

Pia Brezavšček

## **NOVA PODOBA GLEDANJA: FEMINISTIČNA REHABILITACIJA PORNOGRAFIJE NA PRIMERU UMAZANIH DNEVNIKOV (DIRTY DIARIES 2009)**

### IZVLEČEK

V prispevku želim skozi deleuzovsko filmsko teorijo poiskati način, kako gledati in doživljati »nizek« žanr feministične pornografije na način, ki ni moralističen in žanru vnaša legitimnost. Ob primerih kratkih filmov iz švedske serije kratkih filmov Umazani dnevniki (*Dirty diaries* 2009) producentke Mie Engberg revidiram zgodnjo psihoanalitično feministično filmsko teorijo in namesto analitične distance »novo podobo gledanja« mislim s pojmi bližine in dotika. Ne podajam paradigmatiskih primerov feministične pornografije – primeri kratkih pornografskih filmov iz omenjene zbirke so izjemno raznoliki, a tu ne gre za liberalno-tržno načelo »za vsakogar nekaj«. Menim, da jih je pomembno gledati skupaj, in to zato, ker nas njihove linije pobega lahko potisnejo k novim antiojdipskim možnostim užitka onkraj spolne razlike.

KLJUČNE BESEDE: *feminizem, pornografija, (haptični) pogled, katahreza, antimoralizem*

### **The New Image of viewing. Feminist Rehabilitation of Pornography with the Help of "Dirty Diaries" (2009)**

#### ABSTRACT

In the article, I tackle the »low« movie genre of feminist pornography through deleuzian film theory in a way that legitimises and affirms its viewing. By considering Swedish producer Mia Engberg's collection of short films *Dirty Diaries* (2009), I revise the early psychoanalytic feminist film theory and try to dismiss its analytic distance and replace it with the »new image of viewing«, which is based on proximity and touch. I do not attempt to find a paradigmatic feminist pornographic film; instead, I embrace the diversity. But this is not a further hijacking of the affects to create ever new niche markets. By viewing them together, one can find new lines of flight towards anti-oedipal possibilities of pleasure beyond sexual difference.

KEY WORDS: *feminism, pornography, (haptic) gaze, catahresis, anti-moralism*

## 1 Razprtje

To je prispevek k teoriji feministične pornografije o »novi podobi gledanja«, sintagmi, ki jo povzemamo po Deleuzovi »podobi misli«, kot jo omenjeni avtor uvede v delu *Razlika in ponavljanje*. Menimo, da je preobrat v sami matrici gledanja treba izvesti zato, ker je lacanovski pogled (fr. »le regard«, ang. »gaze«) postal neizprašana, ustaljena in prevladujoča podoba gledanja v filmski teoriji zadnjih desetletij. Čeprav se to podobo gledanja – kot denimo v znamenitem eseju Laure Mulvey *Visual and Narrative Cinema* iz leta 1975 – naslavlja kritično, L. Mulvey ji pravi celo »moški pogled«, je postala preveč samoumevna matrica, prek katere se razume samo dejstvo gledanja in njene implikacije na gledalkino izkušnjo. V prispevku razvijemo »novo podobo gledanja« prek nekaterih novejših, predvsem deleuzovskih in pa fenomenoloških analiz filma ter tematizacij pogleda/gledanja. Ta nova matrica gledanja omogoča tudi drugače misliti željo in užitek (ob gledanju). Kot vemo, je tako pri Freudu, delno pa tudi pri Lacanu (kljub njegovemu zapletanju glede specifičnega feminilnega oziroma ženskega *jouissance*, o katerem ženska sama nič ne ve, Lacan 1985: 53–84) libido samo eden, in to faličnega značaja. Upamo, da bo nova matrica gledanja, ki jo predlagamo, omogočala tudi drugače misliti željo in užitek (ob gledanju). Na tem mestu ne predlagamo nekakšnega komplementarnega, »ženskega« libida in ne esencializiramo »ženske« izkušnje ob gledanju, pač pa razpiramo drugačen način gledanja od tistega, ki že vnaprej veže dejstvo gledanja s falocentričnim okulocentrizmom. To ni celokupna kritika psihoanalize kot teoretskega aparata, ki omogoča misliti dejstvo gledanja, saj uporabljamo tudi feministično psihoanalizo, ki nam lahko od znotraj, prek mimetične metode (glej npr. Irigaray 1985) pomaga razumeti mesta, na katerih psihoanaliza v podtekstu sama naseda in pritrjuje inherentno maskulinemu simbolnemu redu. Zato ni naključje, da bo naše izhodišče ravno feministična pornografija, ki – brana skozi »pogled«, ki je inherentno falocentričen, in to je tudi teza Laure Mulvey – ne more biti drugega kot oksimoron. Feministični projekt tega članka tako za samo feministično rehabilitacijo pornografije na tem mestu terja novo podobo gledanja. Menimo, da je taka rehabilitacija pomembna, da bi ta žanr in njegovo funkcijo oprala moralističnih kritik. Primer, prek katerega se bomo lotili te naloge, je nabor trinajstih kratkometražnih filmov iz zbirke *Umazani dnevniki* (*Dirty Diaries* 2009), ki so nastali v produkciji švedske ustvarjalke Mie Engberg. Pri *Dnevnikih* gre za izjemno raznolik nabor feminističnega pornografskega filma, ki je bogat v smislu mnogoterih, bolj ali manj kvirovskih seksualnih praks. Pornografija se navadno pojmuje kot eden izmed »nizkih« žanrov, a za nas bo posebej pomembna zato, ker ponuja najbolj čisto matrico za analizo različnih podob pogleda. Hkrati z uvedbo drugačne paradigme gledanja bomo poskušali žanr v njegovi feministični pojavnosti oblikovati in oprati moralističnih konotacij. Pomembno za ta projekt je tudi to, da smo si kot gradivo izbrali filme, katerih poglobilni namen je – kljub temu da gre za izredno raznolike filmske forme in večje ali manjše oddaljevanje od žanra – vzbuditi gledalko, kot je zapisano v manifestu *Dirty Diaries*. Erotičnost torej ni zgolj postranski produkt filmov, ampak je – za našo argumentacijo bo to pomembno – to njihov glavni namen. Zato nam bodo nekateri izmed filmov, zbranih v *Umazanih dnevnikih*, služili kot dobra materialna osnova za premišljevanje možnih pojavnih oblik,

pomena in dometa feministične pornografije. Ob njihovem pregledovanju bomo gradili osrednjo tezo, da feministični pornografski film lahko afirmira in celo formira nekaj, kar željo in užitek veže onstran faličnega na molekularen način. Deleuze in Guattari namreč v *Tisoč platojih* razlikujeta velike molarne organizirane multiplacitete, kot so »Oče, Penis, Vagina, Kastracija z veliko začetnico« (Deleuze in Guattari 2005: 27), na drugi strani pa

*libidinalne, nezavedne, molekularne, intenzivne multiplacitete, zgrajene iz delcev, ki se ne delijo in ne spreminjajo svoje narave, ter razdalje, ki ne variirajo, ne da bi vstopale v druge multiplacitete, in ki se nenehno izgrajujejo in razstavljajo v medsebojni komunikaciji, ko vstopajo druga v drugo na določenem mejniku, prek nje ali pred njim* (Deleuze in Guattari 2005: 33).

