nasproti moškemu. Tako je človeštvo v vsej svoji raznolikosti vendarle “učinkovito” razvrščeno v dve kategoriji, kategoriji ženskega in moškega spola. In čeprav se biološki

spol kaže kot univerzalen in absoluten,⁵ na podlagi katerega po “naravnih” zakonitostih vznikne družbeni spol, slednji ne eksistira izven simbolnega sveta, ki je last človeka. Ta vsebinam, ki določajo dva različna družbena spola, pripisuje različne pomene in predvsem različne vrednosti. Moškost se kaže kot norma, kot ideal, ženskost pa kot njeno nasprotje predstavlja vse, kar moškost ni.

Zakaj so v ospredju vseh prispevkov predvsem ženske? Gotovo je eden od razlogov uvid in zavedanje, da je znotraj vsebin, o katerih spregovorijo avtorice v zborniku, ženskemu spolu pogosto pripisana pozicija v ozadju, na obrobju in v nevidnosti. Špela Kalčič, ki v svojem prispevku o upodabljanju haremske kulture v času kolonializma med drugim problematizira položaj umetnic in znanstvenic v 18. in 19. stoletju, pravi, da so ženske v tistem času omejevali tako pri njihovem znanstvenem delu kot tudi v umetnosti, ker so bila ta področja rezervirana predvsem za moške. “Dominantni diskurz je na takšen način izvajal pritisk tako nad žensko produkcijo kot recepcijo, ustvarjalke pa so se temu pritisku bodisi zoperstavljale bodisi prilagajale.”⁶ Če so ženske v svojih interpretacijah harem prikazale drugače, kot ga je prikazoval dominantni diskurz, so bile deležne kritike, ki je bila do njih še posebej ostra zgolj zaradi tega, ker so bile ženske – o avtoricah so pogosto govorili, da niso sposobne znanstvenega razmišljanja oziroma, da so preveč pristranske. Prav to pa je vplivalo na dejstvo, da se je znotraj zahodne kulture utrdil in uveljavil predvsem moški pogled na haremsko kulturo, ki ženskega pogleda ni sprejemal kot sebi enakovrednega.

O ženskah, ki gradijo svojo identiteto v zakulisju moške avtoritete, spregovori tudi Katarina Župevc, ki je terensko raziskavo opravila v samostanu uršulink. Avtorica ugotavlja, da se redovnica kot naratorica svoje subjektne

⁵ Roscoe, 1994, 345: “Seveda lahko trdimo, da poznajo vse družbe *vsaj* dva družbena spola in /.../ da sta povezana s predstavami o fizioloških razlikah. Kaj konstituira anatomski spol – kateri organi (ali tekočine ali fiziološki procesi) so znaki moškosti in ženskosti – pa /.../ naj bi bila ravno tako družbena konstrukcija kot pojem *družbeni spol*.”

⁶ Kalčič, tukaj.

pozicije znotraj sistema spola še danes pogosto umika svojemu moškemu kolegu znotraj cerkve. Subjekt, ki stopa v ozadje in uduši svoj glas na račun dominantnega glasu, ostaja zaznamovan z tišino, zaradi ne-govora, pa nastane iluzorna podoba ne-obstoja. Tudi znotraj sistema kaznovanja, o katerem spregovori Neža Mrevlje, se zdi, kot da zapornice ne obstajajo, čeprav je izkušnja prestajanja zaporne kazni tesno povezana tudi z izkušnjo lastnega spola. Enospolni svetovi, ki že sami po sebi spodbujajo predrugačene principe delovanja, so glede na spol nedvomno različni in zato potrebni analize, ki ne homogenizira, temveč to različnost postavlja v ospredje. Prav takšne analize se loteva Jana Drašler v svojem prispevku o cirkusu kot moški domeni, kjer imajo ženske na neki način vlogo lepotnega dodatka. Pa so res zgolj lepotni dodatek? Ali niso ravno v areni ženske karseda blizu svojemu moškemu kolegu? Ne presegajo ravno tam omejitve svojega spola? Kakor jih presega filmska junakinja Evridika, ki je v prispevku Alje Adam o romantični ljubezni končno stopila pod isti žaromet, pod katerim je do 20. stoletja stal le njen ljubimec Orfej. Sodobni Orfeji in Evridike, ki se prepletajo v vsakem izmed nas in ki znotraj pričujočega zbornika stopajo v ospredje skozi analizo filma *Pred zoro*, vzpostavljajo egalitarni poziciji ljubimcev in ljubimk v ljubezenskem diskurzu, kjer biologija ne pogojuje več delovanja. Ljubezen, ki se zdi biološko zasidrana, izhajajoča "iz srca", tako razkrije svoje ideološke temelje in ob tem ponudi pogoje za svoje predrugačenje. Enakopravnost med spoloma se torej udejanja v različnih sferah življenja posameznikov in posameznic.

