



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Dramaturgija in scenske umetnosti

**MANCA LIPOGLAVŠEK**

**Poželenje in prezir: vloga in položaj žensk v italijanskem  
fudurizmu**

Magistrsko delo

Mentor: prof. dr. Aldo Milohnič

Somentor: doc. dr. Blaž Lukan

Ljubljana, 2024

**Ime in priimek:** Manca Lipoglavšek

**Naslov magistrskega dela:** Poželenje in prezir: vloga in položaj žensk v italijanskem futurizmu

**Kraj:** Ljubljana

**Leto:** 2024

**Število strani:** 100

**Naziv visokošolske ustanove:** Akademija za gledališče, radio, film in televizijo UL

**Program in smer študija:** Drugostopenjski študijski program Dramaturgija in scenske umetnosti

**Mentor:** prof. dr. Aldo Milohnič

**Somentor:** doc. dr. Blaž Lukan

**Jezikovni pregled:** Darja Markoja

## ZAHVALE

Iskreno se zahvaljujem mentorju, prof. dr. Aldu Milohniću, za vso pomoč, vodstvo in komentarje pri pisanju naloge ter za čas in potrpežljivost, ki mi ju je namenil. Prav tako se zahvaljujem somentorju, doc. dr. Blažu Lukanu, za vloženi čas, pomoč in usmeritve. Obema se zahvaljujem za zelo prijetne izkušnje pri sodelovanju. Hvala tudi lektorici Darji Markoja za odlično in hitro lekturo.

Posebna zahvala velja moji družini, ki me je spodbujala ter podpirala tudi v najtežjih trenutkih in brez katere mi ne bi uspelo. Za podporo se zahvaljujem tudi svojemu fantu, ki mi je skozi naporen proces pisanja brezpogojno stal ob strani.

Za pomoč, usmeritve in podporo se zahvaljujem tudi profesorici filozofije in mentorici Teatra Curriculum Vitae Jani Ratkai, ki me je v gimnaziji navdušila za gledališče, me ves čas spremljala na moji gledališki poti in brez katere ne bi bila tu, kjer sem zdaj.

Hvala tudi vsem profesorjem in profesoricam, (uradnim in neuradnim) mentorjem in mentoricam, prijateljem in prijateljicam, sošolcem in sošolkam ter vsem drugim, ki so me podpirali in mi pomagali med študijem ter med pisanjem magistrskega dela. Še posebej se zahvaljujem Heleni Šukljan, Urši Majcen in Nini Kuclar Stiković; ne morem si predstavljati, kako bi študij preživela brez njih, in se jim zahvaljujem za vse izmenjane ideje, navdihe in trenutke.

## **POVZETEK**

Magistrsko delo raziskuje odnos futurističnega gibanja do ženske ter vloge, položaja in umetniški doprinos ženskih ustvarjalk v gibanju. Ugotavlja, da gibanje ne izoblikuje koherentnega odgovora na tako imenovano žensko vprašanje, a da je bilo gibanje v svojem delovanju manj mizogino, kot se običajno domneva. Znotraj gibanja so ustvarjale številne umetnice, katerih delo pa je pogosto prezrto tako s strani moških futuristov kot s strani kasnejših kritikov in zgodovinopiscev. Futuristke, kot so Mina Loy, Rosa Rosà, Enif Robert in številne druge, so v svojih umetniških delih ustvarjale radikalno novo pojmovanje spola v eksplicitnem nasprotju s tedaj uveljavljenimi standardi ženskosti. Izrecna potreba po ženski ustvarjalki se v futurizmu pojavi, ko ta izoblikuje svojo idejo plesa. Futuristični plesalki Gianinna Censi in Valentine de Saint-Point se vsaka na svoj način, a obe inovativno in prelomno, v svojem plesu, v žarišču katerega sta njuni ženski telesi, soočata z lastno ženskostjo in s tem pod vprašaj postavljata futuristične maskulinistične ideale.

**Ključne besede:** futurizem, feminizem, ples, spol, ženske v futurizmu, Filippo Tommaso Marinetti, avantgardna gibanja

## **ABSTRACT**

This master's thesis explores the relationship of the Futurist movement to women and the role, position and artistic contribution of female creators in the movement. It concludes that the movement does not formulate a coherent answer to the so-called women's question, but that the movement was less misogynistic in its operation than is commonly assumed. Within the movement worked many female artists whose work is often ignored, both by male futurists and by later critics and historians. Futurist women, such as Mina Loy, Rosa Rosà, Enif Robert and many others, created a radical new conception of gender in their works of art, in explicit opposition to the established standards of femininity at the time. The explicit need for a female artist arises in Futurism when it conceives its idea of dance. Futurist dancers Gianinna Censi and Valentine de Saint-Point, each in their own way, but both in an innovative and groundbreaking manner, confront their own femininity in their dance, the focal point of which are their own female bodies, and thus put into question Futurism's masculinist ideals.

**Key words:** Futurism, feminism, dance, gender, women of Futurism, Filippo Tommaso Marinetti, avant-garde movements

## KAZALO

1. Uvod .....	6
2. Futuristična ženska v kontekstu: položaj in podoba ženske v kulturnem miljeju zgodnjega 20. stoletja .....	11
2.1. Reprezentacija žensk v moderni umetnosti .....	17
2.1.1. Umetnica in fenomen muze .....	21
2.2. Filozofije in teorije spola, seksualnosti, sle .....	23
3. Futuristični odnos do žensk .....	34
4. Futuristke: ženske znotraj gibanja .....	43
5. Futurizem / ples / spol .....	54
5.1. Prelom stoletja in začetki modernega plesa .....	54
5.2. F. T. Marinetti: <i>Manifest futurističnega plesa</i> .....	56
5.3. Protofuturistične plesalke .....	59
5.3.1. Plesalke in <i>pantomime futuriste</i> .....	60
5.4. <i>Aerodanza</i> : Gianinna Censi .....	62
5.4.1. Življenje in predfuturistično delo .....	62
5.4.2. Srečanje s futurizmom in <i>Simultanina</i> .....	64
5.4.3. Ples letalca – ples letalke .....	65
5.4.4. Kasnejše futuristično ustvarjanje in njegov konec .....	66
5.5. Na presečišču futurizma, plesa in feminizma: Valentine de Saint-Point .....	68
5.5.1. Življenje in predfuturistično delo .....	69
5.5.2. <i>Manifest futuristične ženske (Manifeste de la Femme Futuriste)</i> .....	72
5.5.3. <i>Futuristični manifest sle (Manifeste Futuriste de la Luxure)</i> .....	75
5.5.4. <i>Gledališče ženske (Le Théâtre de la Femme)</i> .....	77
5.5.5. Plesati ženskost in futurizem: <i>La Métachorie</i> .....	79
5.5.6. Diskurz ženskosti in ljubezni med Valentine de Saint-Point in F. T. Marinettijem .....	85
6. Zaključek .....	88
Viri in literatura .....	91

## 1. Uvod

Prelom 19. v 20. stoletje je bil čas intenzivnih družbenih, kulturnih in tehnoloških sprememb, ki so zaznamovale načine, na katere so ljudje mislili svet okrog sebe in svoje mesto v njem. Med drugim gre za čas vse močnejšega ženskega gibanja – čas prvega vala feminizma, izboljševanja pravnega položaja žensk, naraščajočega števila ženskih umetnic in intelektualk, ki so nastopale v javni sferi, ter s tem čas spreminjanja pojmovanja ženske in ženskosti, ki je izhajala še iz buržoaznega ideala ženske kot podredljive žene in matere. Vprašanja položaja žensk, pa tudi »bistva« ženskosti so se prerinila v ospredje javnega diskurza ne le v politiki, temveč tudi v filozofiji, psihologiji in umetnosti. V odgovor na tovrstno naraščanje ženske (politične, intelektualne, kulturne) moči je v duhu časa na prelomu stoletja prevladal moški strah pred to »novo« politično, intelektualno in seksualno emancipirano žensko ter iz njega izhajajoča sovraštvo in prezir do žensk, ki ju v določeni meri lahko zaznamo še danes.

Iz tega intenzivnega obdobja sprememb, pa tudi iz mizoginega duha časa so v umetnosti vzniknili prva avantgardistična gibanja, ki so kljub svojim naprednim umetniškim in včasih političnim ciljem in kljub svojemu zavračanju vsega »starega« in »tradicionalnega« zavzemala včasih presenetljivo konservativna stališča glede ženske in ženskosti. Avantgardistična gibanja so bila namreč v prvi vrsti še vedno »moške družbe«, ki so jim dominirali moški, vzgojeni v patriarhalen sistem vrednot, ki so ga težko ozavestili, kaj se ga šele otresli. Italijanski futurizem kot prvo avantgardistično gibanje, ki oblikuje »globalno umetnostno in zunajumetnostno ideologijo« (Troha 5), je »zaničevanje ženske« kot svojo temeljno vrednoto vpisal že v svoj ustanovitveni manifest in si s tem prislužil sloves najbolj mačističnega izmed zgodovinskih avantgardnih gibanj. Futurizem časti prihodnost, novost, tehnološki napredek, borbenost, drznost, dinamičnost, hitrost, malomarnost, nasilje, nevarnost, možatost (in moškost), kaos in vojno, ki bi svet v njihovih očeh »očistila« vsega starega, zastarelega, vsega, kar spominja na preteklost in tradicijo. Zato prezira vse, kar napredek in vojno preprečuje, to pa so v očeh futuristov lastnosti, ki se običajno povezujejo z ženskostjo; v celoti zavrne ideale erotike, romantične ljubezni, čustvenosti, nežnosti, intuicije in sentimenta. Eksplicitno nastopi proti simbolni vlogi ženske in ljubezni do ženske v tedanji umetnosti in družbi; zato na prvi pogled ni težko domnevati, da futurizem preprosto sovraži vse, kar je žensko, in s tem tudi vse ženske.

Glede na to (domnevno) mizoginijo je dejstvo, da je znotraj futurizma delovalo tudi precejšnje število ženskih umetnic, na prvi pogled paradoksalno. Umetnice, kot so Mina Loy, Rosa Rosà,

Benedetta, Enif Robert, Magamal in številne druge so ustvarjale in se (nekatero) celo politično udeleževale v futurističnem gibanju. Pogosto so v svoji futuristični umetnosti celo neposredno tematizirale in problematizirale svoj spol ter lastni odnos do njega, svojo seksualnost, svojo s spolom pogojeno vlogo v družbi, tako imenovano »žensko vprašanje« in domnevno metafizično »bistvo« ženskosti, ki so si ga nekatere želele definirati povsem na novo.

Prispevek ženskih ustvarjalk in njihova vloga v futurističnem gibanju sta kljub povečanemu interesu za raziskovanje vloge žensk znotraj zgodovinskih avantgard še vedno spregledana. Glavnina popisov zgodovine umetnosti 20. stoletja večine njihovih imen niti ne omenja, in celo študije futurizma njihove prispevke pretežno obravnavajo zgolj površno, če sploh; izjema so le posamezne in še vedno relativno redke specializirane študije ženskih futuristk (običajno kot posameznic), ki so se začele pojavljati šele v zadnjih dveh desetletjih predvsem v italijanskem, francoskem in angleškem jezikovnem prostoru. V slovenskem prostoru ni bila, kolikor sem lahko ugotovila med magistrsko raziskavo, objavljena še nobena takšna študija; edina raziskava žensk in vprašanja spola znotraj futurizma se v slovenskem jeziku pojavi v diplomskem delu Katje Černe z naslovom *Ženske v futurizmu* (2015), ki pa se fokusira le na eno futuristko, na Valentine de Saint-Point, in še to le na njene manifeste in njihovo prezentacijo ženske v primerjavi s pisanjem le enega moškega futurista, ustanovitelja in ideološkega »nosilca« italijanskega futurističnega gibanja Filippa Tommasa Marinettija. Tako je še vedno, celo v teatroloških krogih, pogosto slišati stališče, da je imel futurizem le malo ali sploh nič ženskih privrženek in da ženskam ni nudil nič pozitivnega.

Prav zaradi te pomanjkljive obravnave v dosedanji historiografiji in teatrologiji kot tudi zaradi paradoksalne pozicije ženskih umetnic, ki so sodelovale v na prvi pogled tako izrazito mizoginem gibanju, se mi zdi pomembno podrobneje raziskati položaj in vlogo žensk v futurizmu. V tem magistrskem delu si bom zato približje ogledala futuristični diskurz o spolu in ženskosti ter o sorodnih konceptih romantične ljubezni (moškega do ženske) ter ženske seksualnosti. Zanimalo me bo, kako so moški in ženske znotraj italijanskega futurizma mislili in upodabljali žensko in ženskost in ali so ženske futuristične umetnice ženskost koncipirale drugače od svojih moških kolegov. Poskusila bom odkriti, ali je bila futuristična deklarirana mizoginija res tako ostra, kot se zdi iz najbolj znanih manifestov, in ali oziroma kako se je odražala v odnosu moških futuristov do njihovih kolegic ter v njihovi umetnosti. Prav tako me bo zanimalo tudi, na kakšen način so se futuristke v svoji umetnosti ukvarjale z lastnim spolom in družbenim položajem ter kako so v njej žensko prikazovale. Moja hipoteza je, da so futuristi

žensko obravnavali z naslovnima pohoto in prezirom tako v svoji umetnosti kot v odnosu do ženskih ustvarjalk, kar je zaviralo in razvrednotilo njihovo umetniško ustvarjanje; da so bile torej znotraj futurizma ženske večinoma potisnjene na margino in cenjene kot muze, morda sopotnice (in/ali spolne partnerke), redko pa kot enakopravne umetnice. Predpostavljam še, da so za »velikimi imeni« futuristov, ki so dosegli velik uspeh, pogosto stale ustvarjalke, ki pa so bile spregledane in njihovi dosežki niso bili (v enaki meri) priznani. Domnevam tudi, da so ženske futuristične umetnice v svojih delih izražale drugačna in bolj progresivna stališča glede ženske, ženskosti in ženske seksualnosti kot moški futuristi in da so v skladu s futurističnimi ideali tudi na področju spola zavrnile stare koncepcije, v tem primeru idejo ženske kot pasivne, submisivne in »manjvredne« v primerjavi z moškim, ter so v svoji umetnosti ustvarjale novo podobo močne, intelektualne, seksualno osvobojene futuristične ženske; predpostavljam pa, da je prevladujoče moško gibanje te bolj progresivne poglede ignoriralo in/ali zavrnilo.

Posebno pozornost bom v magistrskem delu namenila futurističnim plesalkam, ki so »problem« svojega spola predelovale ne samo skozi literaturo ali likovno umetnost, temveč tudi skozi lastno telesnost. Pionirke modernega plesa, kot denimo Isadora Duncan, Loïe Fuller in Ruth St. Denis, so v istem času s svojimi osvobajajočimi plesnimi praksami revolucionirale odnos do človeškega telesa in njegovega gibanja ter s tem tudi do ženskega telesa in ženskosti. Futurizem pa je po drugi strani tudi v plesu razvil »maskulinistično telesno estetiko« (Franko 45), ki je implicitno kritizirala ekspresivno, bolj »ženstveno« naravo modernega in sodobnega plesa. Zato me bo posebej zanimalo, kako so do te umetnosti s fundamentalno feminističnimi implikacijami pristopale ustvarjalke znotraj tako mačističnega gibanja, kot je futurizem. Lastno celostno vizijo plesa sta izoblikovali le dve futuristki: Gianinna Censi, ki je v 30. letih 20. stoletja uresničila Marinettijevo vizijo futurističnega *aerodanza* oz. aeropleasa, in Valentine de Saint-Point, ki je skoraj dve desetletji pred njo in štiri leta pred Marinettijevim plesnim manifestom pod vplivom futurističnih načel izoblikovala lastno vizijo »ideističnega plesa«. Valentine de Saint-Point je kot edina ustvarjalka, ki je pisala (in za časa svojega življenja objavljala) futuristične manifeste, še posebej zanimiva, saj se v svojem ustvarjanju znotraj mnogih umetniških smeri še posebej radikalno opredeljuje do lastnega spola, do seksualnosti in do ženskosti. Zato si bom podrobneje ogledala tudi njene manifeste, v katerih neposredno odgovarja Marinettiju in njegovemu videnju ženske, in ugotavljala, kakšno vizijo futuristične ženske in njene seksualnosti v njih predstavlja in na kakšen način ta korespondira ali nasprotuje Marinettijevi.



Metodološko se bo moja raziskava zanašala predvsem na analizo primarnih virov, torej ohranjenih futurističnih manifestov, esejev, revij, romanov, pesmi in drugega umetniškega gradiva, ter filozofskih del, ki v istem zgodovinskem trenutku teoretizirajo ženskost. Kjer to ni mogoče (futuristična dela nekaterih ustvarjalk so izgubljena, ali pa so edini izvodi zaklenjeni globoko v italijanskih arhivih, ali pa gre za scenske umetnosti, ki so po svoji naravi efemerne, in se ni ohranil niti fotografski ter seveda ne video zapis dogodka) in v dopolnitev svoje analize bom obravnavala tudi sekundarne vire, predvsem zgoraj omenjene tujejezične specializirane študije ženskih futuristk. Posebej v pomoč mi bo delo Lucie Re, ki odnos futurizma do spola in delo futurističnih ustvarjalk popisuje v številnih študijah. Prav tako bom črpala iz dela Silvie Contarini, predvsem njene študije *La Femme futuriste (Futuristična ženska, 2006)*, v kateri temeljito oriše odnos med futurizmom in žensko(stjo). Še en pomemben vir bodo izbrana poglavja vsakoletne publikacije *International Yearbook of Futurism Studies* (ur. Günter Berghaus), ki se poglobljeno ukvarja z mnogimi aspekti futurizma, v izdaji iz leta 2015 pa tematizira specifično ženske futuristične ustvarjalke.

V naslednjem poglavju magistrskega dela bom najprej orisala socialnopolitični položaj žensk v času pojava futurizma, ženska gibanja, ki so se v tem času pojavila kot stvarna sila sprememb, ter družbene ideale, ki so oblikovali pojmovanje ženskosti. Pri tem se bom osredotočila predvsem na Veliko Britanijo, Francijo in še posebej Italijo, ki predstavljajo primere treh zelo različnih kulturnih tradicij, kar se tiče zgodovinskega videnja in položaja ženske. Posebno pozornost bom posvetila filozofskim teorijam, ki so na prelomu stoletja oblikovale družbeno koncepcijo ženske, in prevladujoči reprezentaciji žensk v umetnosti tega časa s posebnim poudarkom na koncepciji ženske kot umetnikove muze ter priložnostim za drugačno (samo)reprezentacijo, ki so jo ponujale alternativne, boemske umetniške scene. V tretjem poglavju bom analizirala odnos futurističnega gibanja (oziroma njegovih moških predstavnikov) do ženske, ženskosti in ljubezni skozi analizo njihove umetnosti, še posebej manifestov in literature. V četrtem poglavju bom nato predstavila nekatere predstavnice futurističnega gibanja in analizirala njihova umetniška dela v odnosu do spola, spet s poudarkom predvsem na literaturi. V zadnjem, najobsežnejšem poglavju pa bom nato raziskala povezavo med spolom, plesom in futurizmom; najprej bom orisala moderni ples v zgodovinskem trenutku futurizma, nato predstavila futuristično vizijo plesa, kot jo Marinetti oriše v svojem plesnem manifestu, nazadnje pa se bom podrobno posvetila delu plesalk

Gianinne Censi in Valentine de Saint-Point s poudarkom na tem, kako njuno delo vstopa v diskurz o spolu.

Poudariti moram, da je to magistrsko delo tematsko omejeno samo na italijanski futurizem. Takoj je treba izpostaviti, da je v vzhodni, rusko-sovjetski veji futurizma<sup>1</sup> že od začetka ustvarjalo proporcionalno več žensk kot v italijanskem; denimo Natalija Gončarova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Ljubov Popova in Aleksandra Ekster, ki so delovale v prvi vrsti kot slikarke, pa tudi v gledališču kot scenografke in kostumografke. V magistrskem delu se njim in številnim drugim predstavnicam rusko-sovjetskega futurizma (ali kubofuturizma, egofuturizma ter drugih povezanih futuristično usmerjenih gibanj) ne bom posvetila, prvič zaradi pretirano širokega razpona raziskave, ki bi bila za to potrebna, drugič, ker mi zaradi jezikovne bariere (velika večina njihovega dela ni prevedena iz ruščine in sorodnih jezikov, prav tako je v ruščini in drugih vzhodnoevropskih jezikih velika večina dosedanjih študij o njih) njihovo delo ni dostopno, tretjič in najpomembneje pa me v navezavi na futurizem zanima odnos do žensk (moških predstavnikov futurizma, pa tudi v manifestih izražene ideološke usmeritve gibanja) ter to, na kakšen način so se v futurizmu ženske umetnice soočale z lastno ženskostjo in vprašanjem spola; italijanski futurizem se vprašanja spola na vseh frontah loteva mnogo bolj programsko, medtem ko se je rusko-sovjetski futurizem s spolom ukvarjal veliko manj. Zakaj je tako, bi lahko bil predmet druge raziskave.

---

<sup>1</sup> Takšno poimenovanje uporabljam navkljub širše sprejeti oznaki »ruskega« futurizma, saj so številne umetnice, ki so vanjo običajno zajete, izvorno prihajale iz delov tedanjega ruskega imperija oziroma po letu 1917 Sovjetske zveze, ki so se po njenem razpadu osamosvojili, njihovi prebivalci pa identificiranje z Rusijo zavračajo. Poimenovanje »ruski« futurizem je tako netočno in – sploh v luči ponovne nasilne ekspanzije, ki jo Rusija trenutno izvaja v vojni z Ukrajino – politično problematično.

## 2. Futuristična ženska v kontekstu: položaj in podoba ženske v kulturnem miljeju zgodnjega 20. stoletja

Vprašanje položaja žensk kot spolno določene družbene kategorije je bilo na začetku 20. stoletja še posebej kompleksno. Tako imenovano »žensko vprašanje«, tj. kakšen naj bi bil položaj ženske v družbi, prevpraševanje statusa družine kot primarnega okolja, v katerem ženske delujejo, pa tudi kakšna je inherentna ženska »narava« – Gisela Bock izpostavi, da gre pravzaprav za moderno ubeseditev vprašanja, ali so »tudi ženske ljudje« (134) – je zaznamovalo žgoče filozofske in politične debate že skozi večji del 19. stoletja, s hitrimi družbenimi in tehnološkimi spremembami, ki jih je prineslo 20. stoletje, pa so se debate kvečjemu zaostriale.<sup>2</sup>

Čeprav so se materialni družbeni pogoji za ženske začeli spreminjati (in so skozi 20. stoletje ostali v stalnem procesu hitrih sprememb), je v družbi na prelomu stoletja še vedno prevladoval buržoazni ideal ženskosti, po katerem je ženska nežna, neskončno potrpežljiva, predana in do poroke deviška, edini sprejemljivi življenjski smisel zanjo pa je poroka, družina in materinstvo po vzoru sloganov »Kinder, Küche, Kirche« ali »moškemu država, ženski družina« in podobe ženske kot »angela doma«.<sup>3</sup> (Bock 136) Torej: vzpostavljena naj bi bila stroga ločnica med moško in žensko sfero, kjer naj bi ženske igrale izključno vloge popolne gospodinje, soproge in matere, čemur bi posvetile ves svoj obstoj, medtem ko naj bi bila delo in »svet«, torej javna sfera posla, politike in umetnosti, domena moških. Ženska naj do moža ne bi čutila spolnega poželenja, temveč samo nežno, sentimentalno, naklonjeno in predvsem uslužno ženstveno ljubezen; če je ženska izrazila poželenje, je bila hitro označena za »lahko« žensko dvomljive morale. Ženska seksualnost je bila še vedno pojmovana kot nekaj sramotnega, o čemer ni kulturno govoriti. (Re, *Valentine* 39) Patriarhalna družbena ureditev se je ohranjala tako, da so bile ženske vzgajane, da temu idealu sledijo in žrtvujejo lastne želje, da bi mu ustregle; če mu niso, so bile kaznovane z družbenim obsojanjem in izključitvijo iz »dostojne« družbe. A gre prav za to: ideal, ki mu realne ženske ne takrat ne zdaj ne morejo zadostiti. In mu niso: že to, da je bilo »žensko vprašanje« tako pereče, da je bil ta ideal neprestano izpodbijan in se je moral nenehno ponovno vzpostavljati, nakazuje, da je bila potrebna določena mera (pri)sile, da bi se

---

<sup>2</sup> Več o filozofskih teorijah ženske in ženskosti v poglavju Filozofije in teorije spola, seksualnosti, sle (str. 24).

<sup>3</sup> Ang. *angel in the home*, priljubljena viktorijanska ubeseditev takšnega koncepta ženske. Tako sam koncept kot njegovo ime izhajata iz britanske pesmi *The Angel in the House* (*Angel v hiši*, 1855) Coventryja Patmora. (Bock 136)

podredile predpisanemu standardu ženskosti, ter da so vsaj nekatere ženske transgresirale družbene norme in počele tisto, česar »naj ne bi«. Stroga ločnica med moško in žensko sfero se tako, vsaj teoretično, začne zabrisovati.

Od sredine 19. stoletja dalje so posamezne države ženskam postopoma dovoljevale, da študirajo na univerzah.<sup>4</sup> S tem so ženske, vsaj tiste, ki so si to lahko privoščile, dobile dostop do višje izobrazbe in s tem do znanja in lažjega artikuliranja lastne perspektive in izkušenj, pa tudi do opravljanja intelektualnih poklicev. S tem se je ženskam predvsem srednjega sloja (aristokratske ženske in ženske višjih slojev so možnost zasebne izobrazbe imele že prej) odpirala tudi (večja in lažja) možnost umetniškega udejstvovanja. S tem, pa tudi zaradi tehnološke inovacije pisalnih strojev, ki so pisanje olajšali vsem, se je že v 19. stoletju močno povečalo število ženskih pisateljic,<sup>5</sup> ki pa so pogosto pisale pod (največkrat moškimi) psevdonimi,<sup>6</sup> v 20. stoletju njihovo število, pa tudi renomiranost njihovega dela naraste še bolj in ženske vedno pogosteje pišejo tudi pod lastnim imenom. (Bock 172–3) Naraste tudi število žensk, ki se ukvarjajo še z drugimi (ne le mainstreamovskimi) oblikami umetnosti, a tudi te so večinoma izhajale iz relativno udobnih ekonomskih ozadij.

Buržoazni ideal je vselej opisoval le ženske srednjega in višjega sloja – ženske nižjega ekonomskega razreda so morale vedno služiti denar in pogosto delati izven doma. Položaj žensk v družbi se je zato močno razlikoval glede na njihov ekonomski status in družbeni sloj. Ženske višjega in vse bolj tudi srednjega sloja so si, ko je bilo to zakonsko dovoljeno, lahko privoščile študij na univerzi in intelektualno ali umetniško kariero, medtem ko so morale ženske nižjih slojev še vedno delati, da bi pomagale preživeti gospodinjstvo. Industrializacija je odprla veliko število delovnih mest za ženske (med drugim v tekstilni industriji, najpogosteje pa kot služinčad višjih slojev), pri čemer pa so bile ženske še vedno bistveno slabše plačane tudi za isto ali enakovredno delo kot moški, zaradi česar je bil glavni dohodek družine možev ali očetov, in

---

<sup>4</sup> V Veliki Britaniji so ženske lahko začele postopoma obiskovati posamezne univerze v 60. in 70. letih 19. stoletja, a niso mogle pridobiti diplome; ženski je prva podelila diplomu univerza v Londonu leta 1878, univerza v Cambridgeu leta 1920, univerza v Oxfordu pa šele leta 1948. V Italiji lahko po zakonu ženske na univerzah študirajo od leta 1876, v Franciji pa od leta 1880.

<sup>5</sup> Pogoje za porast ženskih umetnic, specifično pisateljic, je leta 1929 spretno detektirala Virginia Woolf v eseju *Lastna soba* (*A Room of One's Own*): imeti mora dovolj denarja, lastno sobo – mir brez neskončnih hišnih opravil – ter dostop do izobrazbe. Vse to je skozi 19. stoletje z vzponom srednjega razreda in v 20. stoletju s spreminjajočo se družbeno vlogo žensk postalo dostopnejše širši ženski populaciji.

<sup>6</sup> Npr. George Sand (Amantine Lucile Aurore Dudevant), George Eliot (Mary Ann Evans), tudi sestre Brönte so sprva pisale pod moškimi psevdonimi ...

ženske so bile še vedno v finančno odvisnem položaju. Položaj delavk v tovarnah se je sicer izboljšal s sprejetjem delavskih zakonov, ki so omejevali ženski delavnik na podlagi tega, da bi morale biti tako kot otroci zaščitene pred »prehudimi« napori – prav zaradi kulturnega videnja ženskega spola kot šibkejšega, ranljivejšega, »nežnejšega« in zato potrebnega zaščite so si pridobile prve delavske pravice. (Oakley 56–7) Hkrati pa je bilo spregledano vse drugo, pogosto neplačano delo, ki so ga ženske opravljale, med drugim pomoč pri moževem (ali očetovem) poslu, pomoč v kmetijstvu, šivanje, hišna opravila za podnajemnike ipd. (Bock 160) Zaradi vse hitrejše industrializacije in z njo povezane goste naselitve (tudi) slabo plačanih delavcev v mestih in posledične revščine v tem času lahko opazamo tudi precejšen porast prostitucije, s katero so se bile prisiljene preživljati revne ženske; prevladujoča »spodobna« družba je ta pojav videla kot znak »moralne izprijenosti« nižjih slojev, še posebej seveda žensk, ki so to delo opravljale.