## 2 Dildomož ali sladka skopofilova smrt

V *Dildomanu* avtorice Åse Sandzén, edinem animiranem filmu v zbirki *Umazanih dnevnikov*, se v baru za gospode skupina posameznih moških naslaja nad lezbičnim seksom, ki se zanje uprizarja na »zaslonu« biljardne mize. Na prvi pogled se situacija napaja iz skopičnega erotizma, ki ga v kontekstu filma in razmerja med spoli pojasnjuje znamenita teza Laure Mulvey iz eseja *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, da je ženska podoba, moški pa nosilec pogleda (Mulvey 1989: 14–26). To velja predvsem za (hollywoodski) narativni film, seveda pa je po navadi v običajnem pornografskem podobju ta matrica shematizirana do vulgarnosti. V *Dildomanu* se to zgodi s pomembno podvojitvijo – gledalec filma zdaj gleda samo situacijo gledanja. A tokrat ne pride do identifikacije z moškim »junakom« – kar naj bi se, to Mulvey doda v kasnejšem pripisu k omenjenemu besedilu – zgodilo ne glede na spol gledalca, saj pogled poganja »izvorno« aktivna narava libidinalne oziroma falične (torej maskuline) želje, skupne obema spoloma (Mulvey 1989: 29–38). V filmu je namreč eden izmed voajerskih, nič kaj aktivnih, celo nekoliko klavnih in otožnih moških srednjih let potegnjen v akcijo. Ta akcija pa je čudno presukana – ženski postaneta veliki erotični superjunakinji lastnega užitka, moški pa tako pomanjšan, da je njegovo celotno telo zgolj še v velikosti penisa in zato prikladna spolna igrača. Namesto fetišizacije ženske, pri čemer naj bi zaradi vedno preteče grožnje kastracije sama postala falos, film naredi nekaj drugega. Ženska si moškega zdaj dobesečno vzame, izrabi, njen orgazem, njen užitek ga nadvse aktivno zaduši. »Luknja« pač še ne pomeni pasivnosti. Prav tako pa tudi erekcija ne pomeni nujno že prodiranja in aktivnosti. Seveda psihoanalizi ne moremo kar vprek pripisati zdrsa v biologizem, kjer se posebej Lacan (glej npr. 1994: 233–242) ob siceršnjem doslednem vračanju k Freudu jasno opredeli do Freudovih zagat, a kot pravi deleuzovski filmski teoretik Steven Shaviro:

*Vseeno je, če freudovci trdijo, da je spolna razlika družbena konstrukcija in ne naravno dana; nič ni zares spremenjeno, saj je zanje družbena konstrukcija tako neogibna kot katerakoli naravno dana nujnost. Tako razumeti svet pomeni sprejeti preveč domnev, vzeti preveč stvari za samoumevne – interpretirati svet na ta način pomeni toliko težje ga spreminjati* (Shaviro 1993: 68).

*Dildoman* nam resda ponudi zamenjavo običajnih aktivnih in pasivnih vlog moških in žensk, kar ga nedvomno oddalji od običajnih seksističnih reprezentacij. A če za nas sama logika pogleda še vedno ostaja »moška«, torej penetrirajoča, dominirajoča in jo kot takšno želimo aplicirati na žensko nosilko, pojasnjuje Laura. U. Marks, to še ne spreminja stvari, ampak »zgolj vzdržuje falocentrizem, okrog katerega je pogled skonstruiran: je nekakšen liberalni feministični pogled. Še vedno obstaja problem za tiste, ki bi radi/e gledali/e drugače« (Marks 2002: 75). Čeprav omenjena zapletena skopofilična situacija v animiranem filmu očitno proizvaja in vzdržuje nekakšno libidinalno ekonomijo, tako v naraciji kot v našem lastnem procesu gledanja, je treba spremeniti samo razumevanje ekonomije pogleda. Ta »drugačna paradigma dinamike gledanja filma«, kakor jo predlaga Shaviro, »je mazohistična, mimetična, taktilna in telesna v nasprotju s prevladujočo psihoanalitično paradigmo, kjer je poudarek na sadizmu in ločitvi« (Shaviro 1993: 55). Voajerističen pogled je namreč tudi sadističen, terja neko zgodbo, pri tem pa obstaja temeljna ločitev med gledanim in tistim, ki gleda, pod pogojem, da gledani za ta pogled sploh ne ve.

Psihoanalitična filmska teorija in pogled, ki je na njej osnovan, namreč deluje, nam pojasnjuje Shaviro, po načelu suma in fobične zavrnitve, ki se na vse pretege upira zapeljavanju filma (Shaviro 1993: 10). To počne tudi feministično psihoanalitično branje Laure Mulvey, saj

*analize fetiša in skopofilije v mainstreamovskem hollywoodskem filmu nenazadnje ustvarjajo ojdipsko, falično paradigmo gledanja, ki je veliko bolj totalizirajoča in monolitska, kakor sami filmi, o katerih govori, uspejo artikulirati. Da bi lahko teoretizirala sistemsko naravo patriarhalne reprezentacije, se Mulvey ne more izogniti dejstvu, da v svoj teoretski model ne bi vnesla ravno tistih norm, ki jih želi uničiti (Shaviro 1993: 11).*

Nasproti taki krčeviti analitični distanci, ki tudi sam predmet analize (torej film) objektivira in bere enodimenzionalno, se postavlja stapljanje s filmsko podobo, prepuščanje njegovi moči biti ganjen/a s strani podobe in ganiti samo podobo. Pri tem načinu gledanja ne gre za aktivno obrambo analitika proti transfernemu zapeljavanju analizanta, ampak gre zdaj za čisto fascinacijo nad filmom, ki je prej kot ne – pasivna: »Nimam moči nad tem, kar vidim, strogo rečeno, nimam niti moči videti, gre bolj za to, da sem nemočen proti temu, da ne bi videl« (Shaviro 1993: 47). Gledalec je posrkan v filmsko podobo, prav kakor (ne)srečnega voajerja posrka vagina in ga ugonobi v sladki smrti. Sladki pa zato, ker ta pasivnost ni ločena od užitka, saj subjekt umre z erekcijo, posrkan, desubjektiviran, razblinjen v orgazmičnem pulziranju biti. Tudi gledalka se zdaj lahko, bolj kot da bi z distanco analizirala, filmu predaja; prepusti se njegovemu dražu, potapljanju v zapeljive podobe, afektivnemu vplivu na telo.

*Dildoman* posebej posrečeno poseže tudi po animaciji, saj ravno ta oblika zaradi odsotnosti podlage realnih oseb suspendira občutek možne nelagodne identifikacije s pozicijo biti podrejena in gledana. Ta kratki film seveda še vedno lahko gledamo skozi psihoanalitično prizmo faličnega libida, kjer ne more obstajati nič takega, kot je ženska želja, oziroma se nam ta v svojem manku vedno izmuzne. A ob bojazni pred monstuo-zno pomoženo feministko, ki moškega ne potrebuje več, saj je zaradi aktivnosti lastne

želje to postala sama, bomo zgrešili osvobajajoče transspolne možnosti erotičnih afekcij mazohističnega predavanja. Deleuze denimo povezuje mazohizem z nagonom smrti, ki je nekakšna težnja po raztelesenju, po razblinjenju do molekularnega in naprej do nezaznavnega (Deleuze 2000: 24). Nagon smrti je onkraj načela ugodja, je njegovo metanačelo. Omenjeni film nam tako lahko poda ključ do takšne »nove podobe gledanja«, ki se zelo dobro in čisto pokaže ravno v pornografskem žanru, ki ima zelo jasno intenco.