Pa je govor o ženskah tudi govor o enakopravnosti in ali ta za svoj obstoj potrebuje tudi moškega? Za pomen dualistične opozicije, kot je spol, se zdi, da morata obstajati obe entiteti, a soočeni in problematizirani. Še posebej, ko gre za ženske, ki se skozi razliko vzpostavljajo kot Druge; ravno zaradi te pozicije se zbornik obrača predvsem k ženski. Kajti ženska o svojih izkuštvih pogosto spregovori kot "produkt" moškega delovanja. Njena vpetost v patriarhalne strukture se ji je zalezla "pod kožo" do te mere, da pogosto preide mejo zavednega in kot vzvod deluje iz nezavednih struktur, s čimer prikriva svoje delovanje, ki se zaradi tega zdi "naravno", absolutno in predvsem neproblematično. Govor o ženskah je pravzaprav govor o moških,

kajti kdo drug kot moški narekuje družbeno-kulturne realnosti oziroma kreira shemo, ki določa, kaj se lahko in kaj ne umešča znotraj norme, ki je pogosto in predvsem produkt moškega osmišljanja sveta.

In ali odsotnost eksplicitnega govora o moškem, kot to počne zbornik, pravzaprav ni pristajanje na patriarhalno logiko "potiskanja v ozadje"? Ali se v tem dejanju ne zrcali identifikacija žrtve z rabljem, če model samonadzora, kot ga definira Michel Foucault,⁷ prenesemo na dinamike spolnega artikuliranja? Ali morda govorimo o ženski, ki postaja moški in se ob tem skriva za diskurzom enakopravnosti? Ali pa odsotnost moškega glasu pravzaprav postavlja ogledalo diskriminacijskim mehanizmom ideologije o spolih? Zagotovo bi do neke mere lahko pritrtilno odgovorili na vsa ta vprašanja, vendar v ospredje stopa predvsem ugotovitev, da implicitni zapisi, ki vznikajo znotraj naracije različnih prispevkov v zborniku, ohranjajo pripoved o moškem spolu in s tem tudi o enakopravnosti med spoloma. Predvsem zato, ker osvetljujejo do sedaj zasenčene zgodbe različnih žensk, ki so take predvsem in pogosto zgolj zaradi biologije telesa.

Pogled nadzora

Avtorice v svojih tekstih usmerjajo pozornost k dominantnim strukturam moči, ki so v zgodovini kreirale hierarhične odnose, s poudarkom na sodobnih institucijah, ki s svojim "budnim očesom nadzora" skrbijo za ohranjanje dihotomije med subjektom in objektom, med tistim, ki vlada, in tistim, ki je (ob)vladan. Vseobsegajoča entiteta, ki kroži in ni lokalizirana, ne razlikuje med tistimi, ki oblast izključno posedujejo, in tistimi, ki je nimajo in se ji podrejujejo. Oblast se izvaja v družbeni mreži, se izvršuje nad posamezniki/posameznicami in jih definira. A subjekt kot učinek oblasti je hkrati tudi njen nosilec. Za Foucaulta oblast ustvarja in spodbuja tisto, kar naj bi bilo predmet represije. Tako oblasti ne gre razumeti zgolj v njenih vidnih in oprijemljivih artikulacijah, kot so zakonodaja, ustava, države in državni aparati, saj so država in njeni aparati le nadgradnja oblastnih mrež, ki