Zanemarjano je bilo tudi naporno gospodinjsko delo, ki so ga morale opravljati ženske, ki so dejansko bile gospodinje. Premožnejše ženske so za te naloge lahko najemale služkinje in hišne pomočnice (ženske nižjega ekonomskega razreda) in tako vsaj stremele k idealu brezdolne, neobremenjene, prijetne ženskosti. (Oakley 62–3) A v zgodnjem 20. stoletju je med drugim zaradi višjih cen dela (tudi zaradi zgoraj opisanih delavskih reform) in več zaposlitvenih možnosti za ženske nižjih slojev pogostost hišnih pomočnic upadla in tudi nekatere premožnejše ženske so morale, nekatere prvič, opravljati gospodinjsko delo. (Prav tam 66) Ženske, katerih edina zaposlitev je bila v skladu s predpisanim idealom gospodinjstvo (ne glede na to, ali so delo opravljale same ali ne), so bile ekonomsko v celoti odvisne od moža.

Ženske so lahko ostale neporočene, a če so se za to odločile, so bile še vedno stigmatizirane. Če so se poročile, pa je njihov zaslužek še vedno praviloma pripadel gospodinjstvu in torej njihovem možu, kljub temu da so nekatere države že sprejele zakone, ki so tudi poročenim ženskam dovoljevali lastne bančne račune in lastno premoženje, ločeno od moževega (čeprav so za to večinoma še vedno potrebovale njegovo dovoljenje).<sup>7</sup> Pravni status je pred sprejetjem takega zakona ženskam brez dovoljenja očeta ali moža prepovedoval upravljanje z lastnim

---

<sup>7</sup> Zakoni, ki so pravico do lastnega premoženja podeljevali poročenim ženskam, so bili v večini držav sprejeti ločeno in kasneje kot zakoni, ki so isto pravico podeljevali neporočenim. Velika Britanija je tak zakon za poročene ženske sprejela leta 1870, Francija leta 1886 (tam je ženskam dovoljeno celo odpreti bančni račun brez dovoljenja moža), Italija pa šele leta 1919.

premoženjem, poslovanje, opravljanje poklica, umetniško ali politično udejstvovanje in druge legalno obvezujoče dejavnosti in transakcije. (Berghaus v Marinetti, *Critical* 474)

Položaj žensk se je zelo razlikoval tudi glede na njihovo nacionalnost: na primer ženskam v Franciji, kjer je ideal »liberté, égalité, fraternité« (svoboda, enakost, bratstvo) že od revolucije leta 1789 vsaj do določene mere vključeval tudi ženske, je bilo dovoljenih več svoboščin kot na primer ženskam v globoko katoliški Italiji, tudi če njihov pravni status tega ni reflektiral na vseh področjih.

Ženske so tudi same opažale močno neskladje med meščanskim idealom in svojo živeto realnostjo, v kateri je ta le redko obstajal. Ravno iz tega nesorazmerja med izkušnjami in pričakovanji ter kot reakcija na odrekanje socialnih, političnih in izobraževalnih pravic ženskam so zrasla ženska in feministična gibanja. (Bock 153–4)

V kontinentalni Evropi je problem ženske emancipacije postal posebej pereč med pomladjo narodov oziroma med delavskimi in meščanskimi revolucijami leta 1848, v Italiji tudi med boji za združitev Italije (it. *Risorgimento*) in v Franciji v času pariške komune leta 1871; tovrstne upore so v tem času podpirale in v njih sodelovale tudi ženske. Za njih so bile zahteve za pravice žensk neločljive od zahtev za pravice delavcev. (Young 46) Temu je v drugi polovici 19. stoletja, ko se je politična atmosfera marsikje liberalizirala, po večini Evrope sledilo postopno oblikovanje stalno organiziranih ženskih gibanj, ki so se zavzemala za ekonomsko, intelektualno in moralno avtonomijo in enakopravnost žensk.<sup>8</sup> Ta ženska gibanja so bila – v skladu z nacionalnimi boji, iz katerih so izhajala – izrazito nacionalna (včasih nacionalistična) in so se internacionalno le redko povezovala. Prav tako različne ženske organizacije tudi znotraj ene države niso bile poenotene: reprezentirale so različne interesne skupine, od katoliških in buržoaznih do socialističnih. Čeprav so se vzpostavili nekateri osnovni problemi, s katerimi so se ženska gibanja ukvarjala, med njimi izobraževanje žensk, zaposlovanje in plače ter reforma civilnega prava glede zakonskega razmerja, ki bi urejala pravice žene (do dohodka, lastnine in

---

<sup>8</sup> V Franciji je tradicija ženskih gibanj izhajala že iz salonske kulture 18. stoletja in je bilo ženskih gibanj že zgodaj veliko, a so se ta manj kot na politični aktivizem fokusirala na intelektualni razvoj »ženskega duha« ter na pravico do ženskega višjega izobraževanja; v Veliki Britaniji je bilo prvo izrazito politično usmerjeno gibanje Langham Place Group, ustanovljeno leta 1858, in druga so mu hitro sledila; v Italiji, ki jo je globoko zaznamoval katolicizem s svojim idealiziranjem ženske-device in ženske-matere in v kateri je bila zato tradicija ženskega javnega udejstvovanja pomanjkljiva, je bila prva feministična organizacija Unione femminile (Ženska zveza), ustanovljena šele leta 1899.

v odnosu do otrok), so bili v skladu z njihovim izvorom ideali ženskih gibanj fragmentirani. Nekatera so podpirala družinske vrednote in materinstvo kot žensko poslanstvo in se zato borila proti zaposlovanju žensk izven doma, medtem ko so se druga borila za (enostavno) ločitev, da bi ženske lažje ušle iz zakonov, kjer so bile zlorabljanke; nekatera so promovirala žensko emancipacijo, medtem ko so druga stremela samo po izboljšanju položaja žensk znotraj obstoječega sistema – nekatera se niso borila niti za enakovredno plačilo delavk. (Contarini, *Valentine* 93) Boj za volilno pravico je združeval večino ženskih gibanj in sufražetske organizacije so bile izmed teh gibanj med najbolj vidnimi in bojevitimi,<sup>9</sup> a tudi ta zahteva ni bila univerzalna: francoske feministke so se z bojem za volilno pravico le malo ukvarjale. (Re, *Valentine* 39)<sup>10</sup> Italijanska feministična gibanja so bila še posebej previdna in konservativna, saj so pogosto zagovarjala katoliške družinske vrednote: večinoma so nasprotovala ločitvi, vsekakor pa »svobodni ljubezni«, torej spolnosti izven zakonskih vezi; tudi volilna pravica za ženske je bila kontroverzna tema. (Malagreca 69)

Ultimativni cilj teh zgodnjih ženskih gibanj »ni bila enakost ali zamenjava vlog, temveč osvoboditev izpod spolno določene podrejenosti«. (Bock 184) V skladu s tem so bile glavni predmet feminističnih debat ženske (pravne) pravice, ne pa vprašanje ženske individualne identitete, njenega filozofskega »bistva«. (Contarini, *Valentine* 93)

Velike spremembe v položaju žensk in v tem, kako družba na sploh koncipira ženskost, so se zgodile s 1. svetovno vojno. Ko so se moški odšli borit fronto, so morale ženske zapolniti na novo prazna delovna mesta in opravljati delo, ki je tradicionalno pripadalo moškim. Več žensk se je kot kdaj prej vključilo v delovno silo tako v kmetijstvu kot v tovarnah, predvsem v vojaški industriji. Tako je več žensk kot kdaj prej tudi služilo lasten denar. Kot to leta 1919 opiše futuristka Futurluce:<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Volilna pravica = ang. *suffrage*, zato tudi izraz sufražetke, ang. *suffragettes*, označuje feministke (prvega vala feminizma), ki so se borile predvsem za volilno pravico.

<sup>10</sup> V skladu s primarnimi usmeritvami tamkajšnjih feminističnih gibanj so si ženske v Veliki Britaniji delno volilno pravico (za ženske po 30. letu, ki so ustrezale določenim kriterijem premoženja) priborile leta 1918, polno volilno pravico desetletje kasneje; v Italiji je delna volilna pravica (za glasovanje na lokalnih volitvah) ženskam podeljena leta 1925 (a ker Mussolini le nekaj let za tem sploh ukine demokratične volitve in Italija postane enostrankarska fašistična država, je ta pravica pravzaprav brez pomena – na polno volilno pravico bodo morale ženske čakati do padca fašističnega režima); francoske ženske so polno volilno pravico pridobile šele leta 1945, ko so vse ostale zahodne države vsaj delno volilno pravico ženskam priznavale že vsaj desetletje.

<sup>11</sup> Pseudonim Elde Norchi, ki se je futurizmu pridružila v povojnem obdobju, a pod tem psevdonimom in v okviru gibanja ustvarila le malo. (Re, *Women at War* 300)

In iz hiš, ki so jim nekoč vladale male, lutkaste ženske, so vzniknile nove ženske (s spetimi lasmi, in če je treba, v hlačah namesto kril), ženske-delavke, ženske-voznice tramvajev, ženske-smetarke, ženske-medicinske sestre, ženske-kmetice, ženske-strojvodje, ženske-pisarniške delavke ... (251)<sup>12</sup>

Po vojni so nekatere zapustile službo in se vrnile k vlogi gospodinje, a mnoge so tudi po vojni želele ostati zaposlene zunaj doma. S tem so se začele spolne kategorije moškega, tradicionalno povezanega z (gospodarsko) produkcijo, in ženskega, tradicionalno povezanega z reprodukcijo (vrste), še v večji meri prekrivati. Zaposlene ženske se v primerjavi z uveljavljenim idealom ženskosti zdijo maskulinizirane, medtem ko so se ranjeni in travmatizirani vojaki, ki so se poraženi vračali s fronte, zdeli feminizirani in »oropani« moškosti. Ženske vseh socialnih razredov so postale bolj vidne v javni sferi in so zavzemale nove vloge, nekatere s političnim ali feminističnim aktivizmom, druge skozi civilno podporo prizadetim v vojni (kot npr. z medicinsko nego ali filantropijo). Z vključevanjem v javno sfero so ženske prihajale v kontakt z vse več neznanci (specifično, neznanimi moškimi); istočasno pa so bile mnoge ženske (prvič) osvobodjene neposrednega nadzora moških – njihovi možje, očetje, bratje ali drugi tradicionalni »skrbniki« so bili odsotni (na fronti, zaprti ali padli v boju). Ženske so tako »postale – resnično ali pa tudi le v kolektivni domišljiji – bolj spolno aktivne in dostopne«, in podoba senzualne, seksualno osvobodjene ženske je v družbi vzbujala vse večji strah. (Re, *Women, Sexuality* 177) Zabrisovanje prej jasno določenih spolnih vlog je v družbi vzbudilo strah pred »spolno inverzijo«, »degeneracijo« in »nevarno destabilizacijo spola«, kot je bil do tedaj pojmovan. (Prav tam)

Z ženskimi gibanji in zgoraj opisanimi spremembami ženskega družbenega položaja se začne pojavljati tudi feministični ideal »nove ženske«: emancipirane, izobražene, karieristične, feministične. Ta novi ženski ideal je nastal v eksplicitnem nasprotju s prej uveljavljenim idealom »angela doma« in je še nadalje premikal zarisane meje spolnih vlog patriarhalne družbe. (Contarini, *La Femme* 20–2) V zgodnjem 20. stoletju se tako pravzaprav dogajata dva vzporedna boja za osvoboditev žensk: boj za politično emancipacijo ter kulturni boj za osvoboditev iz opresivnih okvirov družbenih pričakovanj o ženskem vedenju in mišljenju, pričakovanj, ki so v marsikaterem pogledu relikvija 19. stoletja.

---

<sup>12</sup> Vsi prevodi citatov iz virov, ki so izvorno v angleškem, francoskem ali italijanskem jeziku, so moji.



Že kmalu po vojni se je v Evropi začel pojavljati fašizem, najbolj seveda v Italiji in Nemčiji, kjer je bil kasneje vzpostavljen kot uradni režim, a tudi drugod po Evropi so bile popularne fašistična miselnost in njej sorodne ideologije. Fašistični odnos do ženske je v določeni meri neposredna reakcija na nove vloge, ki so jih ženske zavzemale v družbi, in moške strahove pred njimi: pred žensko osvobojeno seksualnostjo, pred njihovim delom izven doma in s tem opuščanjem otrok in družine kot primarne vrednote, pred njihovo neodvisnostjo od moškega. Fašizem hoče zato vzpostaviti ponoven (moški) nadzor nad ženskami in njihovimi telesi, kar počne tako z zakoni kot tudi z intenzivno propagando. Fašizem vidi in ceni žensko predvsem kot mater. Po eni strani je ženska v fašistični viziji »orodj[e] za rojevanje«, dobesedno mati nove generacije superiornih fašističnih otrok. (Đurič 59) Za fašizem je tako edina vrednost ženske seksualnosti njena reproduktivna funkcija, vse druge oblike njene spolnosti je treba v fašizmu zatreti in prepovedati. Fašizem vzpostavi visoke standarde spolne morale, hkrati pa koncipira žensko tudi kot simbolno mater domovine, s čimer koncept družinske ljubezni razširi na ljubezen do naroda. (Prav tam) Fašizem tako poskuša ponovno vpeljati ideal ženske kot gospodinje, žene, matere in angela doma, do tedaj na videz že preživet ideal v nekoliko prenovljeni obliki: idealna fašistična ženska je spodobna, dostojanstvena, a tudi močna in pripravljena pomagati v vojni, ampak predvsem ali samo v vlogi podpore moškim vojakom ter v vlogi rojevanja novih. Nasproti temu idealu je postavljena »vulgarna, čutna, grozeča« ženska – ta v fašistični ideologiji ni dopustna in mora biti (simbolno ali dobesedno) eliminirana. (Prav tam 65)

## 2.1. Reprezentacija žensk v moderni umetnosti

Literarne in umetnostne podobe žensk, ki so prevladovali na prelomu stoletja in na katere se (predvsem zgodnji) futurizem odziva, izhajajo še iz 19. stoletja, iz tradicije romantike in kasneje nove romantike in simbolizma. Hegemonična patriarhalna kultura je skozi mainstreamovsko umetnost replicirala in s tem utrjevala ideal ženske kot popolne device ali popolne, ljubljenu moškemu povsem predane zaljubljenke, popolne žene in matere. Obenem pa je umetnost ta ideal utrjevala s prikazovanjem posledic, ki so sledile, če ženske temu idealu niso ustregle: namreč skozi podobe »padlih« žensk, prešuštnic, zapeljivk, *femmes fatales* – te ženske so za moškega pogubne in vodijo v njegov moralni ali fizični propad (smrt), za kar so v fabuli pogosto kaznovane z (zanje) tragičnim koncem, ki so si ga s svojimi »moralnimi pomanjkljivostmi«

zaslužile. (Tragično so sicer po navadi končale tudi popolne device, ki jim je bila običajno namenjena vloga tragične žrtve.) Futuristi, na primer tako Marinetti kot de Saint-Point, za takšne dvojne upodobitve ženske kot na eni strani popolnega ideala in na drugi strani *femme fatale* še posebej kritizirajo italijanskega pisatelja, pesnika in dramatika Gabriela D'Annunzia, ki v svojih delih na prelomu stoletja še posebej jasno ločuje ženske like na ta dva tipa. V likovni umetnosti lahko ta dva arhetipa ženske opazujemo na primer v slikah Edvarda Muncha, kjer se izmenjujejo podobe ženske-device (npr. *Madonna*, 1895), ženske-vampirke, ki moškega terorizira (npr. *Salomé*, 1903), in ženski akti, v katerih moški (slikar skozi svojo perspektivo) golo žensko telo gleda zviška in mu nadvlada (npr. njegove številne različice ležečih aktov). (Duncan 294–8) V literaturi podobe *femme fatale* najdemo od Brama Stokerja in njegovih vampirk (v romanu *Drakula*, 1897) do secesijskih pesmi Ernesta Stöthra, v dramatiki od Wildove Salome (1893) do Wedekindove Lulu (v dramah *Duh zemlje*, 1895, in *Pandorina skrinjica*, 1904) in do Oskarja Kokoschke ter njegove ekspresionistične drame *Morilec, upanje žensk* (1908). (Markus 187–185) V gledališču so te like upodabljale tudi vélike, zvezdniške igralko, kot na primer Sarah Bernhardt v Franciji in v Italiji Eleonora Duse (tudi muza Gabriela D'Annunzia).

Za ta modus upodabljanja »padle« ženske sta nekoliko prej v 19. stoletju popularna modela ženske kot prešuštnice, na primer Flaubertova gospa Bovary (1856) in Tolstojeva Ana Karenina (1873–77), ki obe zaradi svojih moralnih konfliktov storita samomor, ter prostitutk, kot denimo v Zolajevem romanu *Nana* (1880), v katerem protagonistka v svojem vzponu od revne ulične prostitutke do kurtizane najvišjega družbenega razreda deluje kot virus, ki »spodobno« družbo okuži s svojo spolno slo in (iz nje izhajajočo) nemoralnostjo.

Hkrati je umetnost v upodobitvah pogubne ženske odražala tudi moške strahove pred spreminjajočo se vlogo ženske, ki idealu ni več želela ustreči: na moško »groz[o] pred žensko«, tj. osvobojeno žensko z avtonomijo in sposobnostjo sprejemanja lastnih odločitev (ki včasih tudi »ogrožajo« moškega ali njegovo samopodobo), lahko naletimo »skoraj vsepovsod v 'duhu časa' ob prelomu stoletja, od Edvarda Muncha preko Augusta Strindberga do Franza Kafke«. (Žižek v Weininger 305) V Strindbergovi dramatiki je mizogini strah pred (močno, gospodovalno) žensko še posebej očiten: njegova drama *Oče (Fadren)*, 1887) je denimo portret boja med spoloma, v katerem nad moškim prevlada ženska in ga s tem pogubi. Strindberg v drami prikaže patriarhalnega očeta, ki mu ženske v njegovi družini »predstavljajo stene družinskega pekla, v katerem on zblazni«. (Szondi v Koloini 100)

V literaturi in dramatikah se malo pred prelomom stoletja začnejo pojavljati tudi prelomne subverzije te dvojnosti prikazov ženske. Henrik Ibsen svojo dramo *Nora ali Hiša lutk (Et dukkehjem)*, 1879) začne s podobo idealne ženske v skladu s takratnim družbenim standardom: Nori vse gospodinjsko delo opravi služkinja, vse njene naloge pa se vrtijo okrog tega, da »polepša« dom in življenje moža ter otrok. A Ibsen ta ideal subvertira, ko pokaže drugačno, prekanjeno in samostojno plat Nore, ki odkrije, da idealu ni mogoče zadostiti in zato neha poskušati, s čimer se je *Nora* zapisala v zgodovino kot feministična drama.<sup>13</sup> A subverzija ideala ne bi bila tako uspešna, če ta prej ne bi bil tako močno vzpostavljen. Nekateri umetniki začnejo tudi »padle« ženske, kot so prostitutke, prikazovati v drugačni luči: Baudelaire jih opeva v poeziji, Manet jih slika s sočutjem. (Van Ness 169) Sočutja vredne prostitutke se pojavijo tudi v dramatikah, ko George Bernard Shaw v kontroverzni drami *Poklic gospe Warrenove (Mrs. Warren's Profession)*, napisana 1893, a uprizorjena šele 1907) prikaže raznovrstne socialne probleme, povezane s prostitucijo:

gonilna sila ekonomske nujnosti; ekvivalenca med poroko in prostitucijo, ki sta obe osnovani na potrebi žensk, da zadovoljijo moške, da si zagotovijo preživetje; irelevantnost nemoralnosti kot domnevni vzrok prostitucije; neprijetnost tega dela za vpletene ženske; in koristoljubna hinavščina družbe, ki ima [materialno] korist od spolnega izkoriščanja žensk, medtem ko te ženske obsoja. (Eltis 163)

V začetku 20. stoletja se tako, vsaj v nekaterih umetniških prostorih, prej uveljavljeni modusi ženske reprezentacije začnejo spreminjati. V metropolitanskih prestolnicah, kot na primer v Parizu, Berlinu ali Zürichu (ne pa zares v italijanskih mestih, niti v Rimu; Italija je bila globoko katoliška država, ki je v tem nekoliko zaostajala), se je vzporedno z meščansko kulturo začela pojavljati tudi razcvetena boemska, *underground* umetniška scena, kjer so se vsi, tudi ženske, počutili bolj osvobojeni restriktivnih družbenih norm in so imele tudi nekonvencionalne ženske umetnice priložnost za samoekspresijo. Umetnice – pisateljice, igralka, slikarke, pesnice ... – so celo tu kakor tudi v mainstreamovski umetnosti in v preteklih obdobjih (in kot neredko tudi danes) prihajale iz premožnejših družin oziroma vsaj iz srednjega sloja. Umetnost ni bila (kot je tudi danes redko) dovolj dobičkonosen »posel«, da bi se ga lahko lotevale tiste, katerih skrb

---

<sup>13</sup> Če je res feministična, je vprašljivo, a to ni predmet te naloge. Za eno od perspektiv, ki osvetljujejo »feministični« status te drame, glej npr. članek »Nora in Laura« Petre Pogorevc (Gledališki list MGL, Nora, sezona 2022/23).

je bila materialno preživetje – sploh pa ne za ženske, saj je bil zanje uspeh še bolj negotov kot za njihove moške kolege. V teh alternativnih umetniških prostorih, denimo v kabareti, v britanskih *music-hallih*, v priljubljenem kankanu, v pantomimah, je bilo žensko telo, včasih celo golo žensko telo, vidno povsod. Golota ali skorajšnja golota na odru je prispevala k vzpostavljanju drugačnega odnosa do (ženskega) telesa kot seksualnega, kar je imelo tako pozitivne (emancipacija) kot negativne (seksualizacija) posledice. Takšna dražljiva golota, delno zakrita s tančicami ali nakitom, ni bila problematična, dokler je ženska ostajala zgolj objekt poželenja; ko pa so se dražljivo oblečene (ali slečene) ženske premikale po lastni volji, odločale o svojem telesu in tako postale subjekt, je nastal škandal: ko je v Parizu pantomima *Griserie d'éther (Opojnost etra, 1908)* med dvema plesalkama uprizorila lezbično izražanje naklonjenosti, so bili režiser in obe performerki obsojeni in kaznovani zaradi »javne nemorale«. (Erber 185) Podoben škandal je nastal, ko sta pariški umetnici Colette<sup>14</sup> in Missy<sup>15</sup>, tudi sicer ljubimki, nastopili v pantomimi *Rêve d'Égypte (Sanje o Egiptu, 1907)* in se v njej poljubili; to je povzročilo tolikšen nemir v občinstvu, da ga je morala pomiriti policija. (Prav tam 187) Ženska homoerotika je bila v tedanji literaturi in gledališču sicer vse bolj pogosta: »Lezbičnost je leta 1900 zelo v modi.« (Destais v Černe 20)

Družbeno in umetniško koncepcijo ženske je v svojem delu raziskovala tudi pisateljica in dramatesa Rachilde,<sup>16</sup> poleg Colette ena glavnih osrednjih figur pariške alternativne, »predrzne« umetniške scene.<sup>17</sup> Rachilde se je v romanu *Monsieur Vénus (Gospod Venera, 1884)* poigravala z zabrisovanjem meje med ženskostjo in moškostjo in sprevračanjem tradicionalnih spolnih vlog z upodobitvijo »dominantn[e] transvestitn[e] žensk[e], ki svojega ljubimca dojema kot objekt, ga oblači v ženske obleke in postopno feminizira«. (Černe 20) Tudi druge pesnice in pisateljice so v tem času sprevračale tradicionalno videnje ženske kot objekta, moškega pa subjekta poželenja in v svojem delu opevale moško čutnost in moške kot objekt poželenja – običajno prek elips, znotraj katerih preskočijo eksplicitne opise spolnih aktov.

---

<sup>14</sup> Umetniško ime Sidonie-Gabrielle Colette. (Erber 187)

<sup>15</sup> Umetniško ime Mathilde de Morny, tudi Yssim, ki je bila znana po svoji kratki pričeski in oblačenju v moška oblačila. (Prav tam)

<sup>16</sup> Pseudonim Marguerite Vallette-Eymery.

<sup>17</sup> V tekstu uporabljam izraz dramatesa namesto dramatičarka za žensko, ki se ukvarja z dramskim pisanjem; izraz prevzemam po Simoni Semenič.

Številne ženske umetnice tako na prelomu stoletja raziskujejo svojo spolnost in umetniški navdih pogosto črpajo iz lastne čutnosti, v marsikaterem pogledu pa so še vedno omejene s tradicionalno spolno moralo: »[o]bčutki krivde pri teh, ki so si upale, previdnost pri jeziku, pomembnost zakonskega stanu [in z]apleten zgodovinski jezik v sentimentalni govorici« so še vedno vidni v njihovi literaturi. (Destais v Černe 21)

Kasneje, ob pojavu fašizma, le-ta želi tovrstne alternativne, seksualno osvobojene, s fašističnim idealom ženskosti neskladne moduse reprezentacije ženske v umetnosti zatreti in jih ponovno nadomestiti z lastnim idealom ženskosti. Italija kabaretske in druge takšne tradicije že prej ni imela, v Nemčiji pa kabarete večinoma zaprejo, pogosto pa v zapore ali koncentracijska taborišča pošljejo tudi kabaretske performerje in performerke. Literatura in likovna umetnost, ki odprto obravnava žensko seksualnost, sta označeni kot »degenerirani« in sta prepovedani ali zažgani kot pornografija. Transgresivne podobe ženskosti fašisti nadomestijo s propagando, ki žensko prikazuje kot močno in zdravo, a moškemu submisivno mater naroda. (Wood 122) Za reprezentacijo idealne fašistične ženske je značilen npr. film *Olympia* (1936) Leni Riefenstahl ali pa, kot bomo videli, v Italiji podoba plesalke Gianinne Censi.<sup>18</sup>

### 2.1.1. Umetnica in fenomen muze

Zanimiv pojav, ki ga lahko opazujemo v umetniški sferi na prelomu stoletja tako v mainstreamovski kot tudi v avantgardni, je fenomen ženske-umetnice kot muze slavnejših (moških) umetnikov, ki (vsaj do neke mere) zasenčijo njeno slavo.

V tradiciji romantike, nove romantike in simbolizma je bila ženska kot simbol, iz katerega (moški) umetnik črpa svojo inspiracijo, visoko cenjena, in muze slavnih umetnikov so pogosto dosegle določeno lastno slavo; a običajno so bolj slavne postale zaradi svojega statusa muze kot po zaslugi lastnih umetniških dosežkov. Številne slavne muze so bile namreč tudi same umetnice ali so imele umetniške aspiracije. Spomnimo se lahko denimo na Almo Mahler, katere delo kot skladateljice in pisateljice je danes večinoma izgubljeno in je mnogo bolj kot po svojih umetniških stvaritvah znana kot muza Gustavu Klimtu in Oskarju Kokoschki ter kot žena

---

<sup>18</sup> Več o tem, kako je italijanski fašizem podobo Gianinne Censi uporabil za svojo propagandno kampanjo, v poglavju Kasnejše futuristično ustvarjanje in njegov konec (str. 68).

skladatelja Gustava Mahlerja in začetnika avantgardne šole Bauhausa Walterja Gropiusa. Ali na feministično filozofinjo, psihoanalitičarko in pisateljico Lou Andreas-Salomé, ki si jo je zgodovina najbolj zapomnila po njenih prijateljstvih z moškimi »velikani« njenega časa, Friedrichom Nietzschejem, Rainerjem Mario Rilkejem in Sigmundom Freudom. Ali pa na Zeldo Fitzgerald, ki je bila prisiljena svoje lastne literarne ambicije zatreti v prid literarne kariere svojega moža Scotta F. Ali na francosko slikarko Victorine Meurent, ki je na prelomu stoletja v Parizu služila kot inspiracija za kanonske slikarje, kot sta bila Manet in Degas, a katere lastno delo je skorajda povsem zasenčil sloves slik, na katerih se pojavi kot model, njen osebni sloves pa je bil uničen zaradi govoric o njenih domnevnih razmerjih z umetniki, za katere je pozirala. (Land 2019) Podobna usoda je doletela tudi kiparko Camille Claudel, katere dela so po njeni smrti sicer dosegla določeno mero prepoznavnosti, a je umrla skoraj povsem neznan – razen kot muza (in ljubica) Augusta Rodina. Tudi pesniki in dramatikci so svojo inspiracijo iskali v umetnicah, specifično v plesalkah: Hugo von Hoffmanstahl je vir za svoje alternativne kreativne estetike našel v plesu Ruth St. Denis in Grete Wiesenthal, Stéphane Mallarmé pa v Loïe Fuller in njenem *Dans serpentine (Ples serpentin)*. (Brandstetter 237) Že samo znotraj avantgardnih gibanj lahko najdemo več podobnih primerov. Razvpito je Picassovo ravnanje z Doro Maar, ki sicer nikakor ni pozabljena, lahko pa se vprašamo, ali je njuno razmerje bolje služilo njegovi karieri ali njeni; podobno vprašanje lahko v dadaističnem gibanju postavimo tudi o Sophie Taeuber-Arp v navezavi na njenega moža Jeana Arpa ali pa o Emmy Hennings in njenem možu Hugu Ballu.

Čeprav je futurizem preziral koncept ženske-muze, tudi znotraj futurizma lahko najdemo primere umetnic, ki so istočasno služile kot inspiracija slavnejšim umetnikom.<sup>19</sup> Valentine de Saint-Point, na primer, je v svojem nekonvencionalnem življenju služila kot muza umetnikom pariške scene, ki so se srečevali v njenem pariškem salonu, denimo Augustu Rodinu (kot Camille Claudel) in Alphonsu Muchaju, v svojih futurističnih letih pa je v mnogih pogledih pomembno vplivala na pisanje in ustvarjanje F. T. Marinettija.<sup>20</sup> Pravzaprav lahko skozi Marinettijevo življenje opazamo več žensk, ki bi jih lahko opisali kot njegove muze: poleg de Saint-Point je bila Giannina Censi njegova muza pri realizaciji futurističnega plesa in mu

---

<sup>19</sup> Več o futurističnem preziru do ženske kot simbola in s tem ženske kot muze v poglavju Futuristični odnos do žensk (str. 32).