*Dildomanu* torej v prvi vrsti ne gre za razoroženje moškega, ampak za reinterpretacijo skopofilije, užitka ob gledanju, ki je bolj kot užitek nadvlade užitek ob izgubljanju v vseprežemajoči podobi, ki ima lastno življenje in aktivnost. Libidinalno in pasivno tako nista več nepremagljivi nasprotji. Laura U. Marks razlaga, da je vpeljava paradigme »moškega pogleda« privedla do cele vrste filmov in filmskih analiz, ki so kot kontrast hegemoničnim seksističnim podobam poskusili postaviti »nefalično moško subjektivnost«, kjer so »moški prav tako spekularni (in nemočni) kot ženske« (Marks 2002: 75). A takšna kastrirana nepenetrativna seksualnost je za to avtorico nezadostna in gledanju odvzema vsak erotizem. Zato si je kot heteroseksualna ženska našla linijo pobega za svoj užitek in najrajši gleda gejevsko pornografijo, saj se ji ni treba identificirati s podrejenimi vlogami in čutiti nelagodja ob ženskem podrejanju; njena želja ob gledanju lahko prosto prehaja od aktivnosti do pasivnosti. Na gejevski mazohistični pogodbi je, pravi, ravno zaradi njene začasnosti nekaj osvobajajočega. Tak film ji edini omogoča tudi pogled na moško telo, ne da bi ga s tem zaradi vztrajanja paradigme prevladujočega pogleda kastriral/a. Pasivnost in aktivnost med gejevskim seksom je namreč prej kot nekaj esencialnega igra vlog.

Ena možnost je torej prevladujoči moški pogled eliminirati in na njegovo mesto postaviti pogled, ki se podobi predaja in se ji pusti zapeljati. Seveda pa je mogoče matrico moškega pogleda zaobrtniti tudi drugače – denimo tako, kot v naši zbirki naredi film *Flasher girl on tour* avtorice Joanne Rytel. Razkazovalka je zdaj tista, ki ima moč, saj se sama odloča, da bo na ogled ponujala svoje telo »vsem starim stricem, odraslim, družinskim očetom in ostalim lenuhom«, kakor zapiše ob opisu filma – in to zaradi lastnega užitka, ki ga v takšni inverzni situaciji zapleni tistemu, ki gleda. Razkazovalka se torej na potovanje v Pariz odpravi z namenom, da bi se zaradi lastnega užitka ob tem izpostavljala pogledom. Pri takem iskanju užitka skozi netipična mesta identifikacije ob gledanju, razpršitve subjekta gledanja ali zaobrtnitve pozicij moči gre za iskanja različnih linij pobega. Te ne omogočajo le, prosto po Marxu, da film zgolj drugače interpretiramo, ampak da je nastopil čas, da filmu dopustimo tudi, da nas spremeni.

### 3 Haptični pogled in sadni užitki kinestetičnega subjekta

Bližnji posnetek kivija, ki ga predira prst, se v naslednjem kadru vzporeja z anusom, metaforični in dobesečni pomeni se prepletajo skozi senzualne podobe close-upov moških in ženskih zadnjic, rož in sadja, sokov in slin, ki se stapljajo z erotično naracijo glasu nedoločljivega spola. Film *Fruitcake* avtoric Are Kaaman in Ester Martin Bergsmark je oda analnemu užitku, ki obstaja onkraj spolne razlike. Če je bil *Dildoman* dober ključ za razvezavo paradigme moškega pogleda, pa smo tukaj že povsem onkraj nje, pri nečem,

čemer Laura U. Marks pravi »haptični pogled«. Zdaj smo povsem blizu, tako blizu, da ni več mogoče govoriti o distanci ali dominaciji, podobe se lahko skoraj dotaknemo. Bližina nam onemogoča, da bi jo z znanstveno distanco ocenjevali, brali, diferencirali.

L. Marks (2002: 7) pri tem pojasnjuje: »Medtem ko so mnogi pozdravili taktlnost kot feminilno formo percepcije, sama raje vidim haptično kot feministično vizualno strategijo, splošno podzemno vizualno tradicijo raje kot posebno feminilno kvaliteto.« Pri tem je razlika med feminilnim in feminističnim izredno pomembna, saj ne gre za neko esencialistično razliko med moškim in ženskim pogledom, ampak za nasprotovanje sami prevladujoči paradigmi pogleda. Haptičnost je feministična zato, ker gre za drugačen pogled, ki je vključujoč za vse spole, kakor denimo tudi analna seksualnost nastopi pred falično oziroma onkraj falične in (še) ne vključuje spolne razlike. L. Marks še razlaga, da če bi morali opredeliti haptičnost s »psihološkimi termini, bi lahko zatrdili, da se haptičnost naslanja na erotično razmerje, ki je organizirano manj skozi seksualno razliko, bolj pa skozi razmerje med materjo in otrokom« (Marks 2002: 17).

Opišimo torej bolje to »feministično vizualno strategijo«, haptičnost, ki jo L. Marks razvije prek gladkega prostora, kakor ga opišeta Deleuze in Guattari, »prostora, ki mora biti manipuliran z neprestano referenco na neposredno okolje, kakor če ravnamo s snegom ali peskom« (Deleuze in Guattari v Marks 2002: XII). L. Marks takole opredeli haptično percepcijo:

*Haptična percepcija je ponavadi definirana v kombinaciji s taktilno, kinestetično in proprioceptično funkcijo, je način, kako doživljamo dotik tako na površju kot znotraj teles. Pri haptični vizualnosti oči same učinkujejo kot organi dotika. Haptična vizualnost, torej termin, ki ga je treba razlikovati od optične vizualnosti, črpa iz drugih oblik čutne izkušnje, predvsem dotika in kinestezije (Marks 2002: 2).*

In še:

*Haptično gledanje počiva bolj na površini objekta, kot da bi se potapljalo v globino, ne razlikuje toliko oblike, kakor odbira teksturo. Je labilen, plastičen tip pogleda, bolj se nagiba k beganju kot k fokusiranju (Marks 2002: 8).*

Če Shaviro kot kontrast prevladujočemu analitičnemu zrenju poudarja pasivnost takšnega pogleda, ki se pusti posrkati v podobo, pri čemer je telo gledalca afektirano s strani filma, pa L. Marks poudarja (drugačno) aktivnost, sokreacijo podobe, saj je filmski gledalec udeležen v sami produkciji kinematične izkušnje. Gledalec »[n]i samo priča kina, ki gleda skozi okvir, okno ali ogledalo« (Marks 13 :2002).