⁷ Foucault, 2004.

investirajo v telo, seksualnost, družino, sorodstvo, vednost in tehnologijo. Mikrofizika oblasti z učinki podrejanja in discipliniranja telesa in duha, ki kroži po vseh prefinjenih kanalih, prodira do samih posameznikov/posameznic, njihovih teles, gest, vsakdanjih opravil in do samega duha.⁸ Vseprisotna in vseobsegajoča oblast z nenehnim in zavestnim stanjem vidnosti zagotavlja samodelovanje oblasti in nadzora. Še več, med podrejenimi in discipliniranimi subjekti, ki so sicer izpostavljeni istim oblikam discipline, je vpisovanje krotkosti – v njeni totalnosti – v telo in duh žensk intenzivnejše kot pri moških. Ženska tako živi svoje telo, kot ga vidijo drugi, anonimni patriarhalni Drugi. Ženska je samouravnavajoči subjekt/objekt, v katere telo in skozi nadzor nad duhom, disciplinirajoča oblast vpisuje ženskost.⁹

Ker je v današnji kulturi pogled postal dominanten model reprezentacije – kar se kaže predvsem skozi percepcijo nove vizualne tehnologije – so še posebej pomembne analize, ki iz različnih kotov in perspektiv problematizirajo relacijo med pogledom in oblastjo. Totalnost učinkov oblasti, nadzora in discipliniranja, artikuliranega v nenehnem opazovanju, pa se še izraziteje in oprijemljiveje izrisuje v totalnih institucijah. Avtorice z obravnavo institucij zapora, samostana in potujočega cirkusa ter analizo heteroseksualnosti kot norme, ki proizvaja represivno obliko ljubezni, problematizirajo pogled nadzora. Kako močna pa je vez med patriarhalnim načinom delovanja in pogledom kot osrednjim pokazateljem družbene moči, pokaže Špela Kalčič v svojem članku o upodabljanju haremskega prostora v 18. in 19. stoletju.

Avtorice ugotavljajo, da ženska ni podvržena kontroli zgolj znotraj institucije zapora, ki je namenjena kaznovanju in v kateri so pravila in možnosti življenja zminimalizirane ter jasno opredeljene, temveč tudi znotraj samostana in cirkuškega prostora, ki s svojimi predstavami postavlja na glavo tradicionalno percepcijo ženskega telesa. "Nadzorovalni pogled je umeščen povsod in nikjer ter ga posameznice/zapornice ponotranjijo do te mere, da

⁸ Dolar, 1991, 19, Salecl, 1991, 58, Foucault, 1991, 33, 50, 66, 117, 2000, 98, Bartky, 2006, 81.

⁹ Bartky, 2006, 75.

tudi same sebi postanejo nadzornice.”¹⁰ Jana Drašler ugotavlja, da cirkuške artistke, kljub temu da med predstavo osvobodijo svoja telesa s pomočjo svojih fizičnih zmogljivosti oziroma gibanja, ki jim omogoča, da “prehajajo družbene okvire ter prostorske omejitve”, druga nad drugo izvajajo močan nadzor. Kodi, ki narekujejo artistkam, kako naj se obnašajo in vedejo, niso predpisani le s strani cirkuškega vodstva, temveč so internalizirane v artistkah samih. Pogled nadzora se torej ustoliči v notranjosti akterk, preide iz zunanjega polja, v katero se vpisujejo normativi in kodi, v intimo posameznic in zaznamuje njihovo percepcijo lastnega jaza. Katarina Župevc ugotavlja, da je v primerjavi s kategorijo biološkega spola, ki na širši družbeni ravni vzpostavlja opazovane individuumne, v primeru redovnic obleka tisti dejavnik, ki omogoča delovanje nadzorovalnih mehanizmov v smislu Foucaulteve teorije panoptikonstva. V tem primeru se moški pogled odlepi od spolne določenosti, zato ga lahko razumemo kot dominantni pogled, kot pogled z močjo in možnostjo nadzora, ki se manifestira v pogledu okolice na opazovano redovnico.