<sup>20</sup> Več o njej v poglavju Na presečišču futurizma, plesa in feminizma: Valentine de Saint-Point (str. 53).

omogočila, da je svoje abstraktne ideje skozi njeno telo prenesel v prakso; njegova žena, slikarka Benedetta Cappa, pa je inspirirala (in gotovo tudi soustvarila) mnoge aspekte njegovih idej o likovni umetnosti, sploh njegov koncept »taktilizma«.<sup>21</sup> Gianinna Censi je s svojimi aeroplesi sploh inspirirala več futurističnih umetnikov, ki so jo upodabljali v slikah, kipih in pesmih.<sup>22</sup>

Zakaj so te umetnice-muze tako pogosto bolj znane zaradi svojih povezav s (slavnejšimi) moškimi umetniki, pa tudi kako je sploh prišlo do tega, da so ti moški bolj slavni, je težko reči. Vsekakor bi težko to dejstvo pripisovali zgolj seksizmu njihovih sodobnikov in/ali kritikov in drugih, zadolženih za zgodovinenje njihovega dela; vsekakor je treba upoštevati tako relativno kvaliteto kot kvantiteto njihovega umetniškega opusa ter druge faktorje, ki so preprečevali, da bi njihovo delo doseglo širšo javnost, na primer moške, ki so si jemali zasluge za njihovo delo (glej npr. Benedetta) ali jim kreativno ustvarjanje prepovedovali (glej npr. Magamal), ali pa nespecificirane »ženske« psihiatrične bolezni, ki so pestile številne umetnice tega časa in zaradi katerih so bile pogosto nezmožne ustvarjati ali objavljati več.<sup>23</sup> Vendarle pa se mi ne zdi preveč za lase privlečena hipoteza, da je v družbi, ki je ženske cenila in ocenjevala predvsem v razmerju do moških, ženska lažje zaslovela zaradi kreativnosti, ki jo je vzbujala v moških, kot pa z rezultati svoje lastne ustvarjalnosti.

## 2.2. Filozofije in teorije spola, seksualnosti, sle

V 19. in zgodnjem 20. stoletju je na koncepcijo ženske, spola in spolnosti vplivalo nekaj zanimivih – in bolj ali manj eksplicitno mizoginih – filozofskih teorij spola, seksualnosti in

---

<sup>21</sup> Marinetti v manifestu, naslovljenem preprosto *Taktilizem: futuristični manifest*, definira taktilizem kot »umetnost Dotika« in ga opiše kot novo obliko umetnosti, ki skozi dotik poskuša ustvariti »sugestivne umetniške občutke, tako raznolike kot tiste, ki jih doživljamo z očmi in ušesi«. (*Critical* 371) Več o Benedetti in njeni vlogi pri koncepciji taktilizma v poglavju *Futuristke: ženske znotraj gibanja* (str. 45).

<sup>22</sup> Več o njej v poglavju *Aerodanza: Gianinna Censi* (str. 64).

<sup>23</sup> Med drugim sta bili s takimi »ženskimi« psihiatričnimi in siceršnjimi zdravstvenimi težavami diagnosticirani Enif Robert in Magamal; več o obeh, ne pa o njunih psihiatričnih težavah, ki za temo te raziskave niso posebej relevantne, v poglavju *Futuristke: ženske znotraj gibanja* (str. 45). Za podrobno raziskavo zgodovine »ženskih« psihiatričnih diagnoz in njihovih depikcij v umetnosti glej na primer magistrsko tezo Julianne Little »*Frailty, thy name is woman*«: *Depictions of Female Madness* (Virginia Commonwealth University, 2015).

ljubezni. Prav to so teme, s katerimi so se futuristi v svojem odnosu do žensk najbolj ukvarjali in ki so jim namenjali največ prezira; zato si jih je vredno podrobneje ogledati.

**Arthur Schopenhauer**, čigar teorije so bile v času futurističnega ustvarjanja stare že skoraj stoletje, pa vendar še vedno široko popularne, je verjel v naravno pasivnost in mentalno manjvrednost žensk, ki jih je imel po intelektualnih zmožnostih za ekvivalentne otroku in nezmožne avtentične estetske presoje ali moralne odgovornosti, in zato ne v celoti človeške. (Re, *Women at War* 279–80) V eseju *Metafizika spolne ljubezni*<sup>24</sup> je orisal svojo teorijo »ljubezni«. Postavi namreč tezo, da je spolna ljubezen oz. zaljubljenost zgolj utvara, s katero ljudje zakrivajo svojo spolno slo: »Zaljubljenost je samo podrobneje odrejen, specializiran in v najstrožjem pomenu individualiziran spolni nagon.« (9) Spolna ljubezen ter strast se mu zdita škodljiva dejavnika, ki negativno vplivata na moči in misli (predvsem mladih) ljudi, jim jemljeta čas, jih vodita v spore in iracionalne odločitve ter jim vsesplošno uničujeta življenje. Čemu je torej potrebna? Edini cilj ljubezni je za Schopenhauerja nadaljevanje vrste.<sup>25</sup> Za še tako vzvišeno ljubeznijo naj bi se tako skrival samo gon po spočetju novega rodu, njen namen pa je spolni odnos med dvema posameznikoma, ki sta zmožna producirati čim bolj »popolnega« potomca. Ljubezen med njima naj bi bila samo »ljubezen do življenja novega posameznika, ki ga lahko spočneta le onadva«. (Prav tam 15) Schopenhauer razvije tudi teorijo privlačnosti, s katero pojasnjuje, kako in zakaj se takšni osebi najdeta: bolj kot si moški in ženska fizično in osebno ustrezata, večja in bolj edinstvena je njuna ljubezen, hkrati pa to zagotavlja kar največjo individualnost in »kakovost« njunih potomcev; najpopolnejši so po Schopenhauerju otroci tistih posameznikov, ki med seboj čutijo največjo strast. Privlačili naj bi se ljudje z nasprotnimi lastnostmi, tako fizičnimi kot osebnojnimi, saj v partnerju vsak išče tisto, kar njemu samemu primanjkuje, s čimer naj bi se pomanjkljivosti posameznikov nevtralizirale v

---

<sup>24</sup> Objavljeno kot del druge izdaje njegove knjige *Svet kot volja in predstava*, prvič objavljene leta 1844.

<sup>25</sup> V dodatku *Metafizike spolne ljubezni* Schopenhauer razpravlja o homoseksualnosti, katere namen ne more biti nadaljevanje vrste, kar bi lahko ovrglo njegovo teorijo. Avtor se že na začetku opraviči, da sploh piše o tej »odurni monstroznosti« in »nesreči«, ki se je lahko loti le »popolnoma sprevržena, zmedena in izrojena človeška narava«, ter zagovarja »ostre ukrepe«, ki so nujno potrebni, da bi jo zatrli – usmrtitev ali dosmrtni izgon. (74) Na podlagi zgodovinske razširjenosti homoseksualnosti od antične Grčije in Rima do Azije »v vseh časih« in tega, da je še tako ostri ukrepi niso mogli zatreti, Schopenhauer zaključí: »splošnost in trajna neiztrebljivost homoseksualnosti dokazujeta, da izhaja iz človeške narave«. (75) Kako se to sklada z njegovo teorijo ljubezni? Preprosto: argumentira, da so homoseksualci tisti moški, katerih sperma je »nedozorela« ali »oslabela zaradi starosti«, torej, so prestari ali premladi ali kako drugače nezmožni zaploditi »popolnega« potomca, zato jih narava s homoseksualnostjo izvzame iz razmnoževanja, da ne bi zaplodili šibkega in slabega »izdelka«. (81–2) Ženske homoseksualnosti Schopenhauer ne omenja.



njihovih otrocih. Med drugim to velja tudi za stopnje moškosti in ženskosti; po Schopenhauerju ima tako fizično kot psihološko vsak posameznik v sebi različne stopnje moškosti ali ženskosti, ki pa se morajo, če naj par čuti veliko strast, uravnovesiti, torej mora »določena stopnja njegove moškosti ustrezati določeni stopnji njene ženskosti«, zaradi česar naj bi možati moški iskali feminilne ženske in obratno. (Prav tam 38) Privlačnost zato po Schopenhauerju temelji prednostno na dejavnikih, od katerih je neposredno odvisna plodnost: najpomembnejša je starost (oba partnerja morata biti v čim bolj plodnih letih),<sup>26</sup> sledi ji zdravje, nato okostje in »polnost mesa«; lepota obraza je šele na zadnjem mestu dejavnikov, ki jih avtor našteje – po njegovem je ta še posebej nepomembna za ženske. V odnosu do spolne ljubezni avtor navede še eno razliko med spoloma: moški naj bi bili bolj nagnjeni k nestalnosti in nezvestobi kot ženske, zaradi česar pa je žensko nezvestobo po njegovem težje upravičiti. Ne glede na spol naj bi bil (spolni) nagon prevara, slepilo, ki mu, ko se iz splošnega nagona (pre)usmeri v specifično osebo, »uspe prevzeti masko objektivnega, vzvišenega oboževanja« (prav tam 13) in postane to, kar razumemo kot ljubezen.

Čeprav je ta teorija v času nastanka futurističnega gibanja pravzaprav že »stara«, pa jo omenjam, ker jo v marsičem lahko povežemo s futuristično vizijo ljubezni. Schopenhauerjev koncept ljubezni kot slepila je taista sentimentalna ljubezen-slepilo, proti kateri Marinetti usmeri svoj prezir; Marinetti se celo strinja, da je »ljubezen« pravzaprav maskirana spolna sla, katere namen je reprodukcija. Tudi Valentine de Saint-Point kot druga futuristka, ki se je ekstenzivno ukvarjala s konceptom ljubezni, bi se strinjala, da je le-ta predvsem slepilo, za katerim se skriva spolna sla. A medtem ko jo Marinetti in Schopenhauer razumeta predvsem kot utilitarno (nadaljevanje vrste) ter hkrati (za psiho in intelekt) škodljivo, de Saint-Point v spolni sli vidi močno življenjsko in predvsem ustvarjalno silo.

**Friedrich Nietzsche** sicer ne razvije koherentne teorije ženskosti, kot to storijo drugi tu omenjeni filozofi, a ima, podobno kot Marinetti, zaradi nazorov o »ženski« in »ženski kot taki«, ki jih najdemo v njegovih delih in ki jih je enostavno brati kot mizogine, sloves sovražnika

---

<sup>26</sup> Schopenhauer sicer govori predvsem o starosti ženske: »Kljub temu da so za nas moške večinoma pri ženskah pomembna leta od pojava menstruacije do njenega izginotja, dajemo odločno prednost starosti med osemnajstim in osemindvajsetim letom. Nobena ženska zunaj teh let nas ne more vznburiti, starka v menopavzi v nas vzbuja celo odpor.« (30)

žensk.<sup>27</sup> V *Tako je govoril Zaratustra* (1883–1885) na primer zapiše: »Vse na ženski je uganka, in vse na ženski ima eno rešitev: nosečnost.« (57) Za Zaratustro je ženska »igrača«; ženska »pozna samo ljubezen« in je zato »sužnja in tiranka«, ki jo mora moški-bojovnik nadzorovati z bičem; čeprav se ženska zaveda moške moči, je ne more razumeti. (Re, *Futurism and feminism* 256) Njegov koncept Volje je, kot tudi pri Marinettiju, ki ga je povzel po Nietzscheju, izključno moška Volja; tudi njegov *Übermensch* – čeprav je s tem načeloma mišljen nad-človek in ne nad-moški – je pri Nietzscheju apliciran samo na moške posameznike. Za Zaratustro, tako kot za Marinettija, bi morali biti moški bojovniki, pripravljeni na vojno, ženska pa naj bi bila uporabna le za bojovnikovo rekreacijo in za reprodukcijo: »Moškega je treba vzgajati za vojno in žensko za oddih vojaku: vse drugo je norost.« (Nietzsche 57) Kot bomo videli, je ta sentiment delilo več filozofov, ki so na prelomu stoletja mislili ženskost.

**Otto Weninger** je leta 1903 izdal knjigo *Spol in značaj*, analitično študijo povezave med biološkim in psihološkim spolom ter osebnostnimi lastnostmi. V knjigi postavi najprej tezo, da ni možno potegniti jasne črte med pojmom »moški« in »ženska«, saj vsi ljudje vsebujejo elemente obeh spolov, vsi naj bi tako anatomske kot značajsko združevali oboje, moško in žensko, v različnih razsežnostih: »V resnici ni ne moškega ne ženske, marveč, tako bi lahko dejali, samo moško in žensko.« (Prav tam 20) Kot Schopenhauer tudi Weininger vzpostavi svojo teorijo privlačnosti (sam jo sicer imenuje zakon), ki temelji na razlikah v stopnji moškosti ali ženskosti znotraj posameznika in je v tem podobna Schopenhauerjevim trditvam o pomanjkljivostih, ki se nevtralizirajo: »Zmeraj se skušata spolno združiti cel moški (M) in cela ženska (Ž), čeprav se ti enoti porazdelujeta na oba različna individua za vsak posamezni primer v različnem razmerju.« (Prav tam 34) Kot pri Schopenhauerju torej tudi pri Weiningerju velja, da se nasprotja privlačijo; in prav tako kot Schopenhauer tudi Weininger trdi, da so najbolj uspešni potomci tistih parov, ki se medsebojno najbolj privlačijo.<sup>28</sup> Popolni moški, ki bi

---

<sup>27</sup> Če je ta sloves upravičen, je predmet akademskih debat, v katere se na tem mestu ne bom spuščala. Njegovi pogledi na to temo so, podobno kot nazori futuristov, pogosto dvoumni in kontradiktorni, tako da lahko znotraj njegovega opusa najdemo dokaze za interpretacijo njegovega odnosa do žensk ali kot zelo mizoginega ali tudi relativno benevolentnega.

<sup>28</sup> Tudi Weininger, tako kot Schopenhauer, razmišlja o homoseksualnosti, ki pa jo, več kot petdeset let po slednjem, naslovi precej manj eksplicitno obsojajoče. Začne sicer z (z modernega vidika nekoliko bizarno) trditvijo, da so homoseksualci (on omenja tudi lezbijke) tudi anatomske bližje drugemu spolu, a v nadaljevanju homoseksualnosti ne obravnava kot napake ali »izjeme v naravnem zakonu«, temveč zgolj kot »poseben primer« (Weininger 47); zavrne idejo homoseksualnosti kot pridobljene lastnosti in zagovarja tezo, da je istospolna privlačnost nekaj naravnega in prirojenega. Predstavi celo idejo, da naj bi bili vsi tako heteroseksualni kot homoseksualni. Zanimivo oriše tudi pojav homosocialnosti, saj prepozna, da je do neke mere spolnost baza za vsa moška prijateljstva.

vseboval le moško (ideal, ki ga avtor označi z M in ki ga v nadaljevanju uporablja tudi kot oznako za esenco moškega, ki jo ima v sebi človek kateregakoli spola), ali popolna ženska, ki bi vsebovala samo žensko (Ž, oznaka, ki jo avtor uporablja v istem smislu za esenco ženske), sta v realnosti neobstoječi konstrukciji. V resnici obstaja »spolna mnogoličnost v duhovnem svetu« (prav tam 50), vsi individuumi smo nekje vmes na različnih vmesnih spolnih stopnjah in nihamo v svoji spolni opredeljenosti, četudi Weininger ultimativno trdi, da je človek lahko ali ženska ali moški, ne glede na spolno kompleksnost, ki jo vsi vsebujemo. Valentine de Saint-Point v svojem *Manifestu futuristične ženske* desetletje kasneje postavi podobno tezo. Da bi te razlike med posamezniki družba uspešno obravnavala, Weininger predlaga bolj individualizirano vzgojo, ki bi se tem individualnim spolnim razlikam prilagodila, namesto da jih zatira. Žal pa prav tu, ko njegove ideje nekemu z modernimi senzibilitetami zazvenijo najbolj razumno, Weininger začne razodevati svoja najbolj kontroverzna in mizogina prepričanja. Najprej zatrdi, da bi morali prej opisane psihološke spolne razlike navzven opazovati skozi fiziognomiko, tj. z »znanostjo« razbiranja osebnosti iz fizičnega videza, nato pa se s fiziognomiko loti t. i. »emancipiranih žena« in se posveti »ženskemu vprašanju«, kjer dokončno razkrije svoj globoki prezir do žensk. Zatrdi, »da si ženska želi emancipacije in da je sposobna le v toliko, kolikor ima M v sebi« (prav tam 58), saj čista Ž ne čuti potrebe po emancipaciji, po moškem enakovredni duševni ali moralni svobodi in po njegovi ustvarjalni sli, niti tega ni zmožna. Vse pomembne ali sposobne ženske v zgodovini naj bi se psihološko in anatomsko tako približevale moškemu, da so komajda še ženske, vse po vrsti pa naj bi bile lezbijke, biseksualne ali v razmerjih z zelo ženstvenimi moškimi. Genialnost proglasi za izključno moško lastnost, ki je ženska ne more doseči, saj Ž zavest ni sposobna urejene, jasne, razločne misli: »žena nima izvirne zavesti, osvesti jo šele moški, žena živi nezavedno, moški zavedno, najzavedneje pa genij«. (Prav tam 95) Weininger zato seveda nima težav z argumentiranjem, da celo najsposobnejše ženske niso tako nadarjene kot moški (navsezadnje imajo še največje možače v sebi največ 50 % M, ki je edini sposoben izoblikovanega mišljenja in čustvovanja!). Moškega koncipira kot dejavnega posameznika, agenta spremembe in napredka, ki ima v sebi »vse« (tudi zmožnost, da se spremeni v žensko in postane »babji«, medtem ko ženska nikdar ne more postati moški, ne glede na to, koliko M je v njej) in ki ga poveže z aristotelovskim principom tvornega, aktivnega *logosa* – kar se ujema tudi z Marinettijevo koncepcijo futurističnega moškega – medtem ko ženski princip izenači s pasivnostjo in z nedejavnostjo Aristotelove materije. To razširi tudi na vlogo moškega in ženske

pri spolnem odnosu in spočetju: ženska naj bi si želela biti »napadena« in trpna, medtem ko jo moški napada. Popolnoma žensko bitje, čisti Ž, je po njegovem bitje brez duše in brez osebnosti; reducira jo izključno na njeno seksualno funkcijo. Žensko življenje naj bi bilo namreč »zmeraj in docela spolno«, in ženska naj bi se docela izživela v »krogu spolnega občevanja in razmnoževanja«, tj. v odnosu do moža in otroka, ki v celoti izpolnita njeno življenje. (Prav tam 77) Z nespolnimi zadevami se ukvarja le za(radi) moškega, ki ga ljubi; vse, kar ženska počne, je le maska, za katero skriva svoj spolni gon. Edino, čemur obstoj žensk sploh služi, je po Weiningerju seks, razmnoževanje ter »zvodništvo«, ki ga definira kot vsakršno »parčkanje« drugih; ženskin edini namen je po njegovo spolni odnos, pa naj bo njen ali od nekoga drugega. Medtem pa ima moški življenje tudi izven spolnosti: ima boj, politiko, religijo, umetnost, tj. javno sfero življenja. »Ž je samo spolna, M pa je spolen in še nekaj več.« (Weininger 78) Ne le to, medtem ko se moški svoje spolnosti lahko zaveda in se z njo sooči, se ženska po Weiningerju svoje spolnosti ne zaveda niti se je ne more, saj je Ž sama spolnost in nič drugega: »moški ima penis, vagina pa obvlada žensko«. (Prav tam 79) Tudi edini spomini, ki jih po Weiningerju Ž lahko formira, so vezani na spolni nagon in razmnoževanje. Ženska nima domišljije, ker se ni zmožna ukvarjati z ničimer drugim kot s spolnostjo in ploditvijo, zato je jasno, da so ženske v zgodovini umetnosti popolnoma nepomembne; prav tako je ženska nezmožna logike in racionalnega mišljenja, zato so ženske nepomembne tudi v zgodovini znanosti. Po Weiningerju se je vsaka ženska, ki se je kdaj ukvarjala z znanostjo ali umetnostjo, z njo bavila zgolj zato, da bi se približala moškemu in si ga pridobila. Prav tako zaradi pomanjkanja izvirne zavesti ženska ni sposobna dojeti konceptov etike in morale in je zato popolnoma amoralno bitje, ki pogosto deluje nemoralno (ne antimoralno, saj bi za to potrebovala razumevanje pojma morale). »Popolnoma žensko bitje ne pozna niti logičnega niti moralnega imperativa, tuji sta ji besedi zakon in dolžnost, dolžnost do samega sebe.« (Prav tam 150) Dolžnosti do sebe ženska niti ne more poznati, saj ne more poznati sebe; ničesar ni, kar bi lahko poznala. »Ženske nimajo niti bistva, ženske niso, ženske niso nič. Če si nekaj, potlej si moški, če pa nisi nič, si ženska.« (Prav tam 241) Brez izvirne zavesti, spomina, domišljije, logike, morale ali česarkoli drugega razen spolnega nagona je ženska popolnoma brez osebnosti. »Osebnost in individualnost, (razumski) jaz in duša, volja in (razumski) značaj – vse to pomeni eno in isto stvar, tisto namreč, ki pripada v človeštvu samo M in ki je Ž nima.« (Prav tam 151) Edini sklep, do katerega Weininger lahko pride, je, da ženska nima jaza – nima ne tega, kar bo Freud pozneje poimenoval ego, niti superega; ženska, kakršna je koncipirana v *Spolu in značaju*, je čisti id. Ženska v tej koncepciji

nima niti duše,<sup>29</sup> tudi ne svobodne volje, saj jo v celoti nadzira njen spolni gon; zaradi pomanjkanja zavesti tudi ni sposobna preseči same sebe. »Ženska ni niti globokoumna, niti visokoumna, niti bistroura in niti prostoura, marveč kvečjemu nasprotno; kakor smo doslej videli, sploh ni 'umna': v celoti je nekako brez uma in pomena.« (Prav tam 215) Ženska živi zgolj v svetu čutnosti in telesnosti brez vsakega višjega namena; tako se sicer boji smrti, a ne stremi po nesmrtnosti, ki bi ji jo slava lahko zagotovila. Prav tako ni sposobna junaštva, ki ga Weininger pripisuje izključno moškemu. Vse te lastnosti (ali pomanjkanje le-teh), še posebej koncepcija junaštva kot izključno moška domena, so v izrecnem nasprotju s figuro futuristične ženske, kot jo Valentine de Saint-Point izoblikuje v svojih manifestih, so pa tudi v neposredni kontradikciji dnevno živete realnosti, ki so jo futuristke – intelektualne, izobražene, politično angažirane umetnice – živele vsak dan. A Weininger pozna le dva tipa žensk, v katera bi nedvomno umestil tudi vsako izmed članic futurističnega gibanja: matere in cipe (tako so sicer ženske v grobem opredeljene tudi v *Manifestu futuristične ženske*, le da grobo oznako »cipa« tam zamenjuje pomensko nežnejši izraz »ljubimka«), pri čemer v vsaki ženski obstajata oba principa, a eden vedno prevlada. K tipu cipe ne prišteva le žensk, ki prodajajo svoje spolne usluge, temveč vse ženske, katerih cilj je spolni odnos z moškim zaradi užitka, ne pa da bi dobile otroka. V tip matere pa vključuje vse, ki spolni odnos vidijo kot sredstvo reprodukcije in pridobivanje čim večjega števila potomcev. Mati tako svoje življenje vzpostavlja v odnosu do otroka, cipa pa v odnosu do moškega; ne ena ne druga se ne moreta definirati skozi samo sebe. Obe sta neizbirčni glede moškega, s katerim imata spolni odnos, njegova individualnost jima je pravzaprav nepomembna, saj ju zanima le lastna sebična spolna izpolnitev: tip matere se poroči s katerimkoli moškim, ki ji lahko da otroka, tip cipe pa lahko užitek išče s katerimkoli moškim. Ne matere ne cipe po Weiningerju tako niso zmožne vzvišene, duhovne ljubezni. Tudi materina ljubezen do otroka je neetična, saj je tudi njej vseeno za individualnost njenega otroka in ga ljubi samo zato, ker je njen otrok (če je otrok deček, je materina ljubezen v vsakem primeru obarvana s spolnostjo, Weininger teoretizira po Freudovi ideji Ojdipovega kompleksa). Duhovno ljubezen, ki je ne morejo dobiti pri materah, moški zato iščejo pri cipah; a ker je prostitucija in nediskriminatorna razuzdanost prav tako neetična, je ne morejo dobiti niti tam. »Čiste« ljubezni naj bi bil tako sposoben le moški, medtem ko se ženska zgolj vdaja svojemu spolnemu nagonu. Prav to strogo razlikovanje med »vzvišeno« ljubeznijo in spolno slo, ki po

---

<sup>29</sup> Weininger za »platonski ideal ženske« proglasi Undino, morsko deklico brez duše iz Fouquéjeve novele. (151)

Weiningerju nista le ločeni, temveč si popolnoma nasprotujeta in se medsebojno izključujeta, je ena največjih filozofskih razlik med njim in Schopenhauerjem in kasneje tudi futuristi z Marinettijem in de Saint-Point na čelu. Čista duhovna ljubezen moškega pa seveda ne more biti namenjena ženski, kakršna po Weiningerju v resnici je, tj. prostaško utelešenje ida, temveč zaljubljeni moški nanjo projicira svojo željo po ljubezni in ideal lepote – ženska tako moškemu služi le kot »posoda za idejo naše lastne popolnosti«. (Prav tam 209) S tem ženska dokončno postane objekt, in odnos med moškim in žensko ni nič drugega kot odnos med objektom in subjektom. V skladu s tem po Weiningerju ženska niti ne mara, da bi moški z njo ravnal drugače kot z objektom in noče biti spoštovana; namreč šele ko moški žensko spremeni v objekt svoje spolne volje, naj bi ženska zares začela eksistirati. »Ko je postal moški spolen, je ustvaril žensko.« (Prav tam 252) Zato si ne želi nič drugega kot biti spolno dominirana in posiljena s strani moškega oziroma falusa: »Ženska ni svobodna: naposled jo le zmeraj premaga potreba, da bi bila od moškega kakorkoli posiljena; ženski vlada phallus, in četudi ne doseže popolne spolne skupnosti, vendarle nikakor ne uide svoji usodi.« (Prav tam 234). Ženska si torej po Weiningerju ne želi emancipacije, prav nasprotno: želi si biti ponižana v spolni objekt. »Moški poniža žensko najbolj v koitu in jo najbolj poviša v ljubezni. Ženska pa si želi koita in ne mara ljubezni, kar pomeni, da bi rada bila ponižana in da ne mara biti povišana. Poslednja nasprotnica ženske emancipacije je ženska sama.« (Prav tam 285) A tudi če bi si ženska želela emancipacije (želi si jo zgolj moški v njej), je kot ženska ne bi bila sposobna doseči; da bi jo dosegla, bi morala za to zatajiti in premagati svojo ženskost. To pa je ravno nasprotno od tega, kar trdi Valentine de Saint-Point v *Manifestu futuristične ženske*, kjer kot ključ do ženske emancipacije ponudi prav vrnitev k (pravi) naravi ženske.

Podobna Weiningerjevi je tudi teorija nevrologa **Paula Juliusa Möbiusa**, ki je leta 1904 v »znanstveni« študiji *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes (Mentalna manjvrednost ženske)* na podlagi anatomskih observacij pisal o duševni pomanjkljivosti ženske. Ženska naj bi bila namenjena le materinstvu in fizični ljubezni, vsak njen intelektualni talent pa je zgolj moška vrlina v njej. Ves (družbeni, znanstveni itn.) napredek naj bi bil delo moškega, medtem ko ga »ženska otežuje kot svinčena utež«. (Nav. po Blum 22) Ženska, ki stremi k individualni realizaciji, po Möbiusu krši družbene in naravne zakone in je abnormalno, morbidno bitje, ki mu postavi tako diagnozo: »Če [...] želi živeti svoje individualno življenje, je, kot bi jo zadelo prekletstvo.« (Nav. po prav tam 23) Nazori, ki jih izraža Möbius, so zelo

podobni Weiningerjevim, istočasno pa so s tem v popolnem nasprotju s podobo futuristične ženske, kot jo zarisujejo manifesti Valentine de Saint-Point in Mine Loy.<sup>30</sup>

**Sigmund Freud** je kot eden najodmevnejših raziskovalcev človeške seksualnosti in spolnega razvoja svojega časa pogosto pisal o ženski psihologiji in seksualnosti ter poskušal najti odgovor na »uganko ženske«. <sup>31</sup> Za to raziskavo je morda najpomembnejši aspekt njegovih teorij o ženski psihi njegovo raziskovanje libida; že odprto priznavanje, da ženske imajo libido, je bilo za njegov čas prelomno, še bolj pa, da libido pri ženski ne bi smel biti potlačen, torej da je tudi ženska spolna izpolnitev pomembna – iz fantazij, ki jih povzročata potlačen libido, po Freudu izvira histerija. (*Ženskost* 145) Še zanimivejše je, da Freud ne razlikuje med ženskim in moškim libidom: »Libido je en sam, postavljen v službo tako moške kot ženske seksualne funkcije.« (Prav tam 152) Libidu tako po Freudu kot tudi po Valentine de Saint-Point ne moremo pripisati nobenega spola. Čeprav družba žensko po Freudu pogosto misli kot pasivno (s tem, ko enači aktivno vedenje z »moškim« in pasivno vedenje z »ženskim« vedenjem), ima libido tako pri moškem kot pri ženski tako aktivne kot pasivne težnje. Freud teoretizira, da ženskino nagnjenje k pasivnemu vedenju morda izvira iz njene, po njegovem, pasivne funkcije v spolnosti, a tudi on prizna, da ne smemo podcenjevati vpliva družbenih norm, ki od ženske pasivnost zahtevajo. Freud priznava, da so ženske prav tako agresivne kot moški, a morajo agresivnost potlačiti po eni strani zaradi socialnih norm in po drugi kot del svojega psihoseksualnega razvoja v otroštvu. (Prav tam 141) Po Freudu se namreč psihološke razlike med spoloma pokažejo šele v odrasčanju; zgodnje faze libidinalnega razvoja so pri obeh enake. Ženska se po Freudu razvije v žensko šele iz otroka z »biseksualno [dvospolno] zasnov«. <sup>32</sup> (Prav tam 142) Razvoj deklic in dečkov je po Freudu enak skozi celo predojdijsko obdobje (od rojstva do 3.–6. leta starosti, ko je otrokov primarni ljubezenski objekt izključno mati in ko oče

---

<sup>30</sup> Več o Mini Loy in njenem s futurizmom inspiriranem *Feminističnem manifestu* v poglavju Futuristke: ženske znotraj gibanja (str. 46).