Filma *Fruitcake* in pa njegov bolj »vanilla« korelat *Red like cherry* (režija Tora Mårtens) pa nista zgolj filma, ki implicirata haptični pogled, ampak tudi proizvajata haptični tip podobe. Gre za bližnje kadre, zamegljene teksture, kot bi v užitku zapirali oči, da bi lahko izostrili ostale čute. Po koži polzijo slane morske kapljice, vidimo detajle las, bradavičko, pesek, poletno igrivo lakirane nohte. Ženska silhueta se ziblje v spalnici s pridrušeno rdečo svetlobo, ki se stopnjuje v intenzivnosti, da ob orgazmu, ki je zgolj zvočno nakazan, topo zaslepi. Marks pojasnjuje, da »[n]i nepomembno, da so mnogo videodel, ki so prva eksperimentirala s haptičnimi kvalitetai, naredile ženske, pogosto feministične ali lezbične ustvarjalke, ki jih je zanimalo raziskovati drugačen način reprezentacije želje«

(Marks 2002: 16). Takšne haptične podobe so pogosto na meji abstraktnega. Pogled se premika po površini, potrebuje čas, ne zaznava nujno figur in podob ali pa se te razvijajo postopoma. L. Marks pojasnjuje, da take podobe stimulirajo telo, da se tudi odzove bolj telesno. To je pomembno, saj »želja v takšnem prostoru deluje drugače kot pri optični vizualnosti, saj ni omejena na operacijo identifikacije« (Marks 17 :2002).

Drugačen model želje se zdaj lahko osvobodi kritike prevelike bližine, zaslepljenosti pogleda, zapadanja v »iluzijo« podobe, ki jo vztrajno ponavlja tudi še psihoanalitična filmska teorija. Ta kritika »nasedanja« podobi ni nič drugega kot platonovsko-krščansko načelo vzdržnosti, saj naj podoba ne bi bila »resnična«, kar se v skrajni konsekvenci razteguje na sam materialni svet in njegove užitke, ki so zgolj podobe vrhovne nadčutne ideje. Ta platonovska fobija pred »ideološko« podobo, ki nas vara, je ustvarila tudi prepad med »visokimi« in »nizkimi« žanri. Vivien Sobchack (2004: 57) ugotavlja, da do pornografije, grozljivk in melodrame še vedno gojimo nekakšen prezirljiv odnos in nelagodje pred izgubo (estetske) distance.<sup>1</sup> Telesni odzivi, kot so strah, jok, kričanje, omedlevanje ali vzbujenost, so opisani kot neprostovoljni, avtomatični, refleksi in se jih odpravlja z zamahom roke, moralističnim prezirom, redko se jih jemlje resno v vseh njihovih razsežnostih.

Namesto take hierarhije od ideje do posnetka Deleuze opredeljuje koncept simulakra kot pomnožitev podobe, ki ničesar več ne posnema – vse plasti simulakov imajo legitimno moč (afektirati in biti afektirane): »Simulaker ni neki ponižan posnetek, temveč skriva v sebi pozitivno moč, ki negira tako izvirnik kot posnetek, tako model kot njegovo reprodukcijo. Tu hierarhija ni več možna, nič ni drugotno, nič tretje« (Deleuze 2013: 245–46). Kot pojasnjuje Shaviro, fobija pred pogreznjenjem v podobo vztraja zato, ker kritika in branje filmov še vedno delujeta v hegeljanski paradigmi, kjer kot prevladujoči čut vlada oko (in uho), ki lahko prejetje vtisov takoj poobjekti oziroma se prek njega dogodi shiza subjekta (Shaviro 1993: 58).

V nasprotju s takšnim prevladujočim okulocentrizmom, ki je zgrajen na falični funkciji moškega skopofiličnega užitka, pa ima, tako piše Luce Irigaray,

*/ž/enska seksualne organe bolj ali manj povsod. Užitek najde povsod. /.../  
/G/eografija njenega užitka je veliko bolj raznovrstna, bolj množstvena v svojih razlikah, bolj kompleksna, bolj subtilna, kot si po navadi zamišljamo v imaginariju, ki je preveč ozko osredotočen na enakost (Irigaray v Raineke 1987: 72).*

Izum Irigaray, ženska pisava (»l'écriture féminine«), ki sledi tej drugačni želji, ženskemu užitku, je navdihujoč, hkrati pa tudi nevaren koncept, saj določa neki specifičen, feminilen tip pisave, ki od znotraj, s »taktičnim esencializmom«, s posnemanjem, ki medtem že razlikuje, modificira ustaljeni simbolni red. Strukturno je podoben haptičnemu filmskemu načinu. Pri tem ni odveč vnovič poudariti, da je zdrvs v neko specifično ženskost vselej nevarna, saj participira v opoziciji moškosti in ženskosti, aktivnosti in pasivnosti itd. Zato bomo tej podobi raje še enkrat rekli feministična podoba, feministična pisava, ki pa je tista, ki te opozicije skupaj z rušenjem falocentrizma oziroma falogocentrizma ravno podira. Tudi pri (haptičnem) gledanju, ne zgolj snemanju in montaži, užitek seveda ni izključno

1. S tovrstnimi »telesnimi žanri« se na afirmativen način ukvarja filmska teoretičarka Linda Williams (1991).

ženski. Sobchack gledalca/gledalko opiše z neologizmom »kinestetični subjekt«, ki združuje besedi kino in sinestezija, kar pomeni medsebojno učinkovanje vseh čutov, njihovo delno prekrivanje in možnost zamenjave ob oslabitvi enega izmed njih.

Če strnemo, kinestetični subjekt poimenuje gledalca (pa tudi ustvarjalca), ki je prek utelešenega vida obveščen s strani ostalih čutov. Kar vidimo v filmu, naredi smiselno – tako v mesu, telesu kot tudi v zvezi s tem, kar vse to »pomeni« (Sobchack 2004: 70–71).

Na ta kinestetični način lahko (lažje) gledamo tudi naslednji film iz naše zbirke – *Skin*<sup>2</sup> režiserke Elin Magnusson. Film je zasnovan tako, da je gledalska vloga vanj vključena – povabljeni smo, da sodelujemo z vsemi čuti. Dve silhueti sta oblečeni v nekakšno najlonsko drugo kožo in delujeta brezspolni. Dejstvo, da imata na sebi kopreno, nas vključuje, saj je ta koprena nadeta predvsem za nas, gledalce, da lahko s počasnim trganjem dodatne kože in razkrivanjem prave bolj haptično vstopimo. Naše oko se postopoma »zares« lahko dotakne obeh teles, ki se počasi ob stopnjujočem se užitku, božanju, poljubljanju in lizanju razkrivata. To ni več voajeristični pogled, ampak nekakšen trojček z gledalcem, kjer se upodobljenca na filmu ne zgolj zavedata tega mesta kinestetičnega subjekta, ampak je ta vedno že vključen kot skriti opazovalec.<sup>3</sup> Čeprav film ni grajen skozi haptično podobo, pa je prijazen do haptičnega, taktilnega gledanja.