Alja Adam se z interpretacijo mita o Orfeju in Evridiki oziroma skozi njegovo kasnejšo literarno in filmsko upodobitev prav tako osredotoči na pogled, ki kot sredstvo nadzora služi dominantnemu subjektu pri njegovi akciji. Avtorica izpostavi, da si pesnik Orfej, romantični ljubimec, ki se že več kot tistoč let pojavlja v različnih umetniških upodobitvah, s svojim pogledom prilasti Evridikino telo in ga razgradi, zato da bi se dokopal do znanja o življenju in smrti, ki ga Evridika zaradi svoje mejne pozicije skriva v sebi. Orfej si s pomočjo svoje pesniške imaginacije iz delov Evridikinega telesa skonstruira objekt ženske, ki ga varuje pred soočenjem z njegovo lastno končnostjo, Evridiko iz mesa in krvi pa pošlje v Had, zaradi česar ljubezenski odnos med njima ni mogoč. Mit o Orfeju je eden od številnih mitov, ki govori o moškem nasilju nad ženskim telesom oziroma o nasilju moškega pogleda, ki je zavoljo svojih egoističnih interesov pripravljen uničiti objekt svojega opazovanja. V številnih literarnih interpretacijah mita (npr. pri Ovidiju, Vergiliju, Cocteauju, Anouilhu) se Orfej na poti iz Hada obrne nazaj k Evridiki, čeprav mu je rečeno, da tega ne sme storiti, ker bo s

¹⁰ Mrevlje, tukaj.

tem dejanjem pogubil svojo ljubljeno. Orfej si s svojim pogledom nazaj ne prilasti zgolj Evridikine usode, temveč si prilastiti tudi njeno telo.

V prispevku Špela Kalčič se srečamo z drugačno dinamikov pogledov – subjekt, ki stopa v ospredje skozi umetniško upodabljanje Henriette Brown, namreč objektu oziroma svojemu opazovalcu vrača pogled in spodkopava nadzorno funkcijo pogleda. Ženske iz haremov, ki jih je slikarka slikala, niso več predstavljale tistih, ki so v tradicionalnem slikarstvu gledane, temveč tiste, ki gledajo. “Med upodobljene ženske je namreč vnesla mrežo pogledov, ki zaradi svoje neopredeljivosti niso dopuščali gotove in neposredne interpretacije.”¹¹ Slikarka torej žensk ni naslikala kot pasivne objekte moškega poželjenja, temveč kot subjekte, ki s svojim pogledom, usmerjenim iz slike, kažejo na nekaj neizrečenega. Špela Kalčič zapiše, da je slikarka v ženske poglede vnesla nekaj za slikarsko upodabljanje prepovedanega, najverjetneje lezbični podtekst.

Z “vrnjenim pogledom”, ki razbija hierarhično relacijo med opazovalcem in objektom opazovanja, se srečamo tudi v cirkuški areni, kjer sodelujejo nastopajoči in gledalci v interaktivnem, enakovrednem razmerju. Jana Drašler ugotavlja, da nastopajoči na replike občinstva odgovarjajo s svojimi replikami, pri čemer lahko uporabljajo tudi žaljivke. “Ponazoritve znotraj cirkuškega prostora so pač vselej slavile zmago svojih izvajalcev, pogosto na način, ki je spreobračal norme in vrednote občinstva ter to spreobrnitev prikazoval kot svoj izjemni dosežek. V obdobju, ko so vlogo ženske narekovali viktorijanski ideali domačnosti in spodobnosti, so ženske v cirkusu slavile svojo moč in s tem nakazovale alternativno možnost.”¹²

Žensko telo

Telo sodobnega človeka, ki se izrisuje kot fizična entiteta, je močno določeno s simbolnim, različnim telesom pa je pripisana precej različna telesnost. “Naša telesa in deli telesa so napolnjeni s kulturnim simbolizmom, javnim in zasebnim, pozitivnim in negativnim, političnim in ekonomskim, seksual-

¹¹ Kalčič, tukaj.