<sup>31</sup> Različni potek psihoseksualnega razvoja žensk in moških prvič poudari v *Zatonu Ojdipovega kompleksa* (1924), kjer pa specifik ženske psihologije ne razvije. Celotno svoje nazore o specifični psihologiji ženske prvič predstavi v razpravi *Nekatere psihične posledice anatomske razlike med spoloma* (1925), a do konca jih razvije šele v razpravah *O ženski seksualnosti* (1931) in *Ženskost* (1933). Bil je tudi eden prvih bralcev Weiningerjevega *Spola in značaja*, ki mu ga je slednji pred izdajo ponudil v branje; Freud, čigar teorije človeške spolnosti in spolnega razvoja so imele na *Spol in značaj* velik vpliv, mu je objavo odsvetoval.

<sup>32</sup> To je podobno misli, ki jo več kakor desetletje kasneje Simone de Beauvoir zapiše v *Drugem spolu*: »Ženska se ne rodi: ženska to postane« (*Drugi spol. Doživeta* 15), čeprav s tem de Beauvoir seveda opisuje celotni sociokulturni kontekst (»civilizacijo«), ki žensko označi kot žensko, kot Drugega, Freud pa govori o psihoseksualnem razvoju deklice v žensko, ki je drugačen od dečkovega razvoja v moškega.

še ne predstavlja niti rivala niti ljubezenskega objekta) vse do falične faze. V tej fazi se fantek igra s svojim penisom; medtem pa se deklica enako igra s penisu analognim »moškim« klitorisom. Tedaj fantek ugotovi, da deklica nima penisa, in razvije strah pred izgubo lastnega spolnega organa – t. i. »kastracijski kompleks«. Zaradi tega strahu v njem ostane prezir do »kastriranega« Drugega – prezir do ženske. Ko pa deklica vidi, da ima fantek penis, ki ga sama nima, prepozna svojo »kastriranost« in s tem manjvrednost (*O ženski* 27), zaradi česar mu začne penis zavidati – zavidanje penisa, védenje, da je manjvredna, ker ga nima, in želja, da bi ga pridobila (kar lahko stori le simbolno in začasno skozi spolni akt, ko je penis v njej, četudi ni njen), je po Freudu ključna komponenta ženske psihologije, saj hoče svojo »pomanjkljivost« na vsak način skriti in jo tako ali drugače nadomestiti. Zaradi spoznanja, da je bila rojena »kastrirana«, se v deklici rodi tudi zamera do matere, ker ji ni dala »edinih pravih genitalij« (temveč pomanjkljive), zameri ji, da jo je »rodila kot žensko«, kar jo odvrne od matere kot primarnega ljubezenskega objekta. (Prav tam 31) Po Freudu ima deklica še druge razloge za odvrnitev od matere: ko spozna, da je sama »kastrirana«, kmalu ugotovi, da je kastrirana tudi mati, in ji tako penisa ne more dati; poleg tega materi zameri, da je morala materinsko ljubezen deliti z drugimi (brati in sestrami), da ni izpolnila njenih ljubezenskih pričakovanj in da je »najprej vzbudila njeno lastno seksualno dejavnost in jo potem prepovedala«. (Prav tam) Zaradi tega odpora, ki ga deklica razvije do matere, ki v očeh deklice ovira njeno seksualno udejanjanje, ter zaradi spoznanja lastne »organske manjvrednosti« se po Freudu zgodita dva ključna preobrata v njenem razvoju v žensko. Prvič, svojo ljubezen in erotično željo preusmeri na očeta kot ljubezenski objekt; ta prvi korak k heteroseksualnosti naj bi tvoril »poglavitno vsebino razvoja, ki vodi do ženstva«. (Prav tam 28) In drugič, deklica opusti klitorično masturbacijo in s tem spolno aktivnost zamenja za »pasivnost« vagine kot centra njene seksualnosti, saj razvije odpor do svojega »manjvrednega« klitorisa; na ta način se odreče (moškemu) klitorisu za (žensko) vagino in s tem potlači svojo dotedanjo »moškost«, s čimer se lahko razvije v žensko. Vendar pa v kasnejšem ženskem življenju še vedno vznikajo ostanki »prvotnega moškega obdobja« in ta »izraz biseksualnosti« naj bi bil del »uganke ženske«. (Freud, *Ženskost* 152)

Koliko so se futuristi in futuristke s temi teorijami spola ukvarjali ali koliko so jih sploh poznali, je težko dokazati. Odmeve Schopenhauerjevega in Nietzschejevega kulta volje ter nietzschejanskega nadčloveka lahko pri futuristih nedvomno zasledimo, zato ni nemogoče, da



so posvojili tudi nekatere njune ideje o ženski.<sup>33</sup> Weininger je v svoji kontradiktornosti čudil in navduševal mnoge raznolike sodobnike futuristov, med drugim Augusta Strindberga,<sup>34</sup> Jamesa Joycea in Ludwiga Wittgensteina. Lucia Re piše, da je bil izredno popularen med italijanskimi intelektualci, vključno s futuristi; trdi celo, da je bilo v teh krogih »najpomembnejše besedilo o spolnih razlikah, seksualnosti in spolni psihologiji«. (Re, *Women, Sexuality* 201) Freudovo psihoanalitično delo je imelo izmed avantgardističnih gibanj največji vpliv na nadrealizem, medtem ko ga v futurizmu težko zaznamo; v Italiji je njegovo delo, tako Re, postalo širše znano šele po 2. sv. vojni (prav tam); v vsakem primeru pa njegovih teorij o ženski seksualnosti futuristi v najbolj plodnem ustvarjalnem obdobju gibanja, v katerem so se tudi najbolj ekstenzivno ukvarjali s spolom in ženskostjo, niti niso mogli poznati, saj jih je Freud razvil in zapisal šele v 20. in 30. letih. A vsekakor so bili nazori teh filozofov del istega družbenega prostora, del *Zeitgeista*, na katerega se je futurizem tako ali drugače odzival.

---

<sup>33</sup> Tudi ena od futuristk, obravnavanih v poglavju Futuristke: ženske znotraj gibanja (str. 45), Magamal, po izobrazbi filozofinja, je bila velika privrženka Schopenhauerja in je v svojih filozofskih esejih neposredno polemizirala z njegovimi bolj mizoginimi nazori. (Re, *Women at War* 278)

<sup>34</sup> Strindberg in Weininger sta pomembno vplivala drug na drugega; v *Spolu in značaju* Weininger slavi »točne« upodobitve žensk v Strindbergovi dramatici, Strindberg pa po objavi omenjene študije le-to proglasi za »izvrstno knjigo«, ki ji je uspelo artikulirati to, kar je sam »uspel zgolj zamrmrati«, in celo piše Weiningerju, da mu čestita za njegovo razrešitev »problema ženske narave«. (Nav. po Sokół 39)

### 3. Futuristični odnos do žensk

»Med različnimi evropskimi avantgardnimi gibanji prve polovice dvajsetega stoletja se italijanski futurizem zdi najbolj zaznamovan z mizoginim pogledom na svet.« (Re, *Futurism and feminism* 253) Odnos do žensk v futurizmu je Filippo Tommaso Marinetti kot osrednja in ustanovna figura futurizma nakazal že v prvem futurističnem manifestu leta 1909 z naslovom *Ustanovitev in manifest futurizma (Manifesto del Futurismo)*. Futuristično stališče provokativno povzame v 9. in 10. točki manifesta:

9. Slaviti hočemo vojno – edino higieno sveta –, militarizem, patriotizem, uničevalna dejanja anarhistov, lepe ideje, za katere se umira, in **zaničevanje žensk**.

10. Porušiti hočemo muzeje, knjižnice in vseh vrst akademije in se boriti proti moralizmu, **feminizmu** in proti vsakršni preračunljivi in koristoljubni strahopetnosti.« (Marinetti, *Ustanovitev* 38)<sup>35</sup>

V drugi futuristični proklamaciji *Uccidiamo il Chiaro di Luna (Ubijmo mesečino, 1909)* Marinetti še razširjeno pojasni misel o zaničevanju žensk: »Da, same naše žile vztrajajo pri vojni in zaničevanju žensk, saj se bojimo, da se bodo njihove roteče roke oklenile okoli naših nog na jutro našega odhoda!« (Marinetti, *Critical* 23) Zaničevanje žensk in boj proti feminizmu sta tako dobesedno vpisana v same temelje futurizma. A pri tem se je vredno vprašati: kaj Marinetti s tem sploh misli? Kako resno in dobesedno ga moramo jemati – ali gre morda zgolj za še eno od futurističnih provokacij (tokrat uperjeno proti feministkam)?

Na ta vprašanja je težko enoznačno odgovoriti. Futuristični odnos do ženske je, kot izpostavi Silvia Contarini, izhajal iz 19. stoletja ter se odzival nanj in njegov sistem vrednot, v skladu s katerim so imele ženske, še posebej v Italiji, le minimalen dostop do pravnih svoboščin in izobrazbe. Futurističnemu gibanju so, kot vsem literarnim in kulturnim združenjem tistega časa, dominirali moški, vzgojeni v patriarhalen sistem vrednot, od katerega so se le težko ločili, tudi če so to poskušali. (Contarini, *La Femme* 20–5) Kot skorajda vsi aspekti futuristične ideologije in estetike je tudi futuristični odgovor na »žensko vprašanje« tako poln nasprotij in paradoksov, da o konsistentni poziciji ali koherentnem odgovoru ne moremo govoriti; ne le, da si med seboj

---

<sup>35</sup> Poudarki v citatu so moji.

nasprotujejo pogledi različnih futurističnih avtorjev, tudi isti avtor (največkrat Marinetti) skozi svoje pisanje pogosto izraža nasprotujoča si mnenja, včasih celo v istem manifestu.

Najprej je treba poudariti, da kljub deklariranemu »preziru do ženske« futuristi z Marinettijem na čelu spodbujajo in pozdravljajo sodelovanje žensk v gibanju. Marinetti je vodil osebno korespondenco z mnogimi futuristkami in bil z nekaterimi v bližnjih prijateljskih odnosih; nenazadnje je bila tudi njegova žena relativno prominentna futuristična umetnica. Zaradi njegove očitne podpore umetnicam, v nasprotju z domnevnim futurističnim »zaničevanjem ženske«, je francoska ženska revija *Femina* objavila komentar: »Ali lahko izrazim določeno mero dvoma v prezir do žensk gospoda Marinettija? Zdi se, da je njegovo pero bolj brutalno kot njegovo mišljenje.« (Nav. po Berghaus, *Editorial XIV*)

Še isto leto po objavi ustanovitvenega manifesta Marinetti v intervjuju za francosko gledališko revijo *Comœdia* pojasni, da je futuristično »zaničevanje žensk« uperjeno ne proti ženskam kot biološkemu spolu, temveč proti konservativnim buržoaznim vrednotam, ki so jih povezovali z (idealizirano) podobo ženske v družbeno-kulturnem imaginariju, ter s tem proti temu, kar Ženska kot koncept in kulturna ikona predstavlja v kontekstu tedanje evropske (poznoromantične, dekadencijske, findesièclovske) literature, proti konceptu ženske kot (na videz) edini inspiraciji za umetnost in njeni prevladujoči tematiki. Ta (v njegovih očeh) ženskam ter romantični ljubezni namenja pretirano pozornost in pomen, s čimer žensko slika kot »edino izhodiščno točko in edini namen našega intelektualnega razvoja [ter] edino gonilno silo naših senzibilitet«. (Marinetti, *Critical* 20) Prezir futuristov je torej namenjen sentimentalizmu, preveliki čustvenosti, idealizirani metafizični ljubezni in literarnim klišejem: na eni strani ženska kot *femme fatale*, zapeljivka, prešuštnica – torej večni objekt moškega poželenja in obenem vzrok moške pogube – ter na drugi strani ženska kot popolna muza po vzoru Dantejeve Beatrice, hišni angel, deviška mučenica, nedolžna žrtev itn. Svoje stališče pojasnjuje tudi v uvodu k romanu *Mafarka, le futuriste* (*Mafarka, futurist*, 1910), kjer zapiše:

Ko sem jim rekel »Prezirajte Žensko!«, so me vsi zmerjali kot lastniki bordelov po policijski raciji! A vendar ni ženskina živalska vrednost, o kateri govorim, temveč njena sentimentalna pomembnost. [...] Hočem premagati tiranijo ljubezni, obsesijo z eno in edino Žensko, z močno Romantično mesečino, ki v svetlobi koplje vhodna vrata Bordela. (2)

Sentimentalizem in prekomerno čustvovanje, s tem pa tudi oboževanje ženske (ter klišejev, s katerimi je reprezentirana v umetnosti), ki po mnenju futuristov ljudem (moškim) škoduje in

jih oslabi, želijo nadomestiti s povečevanjem upornosti, borbenosti in tehnološke naprednosti; po Marinettijevih besedah želijo idealizirani lik Don Juana nadomestiti s figurami, kot sta Napoleon ali Wilbur Wright. (Prav tam) To stališče Marinetti kasneje kodificira kot uradno futuristično doktrino tudi v odnosu do gledališča v *Manifestu futurističnih dramatikov* z alternativnim naslovom *Užitek biti izžvižgan* (1911),<sup>36</sup> kjer v četrti točki zapiše, da morajo biti izrabljeni motivi ljubezni v dramskih besedilih (ter posledično gledaliških uprizoritvah) reducirani na največ epizodično ali stransko vlogo, »kakršno imajo, zahvaljujoč našim velikim futurističnim naporom, zdaj tudi v življenju samem«. (Prav tam 182) V peti točki nadaljuje, da futurizem zavrača pretirano čustvovanje v dramatici in da je vsako (dramsko) delo, katerega namen je zgolj ganiti občinstvo z banalnimi ali sentimentalnimi prizori, vredno prezira.

Fururisti so se tudi v likovni umetnosti borili proti tradicionalnim konvencijam upodabljanja žensk. Med drugim so »napovedali vojno« upodabljanju aktov – predvsem ženskih, saj so bili moški akti v likovni umetnosti tega časa relativno redkejši. Ženski akt, ki tradicionalno prikazuje žensko telo skozi moški pogled kot (izključno) lep, harmoničen in spolno poželjiv objekt, so videli kot še en odraz sentimentalizma, ki žensko kot objekt ljubezni postavlja v središče umetnikovega ustvarjanja; akti se jim zdijo v likovni umetnosti »enako gnusni in dolgočasni kot prešuštvo v literaturi«. (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla in Severini 67) V skladu s tem so razvili tudi lasten, »anti-estetski« način prikazovanja žensk in njihovih teles, ki ima potencialno pozitivne implikacije za žensko reprezentacijo (in samoreprezentacijo)<sup>37</sup> v likovni umetnosti, saj zavrača njihovo seksualizacijo.<sup>38</sup> Ta modus prikazovanja žensk lahko vidimo denimo v delu Umberta Boccionija, na primer sliki *Idolo moderno (Moderni idol, 1911)*, v barvitom portretu prostitutke. Zgodnji futuristi so bili v umetnosti sploh fascinirani s prostitucijo, ki so jo videli kot simbol industrializiranega sodobnega sveta, umetniško upodabljanje prostitutk pa kot še en napad na tradicionalne podobe ženske kot (moralnega)

---

<sup>36</sup> Manifest je bil objavljen večkrat pod različnimi naslovi, prvič leta 1910 kot pamflet z naslovom *Manifesto dei Drammaturghi futuristi (Manifest futurističnih dramatikov)*; naslov *La Volupté d'être sifflé (Užitek biti izžvižgan)* se prvič pojavi v Marinettijevi francoski knjigi *Le futurisme* (1911).

<sup>37</sup> Več o ženskih likovnih umetnicah znotraj futurizma in njihovih oblikah ženske (samo)reprezentacije v naslednjem poglavju (str. 45).

<sup>38</sup> Za študijo o tem, kako je ženski akt odraz reduciranja ženske na objekt, glej npr. poglavje A. W. Eaton »What's wrong with the (female) nude? A feminist perspective on art and pornography« v knjigi *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition, An Anthology*.

ideala in zato v skladu s futurističnimi vrednotami.<sup>39</sup> (Van Ness 169) Kasnejši futuristični slikarji, kot denimo Fortunato Depero, so običajno prikazovali bolj abstraktne ali fantastične figure, ki navadno niso spolno zaznamovane ali določene. (Re in Douglas 50)

Če torej futuristično »zaničevanje ženske« beremo kot zgolj zaničevanje *družbene vloge* ženske in *ideala* ženskosti, reprezentiranega v umetnosti – oboje je za žensko v tem času zelo omejujoče –, futuristični antifeminizem v nekaterih točkah zazveni presenetljivo feministično. Prav ta dekonstrukcija podob ženske ter polemika po eni strani s hinavskimi moralnimi normami, ki ženskost določajo, in po drugi strani z mistifikacijo spolne sle, ki sme biti izražena le skozi »sentimentalizirano« ljubezen, bi potencialno lahko imela »pozitivne implikacije za osvoboditev ženske zgodnjega 20. stoletja iz zapora patriarhalnega diskurza«. (Re, *Futurism and Feminism* 254) Nekatero ženske in dekleta so v tistem času Marinettijeve zapise gotovo brale na ta način in v njegovi retoriki videle emancipatorni potencial; kot navaja Günther Berghaus, so dekleta in ženske iz cele Italije Marinettiju pošiljale svoja pisma in pesmi, v katerih so izražale podporo njegovemu preziranju vloge ženske v družbi; nekaterim od njih, kot na primer mladi Adele Glorii, je Marinetti celo omogočil objavo pesmi v futurističnih revijah. (Editorial XV–XVI)

A kljub Marinettijevi razlagi si futuristično »zaničevanje ženske« težko razlagamo kot izključno simbolno. V eseju *Le mépris de la femme* (*Zaničevanje ženske*), ki je bil objavljen v *Le Futurisme* leta 1911 in v katerem Marinetti morda najbolj razodeva svoj pogled na ženske, o »domnevni manjvrednosti ženske« zapiše, da če bi bila »njeno telo in duša v preteklih generacijah podvržena enaki fizični in duhovni izobrazbi kot moška, bi morda bilo legitimno govoriti o enakopravnosti spolov«, a da v trenutni družbi to ni mogoče, saj »v njenem trenutnem stanju suženjstva, tako intelektualnega kot erotičnega, zaradi katerega je v absolutnem stanju manjvrednosti z vidika inteligence in osebnosti«, ne more biti obravnavana enakopravno. (Marinetti, *Contempt* 55–6)

Esej *Zaničevanje ženske* je bil v kasnejših italijanskih objavah prenaslovljen v *Proti ljubezni in parlamentarizmu* (*Contro l'amore e il parlamentarismo*), neposredne reference na prezir do

---

<sup>39</sup> V futuristični literaturi prostitucijo opeva predvsem Italo Tavoletto, ki med drugim za revijo *Lacerba* napiše članek »Elogio della prostituzione« (V hvalo prostituciji), zaradi katerega je celo sodno preganjan. Emma K. Van Ness izpostavi, da futuristov niso zanimale realne prostitutke ali njihove skrbi, temveč zgolj prostitutka kot umetniški in družbeni simbol. (169)

ženske pa so bile odstranjene. (Berghaus v Marinetti, *Critical* 59) To lahko razumemo kot Marinettijev kasnejši poskus distanciranja od polemične retorike »zaničevanja ženske«; tudi precejšen del tega eseja je namenjen pojasnjevanju, da je s tem mišljena ženska kot simbol in objekt ljubezni. Ta ponovna italijanska objava leta 1916 v reviji *L'Italia futurista* med (predvsem moškimi) futuristi sproži dolgotrajno in gorečo debato, ki se je začela pod naslovom *Donna+amore+belezza: Punte di vista e discussione (Ženska+ljubez+lepota: stališča in diskusija)*. Moški futuristi niso povsem sprejemali Marinettijevih v tem času že zastarelih nazorov, a so izrazili podobno mizogine nazore, ki so reflektirali moške strahove glede ženske domnevne lahkomiselnosti in nestalnosti. Antonio Calichiapulo je denimo v enem od odzivov na debato izrazil mnenje, da bi bilo treba ženske – kot kobile – razdeliti na dve kategoriji: prve, ki so dobre samo za parjenje in reprodukcijo, ter druge bolj »obvladljive« primerke, ki morajo biti ukročene, stremirane in »izboljšane«. A v razpravo so se kmalu vključile tudi ženske futuristke, ki so svojim kolegom oporekale in zagovarjale ženske kot sposobne enakega nivoja inteligence, zmožnosti in kreativnega potenciala kot moški, med njimi so bile Futurluce, Rosa Rosà in Enif Robert. (Re, *Women, Sexuality* 182–3)<sup>40</sup>

V *Zaničevanju ženske* Marinetti kontroverzno trdi tudi, da so sufražetke najboljše zaveznice futurizma, saj »več pravic in moči, kot jih pridobijo za ženske, bolj bo osiromašena njihova potreba po ljubezni«, s čimer naj bi se osvobodile »tiranije ljubezni« in tako ne bi bile več »magnet za sentimentalno strast ali poželenje« (Marinetti *Contempt* 55), torej bi se osvobodile prej omenjenega »erotičnega suženjstva«. Sicer obžaluje stremljenje sufražetk po volilni pravici, ki se futuristom zdi infantilna, smešna in nevredna truda, a kljub temu to stremljenje podpira, saj – tu, v razlogih za podporo, pa fasada progresivnosti razpada – meni, da bodo, ko bodo ženske dobile volilno pravico, s tem povzročile kaos v parlamentu in nenamerno pripomogle k uničenju politike, kot si to želijo futuristi. »Pustite ženskam, naglim kot blisk, da opravijo ta veliki poskus v popolni animalizaciji politike.« (Prav tam 88)

Svoje stališče do feminizma kot političnega gibanja je Marinetti pojasnil že prej, v zgoraj omenjenem intervjuju za revijo *Comædia*: gibanje je po njegovem uspešno le v Franciji, »zahvaljujoč izvrstni eliti intelektualnih žensk, ki dnevno dokazujejo svoje občudovanja vredne

---

<sup>40</sup> Več o njih v naslednjem poglavju (str. 45).

talente in šarm, ki se mu ni mogoče upreti«. <sup>41</sup> (*Critical* 20) V Italiji in povsod drugje pa je feminizem škodljiv in smešen, saj po njegovem ni nič več kot nepomembno razburjanje, ki služi le malenkostnim ambicijam. Ta Marinettijev pogled na feminizem je delilo kar precej futuristov, med drugim, kot bomo videli v nadaljevanju, tudi nekatere ženske članice gibanja. Ne pa vse: v eseju, objavljenem leta 1919 v futuristični reviji *Roma futurista*, Futurluce v izrazito futuristični maniri zagovarja podelitev volilne pravice ženskam na podlagi tega, da so si jo v nedavno končani vojni »zaslužile«; v vojni se je po njenih besedah namreč »šibkejši spol naučil biti močen«. (Futurluce 251) Vojno in revolucijo starih, »pedantskih« kulturnih sistemov, ki se je v njej zgodila, prepoznava kot glavno gonilno silo napredka za ženske.

Med vojno je sicer tudi Marinetti, morda populistično (z namenom, da s čim manj kontroverzno retoriko h gibanju privabi kar največ novih »rekrutov«), morda zaradi pritiska ženskih članic gibanja, ki so odločno nastopile proti njegovi mizoginiji, <sup>42</sup> morda iskreno, zavzel veliko bolj prijazno držo do žensk, ki včasih spominja skoraj na tisto pretirano hvalo, ki ji v manifestih tako nasprotuje. V romanu *Come si seducono le donne* (*Kako zapeljovati ženske*, 1917) ženske imenuje »boljšo polovico človeštva«, saj so se uspele (bolje) prilagoditi na spreminjajoče se zahteve vojnega časa; v tem so po njegovem »bolj elastične, bolj fleksibilne, bolj igrive, bolj dojemljive, manj dogmatične, bolj pripravljene improvizirati« in v tem bolj futuristične kot moški. (Nav. po Re, *Women, Sexuality* 178) Knjigo celo zaključí s pozivom po podelitvi volilne pravice ženskam, ukinitvi moževih pravnih pravic in avtoritete nad ženo, po preprosti ločitvi in sčasoma sploh ukinitvi zakonske zveze, po »koncu ljubosumja« in »mita deviškosti« ter po uvedbi »svobodne ljubezni«. <sup>43</sup> K vsemu temu vendarle doda, da tudi najbolj občudovanja vredna ženska ne more biti tako inteligentna kot futuristični moški. (Nav. po prav tam 179) Leto kasneje v *Manifestu futuristične politične stranke* (1918) v politični program svoje Italijanske futuristične stranke (it. Partito Politico Futurista), ki jo ustanavlja, vpiše enake politične cilje. <sup>44</sup> (Marinetti, *Critical* 272)

---

<sup>41</sup> Pojasnilo, zakaj je Marinetti bolj naklonjen francoskim feministkam, lahko iščemo v tem, da se te niso ukvarjale z bojem za volilno pravico, ki se je Marinettiju zdel tako smešen. (Re, *Valentine* 39)

<sup>42</sup> Glej predvsem poglavje o *Manifestu futuristične ženske* Valentine de Saint-Point (str. 70).

<sup>43</sup> Moževe pravne pravice nad ženo, ki jim Marinetti tu nasprotuje, vključujejo pravico do spolnega odnosa (ta pravica pravzaprav legalizira posilstvo v zakonu), pravico do nadzorovanja gospodinjstva in sprejemanja odločitev za družino ter lastniške pravice nad premoženjem gospodinjstva. (Berghaus v Marinetti, *Critical* 476)

<sup>44</sup> Marinettijeva futuristična stranka se je že po enem letu združila z Mussolinijevo fašistično organizacijo Fasci Italiani di Combattimento (Italijanske bojne čete), kasneje preimenovano in restrukturirano v Partito Nazionale Fascista (Nacionalno fašistično stranko). Večine svojih deklariranih političnih ciljev tako nikoli ne uspe uresničiti.

V tem, ali naj bi se ženske borile za več pravic ali ne, se Marinetti na videz ne more zediniti niti sam s sabo. V besedilu *Proti poroki* (*Contro il Matrimonio*, 1918) ženskam dopušča sodelovanje v političnih odločitvah in spoštuje njihovo avtonomno odločanje glede spolnega ali ljubezenskega partnerja: »Želimo, da ženska ljubi moškega in se mu predaja samo toliko časa, dokler to sama želi.« (Marinetti, *Critical* 310) V istem tekstu zakonsko zvezo proglasi za »legalizirano prostitucijo« (kar ni zelo drugače od pogleda nekaterih feministk)<sup>45</sup> in zapiše, da hočejo futuristi ukiniti lastništvo tako zemlje kot ženske, saj tako kot naj ima zemljo le tisti, ki zna z njo upravljati, tako naj tudi tisti, ki ne zna ravnati z žensko, nima pravice biti z njo; zakonsko zvezo želi ukiniti ravno zato, ker gre za »suženjsko« pogodbo, ki omogoča tovrstno (vzajemno) lastništvo tako ženske kot moškega. »Ženska ne pripada moškemu, pač pa prihodnosti in razvoju človeške rase.« (Prav tam) A že v istem manifestu izrazi tudi globoko mizogine poglede glede vloge žensk in deklic v družini ter ženske samostojnosti, specifično ekonomske neodvisnosti: to, da ženska dela izven doma kot del delovne sile in služi svoj denar, po vojni sicer vse pogostejši pojav, se mu zdi »zakonska groteska«. Podobno seksistična je njegova vizija, kakšna bi morala biti vzgoja otrok: skupno življenje dečkov in deklic naj bi bilo razlog za »škodljivo poženščenje dečkov« in neizogibno vodilo v »zaostal razvoj moškega karakterja«. (Prav tam 311) Dečkom je po njegovem treba s primernimi igrami vzpodbujati moštost in jih odvracati od ženskih čarov, ki bi ga lahko ošibili. Dečke je, z drugimi besedami, treba vzgajati v močne bojevnike; vzgoja deklic ga ne zanima.