#### 4 Fisting in prevlada katahreze nad metaforo

Film *Brown cock*, ki ga je ustvarila anonimna režijska skupina z nadimkom Universal Pussy, ne izgublja časa s haptičnimi senzualnimi predigrami, ampak je posnet v enem statičnem kadru, na katerem je zgolj vulva prejemnice (multiorgazmičnega) užitka, užitko-dajalka pa hkrati gleda, snema in »daje«. Najprej vagino stimulira z velikim črnim dildom, ki pa je kasneje nadomeščen s snemalkino prav tako temnopolto roko in nazadnje pestjo.

Slavoj Žižek seksualno prakso fistinga primerja z Deleuzovim pojmovanjem »razširjanja koncepta«, kjer prvotni koncept dobi novo vlogo, nov pomen. Roka kot »avtonomizirani parcialni objekt par excellence« (Žižek 2004) prevzame vlogo falusa in ta praksa kot tudi podobne ekscesne/transgresivne druge prakse poganjajo telo v nenehne metamorfoze. Nobene »samokontrole in dominacije, usmerjene proti nekemu cilju« ni več, se jezi Žižek, samo še afektivna posrkanja in onkraj subjektivna postajanja. Ta ekscesnost ni preprosta liberalizacija subjektov, ampak jo je subsumiral kapitalizem in je postala celo zaželjena, saj ustvarja nove tržne niše. Kot piše Massumi (2002: 224): »Najbolj čudne afektivne

- 
- Zanimivo in gotovo ne naključno tudi delo Laure U. Marks nosi naslov *Koža kina*. Koža oziroma dotik je pogost čut, ki ga teorija uporabi kot alternativo vidu, ko govorimo o novih paradigmah gledanja. Avtorice so ob izidu *Umazanih dnevnikov* lansirale tudi manifest (kot neke vrste utemeljitev s teoretsko ambicijo ali praktični smerokaz za tako novo pornografijo, utemeljeno na dotičnem pogledu). Dostopen je na spletni strani projekta.
  - Mesto gledalca je tudi sicer pri komercialni pornografiji všteto, a na tem mestu mislimo drugačno vključitev kot denimo po mojem mnenju z vidika feminizma problematičen, a v pornografiji kar standarden pogled žensk v kamero pri felaciji.



tendence so v redu – dokler se izplačajo.« A samo zato, ker je »težavno in zmedo povzročajoče, ker se zdi, /.../ da obstaja določena konvergenca med dinamiko kapitalistične moči in dinamiko upora« (prav tam), ne pomeni, da bi se morali, kot nas poskuša napeljati Žižek s svojo retorično figuro japija, ki bere Deleuza, odpovedati upor in povrniti nazaj k totalizirajočim miselnim strukturam.<sup>4</sup>

(Uporna) pest lahko pač adekvatno nadomesti falus. In to nikakor ne pomeni, da tak seks »ni genitaliziran, ampak osredotočen zgolj na penetracijo površine, kjer je vloga falusa prevzeta s strani roke« (Žižek 2004). Žižek tu popolnoma zataji ženske genitalije in s tem ženski užitek ter jih reducira na neko »površino«, na zaslon, na objekt haptičnega pogleda. Ženske genitalije pa so ravno razpoka v takem zaslonu, guba med notranjostjo in zunanostjo telesa in filma. Niso eno, totalizirajoče načelo, kakršen je falos, kot razlaga Irigaray v slavnem spisu *Ta spol, ki ni en sam*, ampak že same multiplicirajo – a pri tem so bolj kot fetišistični organ kastracije shizofreni feministični organ upora.

Ni naključje, da bomo ravno eksplicitni fisting uporabili kot filmski primer za eksplikacijo možnosti dotika notranjosti (filma), za zveznost zaznave in telesa, podobe in pogleda. Gre za opravljanje z logiko reprezentacije, ki temelji na metafori, ki ima hierarhično strukturo, pri čemer je označevalec vedno višje na lestvici kot označenec.

*Nikakršnega strukturnega manka ni, nobene izvirne ločitve, ampak kontinuiteta med fiziološkimi in afektivnimi odzivi mojega telesa ter pojavami in izginotji, mutacijami in vztrajnostmi, telesi in podobami na zaslonu. Pomembna razlika ni hierarhična, binarna, med telesi in podobami ali med realnim in njegovimi reprezentacijami. Gre prej za vprašanje razločevanja multiplih in venomer različnih presekov med tem, kar je definirano bodisi kot telesa bodisi kot podobe: stopnje mirovanja in premikanja, akcije in strasti, nereda in praznine, luči in manka ... Podoba ne more biti nasprotna telesu, kakor je reprezentacija nasprotna lastnemu nedosegljivemu referentu (Shaviro v Sobchack 2004: 61).*

Namesto metafore bomo skupaj s filmsko teoretičarko Sobchack predlagali drugo figuro, in sicer katahrezo. Gre za »nepravo metaforo«, ki nas prisili, da se spopademo z nezadostnostjo, luknjo v jeziku. Kakor temu pravi Richard Shiff, figura katahreze »mediira in približa metaforično in dobesedno« takrat, »ko ne obstaja nobeno lastno ali dobesedno ime« (Shiff v Sobchack 81 :2004). Paul Ricoeur pa jo opredeli kot »odpoved pravih besed, lastnih imen ter potrebo oziroma nujnost nadomestiti to nezadostnost in napako« (Ricoeur v Sobchack 2004: 81). Katahreza<sup>5</sup> daje ime tistemu, kar imena sploh še nima – ni interpretacijska figura, ampak ustvarjalna, saj šele kreira, pripelje v obstoj. Prej kot da bi nekaj stalo na mestu nečesa drugega, piše Andrew Hewitt, gre tu za logiko spotika, preskoka ravnin, da bi na ta način nekaj šele začelo obstajati (Hewitt 2005: 14–15). Najpogostejši in njenostavnejši primer iz jezikoslovja je tako denimo besedna zveza »noga stola«. V nasprotju s simbolom je katahretična denimo ikona, saj slednja

4. Tudi (teoretska) psihoanaliza takšno strukturo nemara terjaja.

5. Literatni teoretik in teoretik performansa Andrew Hewitt (2005) se zateče k njej, da bi lahko pri svojem konceptu socialne koreografije razložil prehodnost in zveznost med estetskim in socialnim. Pri tem sama koreografija (kot katahreza) nastopi kot vadbena polje za družbene spremembe.

nima nujno svojega referenta oziroma ta postane resničen šele z njeno vzpostavitvijo. Pa tudi mit, kakor piše Claire Johnston ravno v primeru mitizacije žensk v Hollywoodu, kjer postanejo dive, starlete, a s tem ne reprezentirajo »ženske« kot take, ampak zasedajo vnaprej odrejeno prazno mesto, ki ga terja moški pogled (Johnston 1973: 347–349). Ampak namesto fetišistične katahreze ženske-na-mestu-manka-falosa bomo na tem mestu poskusili izvajati drugačne spotike, ne več na ravni imaginarnega in simbolnega, ampak tudi realnega, če ostanemo pri psihoanalitični dikciji. Ali raje senzualnega, mesenega. Seveda pa, kot pravi Sobchack, »ne gre za to, da bi simbolizacijo, formo reprezentacije, ki potrebuje distanco, povsem nadomestili z mimetičnostjo. Gre bolj za to, da vzdržujemo robustni pretok med senzualno bližino in simbolično distanco.« (Sobchack 2004: XIII)

Katahreza je torej lahko tudi način, kot nam pojasni Sobchack, »kako misliti ambivalenco in zamenjevanje naših čutov v kinu, kjer imamo tako ‚realne‘ (ali dobesedne) senzualne izkušnje in ‚kot-da-realne‘ (ali figurativne) senzualne izkušnje« (Sobchack 2004: 80). Kaj torej takšna senzualna katahreza stori z gledalcem? »[S] svojim senzualnim zapopadenjem napolni praznino figuralnega sveta na ekranu tako, da jo obrne nazaj nase, da bi jo recipročno (čeprav nezadostno) osvetlila v dobesednem, dejanskem fizičnem smislu« (Sobchack 2004: 82).