¹² Stoddart, 2000, 187.

nim, moralnim in pogosto kontroverznim.”¹³ Zdi se, da posameznik in posameznica svoje telo posedujeta in ga nadzirata, obenem pa se jima izmika in oddaljuje ter umešča v polje kolektivnega nadzora. Ta nadzor, ki se zdi, kot da nima izvora, pa pravzaprav vsak ponotranji do neproblematične in predvsem neproblematizirane mere. Če se moško telo spet kaže kot ideal, se ob njem vzpostavlja ne-idealno žensko telo. To je s simbolnimi pomeni obremenjeno še bolj, pogosto do skrajne točke, ko se ideologija zareže v meso. Ob tem cirkuška arena, kjer artistka, ki jo opisuje Jana Drašler, občinstvu vsakokrat na ogled postavlja svoj fisis, ponuja polje za reartikulacijo spolno obeleženega telesa. Njeno žensko telo izstopa iz svoje “vrojenosti” in se približuje moškemu. Je močno, gibčno in krvaveče. Bistveno je določeno z bolečino. In čeprav Jonas Frykman¹⁴ bolečino vzpostavi kot bistveni element predvsem moškega telesa, ali ni bolečina pravzaprav ekskluzivna lastnina ženskega telesa? Ni ženska tista, katere biologija je dobesedno zasidrana znotraj bolečine in krvavenja ter predvsem definicije telesnega? Jana Drašler zapiše: “Žensko telo v cirkuški areni problematizira razmerje med družbenim konstruktom ženskosti in telesno bolečino. Tisto, kar implicira bolečina (poškodba, rana itd.), je stanje spremembe, območje prehoda: morda bo šlo na boljše, morda na slabše. Implicira področje okužbe in s tem destrukcije, ki v sebi sočasno nosi možnost celjenja, ter obratno. Meja med notranjostjo in zunanostjo telesa se s tem (začasno) odpre, kar vzbuja tesnobo.”¹⁵

Definicijo telesnega oziroma kanonizacijo “primerne” oblike in velikosti ženskega telesa lahko imenujemo lepotni ideal. Lepota torej kot bistvena lastnost ženskega telesa, ki riše lepo, nežno, mehko in nemočno telo. V tem kontekstu cirkuška artistka nedvomno pobegne sama sebi, svoji ženskosti, ki je določena s telesom, vendar je njena moč drugačna od moči moškega. Zaradi grožnje, ki jo pomeni za patriarhalno strukturo, je zapakirana v nežne tkanine in ovijajoče se kroje, ki razkrivajo “pravo naravo” njenega telesa. Kri, ki kaplja znotraj te lupine, pa ostaja nevidna in zato nedolžna. Kajti ob svoji

¹³ Synnott, 1993, 1.

¹⁴ Frykman, 1997.

¹⁵ Drašler, tukaj.

vidnosti bi žensko pravzaprav postavila ob bok moškemu, čigar sklicevanje na fizično superiornost bi tako nedvomno postalo zgolj izmišljotina.

Patriarhalne definicije ženskega telesa izrisuje tudi prispevek o redovnicah. Žensko telo je močno določeno s svojim videzom in predvsem s svojo seksualnostjo. Za redovnico se zdi, da se tej definiciji izmika, saj je njeno telo oblečeno v redovno obleko, ki briše spolne znake in njihove erotične konotacije. Hkrati pa ravno brisanje telesne znake še bolj poudarja, saj implicitno govori o tem, kateri deli ženskega telesa so znotraj določene družbeno-kulturne realnosti erotični in naj bi bili zato privlačni. Ista ideologija, ki sodobni ženski narekuje postavljanje kože na ogled, deluje tudi znotraj redovne skupnosti – le učinki so drugačni. Tako redovnica kot tudi sodobna ženska zunaj samostana sta s svojim telesom vpeti v nadzor, ki narekuje njuno telesnost – zaradi tega ne glede na kontekst, v katerega sta postavljeni, ostajata vidni. Kakor je vidna cirkuška artistka visoko pod stropom cirkuškega šotora. In skozi vidnost in definicijo ženskega telesa lahko potegnemo vzporednici med dvema ženskama, ki sta na prvi pogled precej oddaljeni ena od druge. Kaj je skupnega redovnici in akrobatki? Kar ju povezuje, je njuno žensko telo, ki se znotraj patriarhalnega sistema umešča daleč v polje nadzora, delujočega z različnimi mehanizmi. Za ponoven priklic na videz osvobodnega telesa cirkuške artistke v polje norme se kot protipol areni vzpostavlja zakulisje. Torej družinsko življenje, znotraj katerega svobodna in močna akrobatka, ki se ne boji bolečine svojega telesa, deluje "tipično žensko". Na podoben način deluje tudi redovnica v kontekstu sakralne skupnosti, kjer v obliki duhovnega materinstva ohranja svoje "žensko poslanstvo", medtem ko ostaja znotraj institucije cerkve ponižna in voljna pomočnica. Zanimiva je tudi primerjava med redovnico in zapornico, ki imata več skupnega, kot se zdi na prvi pogled. Redovnica se ob intenzivnem osmišljanju življenja odreče adoraciji telesa kot ženske domene na način, kot to počne sodobna ženska, zapornica pa je po drugi strani zaradi nekaterih potez zaporniškega življenja v to prisiljena. Zapornica se trudi, da bi ohranila identiteto, ki sloni na stereotipnih predstavah o ženski in ženskem telesu, ta pa se ji znotraj zaporniških zidov izmika. Tako razvije strategije kompenzacije, ob tem pa pristaja na nadzor nad lastno telesno obeleženostjo, ki ga generalizirani