Kot lahko razberemo že iz *Proti poroki*, je bil Marinetti velik zagovornik »svobodne ljubezni« oziroma priložnostnega seksa brez vezi zakona ali ljubezni. A ko še naprej beremo Marinettija, nam postane jasno, da ta futuristična ideja (seksualne) osvoboditve nima kaj dosti skupnega z osvoboditvijo ženske, temveč jo zreducira na seksualni objekt in orodje za razmnoževanje. Ženska je ključna za razmnoževanje vrste in zato nujna za konstrukcijo prihodnosti – pri čemer se Marinetti vsaj v fikciji tudi te naravne nujnosti poskuša znebiti. V romanu *Mafarka, futurist* Mafarka svojega sina »rodi« sam, izključno z lastno voljo, torej v procesu ni udeležena nobena ženska. Kot izpostavi Carol Diethe, Marinetti hoče s tem demonstrirati, »kaj je Volja sposobna doseči brez odvratne ženske«. (Diethe v Marinetti, *Mafarka* xviii) V tem lahko beremo tudi

---

<sup>45</sup> Že leta 1790 Mary Wollstonecraft v svojem *Zagovoru pravic ženske* (*A Vindication of the Rights of Woman*), enem od temeljnih tekstov feministične filozofije, zakonsko zvezo, v katero ženska vstopa zaradi ekonomske varnosti, proglasi za obliko legalizirane in uzakonjene prostitucije. (Wollstonecraft 101)



implicitno zavidanje in zamero ženskam zaradi njihove reproduktivne moči. Hkrati v pamfletu *L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina* (*Multiplicirani človek in Vladavina stroja*, 1910) oriše, kako naj bi reprodukcija delovala v idealnem futurističnem svetu: moški naj bi z lastno voljo s pomočjo tehnologije proizvajali nove, napol mehanske ljudi, brez potrebe po rojstvu, zgolj po »multiplikaciji«, in torej brez potrebe po ženskem sodelovanju v reproduktivnem aktu. (Gomez 153) S tem bi bili moški tudi osvobojeni ženskih »čarov« in torej okov sentimentalizirane ljubezni, ki jo tako prezira. Kot Marinetti zapiše v *Zaničevanju ženske*, je v futuristični viziji spolnost namenjena zgolj reprodukciji vrste – in ko naj bi futuristi to s tehnologijo presegli, bi zanje ženske postale praktično popolnoma neuporabne. Erotika kot sentimentalna ljubezen je izum pesnikov in literature in zato nepotrebna; čutno zapeljevanje žensk lahko moškega zgolj oslabi, čemur futuristi – borci – ne bodo podlegli.

*Mafarka, futurist* je hkrati knjiga, v kateri Marinetti izrazi nekatere svoje najbolj mizogine težnje, iz katerih je razviden njegov odpor in celo strah pred žensko seksualnostjo. (Re in Douglas 49) Ne le, da želi odstraniti potrebo po ženski reproduktivni funkciji, ženske so v romanu prikazane v podobnem duhu, kot jih vidi Otto Weininger: namreč, hočejo samo eno stvar – spolno potešitev, in to do te mere, da postanejo malodane spolne predatorke. To naj bi upravičilo nasilje Mafarke in drugih moških likov nad njimi, kot denimo »posilstvo črnuhinj«, ki mu je namenjeno celo prvo poglavje.

Da je to morda Marinettijeva najbolj eksplicitno mizogina knjiga, pa ne pomeni, da drugi futuristi niso zapisali podobno ali bolj mizoginih misli; ne glede na vse njegovo pojasnjevanje, kaj metaforično misli z »zaničevanjem ženske«, so ga očitno nekateri vzeli zelo dobesedno. Giovanni Fiorentino je v eseju *Variacije na temo »ženske«. Rešiti Žensko??!!* (1917), objavljenem v futuristični reviji *L'Italia futurista*, izrazil prepričanje, da ženska »včasih morda nenamerno, zaradi svoje naravne neumnosti, drugič pa s polnim zavedanjem, kaj počne«, na vsakem koraku ovira moška dejanja in napredek. (240) Neumnost je po njegovem bistvo ženske, katere »majhen um« in omejenost sta »sovražnika« moškega, ki uničujeta njegovo genialnost. (Prav tam 241) Skoraj dobesedno ponovi Weiningerjevo tezo, da ženska svoje življenje živi brez zavesti ali zavedanja lastne neumnosti in da nikoli ne bo mogla doumeti »veličastnih dosežkov Moškega«. (Prav tam) Meni, da miselnosti ženske nikoli ni in ne bo mogoče spremeniti, saj je »pregloboko zaznamovana z manjvrednostjo, ki ji je bila dana že od stvaritve«, in zato »delno zaradi usode, delno po lastni krivdi« nikdar ne bo sposobna ničesar resnično presežnega ali veličastnega; trdi celo, da se ženski spol še slabša. (Prav tam 240)

Ženska se po njegovem ne more spremeniti, saj če bi ji odvzeli njeno neokusnost, dolgočasnost, nečimrnost in solzavost, bi ji odvzeli vse. Da bi se ženska spremenila, bi jo bilo treba najprej uničiti in ustvariti popolnoma na novo. Preseči žensko neumnost je zato zanj nemogoče. »Ženska, skupaj s svojo lahkomiselno naravo, s katero je rojena, bo umrla. In kakršnekoli drugačne ideje so utopične sanje.« (Prav tam 241)

Futuristični diskurz v odnosu do žensk lahko tako opišemo kot – najmanj – ambivalenten, protisloven, provokativen, kljub prebliskom naprednih idej globoko mizogin in – v moderni terminologiji – »problematičen«. Ženska za futuriste uteleša antitezo vsega, kar cenijo: ženska je – v njihovi koncepciji – pasivna, parazitska, miroljubna, pacifistična in zato pasatistična (usmerjena v preteklost), ne futuristična. Zaradi svoje želje ljubiti in biti ljubljena naj bi ženska večno podlegala sentimentalizmu, zaradi česar se ujame v zastarele statične družbene institucije (zakonska zveza, družina), ki jih futurizem prezira. Ženska zato reprezentira negativ, Drugega futurističnemu moškemu – Drugega, ki ga je treba zatreti, da futuristični moški lahko razvije svoj revolucionarni potencial. (Sentimentalno) oboževanje ženske, ženskosti želi zato nadomestiti s slavljenjem borbenosti, upornosti in modernosti, skratka vsega naprednega, tehnološkega in maskulinističnega, kar futurizem ceni – kar na simbolni ravni vidimo že, ko v *Ustanovitvi in manifestu futurizma* zapiše, da je »[d]irkalni avtomobil [...] lepši od Samotraške Nike«. <sup>46</sup> (38) V navezavi na to je morda vredno omeniti tudi futuristično *estetica del brutto* (estetiko grdega). Kot futurizem prezira idealizirano ljubezen ter erotiko, hkrati prezira tudi ideal ženske lepote in (predvsem) hvaljenja le-te. Namesto tega oblikuje svoj novi lepotni ideal, ki v skladu z njihovim čaščenjem vojne povečuje telesa, ki jih vojna poškoduje, pohabi in izmaliči; zanje so višek lepote rane, brazgotine in manjkajoči udi. Futuristi lepoto vidijo v nasilju in vojni, zato tudi telesa, na katerih nasilje pusti sledi, obravnavajo kot lepa: »v njihovem uničenju je lepota, ki preseže materialni obstoj in doseže duhovno krepkost«. (Černe 23) Ker pa naj ženske ne bi zmožle sodelovati v vojni, tovrstne lepote ne morejo doseči.

---

<sup>46</sup> Na futuriste slikati sodobno simboliko (hitrega, velikega, močnega, zmogljivega ...) avtomobila kot tehnološkega faličnega simbola, ki ga bodo futuristi vselej cenili bolj kot žensko, je morda anahronistično, pa vendar lahko razberemo nenamerno metaforiko.

#### 4. Futuristke: ženske znotraj gibanja

Kljub šovinističnemu programu futurizma se je gibanju pridružilo in njegov stil prevzelo več resnih profesionalnih ženskih umetnic. Zakaj?

Tako po tradicionalnih vrednotah kot po fašističnih načelih (s katerimi se je futurizem v medvojnem obdobju pečal) naj bi bilo edino delo ženske skrb za moža in otroke – ideal ženske je predstavljala žena in mati. Artemida Tesho postavi tezo, da je futurizem po drugi strani »ženskam omogočil lasten način izražanja in veliko ženskih pripadnic gibanja je sodelovalo s svojimi moškimi kolegi kot enakovredne v produktivnosti in intelektualnosti«. (16) Lawrence Rainey izpostavlja še, da je futurizem kot institucija s svojimi številnimi revijami in publikacijami ženskam nudil več priložnosti za objavo svojih literarnih del, kot jim jih je bilo v siceršnji družbi na voljo. Tudi po konsolidaciji fašizma sredi 20. let, ko je bila za žensko edina sprejeta vloga materinstvo, so ženske še vedno lahko objavljale svoje pisanje po futurističnih kanalih. (Rainey 22–3) Futuristi so bili kljub deklariranemu »preziru do ženske« pripravljene sodelovati z umetnicami, in mnoge umetnice in literatke v družbi ne bi mogle imeti glasu brez podpore Marinettija in njegovih kolegov, čeprav so ti zavrnil ali ignorirali nekatere njihove progresivnejše feministične nazore. (Berghaus, *Editorial XVII*) V futurizmu so torej ženske našle način, da ustvarjajo in se izražajo brez ovir tradicionalne, sentimentalne in patriarhalne vloge ženske; mnoge ženske so se želele upreti »tradicionalnim spolnim vlogam in buržoazni normativnosti« in nekatere so način, kako lahko to storijo, našle v futurističnem diskurzu. (Re, *Women, Sexuality* 175) A njihove strategije so se razlikovale od strategij njihovih moških kolegov, ki jih niso želele preprosto oponašati. Namesto tega so se mnoge naslonile prav na svojo spolno identiteto kot na vir (kreativne) moči – kot so se moški futuristi opirali na svojo moškost.

Kot večina umetnic tega časa so tudi futuristke izhajale iz srednjega in višjega družbenega sloja. Zato so bile dobro seznanjene s patriarhalno naravo buržujškega življenja in njegovim vplivom na ženske, kar pogosto tudi predelujejo v svojih delih. Pri tem je treba poudariti, da njihov namen ni bil sodelovanje v političnem feminističnem gibanju, temveč raziskovanje ženske spolne identitete. Nekatere futuristične umetnice, med drugim tudi Valentine de Saint-Point, so se celo eksplicitno opredelile proti feminizmu (vsaj proti tiste vrste feminizmu, kakršen je v tistem času prevladoval).

V nadaljevanju si oglejmo nekaj žensk, ki so delovale v okviru italijanskega futurizma, in načine, kako so se ukvarjale z »ženskim vprašanjem«. Nikakor ne gre za pregled vseh ustvarjalk; izbrala sem tiste, katerih tematiziranja ženskosti bi lahko bila najzanimivejša.

**Sibilla Aleramo**<sup>47</sup> ni bila nikdar uradno pridružena futurizmu, pravzaprav je njen najpomembnejši roman gibanje za nekaj let predhajal, a s svojim radikalnim in iskrenim portretom kompleksne ženskosti odpira vrata za futuristke, da te teme raziskujejo tudi v lastnem ustvarjanju. S svojim avtobiografskim romanom *Una Donna* (*Ženska*, 1906) prelamlja z italijansko literarno tradicijo reprezentacije žensk; simbol emancipacije postane tudi, ker je (znotraj te tradicije) prva, ki skozi avtofikcijo opiše lastno resnično doživeto izkušnjo iskanja svobode in identitete v »moškem svetu«. (Tesho 6) *Una Donna* danes velja za prvi italijanski feministični roman in skupaj z Ibsenovo *Noro* (*Hišo lutk*) za »biblijo feminizma«. <sup>48</sup> (Nav. po Antici 8) V njem se Aleramo sooča s problemom ženske individualnosti in osebnosti, ki prihaja v konflikt s tradicionalističnimi zakoni, družbenimi konvencijami ter s specifikami tradicionalne materinske vloge; torej neposredno naslavlja zatiranje ženske v družbi, družini in zakonu. Ona sama je edini imenovani lik v romanu, vse ostale poimenuje zgolj z njihovimi funkcijami v odnosu do nje – »moj oče, sestra, mati, mož«. (Tesho 5) Tako njen oče kot mož sta prikazana kot avtoritarni sili, ki zatirata ženske v družini: trda roka, s katero je oče vladal družini, je njeno mater vodila v depresijo in poskus samomora, njo samo pa njen mož, s katerim se je poročila in imela otroka zelo mlada, brutalno zlorablja. Aleramo se noče predati poniževalnemu gospodinjskemu življenju in poskuša najti pot iz ujetosti v nesrečnem zakonu. V romanu takole prevprašuje žensko »usodo«, ki ji jo namenja družba: »Ljubi, žrtvuj se, podredi se! Je bila to njena vloga? Je bila to vloga vsake ženske?« (Nav. po Tesho 6) Ker takšne usode ne more sprejeti, mora kot Ibsenova Nora tudi ona zapustiti moža in s tem sina (saj ji mož po njenem odhodu ne dovoljuje stikov z otrokom) – da ohrani ponos in prevzame nadzor nad lastnim življenjem, se mora soočiti s svojimi materinskimi čustvi in premagati svojo sentimentalno, »ženstveno« plat in izražati svoje »moške« kvalitete neodvisnosti in poguma.

---

<sup>47</sup> Pseudonim Rine Pierangelli Faccio. (Tesho 5)

<sup>48</sup> Kljub temu statusu italijanske feministične ikone se Aleramo s feminizmom kot političnim gibanjem ni hotela povezovati – kot zapiše v *Apologia dello spirito femminile* (*Apologija ženskega duha*, 1911): »Feminizem, socialno gibanje, je bila kratka avantura [...], neizogibna in zdaj zastarela.« (Nav. po Antici 10) Politično se je vendarle povezovala tudi s feminističnimi gibanji, predvsem pa je delovala v komunističnih in socialističnih gibanjih proti fašizmu in v podporo homoseksualnosti; tudi sama je bila kasneje v življenju v istospolnem razmerju s pesnico, pisateljico in feministko Cordulo »Lino« Poletti. (Paulicelli 552)

Kot leta 1914 zapiše tudi sama, je morala »prilagoditi svojo inteligenco [moški]: razumeti moškega, naučiti se njegovega jezika, je pomenilo odmakniti se od sebe same« (nav. po Antici 8), torej od svoje ženske »narave«, saj je to po njenem edini način, da jo svet prepozna kot kaj več kot le ženo in mater.

**Mina Loy**, rojena kot Mina Gertrude Löwy v Veliki Britaniji, se je v svojem ustvarjanju povezovala z mnogimi modernističnimi in avantgardističnimi tokovi, med drugim tudi z italijansko vejo futurizma. Med letoma 1906 in 1916 je namreč živela v Firencah, kjer je spoznala številne umetnike, med drugim Gertrude Stein; srečala pa se je tudi s futurističnim gibanjem in se mu za krajši čas tudi pridružila. V futurizmu je delovala med letoma 1913 in 1916, iz gibanja pa je izstopila zaradi Marinettijevih mizoginij in fašističnih nazorov.<sup>49</sup> (Lusty 249) Kljub temu je tudi v njenem kasnejšem delu, pogosto seksualno eksplicitnem, satiričnem in polnem upornosti ter ikonoklazma, še vedno opazen vpliv futuristične estetike in duha. (Re, *Mina* 801) V okviru futurizma je njeno ustvarjanje zaobjemalo najrazličnejše umetnosti – slikala je, pisala poezijo, prozo, pa tudi nekaj gledaliških iger. Na vseh umetniških področjih je sledila manifestom, ki so narekovali futuristične zahteve po njihovi vsebini in formi, še posebej po preziranju ljubezni in sentimentalizma, ki ju Loy v svojem delu pogosto zaničuje, ter po povečevanju vojne. Ob začetku 1. svetovne vojne je izrazila ljubosumje do moških, ki so se »lahko« odšli borit, in zapisala: »Moja moška stran hrepeni po vojni.« (Nav. po Re, *Mina* 808) Tudi v njenih dramah je vojna, ki naj bi očistila svet, pogost motiv, prav tako futuristična vizija dehumaniziranega, mehničnega sveta, v formi pa se njen futurizem kaže predvsem v inovativni, anarhistični rabi jezika ter v kinetični scenografiji, ki jo predvideva v njihovi uprizoritvi. (Schmid 3–4) Tako v njenih dramah kot pesmih lahko razberemo futuristično slavljenje moških kvalit, kot sta borbenost ali pogum, a sprejemala in povečevala je tudi svoje ženske lastnosti, najbolj v svojih pesmih o materinstvu, v katerih je tudi otroke proglasila za umetniška dela njihove matere in akt rojevanja za ženski unikatno umetnost. (Re, *Mina* 808) V svojem ustvarjanju se je na sploh veliko ukvarjala s svojim kontradiktornim razumevanjem lastnega spola, ki ga je videla kot paradoksalno združevanje moškosti in ženskosti. V času svojega sodelovanja s futurističnim gibanjem je napisala tudi futuristični *Feministični manifest*

---

<sup>49</sup> Z Marinettijem in še enim umetnikom, Giovannijem Papinijem, je bila v tem času zapletena tudi v kompleksen ljubezenski trikotnik. Tudi sicer je očitno fascinirala futuriste; Carlo Carrà je bil vanjo zaljubljen in jo je celo zaprosil za roko. (Re, *Mina* 802 –3)

(*Feminist Manifesto*; za časa njenega življenja ni bil nikoli izdan), v katerem so njeni ambivalentni občutki do ženskosti najbolj očitni. Z njim si je zadala »na novo utemeljiti feministično vprašanje«, pri čemer se osredotoča na socialne okoliščine žensk ter na »psihološko revolucijo«, ki se mora zgoditi pred družbeno, in kot Marinetti ter druge futuristke zavrača feministično politično gibanje, katerega cilj je volilna pravica. (Schmid 2) V *Feminističnem manifestu*, ki je sicer kot drugi futuristični manifesti v precejšnji meri namenjen šokiranju in ki se v svojem slavljenju »superiornih« žensk bere tudi kot izrazito evgeničen, nekatera futuristična prepričanja zapiše, še preden jih Marinetti v svojih manifestih ustoliči kot futuristična: recimo glede poroke, ki jo imenuje »prazgodovinski koncept« in »transakcija, v kateri nevesta zamenja svoje devišstvo za finančno varnost«, ali pa glede ljubezni, saj zapiše, da mora, da odpravi podrejenost v družbi, »ženska v sebi uničiti željo, da bi bila ljubljena«. (Loy, *Feminist*, nepaginirano)<sup>50</sup> Njena podoba ženske kot superiornega bitja je, paradoksalno, hkrati nietzschejanska in feministična, v čemer se je (morda nezavedno)<sup>51</sup> približevala tako Aleramo kot Valentine de Saint-Point: vse tri so v svoji herojski, osamosvojeni viziji ženske videle »presežek« ženskosti in superiornost nad »navadnimi« ljudmi.<sup>52</sup> (Re, *Mina* 807) Hkrati pa Loy zavrne delitev žensk na »matere« in »ljubice«, ki jo zagovarja de Saint-Point; po njenem ženska narava ne pozna nobenih takih restrikcij. (Loy, *Feminist*, nepaginirano)

Za futuristko lahko šteje tudi igralka in pisateljica **Enif Robert**, ki je leta 1919 napisala eksperimentalni avtobiografski roman *Un ventre di donna: Romanzo chirurgico* (*Ženska maternica: kirurški roman*). V njem opisuje kirurško deformacijo ženskega telesa z odstranitvijo njenih reproduktivnih organov zaradi bolezni, za katero protagonistka (ona sama) trpi. Roman močno odstopa od tradicionalnega sentimentalizma ženske literature in buržoaznega moralizma, ki jima tudi eksplicitno nasprotuje, in sicer že v predgovoru, naslovljenem *Coraggio + verità* (*Pogum + resnica*), kjer kritizira »hinavsko romantično retoriko sodobne ženske literature, prav tako kot sramežljive, zadržane ženske, ki jih upodablja

---

<sup>50</sup> Loy svoj *Feministični manifest* napiše leta 1914; Marinetti ista prepričanja izrazi šele v *Proti poroki* štiri leta kasneje.

<sup>51</sup> Ni dokazov, da bi te ženske, doma z različnih koncev Evrope, kdaj bile v kontaktu ali poznale delo druga druge.

<sup>52</sup> Mina Loy je zagovarjala nekakšno »feministično« verzijo evgenike, tj. rasno narekovano izboljševanje človeških dednih lastnosti, tako da bi se »superiorni« posamezniki razmnoževali več, »manjvredni« – običajno revna in manjšinska populacija – pa manj. Njena evgenika je neposredno izhajala iz njene vere v superiornost žensk, kot je ona – izobraženih, emancipiranih, futurističnih. To je gotovo najbolj kontroverzen aspekt njenega življenja in dela. (Pozorski 52)

in spodbuja«. (Blum 16) Njena protagonistka je po drugi strani nekonvencionalna ženska, ki se ne prilagaja družbenim normam in ki ji dvori genialen, ekscentričen in atletske futurist, očiten literarni dvojnik Marinettija (sicer tudi urednika romana). Zaradi serije operacij z bolečimi stranskimi učinki, ki jih mora prestajati, počasi izgublja vero v znanost in vse bolj verjame, da ji lahko pomaga le futurizem; roman namreč sestavlja tudi korespondenca z Marinettijem, ki protagonistki – Robert – predlaga »futuristično zdravljenje«, kar pomeni, naj ojača svoje vezi z »zemeljskim življenjem« z okrepljenimi željami in potrebami. Tako protagonistka prek »terapevtske moči futurizma« ozavešča svojo željo po umetniškem ustvarjanju, ki pa jo pripisuje svoji »moški volji«, saj trdi, da je razcepljena med svojim ženskim telesom, ki ovira njeno moško dušo (nav. po prav tam 18) – avtorica tako jasno poveže moškost z močjo in proaktivnostjo, ženskost pa s šibkostjo in podreditvijo. Njena ženskost, kot njena maternica, ji po njenem ni prinesla nič drugega kot bolečino (nav. po Bridges 29), zato se kot številne druge futuristke tudi ona ne želi identificirati z ženskostjo in svojo moč ter ustvarjalno energijo pripisuje svoji moški volji. A protagonistka se lahko prav s kirurškim posegom na novo opredeli kot ženska – tako kot posameznica kot tudi glede na svoj položaj v družbi.

Tudi pisateljica in ilustratorica **Rosa Rosà**<sup>53</sup> se je ukvarjala z žensko identiteto in protislovji, ki jih ta vsebuje. V reviji *L'Italia futurista* je leta 1917 objavila članek *Le donne cambiano finalmente* (*Ženske se končno spreminjajo*), v katerem izrazi svoje nezadovoljstvo s tem, kako je kot ženska percipirana s strani družbe, in izrazi temeljno frustracijo, ki jo kot ženska doživlja:

Ženska – objekt. Ženska – zanemarljiva. Nelogična, nedosledna, neodgovorna ženska. Neumna ženska – ženska lutka, s prilogo pregrehe in omako amorarnosti. Iz tega sledeči očitki njene podle manjvrednosti Ali: ženska – neodvisna, osvobodjena, grda, inteligentna, jedka, neprijetna, ker ne želi biti vseč. Iz tega sledeče obtožbe hermafroditizma, sprevrženosti instinktov, čustvene pohabljenosti, sebičnosti itd. itd. Skratka: kdo mi lahko pove, kakšna naj bom? (Nav. po Gomez 160)

Rosà esej zaključuje bolj optimistično: moške posvari, da se bodo ženske kmalu zavedle svojega »metacentra«, svojega nesmrtnega Jaza, ki si ga nihče ne bo mogel lastiti ali ga osvojiti, niti najbolj vešči zapeljivec. (Nav. po prav tam) V *L'Italia futurista* je kasneje v odziv na debato, ki je v reviji tekla o družbeni vlogi ženske, objavila še serijo člankov, naslovljeno *Ženska bližnje*

---

<sup>53</sup> Futuristični psevdonim baronice Edith von Haynau.

*prihodnosti* (1918), v katerih se podobno ukvarja z žensko identiteto; v njih trenutni družbeni položaj žensk primerja z žensko, kakršna bo izniknila iz vojne vihre, tj. novo, močnejšo, bolj bojevito, virilno, inteligentno žensko. Leta 1918 je nato napisala še kratek satiričen roman *Una donna con tre anime* (*Ženska s tremi dušami*), v katerem prikazuje prav takšno spremembo v ženskem duhu. V romanu protagonistka prestane serijo osvobajajočih duhovnih transformacij, ki jo spremenijo v utopično futuristično vizijo čutne in intelektualne, nič več podrejene, temveč svobodne ženske. (Re v Gomez 161)

Slikarka in pisateljica **Benedetta** Cappa, znana tudi mononimno kot Benedetta in kasneje kot Benedetta Cappa Marinetti, je svojo ustvarjalno pot začela kot učenka enega glavnih avantgardističnih slikarjev in pesnikov, Giacoma Balle; prek njega je spoznala najrazličnejše avantgardne umetnike, med drugim leta 1918 tudi Marinettija, s katerim se je leta 1923 poročila. Delovala je predvsem v polju likovne umetnosti, kjer je po futurističnih načelih upodabljala predvsem abstraktne pokrajine, ter bila enih glavnih predstavnic futuristične slikarske zvrsti *aeropittura* oziroma aeroslikarstva, ki si s svojo upodobitvijo letal ali ptičje perspektive poskuša poustvariti »tehnološki čudež« letala. Med drugim je ustvarjala tudi scenografije za Marinettijeve gledališke uprizoritve in prispevala k razvoju umetniške smeri, ki si jo je zamislila z Marinettijem, taktilizma.<sup>54</sup> Z Marinettijem sta skupaj ustvarila serijo umetnin, katerih namen je bil biti zatipane namesto videne. V idejah in teoriji, ki utemeljujejo ta dela in taktilizem kot tak, je viden očiten vpliv Montessori metode poučevanja otrok, za katero se je Benedetta zeloanimala. (Conaty 21) A kljub temu je v manifestu *Taktilizem: futuristični manifest* (1921), v katerem to serijo umetnin in njihovo filozofsko utemeljitev razlaga, Marinetti prevzel vse zasluge tako za to serijo del kot za njihovo idejno zasnovo. (Ob tem se lahko vprašamo, koliko še je Benedetta kot Marinettijeva žena prispevala k njegovemu ustvarjanju, pa tega ne vemo, ker ji mož za njeno delo ni dal zaslug; in širše, koliko umetniških prispevkov (ter drugih oblik pomoči: ne pozabimo, nekdo mora prati perilo, kuhati kosilo, vzgajati otroke, iskati izgubljene rokopise, poslušati in odgovarjati na nove zamisli ... teh slavnih umetnikov) tudi drugih žena je na ta način izbrisanih in pozabljenih.) V kontekstu ženskega vprašanja je prav tako zanimivo tudi njeno pisanje. V avtobiografskem romanu *Le forze umane* (*Človeške sile*, 1924), v katerem

---

<sup>54</sup> Ustvarila je scenografije za njegove predstave *Prigionieri e l'amore* (*Zaporniki in ljubezen*, 1926), *L'oceano del cuore* (*Ocean srca*, 1927) in *Simultanina* (*Simultanost*, 1931). Žal so vse te scenografije, kot tudi njihove fotografije, danes izgubljene. (Conaty 23)



piše o svojem otroštvu in družinskih odnosih, problematizira različno obravnavanje ženske in moškega v družbi. V romanu *Donne della patria in Guerra (Ženske domovine v vojni)* podobno kot Valentine de Saint-Point zavrne idejo, da so moški in ženske različno sposobni za sodelovanje v vojni ali v družbenem razvoju. (Tesho 10) Napisala je tudi vrsto zapiskov za besedilo *Arte femminile (Ženske umetnosti)*, ki pa jih ni nikoli objavila; v njih kot vir ženske kreativnosti prepozna njihov »instinkt, občutljivost in ritem« – to so po njenem naslovne »ženske umetnosti«, s katerimi mora ženska »ustvariti – z besedami, materialom ali glasbenimi notami – najbolj živo vizijo življenja, kot ga je sposobna dati«. (Nav. po Larkin 453) Takšno umetniško ustvarjanje vidi kot »preseganje materinstva«; materinski instinkt po njenem mnenju namreč ne sme biti edini instinkt, ki mu ženska sledi, saj sicer »ne bi mogla biti nič drugega kot nizkotna žival«. (Nav. po prav tam). S tem nakazuje, da je po njenem za ženske umetniško udejstvovanje pomembnejše od njihove reproduktivne funkcije. Za žensko ustvarjalnost verjame tudi, da »je ženska duša na robu prerojenja njenega umetniškega izraza ... ne da bi kopirala izkušnje moških«. (Nav. po Zoccoli 69) A Benedettino videnje ženske dodatno zapleta njena prepletenost s fašizmom, ki mu je bila skupaj z možem privržena kasneje v življenju. Fašizem je v svoji regresivni spolni politiki ženske videl primarno kot matere naroda in materinstvo je bila za žensko edina družbeno sprejemljiva vloga; tako tudi Benedetta v svojem kasnejšem pisanju izraža bolj konservativno videnje vloge žensk. (Re, *Futurism and Feminism* 271) Zanimiv pa je tudi Benedettin diskurz o ljubezni in o tem, kako pomembna je ta zanjo, sploh glede na to, kako sovražno o ljubezni piše njen mož. Svoj roman *Astra e il sottomatino: vita trasognata (Astra in podmornica: zasanjano življenje, 1935)* posveti Marinettiju in v njem izrazi svojo »večno« ljubezen do njega. Kako pomembna je zanjo ljubezen, je razvidno tudi iz pisem, ki jih piše Marinettiju med njunim dvorjenjem: »Dragi, dragi Marinetti. Ti si moja velika strast, strast najine ljubezni. Vsa moja pisma so posvečena tebi, brez meja, brez omejitev.«<sup>55</sup> (Nav. po Tesho 10–11) Zanjo je tako prav ljubezen tista sila, ki žensko vodi v umetniško ustvarjanje.