Kako torej lahko v filmu *Brown cock* mulatkino pest beremo kot katahrezo? Če je dildo še nekakšen nadomestek, proteza, simbol za (odsotni) falus, saj ga tudi po obliki v vsem posnema, pa to za pest, za dlan, ne velja. To je manualni organ, organ dotika. S tem ko organ z neko funkcijo uporabimo za neko drugo funkcijo, ne pomeni samo, da želimo na ta način nadomestiti tisto, s čimer sicer opravljamo to delo. Takšna »razširitev koncepta« oziroma funkcije organa je tu distinktivna: to, da se je ta spotik na drugo raven zgodil, pomeni, da je moral biti falus v tej funkciji nezadosten. Gre natanko za katahretično premestitev, ki da takšnemu seksu nov pomen. S tem ko je novemu penetrirajočemu organu odvzeta njegova primarna funkcija označevanja in užitka; ko tisto penetrirajoče hkrati in predvsem, bolj kot da zadovoljuje sebe, tipajoče raziskuje notrajost prodrtega, se dogodi, da postane dosti bliže temu drugemu užitku, da se ga lahko bolj in drugače naleze, da se spreminja skupaj z njim. Pomislimo samo na orhidejo in veščo, paradigmo deleuzovskega postajanja! (Deleuze 2005: 10.) Ob hkratnem tipanju in prodiranju brez primarnega namena lastne zadovoljitve ženskega užitka ne moremo več preprosto opredeliti kot manka (ali pa viška, tistega »zraven«, o katerem ženska v vsakem primeru ničesar ne ve). Ženska pač ni nič več samo opna, zaslon, površina, za katero je brezno, manko, kastracija, ampak guba, globina telesa, iz katere lahko na površino smisla bezamo nove pomene užitkov in nove užitke pomenov.

Kako pa lahko na drugi strani samo gledanje filma postane bolj kot metaforično – katahretično? Obravnavani film je posnet po načelu računalniških igrice, denimo streljačin, pri katerih so roke (in razne pištole, meči, orodje itd.) v vidnem polju ekrana, kar posnema naše dejansko vidno polje v stoji in hoji. In ravno videoigrice so ene najbolj afektivnih sodobnih medijskih iznajdb. Seveda je tak način lahko tudi hegemon in ga ravno pornografska industrija s pridom uporablja, posebej v posnetkih felacije, kjer je na ta način izpostavljen igralčev ud. Apropriacija vidnega polja protagonistke (in snemalke) s strani gledalca/ke v filmu *Brown cock* občutno poveča bližino med telesom in podobo/zaslomom

ter proizvaja intenzivne in še kako realne afektivne spremembe v receptoričnih možganih. Čeprav sicer gledalka fistinga (še) ne prakticira (ali pač?), se filmska izkušnja katahrezično postavi na mesto odsotnosti te izkušnje in ta tako prek realnih afekcij postane realna, poimenovana. V tem smislu ne gre zgolj za, kot pravi Žižek, ugrabitev afektov s strani kapitala, ampak dejansko za antiojdipizacijo in liberalizacijo čutov. Film nima zgolj učinka rasne ali seksualne liberalnosti, kar bi si sprva ob pričetku filma morda mislili – nazadnje je tej paradigmi pokazana pest in je katahrezično zamenjana. Ne gre namreč zgolj za ojdipizacijo homoseksualnosti, spravljanje te identitete v nov molarni spoj, ampak, kakor pravita Deleuze in Guattari (v Shaviro 1993: 73), »molekularna seksualnost brbota pod površino izgrajenih spolov«.

## 5 Prihajajmo skupaj v multiplih užitkih

Namen tega prispevka ni bil postavitve nekatere norme, kako naj bi bila feministična pornografija videti. Tak očitno niti ni namen filmov, zbranih v *Umazanih dnevnikih*, saj so možne matrice gledanja, (ne)identifikacije ali pa posrkanja v podobo, pa tudi stopnje haptičnosti podobja izrazito raznolike pri vsakem izmed njih. Tako denimo *Night time* (režiserka Nelli Roselli) predstavi razmeroma konvencionalen seksualni posnetek, s to pomembno razliko, da avtorica z mobilnim telefonom sama snema svoj seks s partnerjem in je zato v popolnoma drugačnem položaju kot igralka v pornografski industriji. Seveda pa se je tudi od tu in s tega položaja mogoče osvoboditi s premestitvijo ali linijo pobega, kar priča denimo primer Annie Sprinkle. Nenazadnje tudi poplava domačih videov, pri čemer je seveda pomembno ne le to, kdo snema, ampak tudi, ali vsi udeleženci vedo za objavo posnetka in na kakšen način so na to, če so, pristali. Konsenz je seveda bistvena prvina neseksističnega, če že ne feminističnega filma. S to razsežnostjo se igra avtorica filma *Body contact* (r. Pella Kågerman), kjer je protagonist uporabnik internetne klepetalnice za seksualne stike, ki na seks pred kamero pristane šele po precejšnjem oklevanju in tudi prerekanju – tako se enkrat za spremembo odrasel beli moški znajde v nelagodnem položaju nekje med prisilo in potrebo.

Zanimivo je tudi, da v *Night time* moška ejakulacija umanjka; fokus in dramaturgija posnetka sta zgrajena na avtoričinem orgazmu, ki ga ne doživi s penetracijo, temveč ob pomoči vibratorja. Še več filmov iz zbirke pa se orgazmu docela izogne, kot že omenjeni *Skin* ali pa denimo film *On your back woman* (r. Wolfe Madam), kjer gre zgolj za posteljno ruvanje brez sledu o feminilni nežnosti itd. Tak suspenz orgazma, ki je v okviru žanra sicer zelo pomemben, celo ključen element (tu govorimo predvsem o moški ejakulaciji), je mogoč, če filmski užitek ne temelji več na identifikaciji s protagonisti, ampak je telo gledalca drugače vpleteno v filmsko situacijo, ko je torej tam vkomponiran prostor tudi zanj. Ta srkajoči, vseprežemajoči užitek je mazohističen, o njem pa Deleuze (2005: 27) piše, da gradi na zavlačevanju, suspenzu. Tudi L. Marks (2002: 70) denimo na nekem mestu meni, da »orgazmično razmerje do pornografije, kljub temu da ima svoje prednosti, s katarzo ustvarja zaporo«. Zato so zanj v tem smislu lahko celo bolj erotični tisti filmi, ki orgazem suspendirajo. Odsotnost klimaksa pa pri filmih ni pravilo, v nekaterih prav obratno, orgazem še vedno predstavlja neko ključno točko, predvsem tam, kjer gre