moški znotraj heteroseksualne matrice nad njo kot žensko vzpostavlja. Ta moški nadzor nad ženskim telesom se izrisuje tudi v ljubezenskem razmerju med Anouilhevim Orfejem in Evridiko, kjer naj bi Evridika imela krepostno in nedolžno telo, ki se ga lahko polasti le njen ljubimec, Orfej. Preteklost, ki je na telo Evridike zarisala spolne izkušnje, Orfeju pomeni okrnitev njegove ekskluzivne pravice do Evridikinega telesa, zato teži k brisanju spomina na preteklost "svoje" Evridike, s tem pa okrne njeno identiteto. Moški pisci, ki so v zgodovini upodabljali mit o Orfeju, so skoraj v vseh interpretacijah (do 20. stoletja) ne glede na to, ali so junaku naredili vlogo ljubimca ali umetnika (ali šamana), opisovali raztelesenje Evridike – zato, da bi Orfej preživel, je morala Evridika izgubiti svoje oblike, zavzela je pozicijo objekta, da bi subjekt lahko ohranil nesmrtnost svojih idej. V nasprotju s pisci, ki so opevali mit o Orfeju (in nevidni Evridiki), pa umetnica Jelena Dimitrijević v svoji reprezentaciji harema poskrbi za utelešenje žensk. Po zaslugi njenega antropološkega opisovanja so namreč ženske iz nižjih haremov dobile podobo stvarnih oseb. Avtorica, ki je opisovala konkretno muslimansko družbo, živečo v srbski sredini, je v središče svojega zanimanja postavila občutenje žensk, njihovo življenje in njihov položaj v družbi. Ženske, ki so jih moški pisci prikazovali kot frivolne zapeljivke, ki omamljene od nasladnega življenja hipnotično tavajo po haremu, v opisih Jelene Dimitrijević izgubijo iluzornost in postanejo realna bitja, opravljajoča konkretne naloge. Avtorica poudari predvsem vlogo materinstva in moč komunikacijskih mrež, ki so se vzpostavljale v haremu med samimi ženskami. Harem v svojih opisih desekualizira in ga prikaže kot del hiše, ki je namenjen ženski, s tem pa se zoperstavi zahodni patriarhalni fantazmi o moški nadvladi znotraj haremskih skupnosti in na novo ovrednoti žensko telo.

Redefinicije spolnih identitet ali kako vzpostaviti prostor razlik

Jana Drašler pravi, da so cirkuške artistke "bitja metamorfoz", saj se med predstavo njihovo telo in duh premakneta v nov prostor, "se reklasificirata". Pravi tudi, da lahko v tem smislu interpretiramo predstavo kot obred redefinicije ženskega telesa, ki se po svojem značaju približa pojmu obreda prehoda. Tudi druge avtorice se v svojih tekstih sprašujejo, kaj se zgodi, ko

individuum prestopi družbene okvirje, ko se poruši dihotomija subjekt/objekt oziroma rigidna formulacija ženskosti in moškosti, ko je ženski (v primeru cirkuških artistk – med predstavo) dovoljeno, da na novo vzpostavi svojo identiteto, četudi zgolj za kratek čas .