Zanemarljiv ni niti Benedettin vpliv pri spodbujanju drugih žensk k sodelovanju v futurističnem gibanju, ki ga lahko razberemo denimo iz njenega dopisovanja s češko avantgardistko **Růženo**

---

<sup>55</sup> Zanimivo je, da Marinetti istočasno, ko javno piše o svojem globokem preziru do ljubezni in sentimentalizmu, na Benedettina ljubezenska pisma odgovarja z enako strastnimi, romantičnimi in sentimentalnimi pismi. (Conaty 20)

**Zátková**, ki jo je spodbujala k (nadaljnemu) vključevanju v futuristično gibanje. Zátková, slikarka, se je v italijanski krog futuristov vključila po letu 1910, ko se je preselila v Rim in tam sodelovala z Umberto Boccionijem, Giacomom Ballo, Marinettijem, Benedetto in Enricom Prampolinijem ter sestavila dve samostojni slikarski razstavi. A po njih se je od italijanskega futurizma oddaljila in se začela zanimati za rusko-sovjetske oblike futurizma ter za primitivizem, kot sta ga predstavljala Natalija Gončarova in Mihail Larionov. (Pomajzlová 136) Zátková je tako predstavljala pomemben most med italijansko in rusko-sovjetsko vejo futurizma. (Tesho 9)

**Magamal**, s pravim imenom Eva Kühn Amendola, je bila pisateljica, esejistka in prevajalka litovskega rodu, ki se je italijanskemu futurističnemu gibanju pridružila leta 1912, ko je med svojim bivanjem v Italiji spoznala Giacoma Ballo, Umberta Boccionija, Marinettija in druge futuriste. (Re, *Women at War* 276) Njen psevdonim je prevzet po moškem liku iz Marinettijevega romana *Mafarka, futurist*; Magamal je v romanu Mafarkov lepi androgini mlajši brat, ki ga protagonist obožuje. V njeni identifikaciji s tem likom, ki združuje ženske in moške lastnosti in ki je Mafarkini (Marinettijevi) viziji sveta povsem predan, lahko vidimo odsev njenega videnja sebe in svojega odnosa s futurizmom. Svoje pesmi in eseje je začela objavljati v reviji *L'Italia Futurista*, v njih je hvalila »animalno vrednost« ženske – torej njeno seksualnost. (Larkin 448) A objaviti ji je uspelo le malo in mnogo njenega dela se je ohranilo le v Marinettijevem arhivu, verjetno še več pa ga je povsem izgubljenega. Tako je tudi z njenim edinim – sicer neobjavljenim – »kondenziranim svobodnobesednim romanom« *Eva la futurista* (*Eva, futuristka*), ki ga je morala napisati v 48 urah, v katerih je bil njen nadzorujoči in nasilni mož odsoten; ohranil se ni niti rokopis. (Di Leo 312) Napisala ali nameravala je napisati tudi dramo *Marinetti*, nadaljevanje omenjenega romana, dramo z naslovom *Ženska za vsakogar in nikogar*, v kateri je zarisala svoje videnje futuristične ženske, in scenarij za (neposnet ali neohranjen) futuristični film *Sinfonia colorata* (*Barvita simfonija*); a v pismih, v katerih projekte opisuje, futuristične prijatelje roti, naj zanje ne povejo nikomur razen Marinettiju, saj se boji, da bi zanje izvedel njen mož. (Prav tam 313) V pismih je pogosto tožila, da zaradi svojih dolžnosti kot žena, mati in gospodinja ne more toliko pisati in objavljati, kot bi želela; v tem lahko vidimo, kako jo je njena družbena vloga, ki ji je bila dodeljena kot ženski, utesnjevala. Med vojno je, podobno kot Futurluce, opažala spreminjajočo se vlogo žensk v vojni in povojni družbi, kar jo je prepričalo, da je za (futuristične) ženske poleg socialne emancipacije nujna tudi

militantna politična akcija, zato se je pridružila Marinettijevi Futuristični stranki. (Re, *Women at War* 276)

**Maria Ginanni** je bila urednica futuristične revije *L'Italia Futurista* in prva ženska, ki je v reviji objavila svoje pesmi in eseje, napisane pod vplivom Marinettijevega manifesta *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (*Tehnični manifest futuristične literature*, 1912). (Re, *Maria* 109) Okrog revije *L'Italia futurista* se je kasneje zbrala cela skupina žensk, ki so v njej objavljale svoje prozne, pesniške in esejske prispevke, v katerih so pogosto zagovarjale »moške« kvalitete žensk in njihovo enakovrednost moškim; med njimi so bile poleg Marie Ginanni še Rosa Rosà, Enif Robert, Magamal, Irma Valeria, Fulvia Giuliani, Mina Della Pergola, Maj Carbonaro, Fanny Dini, Emma Marpillero, Enrica Piubellini in druge. (Sica 177) Skupaj z njimi je bila Maria Ginanni aktivna tudi v polemikah proti šovinističnim nazorom moških futuristov, ki so se odvijale na straneh revij *L'Italia futurista* in kasneje *Roma futurista*, v katerih Ginanni »[p]redpostavi, da je čas, da se ženske zavejo tega, kar so, in zahtevajo temu primerno priznanje družbe«. (Tesho 12) Ideološko je zavračala buržoazno moralno in spolne razlike. V svojem literarnem ustvarjanju ne želi pisati o ženski, kakršna po njenem resnično je, torej »zasušnjena z ljubeznijo«, temveč ustvari novo, močno »nadžensko« kot ekvivalent nietzschejanskemu nadčloveku (Übermensch), ki se oblikuje skozi znanje, ki nadzira dimenzije prostora in časa ter ki je ne žene poželenje ali ljubezen, »marveč je zgolj atom v dinamičnem vesolju«. (Prav tam 13)

V poznem obdobju futurizma, v zgodnjih 40. letih, je ustvarjala skupina pesnic, ki so pod vplivom Marinettijevega *Manifesto dell'Aeropoesia* (*Manifest aeropoezije*, 1931) skozi t. i. aeropoezijo izražale svoje videnje ženskosti in ženske izkušnje.<sup>56</sup> **Maria Goretti** v knjigi *La donna e il futurismo* (*Ženska in futurizem*, 1941), ki je »zanimiv hibrid avtobiografske naracije, poezije in akademskega poskusa popisa 'epske' zgodovine futurizma v povezavi z ženskim vprašanjem«, meša dve različni viziji ženske: v narativnem delu izraža podporo fašistični viziji ženske kot matere, medtem ko na videz v poetičnih delih temu nasprotuje. (Re, *Futurism and Feminism* 271) Hkrati pa v *Poesia della Macchine* (*Poezija strojev*) napoveduje, da bo nova tehnologija pomagala osvoboditi ženske od njihove tradicionalne družbene vloge. Njena glavna

---

<sup>56</sup> *Aeropoesia* naj bi skozi literarno formo posnemala let letal in njegovo kapaciteto tako za osvoboditev kot za destrukcijo – podobno kot naj bi to počela aeroslikanje (*aeropittura*) in aeroples (*aerodanza*).

skrb je zmaga nad emocionalizmom ter »transformacija glasu [žensk] in njihova osvoboditev od čustev«. (Tesho 13) Vredno je omeniti še dve aeropesnici: **Dina Cucini** se je v svoji poeziji navduševala nad letali in stolpi v skladu s futuristično fascinacijo nad dosežki moderne dobe ter promovirala »svobodo v naravi in zmago nad fizično snovjo« (Tesho 14), **Franca Maria Cornelli** pa je v svoji poeziji kot Maria Ginanni stremela k »superženski«, hkrati pa personificirala stroje kot dosežke nove tehnične moči. (Prav tam)

Znotraj futurizma je, sploh v njegovem poznem obdobju, ustvarjalo tudi precejšnje število slikark in likovnih umetnic, katerih delo je z vidika spola manj zanimivo, saj so se z njim v svojih delih le redko ukvarjale in so večinoma sledile futurističnim zapovedim, naj slikarji namesto subjektov upodabljajo objekte, tehnologijo, stroje; pa vendarle so vredne vsaj omembe. **Barbara**, ki se je futurizmu pridružila leta 1938, je skupaj z Benedetto inovirala zvrst aeroslikarstva, pri čemer je snov črpala iz lastnih izkušenj v zraku; bila je namreč tudi pilotka.<sup>57</sup> (Pizzi 231) **Adele Gloria** je bila edina futuristka s Sicilije; poleg slikarstva, v okviru katerega je tudi ona ustvarjala predvsem *aeropitture*, se je po vzoru futurističnega ideala celostnega umetnika (umetnice) ukvarjala še s poezijo, kiparstvom in fotografijo. (Berghaus, *Editorial XVI*) **Adriana Bisi Fabbri** je poleg slik, v katerih je po zgodnjem obdobju slikanja predvsem figuralnih študij prevzela futuristično upodabljanje gibanja skozi »linije sile«, ustvarjala tudi karikature; med bolj zanimivimi je karikatura Mone Lize, ki ji Futurizem zavije vrat. **Alma Fidora** je futuristični princip dinamizma v svojih slikah uporabljala skozi svojo celotno kariero in v 30. letih začela slikati tudi po načelih »aeroslikanja«, tj. *aeropittura*, ustvarjala pa je tudi pahljače in steklenino, inspirirane s futuristično estetiko. **Leandra Angelucci (Cominazzini)** je v svojem slikarskem stilu sledila Benedetti in njenim futurističnim abstrakcijam. Tudi **Marisa Mori**, ki se je futurizmu pridružila leta 1932, je sprva slikala predvsem abstrakcije in *aeropitture*, kmalu pa jo je začelo zanimati upodabljanje lastne subjektivitete in ženskosti; v slikah, kot sta *Ballo Erotico (Erotični ples)* in *L'Ebbrezza Fisica della Maternita (Fizična omamljenost materinstva)*, odprto raziskuje žensko persono. Poleg tega je ustvarjala tudi scenografije za gledališče in za film. **Regina Prassade Cassolo**, znana mononimno kot Regina, je bila med futurističnimi likovnimi umetnicami karierno najuspešnejša. V svojem ustvarjanju je iskala novo umetniško formo, ki bi presegala zgolj slike ali kipe in bi lahko odražala

---

<sup>57</sup> Barbara je futuristični psevdonim Olge Biglieri.

futuristične ideale hitrosti in sile ter upodabljala let letala; tudi ona se je v svojem ustvarjanju nagibala k abstrakciji, za svoje kiparske stvaritve pa je uporabljala moderne materiale, kot so aluminij, steklo in pločevina. Njeni zgodnji kipi, ki prikazujejo abstrahirano žensko figuro, kot na primer *Bambina* (*Deklica*, 1930) in *Danzatrice* (*Plesalka*, 1930), so presenetljivo senzualni. (Katz 5–9) Futuristično vizualno umetnost, med drugim slike, vezenine, preproge, tkanine, pohištvo in druge dekorativne predmete, so ustvarjale tudi **Rosetta Amadori Depero**, žena slikarja Fortunata Depera, ter **Luce** in **Elica Balla**, hčerki slikarja Giacoma Balle, ki pa so jih skoraj povsem zasenčili bolj slavni moški v njihovih še vedno v veliki meri patriarhalnih gospodinjstvih. Ne le, da so njihova dela med najbolj estetsko dovršenimi drugega vala futurizma, njihovo delo (npr. pomoč pri ustvarjanju pohištva, ki ga je njihov mož ali oče nato prodal pod svojo znamko, in vodenje trgovine, v kateri so te izdelke pod njegovim imenom prodajali) je tudi neposredno prispevalo k slavi njihovih moških družinskih članov, ne da bi one za to prejele zasluge. (Re in Douglas 56)

Z gledališkega vidika pa so najbolj zanimive tiste futuristke, ki so se ukvarjale s plesom; v telesnosti te umetniške zvrsti so se na poseben način soočale s svojim spolom. Več o njih zato v naslednjem poglavju.

## 5. Futurizem / ples / spol

### 5.1. Prelom stoletja in začetki modernega plesa

Ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja se je v ZDA in v Evropi v vzdušju vse večje industrializacije, vzpona srednjega razreda (z več prihodka in več prostega časa), zatona viktorijanskih družbenih omejitev in s tem povezanim zavračanjem socialnih hierarhij ter obenem v duhu zavrnitve omejujočih principov klasičnega baleta pojavila nova oblika plesa: zgodovinsko je bil med drugim poimenovan »svobodni ples«, »radikalni ples«, »novi ples« itd., danes pa ga imenujemo moderni in sodobni ples.<sup>58</sup>

Pomembna elementa modernega plesa sta (bila) osvoboditev, v prvi vrsti osvoboditev telesa, in upor, med drugim upor proti restriktivnim družbenim normam. Vidimo lahko vzporednice, ki jih je mogoče povezati tudi z željo po ženski osvoboditvi v širši družbi, orisano v prejšnjih poglavjih,<sup>59</sup> pa tudi s futuristično željo po uporju proti tradicionalistični kulturi. Morda ni nezanemarljivo, da so bile skorajda vse, ki so področje plesa revolucionirale v tem zgodnjem obdobju modernega plesa, ženske, med njimi Isadora Duncan, Loïe Fuller, Grete Wiesenthal, Ruth St. Denis, Martha Graham in Mary Wigman (v Sloveniji tudi njena učenka Meta Vidmar, kot tudi učenka Rudolfa Labana Pia Mlakar). Telo plesalke je bilo namreč na prelomu 19. v 20. stoletje zaznamovano s »kulturno paradigmo, ki jo je primarno ustvarjal in dokumentiral moški pogled«. (Bradstetter 299) Ta je plesu diktirala, da naj koreografska sintaksa postane »izključno kinetični označevalec, iz katerega so bile odstranjene vse sledi seksualnosti«, plesalki sami pa, da mora z gibi in s telesom reprezentirati ideale ženske lepote in elegance. (Prav tam) Med drugim se je moderni ples upiral prav takšni semiotični povezavi med ženskim (plesalkinim) telesom, plesom in erotičnim objektom. Moderni ples pogosto uprizarja žensko subjektiviteto, in sicer na način »transcendence in ne imanence« (Praznik v Franko 11), torej presega izkustvo ženskosti. Na neki način je tako moderni ples skupaj s pozicijami njegovih avtoric lahko

---

<sup>58</sup> Termina »modernej« in »sodobnej« ples se v teoriji plesa uporabljata dokaj nediferencirano, in nekateri teoretiki zagovarjajo rabo »sodobnej« ples kot generično oznako za inovativne in nebaletne prakse 20. in 21. stoletja; drugi, med njimi npr. Mark Franko, ločujejo med plesnimi praksami prve polovice 20. stoletja, ki jih označujejo kot »modernej ples« oziroma »plesni modernizem«, medtem ko z izrazom »sodobnej ples« razumejo plesne prakse druge polovice 20. stoletja. V tem magistrskem delu sledim temu modusu poimenovanja in zato plesne prakse, ki jih obravnavam, imenujem »modernej ples«.

<sup>59</sup> Glej poglavje Futuristična ženska v kontekstu: položaj in podoba ženske v kulturnem miljeju zgodnjega 20. stoletja, str. 12.

razumljen kot globoko feminističen projekt. Katja Praznik zapiše, da »pojav zgodovinskega modernega plesa prav zaradi zavezanosti feministični kulturi zaplete sočasno delovanje modernizma« (prav tam), saj so imela modernistična gibanja (v to kategorijo spadajo tudi avantgarde s futurizmom na čelu) močne mizogine tendence; morda je bila tudi zato plesna inovacija tako redko prioriteta kateregakoli izmed zgodovinskih avantgardističnih gibanj. Kljub temu so tudi znotraj avantgard ustvarjale nekatere plesalke, ki so s svojim delom inovirale ne le ples kot umetniško zvrst, temveč tudi avantgardna gibanja, ki so jim pripadale: omeniti je nujno denimo Sophie Taeuber-Arp in Emmy Hennings, ki sta, izhajajoč iz kabaretske tradicije, ustvarili dadaistično obliko abstraktnega plesa. (Andrew 82)

Ena od najpomembnejših, in kot bomo videli, za primerjavo z zgodnjo obliko futurističnega plesa najzanimivejših inovatork plesa je bila gotovo Isadora Duncan (1877–1927), ki je prelomila s konvencijo in iznašla stil »svobodnega« in »naravnega« gibanja, pri čemer se je zgledovala po klasični antični grški umetnosti, ljudskih in družabnih plesih, naravi in naravnih silah. Njeno delo je povečevalo ples kot avtonomno umetnost. Za njen ples se je uveljavil izraz svobodni ples. Delovala je v skladu z idejo, da mora ples izražati resnične občutke, strasti in inspiracije, s čimer naj bi v plesu ohranjala avtentičnost. Mark Franko trdi tudi, da je kot umetnica uprizarjala žensko subjektiviteto in da lahko njen ples razumemo kot politiko spola. »V javnem prostoru je nameravala utelesiti žensko subjektiviteto in tako zavriniti mesto ženske v zasebni sferi« (25), pri tem pa je v javni prostor pripeljala teme, kot so čustvenost, družina in seksualnost, ki so bile sicer omejene zgolj na zasebno sfero – kar pa njihovo ekspresijo utemelji kot politično stališče. »Isadora Duncan [...] z zavračanjem pretirano skicirane čustvenosti, [...] s tem, ko dobesedno pleše na njenih robovih, obenem zavrne dvojnost zunaj/znotraj ali žensko/moško« in s tem, da ni »ne znotraj ne zunaj«, takšne dvojnosti kritizira. (Franko 32) Istemu principu je, kot bomo videli, sledila tudi Valentine de Saint-Point.

Pomemben vpliv na kasnejšo podobo futurističnega plesa je imela tudi Loïe Fuller. Njen izčiščen in improvizacijski ples, v katerem je z uporabo svetlobe, tančic in neprestanega gibanja njeno telo malodane izginilo, je bil po mnenju Mallarméja telesni ekvivalent pesmi: »ni plesala, ampak pisala s telesom«; »ni ženska, ampak metafora«. (Nav. po prav tam 38) Prav ta izbris telesnosti, ki je sicer plesu imanentna, je fasciniral futuriste, tako kot tudi njena uporaba tehnologije (osvetljave) kot ključne komponente plesa ter dinamična in kinetična kvaliteta njenih gibov, v katerih so videli futuristični potencial. (Mewin 90)

## 5.2. F. T. Marinetti: *Manifest futurističnega plesa*

Ples ni bil primarna oblika, ki bi jo zavzemala futuristična umetnost, pa vendar je futuristično gibanje z Marinettijem na čelu izoblikovalo tudi svoj koncept plesa, osnovanega na negaciji uveljavljenih vrednot gracioznosti, lepote in simetrije, s katerim želi na novo definirati ples kot instrument za artikulacijo »demistificirane in razčlovečene estetike«. (Mewin 73) Kot v vsem drugem je tudi v plesu futurizem povečeval stroje, energijo, hitrost in mehanizacijo, pa tudi nevarnost in nasilje; futuristični ples naj bi hkrati zrcalil in vzbujal najbolj destruktivne človeške vzgibe ter človeški primitivizem in brutalnost. Futuristični ples bi moral »slaviti herojskega človeka, katerega cilj je zlitje s stroji – utelešeni hitrosti in vojne – ter obvladovanje Vélikih Eksplozivov«. (Marinetti, *Manifest* 52–53) K plesu so futuristi pristopali kot pesniki in literati, ne kot plesalci, zato so telo plesalca (plesalke) v skladu s svojim mehaniziranim idealom človeka videli predvsem kot stroj, ki na odru lahko proizvaja zelene znake; v tem vidijo potencial za alternativni način izražanja ultimativnega človekovega spoja s strojem. Kot izpostavi Ted Mewin, za futuriste estetski užitek v plesu lahko izvira le iz poustvarjanja skoraj seksualnega vznemirjenja in navdušenja, ki ga čutijo nad tehnologijo. (78) Skozi ples naj bi plesalec opeval in poudarjal znake človekove inteligence in odličnosti, kot so višina letala v zraku, moč avtomobilskega motorja in rjoveči zvoki kompleksnih strojev. Plesalec nič več ne prikazuje zgodbe in jasne vsebine, ki bi jo bilo mogoče razumeti znotraj pravil baleta; ples mora biti abstrakten. Futuristični ples mora torej prekiniti s tradicijo klasičnega plesa, predvsem baleta, in razbiti njegov semiotični sistem – ikonoklazem je za futuriste nujen tudi v plesu. Futurizem želi vpeljati nov plesni slog, ki bi bil sofisticiranemu buržoaznemu občinstvu, ki ga futurizem prezira, tuj in šokanten.

Kako naj bi bil videti futuristični ples in kakšne so ideje za njim, je definiral Marinetti v svojem *Manifestu futurističnega plesa* (*Manifesto della danza futurista*, 1917). Ta, kot drugi futuristični manifesti, poskuša iznajti nova pravila, ki bi poživila umetniško formo (v tem primeru ples). Predpisuje ikonoklastičen pristop k umetnosti, zavračanje umetnosti preteklosti in zahteva, da umetnost zrcali ter hkrati vzpodbuja najbolj destruktivne človeške impulze.

V prvem delu manifesta Marinetti oriše selektivno zgodovino plesa kot rituala, kot nečesa svetega (za futurista je to seveda nekaj slabega). Opisuje »prve vzhodnjaške plese«, ki naj bi



bili z religiozno grozo obarvane »ritmizirane in simbolične pantomime, naivni posnetki krožnega gibanja nebesnih teles«; kamboške in javanske plesne, ki se v njegovem pogledu odlikujejo po svoji »matematični natančnosti« in »arhitektonski eleganci«; arabske in perzijske plesne (sem iz neznanega razloga uvršča tudi sudanske plesne), ki jih označi kot »opolzke« in ki se mu zdijo v svojem bistvu pravzaprav ritual zapeljevanja; in tako dalje. (Marinetti, *Manifest* 52) Nadalje trdi, da so »po smrti in pogrebu slavnega italijanskega baleta« (prav tam) ti antični, eksotični in »divjaški« plesi doživeli renesanso na Zahodu, kar označuje za pasatistično, preživeto in anahronistično; seveda, futurizem se mora vedno premikati naprej, v njem ni prostora ne za antiko ne za senzualnost.

V nadaljevanju manifesta se Marinetti poimensko referira na številne delujoče ustvarjalce in ustvarjalke, ki se po njegovem mnenju približujejo plesni estetiki, ki bi lahko ustrezala futurističnim idealom. Tu se znajdejo celo »klasični« plesalci; omeni denimo Vaclava Nižinskega, ki nam je po njegovem mnenju »prvi pokazal čisto geometrijo plesa, osvobojeno mimike in čutne vzburljenosti: božansko moč mišičevja«. (Prav tam)

Glede na Marinettijev deklarirani prezir do žensk je zanimivo, če ne celo ironično, koliko zaslug za iznajdbo novih plesnih estetik, ki jih občuduje, prizna ženskam, tudi če se mu zdi, da niso šle dovolj daleč, ali če v njihovem delu najde pasatistične ali sentimentalistične »pomanjkljivosti«. Celotno kot najbližjo ustreznico futurističnemu idealu imenuje ples, ki ga je razvila ženska – Loie Fuller. Trdi namreč, da je futuristom od sodobnih plesalk najbližja prav ona, poleg nje pa še črnski *cake-walk* zaradi njihove uporabe električnih luči in mehničnega gibanja. Anja Klöck izpostavlja tudi, da se v tem manifestu v Marinettijevem razmišljanju o plesu in reprezentativnih praksah, ki jih opisuje, prvič pojavi potreba po plesalki, torej po ženski v futurizmu; do tedaj je bil futuristični idealni svet vedno prostor, iz katerega so bile ženske popolnoma izključene. (399–400) Vsi načrti za plesne, ki jih zapiše na koncu manifesta, so namreč soli, namenjeni ženskim plesalkam. S tem se v futurističnem diskurzu začne odmik od asociacije ženske z naravnim, sentimentalnim in pasatističnim – Marinetti prvič prizna možnost, da lahko tudi ženske vstopijo v futuristično paradigmo tehnologije in napredka.

V njegovem pisanju o Isadori Duncan je po drugi strani jasno berljiv prezir do čustvenosti, sentimentalnosti in ženstvenosti, za katero se mu zdi, da jo njen ples uteleša. Njen svobodni ples, v katerem se po njegovo »v celoti [...] predaja izražanju strasti«, je po Marinettiju zgolj poskus »poživiti, obogatiti in na tisoč različnih načinov uglasiti ritem telesa ženske, ki lenobno

odklanja, lenobno vabi k sebi, lenobno sprejema in lenobno objokuje moškega, ki jo edini lahko čutno poteši«. (Marinetti, *Manifest* 52) Njegova končna sodba je, da Isadori Duncan nikoli ni uspelo prikazati drugega kot »zelo zapletena občutja obupne nostalgije, krčevitega poželenja ali otroške igrivosti«. (Prav tam)

Delo Isadore Duncan neposredno primerja z delom Valentine de Saint-Point, katere ples bom obravnavala v nadaljevanju in ki je po Marinettijevem mnenju imela pravilno idejo, a je v izvedbi zapadla v pasatističnost. Marinetti njenemu plesu očita, da je hkrati potopljen »v zastarelo grško in srednjeveško čutenje« ter tudi, da gre za »statične abstrakcije, ledeno hladne in oropane čustev«. <sup>60</sup> (Prav tam) Do njenega plesa je kritičen, ker je v njegovem pogledu občutje tega plesa »enolično, omejeno preprosto in dolgočasno zapredeno v starinsko nesmiselno ozračje strašljivih mitologij, ki danes nimajo več pomena«, ter ga označi za »[h]ladno geometrij[o] poz, ki nimajo nič skupnega z veličastno dinamično senzibilnostjo modernega življenja«. (Prav tam) Valentine de Saint-Point nato primerja še z Émilom Jaques-Dalcrozom, ki ima po njegovem mnogo bolj moderne ambicije, a še vedno zelo omejene učinke.

Vse to, pravi Marinetti, vključno z omejitvami človeških mišic, je treba preseči; treba je stremeti po plesu idealnega motoriziranega telesa. Geste plesalca morajo imitirati premike strojev v preparaciji na združitev človeka in stroja; futuristični ples mora biti »kovinski«, prav tako se mora znebiti glasbe, saj je glasba »že v osnovi nostalgična« in zato inherentno pasatistična; namesto tega naj uporablja hrup. »Hrup je jezik novega življenja ljudi-strojev.« (Prav tam) V hrupu naj bi se združevali različni ritmi, ki bi jih moral futuristični ples simultano udejanjati.

Marinetti zapiše, da bo futuristični ples »disharmoničen / neprijazen / antigraciozen / asimetričen / sintetičen / dinamičen / svobodnobeseden«. (Prav tam)

V manifestu Marinetti oriše tudi načrte in koreografijo za tri plesе, ki si jih zamisli kot idealno izpeljavo futuristične ideje plesa. V futuristični maniri so to plesi, ki povečujejo vojno, nasilje in stroje: *Ples šrapnelov* (*Danza dello sharpnel*), *Ples mitraljeza* (*Danza della mitragliatrice*) in *Ples letalca* (*Danza dell'aviatore*). Slednji je edini, ki je bil kdaj izveden. V načrtu za ples si Marinetti zamisli, da mora plesalka »povzročati nenehno drhtenje sinjih tančic« (Marinetti,

---

<sup>60</sup> Za Marinettija ni nič novega, da si nasprotuje tudi znotraj istega stavka. A vendarle je glede na to, kako futurizem prezira čustvenost, nenavadno, da Valentine de Saint-Point očita prav premalo čustev. Morda mu njena vizija ženske, ki ji čustva ne vladajo, vendarle ni bila tako všeč, kot se na podlagi manifestov zdi, da bi mu morala biti.

*Manifest 53*) – idejo za tovrstni ples tančic si jasno sposodi od Loïe Fuller. Plesalka mora imeti na prsih namesto rože »velik propeler iz celuloïda, ki se že sam po sebi zatrese ob vsakem premiku njenega telesa«, na glavi pa mora imeti bel klobuk v obliki monoplana. (Prav tam)

### 5.3. Protofuturistične plesalke

Nekatere modernistične plesalke so v svojem delu izražale futuristične tendence in se osebno povezovala s futurističnim gibanjem, čeprav niso bile njegove članice. Med njimi so bile **Suria »Wy« Magito** (kasneje tudi pisateljica), **Diana McGill**,<sup>61</sup> ter ruska balerina **Jia Ruskaja**, ki je v Italiji ustanovila tudi svojo plesno družbo ter plesno šolo, v katero je sprejemala samo ženske.<sup>62</sup> Plesne stvaritve teh umetnic so bile včasih uprizorjene kot *entr'actes* (vmesni prizori v odmorih) med futurističnimi seratami. (Berghaus, *Danza* 6; Berghaus, *Editorial* XVII)

Wy Magito, ki se je plesa učila v Berlinu in katere plesni stil Katia Pizzi opiše kot »mehanično-grotesken« balet z elementi *commedie dell' arte*, jazzovskih sinkopiranih ritmov in avtomatiziranih gest, je plesala v več koreografijah futuristov. (193) Nastopila je v »mehanskem baletu« *Anihccam del 3000 (Stroj leta 3000, 1924)*<sup>63</sup> Fortunata Depera, v katerem je posebljala lokomotivo ob prihodu na železniško postajo, eno od dveh v koreografiji.<sup>64</sup> Magito je plesala na onomatopejsko pesem zvokov vlakov Franca Cavole, lokomotivo pa je bolj kot z gibi predstavljala s težkim neupogljivim cilindrastim kostumom, ki ga je iz kovinsko pobarvanih potapljaških oblek dizajniral Depero. (Prav tam 101) Nastopila je tudi na futuristični serati ob razstavi *aeropitture* Enrica Prampolinija leta 1930, kjer je ob spremljavi orkestriranega hrupa uplesila Prampolinijeve aeroslike in s tem izvajala protorazličico aeroplesa. (Prav tam 176)

Jia Ruskaja je plesala v *Balletto meccanico futurista (Futuristični mehanski balet, 1922)* Iva Pannaggiya in Vinicia Paladinija, v katerem so tako mehanična scenografija kot mehanizirani

---

<sup>61</sup> O njenem domnevnem ustvarjanju s futurizmom v dostopnih virih nisem mogla najti ničesar razen ponavljajočih se omemb njenega imena kot plesalke, povezane s futurizmom, brez razlage, kako. Glej Berghaus, *Danza* 6 in Berghaus, *Editorial* XVII.