za raziskovanje spomina, domišljije in fantazije, kot denimo v filmih *Phonefuck* (r. Ingrid Ryberg), na katerem dve lezbijki, kot pove že naslov, prakticirata telefonski seks in se domišljija udejanji v filmskem posnetku; *For the liberation of men* (r. Jennifer Rainsford), v katerem transeksualni moški v feminilni opravi masturbirajo; in *Authority* (Marit Östberg), v katerem gre za lezbični seks med policistko in grafitarko, ki iz zaobrnitve dominacije dela presežni sadistični užitek. Nenazadnje je sama (re)prezentacija ženskega orgazma v pornografski industriji v velikem deficitu, zato je film *Come together* (r. Mia Engberg), v katerem ustvarjalke filmov masturbirajo do orgazma, pri čemer se z mobilcem snemajo v obraz, z inflacijo resničnih ženskih orgazmov dobro namerjena ost.

Filmi v *Dirty diaries* so torej izredno raznoliki. A to ni zgolj nišna produkcija razširjanja trga in ugrabljanje afektov, ki ustvarjajo dobiček, kot to dobro opiše zgoraj že navedeni Brian Massumi (224 :2002). Raznolikost tu ne pomeni načela »za vsakogar nekaj«, najbolje jo je použiti skupaj, saj nas le tako lahko osvobajata navade – tako lastne (hetero?) seksualnosti, ustaljenih seksualnih praks ali pa samoumevne »podobe gledanja«.

Naše navade, naše »ideologije« nas namreč večkrat odvrčajo od različnih načinov užitka. Lahko nas odvrčajo, lahko pa so, kot opozarja Marks, nekaj povsem obratnega: »Teoretski pristopi so lahko kakor seksualne igranje, ki zapletajo in diferencirajo užitek gledalske izkušnje. Seveda gre za druge vrste užitek, bolj samorefleksiven, bolj odziven na kontekst« (Marks 2002: 71).

Teorija, za katero nam gre v tem prispevku in ki nam je (ob gledanju in pisanju) služila kot pripomoček, in ne kot zaviralec, je na tem mestu predvsem tista, ki obravnava deleuzovske posledice na gledalsko izkušnjo. Podobna je tudi fenomenološka perspektiva v novejši filmski teoriji, ki se prav tako osredotoča na utelešeno perceptivno izkušnjo, a ostaja vse preveč osredinjena na antropocentričen humanističen model, kjer je težko misliti recipročnost afektivnih razmerij med človekom in filmskim aparatusom. Deleuze gre namreč, kot pojasnjuje filmska teoretičarka Elena del Río (2008: 4), za »[r]azumevanje telesa kot spoja (asemblaža) sil ali afektov, ki vstopajo v kompozicijo z multipliciteto preostalih sil in afektov, kar telesu vrača dimenzijo intenzivnosti, ki je v reprezentacijski paradigmi izgubljena«.

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 opiranju na raven reprezentacije, ki ima ključ v simbolnem. Tudi to namreč ni nikakršna nespremenljiva superstruktura. Ni naključje, da je Deleuze ravno nad filmskim medijem tako fasciniran, da mu posveti dve knjigi, saj je kamera prvi aparat, ki »ne iznajdeva niti ne reprezentira; zgolj pasivno snema. A ta pasivnost dovoli penetracijo ali ovoj toka materialnega sveta« (Shaviro 1993: 31).

Deleuze ni nikjer eksplicitno pisal o feminizmu, ki kljub antiojdipskemu projektu morda ostaja njegova največja slepa pega. Vendarle pa njegova »singularna postajanja, ki so oddvojena od človekove egološke agencije, tako decentralizirajo kot pomnožijo možnosti akcije in afekcije« (del Río 2008: 6). Ravno to načelo pomnožitve, intenzifikacije, to antimoralistično načelo, ki ne interpretira niti ne sodi, temveč ustvarja, je feministično v

tistem pomenu besede, kakor ga razume avtorica tega prispevka in očitno tudi avtorice, združene v projektu *Umazanih dnevnikov*. Sredi sedemdesetih let je FECIP (Fédération eurpéenne du cinema progressiste) izdal osnutek Manifesta neseksistečnega filma in v njem iskal »začetke misli o ženski ustvarjalnosti« ter se še sramežljivo spraševal o tem,

*kaj bi lahko misel, pogled, beseda – če naj bodo dekolonizirani, nepogojeni od moške misli, njenih mentalnih struktur, osredotočenih na moške standarde kot edine kriterije vrednotenja za vso kreativnost – razkrili o specifičnosti ženske, našega razmerja z jezikom, prostorom, časom in prihodnostjo* (FECIP 1974: 358).

Skoraj pet desetletij kasneje lahko tudi na podlagi tu obravnavanih filmov opazujemo evolucijo ne zgolj načinov, kako se nam film kaže, temveč tudi možnih drugačnih paradig gledanja. Ženske filmske avtorice morda niso odkrile nekakšne specifičnosti ženske, so pa očitno pripomogle k temu, da so razvezale (moške) standarde in kriterije tako pri snemanju kot gledanju kot edine mogoče in tako tudi za moškega gledalca odprle nov horizont pogleda in užitka, ki ni skonstruiran skozi načelo spolne razlike.

Namen pornografskega žanra je skozi funkcijo pogleda vzburi gledalca/gledalko. Že samo načelo pogleda pa je tisto, ki onemogoča, da bi se to lahko na enak način zgodilo za vse, ki se nahajajo na strukturnem mestu gledanja, ne glede na spol. Namesto maskulinizacije libida, kakor iz Freuda izpeljuje tudi L. Mulvey, smo v tem članku želeli nakazati drugačno podobo gledanja, iz katere izhaja drugačna, molekularna želja, ki ni v vsem vezana na subjekt. Ta način gledanja s kinestetično močjo suspendira funkcijo pogleda, da se gledalec lahko bolj potopi v podobo, da se je dotakne in da se ga sama (zares) dotakne. Na tak način učinkujejo nekateri filmi iz serije *Umazanih dnevnikov*, drugi pa funkcijo pogleda ugrabijo in jo – kot Deleuze »razširjene koncepte« – uporabijo za lasten užitek. Zato filmi, kot smo nakazali že uvodoma, ne reprezentirajo (ženske) želje in užitka, ampak ju tudi izumljajo onkraj njune falične podmene. Gre torej za rehabilitacijo »nizkega« žanra pornografije, ne da bi mu (z nekakšno prisiljeno umetniškostjo, ki odvrta od prvotnega namena žanra) odvzeli erotični naboj. Njegovi materialni vplivi na telo v smislu vzbujenosti niso več razumljeni kot skrivne dejavnosti masturbatorja ali predigra za lene, ampak je gledanje legitimna, učinek povzročajoča dejavnost, ki se onkraj moralizmov lahko temeljiteje razvije v svojih potencialih. Onstran moralnega je molekularno! Zaključimo ta prispevek s citatom iz pisma, ki so ga ustvarjalke prejele od anonimnega/anonimne gledalca/ke *Umazanih dnevnikov* iz Sarajeva, objavljenim na spletni strani filmskega projekta, ki dobro povzame celokupni vtis ob ogledovanju filmov, pa tudi enega izmed namenov pričujočega prispevka: »Seksualnost je vsevprek vsakega človeka. Zares neumno je to zanikati ali, še slabše, učiti druge, kako naj se obnašajo na podlagi nekih napačnih pravil.«