Neža Mrevlje poudarja, da zapor promeni izrazito ločnico med življenjem zunaj zapora in življenjem v njem. Tako se lahko transformacija osebnostnih, družbenih pozicij, misli in občutenj vrši v prostoru in času te institucije. Zunaj zapora, v družini, ki jo je zapornica zapustila, pa se prav tako odvijajo spremembe. Družina se namreč preoblikuje v enoglavo družino, kjer moški prevzame dejavnosti, ki so bile prej definirane kot izrazito ženske. Ker nekatere od posameznic živijo v skladu s patriarhalnimi vzorci, težko sprejmejo prestrukturiranje družinskega modela, ki funkcionira tudi brez njihove prisotnosti. Na drugi strani pa se morajo soočiti tudi s tem, da znotraj en spolnega sveta (v zaporu), kjer strukturiranost moškega in ženskega zaradi odsotnosti prvega ni tako izrazita, ne morajo udejanjiti vloge, ki so jo imele znotraj patriarhalne družine – čeprav se trudijo, da bi z nego telesa, ličenjem in dekoracijo svojega prostora ohranile vsaj delček "svojega sveta". Ženske v zaporu morajo, četudi je zanje to še tako travmatično, na novo redefinirati svojo identiteto. V nasprotju s prisilnim značajem svoje transformacije pa redovnice (ki vstopajo v samostan prostovoljno) govorijo o pozitivnih spremembah dožemanja lastne pozicije, ki jo določa njihov spol. Katarina Župevc pravi, da se jim zdi predvsem pomembno to, da se osvobajajo od normativnih zahtev družbe, ki se osredotočajo na zamejitev telesa v polje ideala in pogojujejo drastične prakse, kot je na primer hujšanje in namenska rekreacija. Zato vidijo ženske, ki živijo izven (cerkvene) skupnosti, kot žrtve manipulacije, katere vpliva se v pogledu nazaj spominjajo tudi same. Osvobojenost od družbenih zahtev pa se najočitneje kaže v pozitivnem odnosu, ki ga redovnice vzpostavljajo do starosti in staranja kljub usmerjenosti javnega diskurza v degradacijo in stigmatizacijo starih žensk. Kljub temu pa Katarina Župevc ugotavlja, da redovnice niso "kulture puščavnice, ločene od javnega diskurza", ker je tudi njihovo bivanje pogojeno s časom in prostorom, v katerem živijo. Čeprav trdijo, da jim je vstop v samostan omogočil osvoboditev izpod tiranije dominantnega

(moškega) pogleda, pa ostaja njihova identiteta še vedno vezana na zunanji videz. To se kaže predvsem v procesih sprejemanja redovne obleke. Ker je obleka močen klasifikacijski element, veliko redovnic, v začetnem stadiju nošenja redovniške obleke doživlja krizo identitete. Redovnice so zaradi svojega oblačila neprestano vidne, kar poraja občutek nadzorovanja in opazovanja. Prostor njihove svobode je torej dvoumen prostor, na eni strani jim namreč omogoča navidezno transgresijo, predvsem v smislu prekoračitve dihotomije moški-subjekt/ženska-seksualni objekt, po drugi strani pa ostaja prikovan na regresivno logiko patriarhata, znotraj katerega si morajo nune nadeti redovniška oblačila zato, da bi zakrile svoje seksualno telo. Kot pravi Katarina Župevc: "Redovnica zakriva, sodobna ženska odkriva, obe pa govorita o isti stvari – o seksualnosti telesa."¹⁶