<sup>62</sup> Jia Ruskaja je umetniško ime Evgenije Fjodorovne Borisenko; ime je (italijanski) fonetični zapis ruskega stavka, ki pomeni »Jaz sem Rusinja«. Z Ruskajo je kasneje, po svojem sodelovanju s futurizmom, plesala tudi Gianinna Censi (več o njej v naslednjem poglavju, str. 63), a samo v klasičnih baletnih predstavah. (Berghaus, *Danza* 34)

<sup>63</sup> »Anihccam« v naslovu je beseda »macchina« (it. stroj), napisana od zadaj naprej.

<sup>64</sup> Kot druga lokomotiva je plesal plesalec Paolo Azari.

gibi plesalcev ponazarjali mehanizacijo industrijskega dela. A Ruskaja ni plesala ne kot ena izmed robotiziranih delavcev, ki so sestavljali zbor, ne kot ena od glavnih plesalcev, ki sta v težkih rigidnih mehaničnih kostumih upodabljala zlitje človeka in stroja; kakšna natanko je bila njena vloga, iz dostopnih virov ni mogoče razbrati, s fotografij pa je razvidno, da je plesala v kostumu kovinske barve, ki pa je še najbolj spominjal na kostume tedanjih ameriških jazzovskih plesalk. (Pizzi 145–6)

V svojem plesu so omenjene plesalke sicer izkazovale futuristične težnje ali izvajale koreografije futurističnih ustvarjalcev (ki sicer niso imeli plesnega ozadja ali globljega razumevanja plesa), a so se pri tem še vedno naslanjale na gibe in korake klasičnega baleta. Tako jih ne moremo imenovati za zares futuristične plesalke. (Berghaus, *Danza* 6; Berghaus, *Editorial XVII*)

V dostopnih virih je njihovo delo v povezavi s futurističnim gibanjem izredno slabo popisano. Njihova imena se običajno pojavljajo le kot omembe in opombe pod črto, če se sploh pojavijo, celo biografski podatki o njih so zelo pomanjkljivi, zato njihovega dela tudi v tej raziskavi ne morem popisati natančneje.

### 5.3.1. Plesalke in *pantomime futuriste*

Futurizem je v svojem nenehnem iskanju novih, originalnih uprizoritvenih formatov, ki še niso postali kanonski ali (po mnenju futuristov) zastareli, posegel tudi po mimu oziroma pantomimi. Futuristično obliko pantomimskega teatra sta na podlagi *commedie dell' arte* zasnovala pisatelj in režiser Anton Giulio Bragaglia in slikar Enrico Prampolini.

Prampolini je leta 1918 povabil ukrajinsko plesalko **Ileano Leonidoff**, ki je leto prej odigrala glavno vlogo v edinem ohranjenem futurističnem filmu *Thais* (1917, rež. Anton Giulio Bragaglia), za katerega je Prampolini zasnoval kostume in scenografijo, da na razstavi njegovih slik uprizori t. i. »mimoplastičen« plesni performans.<sup>65</sup> Njen plesni nastop, ki ga je izvedla bosa,

---

<sup>65</sup> Ileana Leonidoff je umetniško ime Elene Sergejevne Pisarevskaje.

je bil na videz improviziran in se je stilsko zgledoval po svobodnih ritmičnih gibih Isadore Duncan in nemških modernističnih plesalk. (Veroli 136–7)

Bragaglia je leta 1922 ustanovil Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Eksperimentalno gledališče neodvisnih), v katerem je med drugim uporabljal tudi principe pantomime. Gledališče je imelo svojo plesno sekcijo, v kateri je plesala in koreografirala tudi Jia Ruskaja, poleg nje pa sta v mimodramah, pantomimah, baletih, plesnih koncertih in drugih plesu bližnjih gledaliških formatih, ki jih je gledališče prirejalo, plesali še Anita Amari in Lena Ertel. (Taddeo 68–9) V kolikšni meri in na kakšen način, če sploh, so bili ti plesi futuristični, iz dostopnih virov ni možno razbrati.

Leta 1927 je Prampolini v Parizu osnoval Theatre de la Pantomime Futuriste (Futuristično pantomimično gledališče), katerega zvezda je bila italijanska igralka, koreografinja in plesalka **Maria Ricotti**. V uprizoritvah je gledališče sledilo futurističnim načelom sintetičnega in varietejskega gledališča, in uprizoritve so bile navdihnjene z najrazličnejšimi gledališkim in plesnimi tradicijami, pristopi, tehnikami in vsebinami, med njimi *commedie dell' arte*, folkloro in Djagilevimi *Ballets Russes*, med drugim tudi zato, ker Prampolini ni imel nikakršnega plesnega ozadja in tako ni imel znanja, s katerim bi lahko koncipiral novo plesno formo. Čeprav so ga gledališki listi navajali kot koreografa, je pravzaprav deloval kot scenograf in režiser. (Veroli 137) Samo ugibamo lahko, koliko je s svojim koreografskim ozadjem h koreografijam prispevala Maria Ricotti, saj se ni ohranil noben dokument, ki bi o tem pričal. Ko je Prampolini s svojimi pantomimami potoval v Italijo, je kot glavna plesalka v njih nastopala tudi Wy Magito. (Pizzi 193) V nekaterih uprizoritvah Prampolinijevega pantomimskega gledališča sta nastopila tudi slovensko-češki plesni par Lidija Wisiak in Václav Vlček.

Z eno od plesalk, ki je pod Prampolinijevem vodstvom ustvarjala v Théâtre de la Pantomime Futuriste, Zdenko Podhajsko, je Prampolini ustvaril tudi dva plesna performansa, katerih tematika in estetika sta bili osnovani na športu: *Tenis* in *Nogomet*. Oba sta bila uprizorjena na futurističnem festivalu *Esposizione del Decennale della Vittoria* v Torinu ob deseti obletnici zmage v 1. svetovni vojni. (Veroli 137)

Čeprav je Prampolinija, kot pričajo številni manifesti, ples močno zanimal, pa ni uspel izoblikovati futurističnega koreografskega stila. Tako tudi plesalke njegove »futuristične

pantomime« niso izoblikovale avtentično futurističnega plesnega sloga, saj so se še vedno zanašale predvsem na klasične plesne tehnike in teorije.

#### 5.4. *Aerodanza*: Giannina Censi

Kolikor lahko razberem iz dostopnih virov, je samo ena plesalka udejanjila vizijo futurističnega aeroplesa oz. *aerodanza*, kot si jo v *Manifestu futurističnega plesa* zamisli Marinetti, in s tem postavila svoje – žensko – telo v center njegove aeromehanske vizije. To je bila Giannina Censi, ki je ustvarjala v poznem obdobju futurizma, v 30. letih 20. stoletja. S svojimi aeroplesi je Censi »nasprotovala odsotnosti javnega glasu za ženske« s tem, da je uporabljala »lastno telo kot lingvistični in aeromehanski instrument«. (Pizzi 234) Censi je v mehansko estetiko futurizma uspela vnesti ženstven spekter občutenj, form, gest in zvokov. Futurizmu se ni nikoli uradno pridružila, čeprav v njenem delu že pred neposrednim sodelovanjem z Marinettijem lahko najdemo jasen odsev futurističnih plesnih idealov. (Veroli 138) Njeno sodelovanje s futurizmom je bilo tudi izredno kratko; v celoti se je odvilo v nekaj mesecih leta 1931 in 1932.

##### 5.4.1. Življenje in predfuturistično delo

Giannina Censi se je rodila staršem glasbenikom leta 1913 v Milanu, istega leta, kot je njena teta Rosina Ferrario kot prva ženska v Italiji pridobila pilotsko dovoljenje. Že od malega je bila Censi fascinirana s svojo teto, ki je lahko letela, in s samim konceptom mehanskega leta; v tem je tudi našla navdih za svoj kasnejši aeroples, umetniško smer, katere prva in edina predstavnica je bila. (Berghaus, *Danza* 34) Že od malega se je tudi učila plesati balet v operni hiši La Scala pod mentorstvom znamenitega baletnika Enrica Cecchetija. Leta 1928 ali 1930 pa je balet s poudarkom tudi na atletski vadbi študirala v Parizu pod mentorstvom ruske balerine Ljubov Jegorove.<sup>66</sup> (Prav tam 4) Pod njenim vodstvom se je spoznala z najrazličnejšimi plesnimi

---

<sup>66</sup> Viri si nasprotujejo glede tega, kdaj je Censi dejansko trenirala v Parizu; v intervjuju z Berghausom Censi navaja, da se je pod vodstvom Jegorove učila v letih 1927–1928, torej ko je imela 15 let, iz njenih dnevniških zapiskov pa je videti, da je bila v Parizu morda šele dve leti kasneje, torej tik pred začetkom svojega sodelovanja s futurizmom. (Pizzi 236) Jegorova je bila sicer izredno priznana plesna učiteljica, ki je med drugimi učila tudi Antona Dolina, Sergeja Lifarja, Zeldo Fitzgerald in hčer Jamesa Joycea, Lucio Joycea.

tehnikami in zvrstmi, od španskega flamenka do indijskih plesov, in že v tem času jo je fasciniral moderni ples, med drugim ples Isadore Duncan. Tu se je tudi naučila robatih, asimetričnih plesnih gibov, s katerimi je kasneje vstopala v futuristično plesno estetiko. Med študijem v Parizu se je osredotočala predvsem na to, kako bi gibanje modernih tehnoloških orodij lahko prevedla v plesne gibe, kar prav tako lahko vidimo kot napoved njenega futurističnega dela. (Pizzi 236) Po vrnitvi v Italijo je tako Censi kljub svoji klasični baletni izobrazbi prekinila s klasično tradicijo in začela razvijati lastno obliko modernega plesa.<sup>67</sup>

Njena prva javno uprizorjena koreografija z naslovom *Le Stelle* (*Zvezde*, 1929) je že vključevala modernistične elemente v svojem plesnem zarisovanju gibanja zvezd. Svoja prva moderna plesa *Opj* (*Oppio*) in *Mehanska groteska* (*Grottesco meccanico*) je uprizorila leta 1930 v gradu Sforzescu v Milanu; kritiki so ju v dnevnem časopisju že naslednji dan imenovali za futuristična, a ona sama je kasneje, po svoji dejanski izkušnji s futurizmom, to oznako zavrnila. (Berghaus, *Danza* 34) Aprila 1931 je nato uprizorila serijo plesov, s katero je želela prikazati razvoj plesa od 16. do 20. stoletja; zadnji del je imel, kot je zapisal kritik za časopis *Oggi e domani*, »futuristično intonacijo – vizija letala, ki se bojuje z nebesnimi elementi«. (Nav. po prav tam 5) Gre torej za njen prvi poskus *aerodanza* oz. aeroplesa, ki ga je nato razvijala v okviru futurizma in po katerem je zaslovela. Podobno serijo plesov je maja istega leta ponovila še trikrat, pri čemer je zadnji del s futuristično zasnovo, naslovljen *Sinfonia aerea* (*Zračna simfonija*), še dodelala. Glasbo zanj je komponiral Riccardo Pick-Mangiagalli, na klavirju pa jo je odigrala kar njena mati Carla Censi. V *Sinfonia aerea* je na odru poustvarjala gibanje letala, ki se na nebu bori s silami vetra, dežja in toče; prav to posnemanje mehanskega gibanja je bistvo *aerodanza*. Kasneje je v intervjuju za časopis *L'Eco dell'Isonto* ta ples imenovala kot svoje prvo veliko originalno delo. (Prav tam)

Aeroplesi Gianinne Censi za izvedbo niso potrebovali težkih mehanskih kostumov ali električnih žic, ampak je mehaničnost dosegala samo z gesto in telesnostjo. Njeno gibanje je bilo tako neinhibirano in »naravno« tudi v svojem posnemanju mehničnega gibanja strojev. S svojim mehaniziranim gibanjem je stremela po »fluidni, holistični integraciji telesa in tehnologije«, s čimer je po mnenju Katie Pizzi preseгла Mejerholdovo biomehaniko in druge

---

<sup>67</sup> Sicer je še po svojem sodelovanju v futurističnem gibanju plesala tudi klasični balet.

poskuse združevanja mehaničnosti in telesnosti, vključno z vsemi prejšnjimi poskusi koreografij mehanskega futurističnega plesa. (235)

#### 5.4.2. Srečanje s futurizmom in *Simultanina*

Med svojo zgodnjo kariero je Censi spoznala več futurističnih pesnikov, med njimi Escodaméja, Fillio in Bruna Sanzina, ki so ji posvetili več svojih *aeropoesie* (aeropesmi).<sup>68</sup> Že kmalu po njeni vrnitvi iz Pariza jo je oče predstavil tudi svojemu prijatelju, F. T. Marinettiju. Ko je Censi Marinettiju povedala, da želi revolucionirati ples, je bil navdušen in v njenem povezovanju plesa z letalstvom prepoznal futuristični potencial, ki ga je fasciniral že od objave *Futurističnega manifesta plesa* – v njej je videl idealno plesalko, ki bi lahko uresničila njegovo idejo *Plesa letalca*. Censi je začela delati z Marinettijem: Marinetti je recitiral svoje pesmi, polne onomatopoiije, šepetanja in kričanja, Censi pa jih je sproti plesno interpretirala. (Berghaus, *Danza* 34) Marinetti je Censi svetoval tudi, naj leti z akrobatskim pilotom Mariom de Bernardijem, ki ji ga je predstavil, da bi bolje razumela občutke in mehaniko leta letala. (Berghaus, *Danza* 5) Kasneje je povedala: »V plesih sem uporabila svoje telo, da bi izrazila, kar je Bernardi izrazil s svojim letalom.« (Prav tam 34) Rezultat tega sodelovanja so bili plesi, ki jih je Censi izvajala kot del enomesečne turneje uprizoritev Marinettijeve drame *Simultanina: divertimento futurista in sedici sintesi* (*Simultanina: futuristično razvedrilo v šestnajstih sintezah*, 1931) maja in junija 1931, v kateri je sodelovala kot edina ženska. Svoj ples je izvedla kot vmesni prizor (*entr'acte*) med odmorom uprizoritve.

Plesala je v tesno oprijetem srebrnem trikoju, katerega površina naj bi spominjala na svetleč trup letala – s tem je bila istočasno seksualizirana in tehnologizirana. To erotičnost mehaniziranega telesa v popolnem ravnotežju telesnosti in tehnologije si je Censi želela doseči. (Pizzi 238) V svojih aeroplesih je tako Gianinna Censi skozi »naravno« mehansko gestiko utelesila nedvoumno spolno zaznamovan hibrid ženskega telesa in stroja, v nasprotju s pred tem izključno moško futuristično paradigmo mehaniziranega človeka. (Prav tam 235) V tem lahko vidimo tudi odraz skoraj erotične fascinacije futuristov s tehnologijo.

---

<sup>68</sup> Escodamé je psevdonim Michela Leskovica, futurističnega pesnika slovenskega rodu. Fillia je futuristični psevdonim pesnika Luigija Colomba.



Turneja je bila po futurističnih standardih zelo uspešna: gledalci so Censi obmetavali s paradižniki in drugo zelenjavo in ji žvižgali, zaradi česar se je predčasno vrnila v Milano, a kritiki so hvalili ne le predstavo, temveč posebej njo. Kot je zapisal kritik za *Il Popolo di Trieste*: »Marinettijeva simultanost se lahko včasih zdi [...] kompromitirana z omejitvami odra. A po drugi strani je ples v *Simultanini*, ki ga je zasnovala in izvedla Gianinna Censi, ena najboljših stvari, ki sem jih videl od leta 1914.« (Nav. po Pizzi 238)

### 5.4.3. Ples letalca – ples letalke

Svoj najbolj znani ples, ki ga je Gianinna Censi koreografirala po konceptu *Plesa letalca*, kot ga je Marinetti orisal v *Manifestu futurističnega plesa*, je izvedla na futuristični serati oktobra 1931 v galeriji Pesaro v Milanu, kjer se je odvijalo futuristično tekmovanje poezije ter razstava futurističnih *aeropitture* in futuristične scenografije. (Klöck 402) Uvod v njen ples je predstavljal predavanje, v katerem je Enrico Prampolini futuristični ples predstavil kot »osnovan na volumetrični koncepciji prostora«, s čimer naj bi z gibi in s plastičnimi pozami ciljalo na »ponazarjanje [...] pokrajin neba in občutkov leta«. (Nav. po Berghaus, *Danza* 6)

Censi je v svojem plesu interpretirala Prampolinijeve aeroslike in istočasno tudi Marinettijevo aeropoezijo, ki jo je Marinetti sam recitiral v ozadju. Njen ples je tako predstavljal sintezo aeropoezije, aeroslikarstva in aeroplesa – vse troje so bile relativno nove umetniške zvrsti, ki jih je futurizem teoretsko utemeljil šele nedavno. (Klöck 402) Med njenim plesom je Prampolini svoje slike držal v rokah in se z njimi premikal po sobi, pri čemer je sledil njenim premikom. Censi je plesala na praznem odru, bosa, v tesno oprijetem neokrašenem razkrivajočem srebrnem kostumu iz satenaste svile, ki ga je dizajniral Prampolini. Svetleči, skoraj odsevni material naj bi spominjal hkrati na pločevino letala ter na neskončno azurno prostranost neba. (Pizzi 240) Nosila je tudi čelado, na katero so bile pritrjene bakrene žice in gumijaste plinske cevi. (Berghaus, *Danza* 6)

Njen ples ni imel nikakršne glasbene spremljave niti organiziranega, orkestriranega hrupa, kot to v *Manifestu futurističnega plesa* predvideva Marinetti. Tudi koreografsko ni sledila napotkom, ki jih je za *Ples letalca* načrtoval Marinetti, niti ni bil napotkom podoben njen kostum; tako ples kot letalstvo sta se v skoraj petnajstih letih od Marinettijeve ideje do njene izvedbe neprepoznavno spremenila, poleg tega pa Marinetti kot literat ni vedel ničesar o plesu ali

koreografiranju. Ples Gianinne Censi je bil tako v celoti njeno izvirno koreografsko delo. V kolikšni meri je bila koreografija vnaprej izdelana in v kolikšni improvizirana, ne vemo. (Veroli 138) V svoji gestiki je Censi imitirala vpliv fizikalnih sil na letalo, ko to vzleta, ko ga premetava nevihta, ko se mu zlomi krilo, ko začinja izgubljati višino in ko pristane. Tehnike, ki se jih je naučila med svojo plesno izobrazbo in iz izkušenj leta z akrobatskim pilotom, je prevedla v gibanje in vibracije letečega stroja, pri čemer je za energične, sunkovite, impulzivne in neenakomerne geste ter gibanje v nenehno spreminjajočem se ritmu uporabljala vse dele telesa. Kot je opisala sama: »[V]se, kar je naredilo letalo, je moralo biti izraženo skozi moje telo. Letelo je, in še več, dajalo je vtis, da so se mu tresla krila, da se je stroj tresel ... In moj obraz je moral izražati, kaj je čutil pilot.« (Nav. po Klöck 400) Za to je še vedno uporabljala klasične plesne korake, skoke in obrate, a je temu dodala tudi nove elemente, kot so tek, brce in hitro izmenjevanje napetosti in sprostitve mišic. Kot opaza Günther Berghaus, so »[p]lastičnost njenega gibanja, njeno obravnavanje prostora, ritmična kvaliteta njenih gest in depersonalizacija njenega telesa« njen ples delali »naravno-abstrakten« ter ustvarjali vtis dinamičnosti, ki jo je futurizem visoko cenil. (Berghaus, *Danza* 36) Iz svojega plesa je odstranila vsak esteticizem zaradi esteticizma samega in vsi elementi njenega plesa so bili v funkciji ponazarjanja izkušnje leta. Njen aeroples je »zabrisoval meje med žensko in strojem, materialnostjo in spiritualnostjo, umom in telesom, označevalcem in označencem«. (Klöck 408) Serata je bila zelo odmevna, o njej so poročali tako nacionalni kot lokalni časopisi in ogledala si jo je večina pomembnih futuristov pa tudi balerine iz La Scale, kjer je Censi sicer plesala, ter nekaj pilotov. Slednje je Censi še posebej navdušila in čestitali so ji za njeno točno upodobitev njihove doživete izkušnje; njen ples so opisali kot podaljšek izkušnje letenja. (Pizzi 240–1) Odzivi kritikov so bili mešani, nekateri so do njenega plesa čutili odpor, drugim se je zdel fascinanten in privlačen. (Berghaus, *Danza* 35) Njen ples je bil drzen, ekstravaganten, provokativen in za Italijo v tem času zelo inovativen, vključno z njeno uporabo izredno razkrivajočega kostuma, ki je »sugeriral goloto« (Pizzi 240), kar je bilo v fašističnem režimu šokantno.

#### 5.4.4. Kasnejše futuristično ustvarjanje in njegov konec

Censi je po tej serati svoj aerodanze javno uprizorila samo še trikrat. Decembra 1931 je v konservatoriju Verdi v Milanu ponovila svojo serijo plesov, ki so prikazovali zgodovinski razvoj plesa, ki pa jim je v zadnji točki dodala še ponovitev futurističnega aeroplesa, kot ga je

izvedla v galeriji Pesaro, a namesto Marinettija je njegovo poezijo recitiral pesnik M. G. Spano. Februarja 1932 je sodelovala v futuristični serati v gledališču Garibaldi v Padovi, kjer je na tekmovanju futuristične poezije odplesala dva aeroplesa na Marinettijevo aeropoezijo, plesno interpretirala štiri Prampolinijeve *aeropitture* in več plesov brez glasbe. Njen zadnji futuristični nastop pa je bil na razstavi futuristične fotografije v Trstu, kjer je plesno interpretirala Marinettijevi pesmi *1000 metrov nad Adrianopljem* in *Let nad milansko katedralo* ter pet Prampolinijevih aeroslik, večer pa zaključila s plesnima interpretacijama pesmi *Veter+Večer* in *Letenje, letenje* Bruna Sanzina. (Berghaus, *Danza* 6)

Po tem je Censi opustila sodelovanje s futurizmom, še vedno pa je inspirirala futuriste; likovni umetnik Tullio Crallli je njene plese upodobil v celi seriji aeroslik in aeroskulptur. (Sina, nepaginirano) Censi se je namesto tega posvetila klasični plesni karieri, ki pa se je do leta 1935 že končala – tako zaradi poškodbe kot tudi zaradi nosečnosti, ki je bila rezultat priložnostne afere z (verjetno poročenim starejšim) ljubimcem, ki ni hotel priznati, da je oče njenega nezakonskega otroka. Nezakonsko materinstvo je bilo v fašistični Italiji sramotno, in Censi kariere pod obstoječim režimom ni mogla nadaljevati. (Pizzi 241) Patriarhalne norme, ki se jih je v plesu poskušala osvobajati, so tako vendarle diktirale njeno življenje.

Ironično je, da je fašistični režim Censi oziroma njeno podobo močne, tehnološke, »zdrave« ženskosti, ki jo je ustvarjala v svojih aeroplesih, posvojil za svojo propagando in njene fotografije v pozah iz aeroplesov uporabljal kot simbol fašistične ženskosti in kot del politične strategije pridobivanja večjega nadzora nad ženskimi telesi tudi kot primer vadbe, ki bi jo ženske morale izvajati za moč, ki naj bi jo kot fašistične matere potrebovale. (Veroli 138)

Šele po vojni je Censi lahko ustanovila svojo plesno šolo, osnovano na principu, da je ples »umetnost povzdigovanja ženske duše« tako v estetskem kot v psihološkem smislu. (Sina, nepaginirano) V njej je učila tako klasične kot sodobne plese, a ne futurističnega plesa. Njeni *aerodanzi* v svetu plesa niso imeli nobenih privrženek ali posnemovalk, edina morebitna izjema je Carla Ottolenghi, ki je leta 1933 s plesom slavila tehnološko inovacijo letal Giannijskega Capronija. (Pizzi 243) Censi z aeroplesom tako na podobi plesa ni pustila nobenega trajnega pečata. Njena (neprostovoljna) inkorporacija v fašistično ikonografijo morda lahko pojasni, zakaj.

## 5.5. Na presečišču futurizma, plesa in feminizma: Valentine de Saint-Point

Morda najzanimivejša ženska predstavница futurizma, četudi je bila gibanju pridružena le za kratek čas (med 1912 in 1914), prva »uradna« futuristka, prva ženska, ki je napisala svoj futuristični manifest, in tista, ki je futurizem in svojo ženskost znotraj njega najbolj kritično reflektirala, je bila gotovo Valentine de Saint-Point.

Je tudi najbolj radikalna in opazna, saj v svojih manifestih o ženstvenosti in poželenju na novo opredeli ženstvenost samo kot nekaj v svojem bistvu krutega, maščevalnega, drznega in spolno zavednega. S tem ustvarja svojo vizijo ženske, ki je enako močna kot moški in njemu enakovredna. Bila je tudi prva ženska, ki je napisala svoj futuristični manifest; v času svojega sodelovanja v futurističnem gibanju je ustvarila kar štiri manifeste. Najslavnejši med njimi je gotovo *Manifest futuristične ženske: v odziv F. T. Marinettiju (Manifeste de la Femme Futuriste. Réponse à F. T. Marinetti, 1912)*, v katerem v neposredni polemiki z Marinettijevimi mizoginimi zapisi oriše svojo vizijo ženskosti in vloge, ki naj bi jo ženske odigrale v futurističnem svetu, pa tudi, kako naj se ženske osvobodijo svojega trenutnega podrejenega družbenega položaja in s tem pomagajo uresničiti vizijo za futuristično prihodnost. Po pomenu za futuristično gibanje mu gotovo sledi *Futuristični manifest sle (Manifeste Futuriste de la Luxure, 1913)*, v katerem predstavi svojo vizijo spolne sle kot esencialne gonilne sile človeštva brez spolne razlike med moškimi in ženskami. Druga njena manifesta, *Le Théâtre de la Femme (Gledališče ženske, 1912)* in *La Métachorie (Metazbor, 1913)*, sta doživela mnogo manjši odziv in tako nista imela velikega vpliva na delo drugih futuristov, sta pa prav tako zanimiva, in to tako v kontekstu podob in položaja žensk, ki jih v njih predstavi, kot tudi (in predvsem) v polju scenskih umetnosti, ki jih v njih neposredno komentira in teoretizira.

Na področju umetnosti je delovala kot pesnica, pisateljica, dramatesa in dramaturginja, pa tudi plesalka in koreografinja. Kljub temu da je njeno plesno ustvarjanje omejeno na zgolj en javno uprizorjen plesni spektakel, in čeprav »nima kompetitivno 'močnega' pomena za plesno zgodovino«, je pustila pomemben pečat na modernem plesu s svojo unikatno »ideistično« teorijo plesa ter s svojim vzpostavljanjem »naredila končni korak, ki je omogočil zgodnji modernizem in deesencializacijo ženskosti«. (Franko 45) Franko zapiše tudi: »Branje Saint-Pointove zahteva krmiljenje med dvema temama: spolom (futuristična ženska) in plesom (zbor).« (Prav tam) Oglejmo si torej, kako lahko njeno delo interpretiramo v sočasnem

kontekstu avantgardnih nazorov futurizma, feminističnega diskurza in začetnih poskusov modernega plesa.