## Literatura

- Deleuze, Gilles (2005): *A Thousand Plateaus*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2013): *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina.
- Deleuze, Gilles (2000): *Predstavitev Sacherja-Masocha*. V G. Deleuze in L. von Sacher-Masoch: *Mazohizem in zakon*: 12–100. Ljubljana: Analecta.
- Deleuze, Gilles (2011): *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: ZRC.
- FECIP (1974): *Manifesto for a Non-Sexist Cinema*. V S. MacKenzie (2014): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*: 356–358. Berkley in Los Angeles: California University Press.
- Hewitt, Andrew (2005): *Social Choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement*. Durham in London: Duke University Press.
- Irigaray, Luce (1985): *This sex which is not one*. New York: Cornell University
- Johnston, Claire (1973): *Women's Cinema as Counter-Cinema*. V S. MacKenzie (2014): *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*: 347–356. Berkley in Los Angeles: California University Press.
- Lacan, Jacques (1996): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Analecta.
- Lacan, Jacques (1985): *Še*. Ljubljana: Analecta.
- Lacan, Jacques (1994): *Pomen falosa*. V: *Spisi*. Ljubljana: Analecta.
- Marks, Laura U. (2002): *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- Mulvey, Laura (1989): *Visual and other pleasures. Language, Discourse, Society*. New York: Palgrave.
- Raineke, Marta J. (1987): *Lacan, Merleau-Ponty and Irigaray: Reflections on a Specular Drama*. *Auslegung XIV* (1), 67–85.
- Río, Elena del (2008): *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburgh: Edinborough University Press.
- Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivien (2004): *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkley in Los Angeles: University of California Press.
- The Dirty Diaries Project. Dostopno prek: <http://www.dirtydiaries.org/> (1. 3. 2017).
- Williams, Linda (1991): *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. *Film Quarterly*, XLIV (4): 2–13
- Žižek, Slavoj (2004): *The Ongoing Soft Revolution*. *Critical Inquiry*, Zima 2004. Dostopno prek: <http://www.lacan.com/zizek-inquiry1.html> (1. 3. 2017).

## Viri: filmi

- Engberg, Mia in Olsson, Göran (producenta) (2009): *Zbirka: Dirty Diaries. Twelve Shorts On Feminist Porn*. Švedska: A Mia Engberg and Story Production:
- Engberg, Mia (režiserka) (2009): *Come Together*. Švedska: Story AB
- Kaaman, Sara in Martin Bergsmark, Ester (režiserki) (2009): *Fruitcake*. Švedska: Story AB
- Kågerman, Pella (režiserka) (2009): *Body Contact*. Švedska: Story AB
- Madam, Wolfe (režiserka) (2009): *On Your Back. Woman*. Švedska: Story AB
- Magnusson, Elin (režiserka) (2009): *Skin*. Švedska: Story AB
- Mårtens, Tora (režiserka) (2009): *Red Like Cherry*. Švedska: Story AB
- Rainsford, Jennifer (režiserka) (2009): *For The Liberation Of Men*. Švedska: Story AB

- Roselli, Neli (režiserka) (2009): Night Time. Švedska: Story AB  
 Ryberg, Ingrid (režiserka) (2009): Phone Fuck. Švedska: Story AB  
 Rytel, Joanna (režiserka) (2009): Flashing Girl On Tour. Švedska: Story AB  
 Östberg, Marit (režiserka) (2009): Authority. Švedska: Story AB  
 Sandzén, Åsa (režiserka) (2009): Dildoman. Švedska: Story AB

## SUMMARY

This article tackles the possibility of the »new image of viewing« which is introduced in opposition to the predominant psychoanalytic notion of the »gaze«. Here, this emphasis on the topic of a different kind of gaze, one which contradicts the thesis of the »male gaze« as introduced by the psychoanalytic feminist film theory starting with Laura Mulvey, is being made while taking into account the low rank of the genre of pornographic movies. In order that the switch from the notion of gaze to »the new image of viewing« could be done, we take into consideration the example of Dirty Diaries (2009), a string of thirteen feminist short porn films produced by Swedish artist Mia Engberg. Working towards our new way of looking which is beyond the sexual difference and thus – in our understanding – feminist in its core, we mostly tackle delezian film theory. In Chapter 2, which follows the introductory words, we closely examine Dildoman, the only animated short film from the series Dirty Diaries. where the viewer is inclined to be fully seduced by the cinematic image and sucked into the screen (or the vagina). In Chapter 3, we introduce two terms closely related to the aims of the article. The first concept, haptic looking, comes from Laura U. Marks, and by it, she explains, eyes become the very organs of touch. Two examples of films from the above mentioned series that deal with haptic images are Fruit cake, which focuses on the post/pre-oedipal anal pleasure and Red like cherry, which is more conventional in terms of sexual praxes. It is not a coincidence that haptic image has mostly been used in feminist films dealing with exploring alternative forms of pleasure. The second important concept is the notion of »cinesthetic subject«, first introduced by Vivien Sobchack. This is a concept which thinks together the cinema viewer and the notion of kinaesthesia, which is a sort of bodily perception of the entirety of the bodily positions, tensions or movements. It is thus an embodied viewer of a sort. Chapter 3 introduces the movie Brown cock, which depicts inter-racial lesbian fisting. We embrace the not-metaphorical, catachretic function of fisting. It is elaborated how the fist gives the name to the insufficiency of the phalus by way of catachresis. We argue Slavoj Žižek's critique of Deleuze, where fisting is compared to the latter's »expended concept«, where a previously manual function is expanded to a new, penetrating, function. This is why, according to Žižek, a self-controlling and dominant force that is headed towards a given goal no longer exists. This affective chaos thus created is perpetually being commodified by capital. But Žižek, in his lacanian manner, does not take into consideration the notion of female pleasure. In the fifth and closing chapter we revise some other cases of the short films and discuss topics such as the masochistic notion of the suspension of orgasm. We don't force the notion of submission or masochism of the »new image of looking« to feminism

as such, but through different examples we also look for various potential strategies, with which male gaze can be hijacked or hacked. With the help of Deleuze, we argue for the molecular notion of feminism. We are not in search of the paradigmatic case of feminist pornography. Instead, we argue for the viewing of the whole series at once as this gives us an experience of very different perspectives. For these films do not present a kind of liberal variety through which everyone can pick a pleasure for themselves, but are forcing the lines of flight where we can take ourselves onto a journey of becoming.

**Podatki o avtorici**

Pia Brezavšček, kritičarka in teatrologinja, samozaposlena v kulturi,  
doktorska študentka filozofije na Filozofski fakulteti UL  
Pot k ribniku 1, 1000 Ljubljana, Slovenija  
pia.brezavscek@gmail.com