Z dvoumnostjo je zaznamovana tudi haremska ženska, ki se upira moški kontroli s poliglotstvom. Špela Kalčič ugotavlja, da muslimanke obvladajo materni jezik – turščino, jezik Korana arabščino, perzijski jezik kot jezik visoke književnosti muslimanskega sveta, lokalne jezike, v katerih se pogovarjajo s služinčadjo (npr. srbski jezik, ki ima politično moč). Poleg tega pa obvladajo ženske v haremih tudi druge tehnike sporazumevanja – svoje misli in čustva artikulirajo skozi simbole, ki za marsikoga ostajajo nedostopni. Vendar pa se kljub temu, da jim večjezična komunikacija omogoča izgradnjo avtonomnosti, poliglotstvo ohranja le v kontekstu kulturnega užitka (npr. italijanščina se uporablja skoraj izključno za izvajanje italijanskih oper). "Zaradi tega navidezno osvobajanje s poliglotstvom, ki pomeni nekakšno kulturno selitev iz jezika v jezik, iz kulture v kulturo, ne prinaša dejanske sreče in svobode. Je zgolj nekakšna igra, v kateri se preverjata znanje in moč."¹⁷

O iluziji svobode spregovori tudi Jana Drašler v navezavi na cirkuške artistke in bolečino. Artistke, ki jim uspe med predstavo prekoračiti meje svojega telesa, ostajajo ujetnice nenapisanih pravil in ne smejo dovoliti, da bi telesne tekočine (kri) prodrle iz njihovega telesa. Če bi se namreč kri izmuznila na plan, bi razkrila dejstvo, da žensko telo ni zaključena celota, ki bi zadrževala

¹⁶ Župevc, tukaj.

¹⁷ Kalčič, tukaj.

vsebino. Zato lahko resnično svobodo cirkuška artistka doživi le takrat, ko doživi nesrečo, ko “pade v svet družbenih konvencij in se v njem razleti”¹⁸

Sodobna Evridika, ženska, ki se zoperstavi patriarhalnemu konstruktumu sveta, pa ni več prisiljena uničiti svojega telesa, da bi se dokopala do svobode – mesto njene identifikacije ni povezano z imaginarnim svetom, temveč s položajem znotraj simbolne strukture, v kateri se vzpostavlja kot samostojna entiteta. Alja Adam meni, da sodobna Evridika (glavna junakinja iz filma *Pred zoro*) ne more preprosto prevzeti vloge subjekta, kar pomeni, da ne more zdrkniti v Orfejevo vlogo in objektivizirati vse okoli sebe, temveč mora problematizirati relacijo med subjektom in subjektom, tako da opazuje napetost, ki se vzpostavlja v praznem prostoru med njima. Prazen prostor, ki se nahaja med dvema, je prostor, kjer se vzpostavljajo razlike, ki ne temeljijo na binarnem razločevanju med “moškimi” in “ženskimi” lastnostmi, temveč na stapljanju, brisanju in ponovnem vzpostavljanju različnih subjektivnih pozicij izrekanja, ki rušijo tradicionalne dihotomije in hierarhično koncepcijo spolnih vlog. Prav ta prostor omogoča moškemu in ženski, da na novo ovrednotita pozabljene razlike, poleg tega ju opominja na to, da “biti v odnosu” ne pomeni stapljanja delov v celoto (kot nas uči diskurz o romantični ljubezni), temveč konstrukcijo dveh entitet. Prazen prostor pa je tudi prostor subverzije, saj zaznamuje nezdržljivost med drugim in mano in poziva subjekt k temu, da se odpove bivanju v obliki enega in enotnega ter izpriča spoštovanje dveh v intersubjektivnem odnosu. Badiou pravi: “[N]ič v izkustvu ni isto za pozicijo *moškega* in za pozicijo *ženskega*, kar pomeni, da si poziciji ne delita izkustva: ni prezentacije, ki zadeva žensko, in prezentacije, ki zadeva moškega, ter nato območij njune koincidence ali intersekcije. Vse je prezentirano tako, da ni mogoče potrditi nobene koincidence med tem, kar zadeva eno pozicijo, in tem, kar zadeva drugo.”¹⁹

Alja Adam, Jana Drašler, Špela Kalčič, Neža Mrevlje in Katarina Župevc
Ljubljana, junija 2009

¹⁸ Drašler, tukaj.

¹⁹ Badiou, 2002, 184.