### 5.5.1. Življenje in predfuturistično delo

Valentine de Saint-Point (s krstnim imenom Anna Jean Valentine Vercell) se je rodila leta 1875 v Lyonu v Franciji. Njena družina je izhajala iz srednjega razreda. Njen oče (po poklicu zavarovalni agent) je umrl, ko ji je bilo komaj osem let. Njena mati, ki je bila nezakonska hči šivilje in nečaka francoskega pesnika in politika Alphonsa Lamartina, je tako postala vdova. Čeprav je bila Valentine z Lamartinom zgolj v daljnem sorodstvu, je z njim čutila globoko povezanost, predvsem v njegovem občudovanju Italije, Egipta in Maroka, nanjo sta vplivala tudi njegov misticizem in intenzivno erotično življenje, pa tudi dejstvo, da je cenil preroka Mohameda in islam. Med drugim je leta 1905 v reviji *Nouvelle Revue* objavila članek z naslovom »Lamartine inconnu« (Neznani Lamartine) kot nekakšen poklon njemu, poleg tega pa si je kot umetniško ime tudi nadela ime hriba, na katerem je Lamartine pokopan, Saint-Point. Lucia Re postavlja tezo, da »je Valentine s kultom Lamartina želela nadomestiti pomanjkanje očetovske figure, s čimer je zase ustvarila močnega moškega vzornika«. (*Valentine* 38)

Valentine je živela nekonvencionalno. Čeprav je bila poročena, je ljubimkala z radikalnim socialistom in učiteljem filozofije Charlesom Dumontom, s katerim se je po moževi smrti poročila in se, ko se je naveličala dolgočasnega življenja politikove žene, od njega tudi ločila. Pozneje je živela v partnerski zvezi z avantgardističnim umetnikom in filmskim kritikom Ricciottom Canudom, s katerim je tudi umetniško sodelovala (najpomembnejše je bilo njuno soustvarjanje cerebrističnih principov, ki jih je nadgradila v svojo ideistično teorijo plesa);<sup>69</sup> nikoli se nista poročila. Ni se podredila idealu nežne, ljubeče, možu in otrokom vdane buržujke žene; namesto tega je v Parizu v obdobju belle époque postala salonska ženska s samostojnim načinom življenja ter ena redkih ženskih *flâneuses*.<sup>70</sup> S svojim razkošnim in vpadljivim stilom

---

<sup>69</sup> Canudo je želel »preseči dihotomijo instinkta in intelekta ter sentimentalno poezijo zamenjati s formo, ki izraža skrajno cerebralno zavest čustvenega sveta« (Berghaus, *Dance* 41), kar opiše z izrazom »cerebrizem«. Berghaus trdi, da lahko domnevamo, da številne nazore, izražene v njegovem manifestu *L'art cerebriste*, deli tudi de Saint-Point. (Prav tam)

<sup>70</sup> Kot imenujemo žensko ustreznico tipičnega predstavnika pariškega življenja, *flâneurja* (sprehajalca, pohajkovalca; izraz simbolno opisuje umetnika, intelektualca). Avtor izraza je Baudelaire, ki se je tudi sam

oblačenja v barvitom orientalskem slogu si je prislužila vzdevek »la Muse pourpre« (»Škrlatna muza«), ki ji ga je nadel Gabriele D'Annunzio, ki je bil skupaj z Guillaumom Apollinairom, Pablom Picassom, Henrijem Matisom in Claudom Debussyjem gost na »apoliničnih« plesno-glasbenih soarejah, ki jih je prirejala. (Contarini, *Valentine* 95) Bila je tudi muza nekaterim pomembnim umetnikom pariške scene, ki so se srečevali v njenem salonu, denimo Rodinu in Muchaju, ki sta jo večkrat upodobila v svojih likovnih stvaritvah. (Antici 2)

V teh umetniških krogih je uspela, kolikor je bilo nekonvencionalni ženski v tem okolju mogoče uspeti. Kot njeni slavni gostje se je tudi sama začela ukvarjati z umetnostjo: slikarstvom in kiparstvom (poleg salona je imela svoj atelje), pa tudi s pisanjem, tako poezije kot proze. V tem času izda več pesniških zbirk<sup>71</sup> ter trilogijo romanov *Trilogie de l'amour et de la mort* (*Trilogija ljubezni in smrti*), poleg tega pa še roman *Une femme et le désir* (*Ženska in poželenje*, 1910).<sup>72</sup> V svojem pisanju pogosto obdeluje tematike ženskosti, ženstvenosti ter psihologijo ženskega poželenja in seksualnosti; stilsko v njeni liriki prevladuje vpliv poznega simbolizma, tematsko pa obdeluje žensko spolnost in poželenje. Slednje že v zgodnjem pisanju vidi kot močno »silo, povezano s fantazijami nasilja in vojne«, njeni romani pa so »napisani iz trdne ženske perspektive, z močnim feminističnim nagnjenjem«. (Černe 28) V njih poziva k pojavu »izredne« ženske, ki bi bila »protiutež sublimnemu« (nav. po Antici 3), nekakšne nietzschejanske superženske kot kontrapunkt tedaj obstoječim romantičnim podobam ženske v literaturi in v družbenem imaginariju. Nietzschejeva filozofija je imela tudi sicer velik vpliv na njeno ustvarjanje, predvsem v viziji nove, možate, bojovite dobe, zavrača pa njegove bolj mizogine in protiženske teze, denimo njegovo koncepcijo ženske seksualnosti kot gole želje, da bi bile nekomu v lasti.

V tem predfuturističnem obdobju se je de Saint-Point že predstavila tudi kot javna govorka, ko je leta 1910 sodelovala v seriji predavanj o italijanski literaturi v Bruslju. Tam je nastopila z esejem in predavanjem *La femme dans la littérature* (*Ženska v literaturi*), v katerem raziskuje

---

preživel kot eden najbolj znamenitih *flâneurjev*. O pojavu je pisal in ga teoretsko utemeljeval tudi Walter Benjamin.

<sup>71</sup> Med njimi so *Poèmes de la mer et du soleil* (*Pesmi morja in sonca*, 1905), *Poèmes d'orgueil* (*Pesmi ponosa*, 1908) ter *La Guerre* (*Vojna*) in *La Soif et le Mirage* (*Žeja in fatamorgana*, obe 1912). Ena od pesmi iz njene prve zbirke je bila objavljena tudi leta 1908 v Marinettijevi reviji *Poesia*, kjer jih kasneje objavi še več. Poleg tega leta 1911 izda zbirko proznih pesmi *L'Orbe pâle* (*Bleda krogla*).

<sup>72</sup> Sestavljajo jo romani *Un amour* (*Ljubezen*), izdan leta 1906, *Un inceste* (*Incest*) iz leta 1907 in *Une mort* (*Smrt*) iz leta 1911.

vprašanje ženske ustvarjalnosti v literaturi, gledališču in umetnosti nasploh. Razmišljanje, ki ga je razvila tu, je nato nadgradila in usmerila specifično v gledališče v kasnejšem manifestu, nastalem že v okviru njenega sodelovanja s futurizmom.<sup>73</sup> Valentine de Saint-Point je napisala tudi dve drami: *Le Déchu (Padli)*, ki so jo leta 1909 uprizorili v Théâtre des Arts in ki naj bi bila prvi del trilogije, katere načrtovanega drugega in tretjega dela nikoli ni dokončala, in *L'Âme impériale ou l'agonie de Messaline (Imperialna duša ali trpljenje Messaline)*, ki je bila napisana že 1908, a objavljena šele dvajset let kasneje. V slednji eksplicitno tematizira žensko seksualnost in zapeljivost, ki ju poveže s politično močjo.

V svojem delu, tako na področju literature kot tudi scenskih umetnosti, Valentine de Saint-Point konsistentno ustvarja, kot zapiše Lucia Re, »podobo močne, 'možate' ženstvenosti, ki je ni možno niti podrediti niti omejiti na paranoični stereotip *femme fatale*, ki ga prezirajo futuristi«. (Valentine 40) V vsem svojem življenju in delu se de Saint-Point upira moškemu podrejanju žensk in poudarja žensko moč in emancipacijo. Da pa bi to dosegla, se mora ženska najprej emancipirati psihološko, se namreč »zavesti svoje moči in dejanske enakovrednosti z moškim«. (Černe 29) Žensko v njenem delu lahko razumemo kot obenem falično in materinsko, z možatimi in ženstvenimi lastnostmi; »njena ženska prekorači same meje 'ženskosti', s katero se ukvarja sprva Nietzsche in kasneje Freud v svoji teoriji ženske kot vedno 'kastriране'«. (Re, Valentine 43) V tem zgodnjem delu oblikuje vizijo ženske bojevnice, ki je moškemu popolnoma enakovredna ne le v intelektualni, temveč tudi v spolni moči, in ki jo kasneje v manifestih uporabi kot model idealne futuristične ženske. Ta ideal je duhovno in osebnostno androgino bitje, v smislu, da svojo moč črpa tako iz svojih moških kot ženskih lastnosti, predvsem pa iz svoje spolne moči, ki jo zavedno in aktivno uporablja in usmerja, včasih tudi v nasilje. Artemida Tesho zaključuje, da de Saint-Point s tem »podpira asekualni model, nevtralno obravnavo spolov«, (7) in medtem ko, kot bomo videli, de Saint-Point v svojem delu nedvoumno zagovarja enakovrednost spolov, beseda asekualnost implicira, da ženska v njeni viziji ni seksualno bitje; a prav nasprotno, po njenem sta ženska seksualnost in spolna sla prav vir njene moči, in če jo pravilno usmeri, gonilna sila njenega ustvarjalnega potenciala.

---

<sup>73</sup> Več o njenih manifestih v prihodnjih poglavjih.

### 5.5.2. *Manifest futuristične ženske (Manifeste de la Femme Futuriste)*

Kdaj natanko se je Valentine de Saint-Point srečala s futurizmom, ni znano; Marinettija je najverjetneje spoznala še pred njegovo ustanovitvijo futurizma z manifestom leta 1909, in več svojih pesmi je objavila v njegovi reviji *Poesia*, ki je začela izhajati leta 1905 in v kateri so bili objavljeni tudi prvi futuristični manifesti. (Contarini, *Valentine* 94) Njeno bližnje sodelovanje s futurizmom pa se je začelo leta 1912, ko je v Parizu potekala razstava futurističnih slikarjev in so bili Marinetti, Boccioni, Severini ter drugi futuristi povabljeni na soarejo v njenem ateljeju. Poleg izvedbe enodejanke, katere avtorica je bila Rachilde (ki je bila v občinstvu tudi prisotna), je na soareji Marinetti deklamiral tudi pesem Valentine de Saint-Point z naslovom *Himna soncu*. Kmalu po tem je Marinetti Valentine povabil, naj se pridruži futurističnemu gibanju. Čeprav se z nekaterimi načeli futurizma, predvsem z uničevanjem preteklosti, de Saint-Point ni strinjala, je vabilo sprejela in postala prva »uradna« članica futurističnega gibanja.

Glede na njene v zgodnejših delih močno vzpostavljene poglede na žensko identiteto in spolnost pravzaprav ni čudno, da je že kmalu (manifest je datiran 25. marca 1912) v odziv na Marinettijeve provokativne izjave o ženskah Valentine de Saint-Point napisala *Manifest futuristične ženske* s podnaslovom *Odgovor F. T. Marinettiju*. Zanimivo je že, da si je za izražanje svojih radikalnih »ženskih« zahtev izbrala formo manifesta, te tako politične, celo militantne literarne forme, torej globoko povezane z (vsaj po mnenju futuristov) »moškimi« vrednotami.

Če ne pustimo, da nas šokantne izjave, namenjene futurističnemu napadu na bralca, zavedejo v mišljenje, da gre za protišenski ali protišensstveni tekst, vidimo, da v njem pravzaprav ženskam stopi v bran pred futuristično mizoginijo in na Marinettijev v uvodni manifest zapisani prezir do žensk odgovarja s prezirom razlikovanja v vrednotenju posameznikov glede na njihov spol; pravzaprav sploh zavrača »biološko identiteto kot merilo spola«. (Franko 45) V njenem zavračanju predznaka ženskosti, ki ga ženski glede na njen biološki spol deterministično pripisuje zunanji svet (družba), lahko beremo upor proti ženski kot Drugemu, kot kasneje artikulira Simone de Beauvoir: »[Ženska je določena] glede na moškega in se razlikuje glede nanj, ne pa on glede nanjo; ona je nebitveno nasproti bistvenega. On je Subjekt, on je Absolutno; ona je Drugi.« (*Dejstva* 15)



Že na začetku manifesta de Saint-Point preprosto konstatira, da so moški in ženske enakovredni, »vsi si zaslužijo enak prezir«, in večina žensk ni niti boljših niti slabših od moških. (Saint-Point, *Manifesto* 109) Nadaljuje: »Absurdno je deliti človeštvo na moške in ženske. Sestavljeno je le iz ženskosti in moškosti.« (Prav tam 110) Trdi, da mora vsak heroj ali genij ne glede na biološki spol v sebi vsebovati tako ženske kot moške elemente, ki se med seboj dopolnjujejo. De Saint-Point za dobo, v kateri živi, zatrdi, da v njej prevladuje ženskost, in da vsem, tako moškim kot tudi ženskam, primanjkuje močnatosti. Zato ima po njenem mnenju futurizem v vsem svojem pretiravanju vseeno prav. Potrebni sta vojna in brutalnost kot protiutež pretirani ženstvenosti.

V nadaljevanju Valentine de Saint-Point vzpostavlja nove ikone (svojega videnja) ženskosti, ki jih združuje predvsem moč: »borke, ki se bojujejo bolj krvoločno in divje kot moški, ljubimke, ki vzbujajo, uničevalke, ki zlomijo najšibkejše« – furije, amazonke, Semiramis,<sup>74</sup> Ivana Orleanska, Jeanne Hachette,<sup>75</sup> Judita,<sup>76</sup> Charlotte Corday,<sup>77</sup> Kleopatra, Messalina,<sup>78</sup> Caterina Sforza.<sup>79</sup> (Prav tam 111) Po njihovem vzoru in pod vplivom Nietzschejevega nadčloveka ustvarja svoj model idealne futuristične ženske: ženske bi morale postati amazonke. V pismu Marinettiju kasneje pojasni, da sovraži, kako družba »prisili ženske, da se iz superiornih bitij preobrazijo v medle in sentimentalne osebnosti«. (Nav. po Antici 10) De Saint-Point s tem zavrača determinizem na podlagi spola in prepozna, da je kultura, ne pa narava, tista, ki ženskam in moškim dodeljuje različne družbene vloge in pravice. Ženske so, po njenem, bolj nasilne kot moški, in v manifestu brani njihovo živalskost, njihovo sebičnost, njihovo divjost; ženske nimajo mere in so zato idealen futuristični osebek, saj posebljajo kaos, ki si ga futuristi želijo. Ženske imajo torej tudi tradicionalno močate odlike, kot so bojevitost, krvoločnost, surovost, pokvarjenost – v futurističnem duhu te kvalitete ocenjuje kot pozitivne – in so prav kakor moški sposobne junaštva in herojstva; a tudi njihovi ženstveni elementi so lahko vrline. Ženska intuicija, na primer, ki je bila po njenem mnenju skozi zgodovino podcenjevana, je lahko ali slabost ali vir moči. Vztraja, da »latentna genialnost ženskosti počiva v krutosti in

---

<sup>74</sup> Semiramis je uspešno vladala Asirskemu cesarstvu v času, ko je bila ženska na prestolu sicer nekaj nezamisljivega.

<sup>75</sup> Jeanne Hachette (rojena 1456) je bila francoska heroinja, ki je preprečila zajetje kraja Beauvais leta 1472. Njen vzdevek (Hachette) pomeni Jeanne Sekira oziroma Mesarska Jeanne.

<sup>76</sup> Judita je biblična figura, ki uporabi svojo lepoto in ženstvene čare, da uniči asirskega generala in reši Izrael.

<sup>77</sup> Charlotte Corday (1768–1793) je v francoski revoluciji ubila jakobinskega voditelja Jeana-Paula Marata. Stoletje kasneje ji je Lamartine nadel vzdevek »Angel umora«.

<sup>78</sup> Messalina (pribl. 17/20–48) je bila žena rimskega cesarja Klavdija, slavna po trdosrčnosti in promiskuiteti.

<sup>79</sup> Caterina Sforza (1463–1509) je bila italijanska grofica, ki je drzno in militantno branila svoje premoženje.

nepravičnosti« (Franko 46); moške lastnosti želi vzbuditi v ženskah. Zato spodbuja razkol čustvenih razmerij med spoloma, kar naj bi v ženskah prebudilo to »genialno« krutost.

De Saint-Point dodaja ključno poved: »[Ženska] se je pustila podrediti.« (Saint-Point, *Manifesto* 111) Za žensko podrejenost po njenem niso krivi moški, pač pa to, da ženske same sebe omejujejo s tem, da sledijo družbenim konvencijam in moralnim standardom, ki ženske »kvarijo« in ki jih morajo zavreči, če naj se emancipirajo – na konec manifesta doda celo neposreden poziv ženskam, naj to storijo. Ženske morajo po njenem same prevzeti odgovornost za to, da se osvobodijo in ponovno najdejo svojo pravo (kruto, nepravično, močno, fatalno) naravo – kot so tudi same dopustile (in dopuščajo) svojo podreditev in manjvreden položaj, s katerega so se več kot sposobne osvoboditi. S tem ženski pravzaprav priznava še večjo moč, saj implicira, da njena osvoboditev nikdar ni bila odvisna od volje moškega. Kot za Marinettija je tudi za de Saint-Point sentimentalizem najhujši sovražnik ženske; ko zapade v pretirano čustvovanje, to zatre njeno osebno moč in jo ohromi, jo ponovno naredil pasivno; v svoji pasivnosti pa sama omogoča nadaljevanje lastnega podrejenega položaja. Vendar pa v nasprotju z Marinettijem izpostavi poželenje kot ustvarjalno moč, ki ni nujno povezana s pretiranim čustvovanjem in sentimentalnostjo – brez patosa bi morali biti vsi ljudje čutni in svojo kreativnost črpati iz spolne sle.

Valentine de Saint-Point zatrdi tudi, da je ženska ali dobra mati ali dobra ljubimka, oboje pa ne more biti; ti dve ženski – kot ta dva aspekta ženskosti – pa sta enakovredni in se dopolnjujeta. Matere so v njeni viziji še posebej ključne, saj so one tiste, ki morajo vzgojiti novo generacijo herojev (obeh spolov). Niti mati niti ljubimka ne smeta biti pasivni ali podrejeni, obe sta močni in aktivni ter stremita proti prihodnosti.

Eden od razlogov, da de Saint-Point v tem manifestu tako vehementno zavrne feminizem, je, da je ne zanima sociološko-politični kontekst položaja žensk, temveč zgolj individualna – spolna – ženska moč: »zanima jo individualnost, individualnost nietzschejanskega izvora, ki spontano vodi v zavračanje vseh oblik 'masovnega' feminizma«. (Antici 10) Feminizem kot politično gibanje označi za »napako v možganih« in trdi, da feminističnim zahtevam ne bi smeli ugoditi, saj bi volilna pravica žensk, nasprotno kot misli Marinetti, po njenem privedla do pretiranega reda; vključitev v establišment bi v žensko naravo vsilila uveljavljen red in ženske

skupaj z moškimi »potlačila v anonimnost množice« in jim odvzela moč njihove individualnosti. (Nav. po Antici 10)<sup>80</sup>

*Manifest futuristične ženske* je Valentine de Saint-Point predstavila v obliki lastne futuristične serate 3. junija 1912 v Galerie Giroux v Bruslju in 27. junija v pariški Salle Gaveau; kot je za futuristične serate značilno, je bil njen namen agresivna provokacija. Njen nastop naj bi napovedoval plakat, razobešen na vhodnih vratih, z napisom: »Sodobni javnosti, otopeli od ženstvenosti. Proti podrejanju, sentimentalizmu, feminizmu, zasnova futuristične ženske po konceptu Mrs. Valentine de Saint-Point.« (Re, *Valentine* 43) Njeno mnenje je v javnosti res vzbudilo ogorčenje; označena je za nemoralno, branje manifesta v Parizu pa naj bi bilo celo prekinjeno zaradi izgrediv med občinstvom.

### 5.5.3. *Futuristični manifest sle (Manifeste Futuriste de la Luxure)*

Prav zaradi takšnega odziva Valentine de Saint-Point svoj *Futuristični manifest sle* (po kronologiji objav sicer tretji, a zaradi odziva, ki ga je sprožil, pa tudi svoje vsebine, s katero se neposredno navezuje na prvega, ga vključujem kot drugega), ki služi kot pojasnilo oziroma dopolnitev *Manifestu futuristične ženske*, formulira kot odgovor »nepoštenim novinarjem, ki pačijo stavke, zato da bi osmešili idejo«. (Saint-Point, *Futuristični* 54) Obenem pa je v skladu s futuristično prakso ta manifest še bolj škandalozen od prvega. V njem pojasni in razširi misel iz prejšnjega, kjer poželenje imenuje za ustvarjalno silo: »poželenje je sila« tako postane osnovna teza drugega manifesta. Šlo naj bi za »spolno nezaznamovano nagonsko silo, ki deluje tako v moških kot ženskah, njeno morebitno nasilje pa je prav tako skupno obema spoloma«. (Re, *Valentine* 53)

Vsak človek, pravi de Saint-Point, poseduje telo in duh, ki sta enakovredna, vsak s svojo ustvarjalno močjo; telesnosti, ki je bila v tistem času široko stigmatizirana (še posebej telesnost ženske), ne bi smeli zanemarjati ali zanikati. Človek mora črpati iz obeh enakovredno, saj se

---

<sup>80</sup> Kasneje v življenju je takšnim nazorom sicer nasprotovala. Med svojim bivanjem v Egiptu (po letu 1924) je bila vpletena v tamkajšnje feministično gibanje, ki pa ga je sčasoma obsodila, da je preveč zahodno naravnano in zato preveč konservativno; takrat je tudi francosko feministično gibanje videla kot neuspešno prav zato, ker si v nasprotju z bolj »bojevitimi« gibanji v Franciji in Italiji Francozinje niso priborile volilne pravice. (Re, *Valentine* 62)

dopolnjevata. De Saint-Point povečuje telesno poželenje in še bolj kot v prvem manifestu kritizira krščansko moralo, ki je stigmatizirala telesnost in je »zdravi užitek, v katerem telo zažari v vsej svoji moči, spremenila v nekaj sramotnega, kar je treba skrivati, greh, ki ga je treba potlačiti«. (Saint-Point, *Futurist* 131) Poželenje med dvema telesoma kateregakoli spola – pri čemer to, da biološki spol v spolnem odnosu zanjo ni pomemben, le še bolj poudarja enakovrednost in nepomembnost (bioloških) spolov tako za spolni akt kot tudi sicer – bi po njenem mnenju morali nehati zanikati in ga maskirati s čustvi ali pačiti z romantiko, saj ravno sentimentalizem ločuje ljudi, »uničuje lepoto prvinskega poželenja in ga zatira«. (Černe 32) Človek naj bi sentimentalizem za maskiranje poželenja uporabljal zaradi strahopetnosti, saj je tako lažje, udobneje, a tudi bolj ponižujoče. De Saint-Point trdi, da bi se morali ljudje s svojim spolnim nagonom soočiti povsem zavestno, brez skrivanja za romantiko in ljubeznijo, ter iz njega ustvariti umetniško delo, do katerega bi pristopali hkrati instinktivno in zavestno. Poželenje mora biti energično, dinamično, drzno, kompleksno, vizionarsko, tako pri moških kot pri ženskah; biti mora vir moči in ustvarjalnosti, ki nikdar ne vodi v pasivnost in navidezno varnost, v katero človeka zapelje sentimentalizem; mora biti sila, ki naj bi telo okrepila s svojo energijo, pri čemer ga nenehno vodi v nove bitke. Poželenje samo je bitka (primarno s samim s seboj), ki ni nikoli dobljena; prav v tem, pravi de Saint-Point, pa je njegova lepota.

De Saint-Point s futurizmom deli občudovanje vojne, ki naj bi bila neposredno povezana s spolno slo in ustvarjalnostjo.<sup>81</sup> Vendar v nasprotju z Marinettijem zagovarja stališče, da so ženske prav tako ali še bolj kot moški sposobne boja in krvoločnosti – ta agresivnost pa po njenem izvira prav iz spolne sle, če jo ženska ozavešči in se zave njene moči. Poželenje je zanjo tako »najbolj potencialno transgresivna sila človeškega obstoja tako za moške kot za ženske, ki se morajo zavesti njegove psihologije in vrednosti in se obenem osvoboditi vseh oblik sentimentalne mistifikacije in moralizma«. (Re, *Valentine* 55)

*Futuristični manifest sle* je bil ob objavi še bolj kontroverzen kot *Manifest futuristične ženske* tako zaradi neprikritega slavljenja aktivne ženske seksualnosti in ker v njem ženska zahteva pravico, da se njena spolna sla in pravica do izpolnitve le-te obravnava enako kot moška, kar je v začetku 20. stoletja nezaslišano, kot tudi zaradi stavka, v katerem proglasi, da je poželenje

---

<sup>81</sup> O povezavi med slo in vojno zapiše tudi morda najbolj provokativen stavek celotnega manifesta: »Po bitki, v kateri so ljudje umrli, je za zmagovalce, ki so se dokazali v vojni, normalno, da se poslužijo posilstva v zavojevani deželi, da se življenje lahko poustvari.« (Saint-Point, *Futurist* 1913).

med posameznikoma kateregakoli spola treba nehati prezirati. Čeprav to ni bil primarni namen de Saint-Point, lahko ta stavek interpretiramo (in nekateri sodobniki ga tudi so) kot podporo homoseksualnosti – za ta čas zelo kontroveržno stališče. A medtem ko je ta ideja mnoge razburila, je druge navdušila: Italo Tavolato, futurist in homoseksualec, ki je bil zaradi represivnih družbenih norm prisiljen ostati v klozetu,<sup>82</sup> v odziv v futuristični reviji *Lacerba* objavi besedilo *Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria (Glosa o futurističnem manifestu poželenja)*. (Van Ness 177) V njem manifest de Saint-Point slavi kot – v njegovi interpretaciji – poziv k boju proti seksualnemu moralizmu, ki »obsoja tako imenovane seksualne inverzije in perverzije«<sup>83</sup> in proti kateremu se je v dobi, v kateri so »neštete oblike seksualnosti resno obravnavane kot smrtni grehi«, nujno boriti. (Tavolato 35) Tavolato se zato trdno postavi na stran de Saint-Point v njenem zagovoru poželenja kot sile, ki ne sme biti omejevana.

#### 5.5.4. Gledališče ženske (*Le Théâtre de la Femme*)

Glede na njeno zgodnejšo kritiko reprezentacije žensk v literaturi in ustvarjanje na področju scenskih umetnosti ni nenavadno, da je de Saint-Point enega svojih manifestov namenila tudi položaju ženske v gledališču in (predvsem) dramatik. V tem zapisu, naslovljenem *Le Théâtre de la femme (Gledališče ženske)*, postavi tezo, da so do tedaj dramatik »kljub vsem svojim ženskimi stvaritvam« (ženskim dramskim likom) ustvarili zgolj »Gledališče Moškega«. (Saint Point, *Manifeste* 23) Upodobitve žensk, kakršne ponujajo dramatik, okliče za »nestvarne drobce moške domišljije«, saj kljub temu da se na odru vsa gledališka dela, kot v življenju vsa dejanja moških, vrtijo okrog ženske kot njihove glavne gonilne sile in objekta poželenja, ki si ga želijo pridobiti in/ali podrediti, lahko moški le »prepoznajo uganko, ki je ženska, nikoli pa je ne bodo mogli dešifrirati«. (Prav tam 22) Ker moški – in torej dramatik, režiser, gledališčnik – žensko vidi samo skozi njeno vlogo v njegovem življenju, ga kompleksnost njene osebnosti in individualnosti niti ne zanima in je ne vidi, kaj šele, da bi jo lahko reflektiral v ženskih likih,

---

<sup>82</sup> »Biti v klozetu« je po slovenskem LGBTQ slovarju sprejeta terminologija za skrivanje svoje neheteroseksualne spolne usmerjenosti ali spolne identitete. (Bibič et al. 28)

<sup>83</sup> Izraz »seksualna inverzija« se je v tem času uporabljal za več različnih »nestandardnih« spolnih identitet, najpogosteje za istospolno usmerjenost ali za transspolnost. Tavolato tu v jeziku svojega časa opisuje in zavrača homofobijo.

ki jih ustvarja. V tem lahko vidimo zanimivo inverzijo Weiningerjeve trditve, da ženske moška individualnost ne zanima in iščejo samo lastno spolno potešitev.

Kot Marinetti v svojem *Manifestu futurističnih dramatikov* tudi de Saint-Point izraža prezir do obsedenosti gledališča z ljubezenskimi zgodbicami in prešuštništvom, ki bi ga bilo treba tudi po njenem izgnati iz gledališča; a (moški) dramatik si ženske vloge ne morejo zamisliti drugače. Obema manifestoma je skupno tudi izhodiščno opažanje, da gledališče v svoji trenutni formi ni zadostno za spodbujanje družbenega napredka, a medtem ko Marinetti od gledališčinikov zahteva predvsem originalnost in novost, de Saint-Point od gledališča želi nove oblike reprezentacije odnosov med spoloma, ki niso več tako rigidno definirani, in da na novo definira koncepcijo ženskosti, ki jo prikazuje.

De Saint-Point opaža, da moški ženske tako na odru kot v življenju razvrščajo v samo dve stereotipni kategoriji: tiste, ki jim služijo, in tiste, ki jim sami služijo – torej vzvišeni ideal ženske kot utelešenja lepote, dobrote in požrtvovalnosti, katere edini smisel in razlog za obstoj je ljubezen in kakršne so eterične simbolistične ženske figure Mauricea Maeterlincka; ali pa kot uničujoče in zapeljive *femmes fatales*, ki s svojo nevarno seksualnostjo moškega pogubijo, kakršna je Wildova Salome. Tudi tisti, ki se ljubezenskim arhetipom poskušajo izogibati, ženske ne zmorejo prikazati kot kompleksne celote, ki bi združevala tako moške kot ženske kvalitete in ki je »enakovredna moškemu, a od njega tako drugačna« (Saint-Point, *Manifeste* 21) – ko to poskuša Ibsen, ustvari like, ki so preveč zgolj intelektualni brez ženske intuicije, preveč moški. Ti tipizirani ženski liki niso ženske, temveč so lutke v gledališču Moškega. Kar je treba ustvariti in kar je v svojih dramah sama poskušala ustvariti – tako de Saint-Point –, je »Gledališče Ženske«: gledališče, v katerem je kompleksnost resničnih žensk točno reflektirana v upodobljenih dramskih likih. Ker po de Saint-Point moški pisci tega niso zmožni – oziroma vsaj niso pripravljeni vložiti truda, ki bi bil za to potreben –, mora biti to gledališče, ki ga ustvarjajo ženske same. Kot so ženske (pisateljice in pesnice) v literaturo »prinesle same sebe« (prav tam 23), tj. začele pisati in v svojem pisanju upodabljati globine ženske psihe, in kot so ženske v znanosti začele zapisovati študije lastne psihologije, de Saint-Point zahteva, da naj to storijo tudi v gledališču. Ženske same morajo postati dramatese in upodobiti žensko, ki je hkrati zvita, ponosna, ambiciozna, instinktivna, intuitivna, senzitivna, pogumna – torej reflektirati Žensko, kakršna v resnici je, v vsej svoji kompleksnosti.

Kot opaza Silvia Contarini, de Saint-Point v tem manifestu, čeprav si v njem zada nalogo revolucionirati gledališče, do gledališke umetnosti pristopa samo z vidika dramatike in literature, zato spregleda vizualno in performativno komponento gledališča – z vprašanji igralske (igralkine) interpretacije, prostora, intervencij občinstva ali celo scenografije, luči, zvoka ipd. se ne ukvarja. (Contarini, *Il Teatro* 312) A že leto kasneje v svojem manifestu in plesnem performansu *La Métachorie* naslovi tudi te gledališke komponente.

### 5.5.5. Plesati ženskost in futurizem: *La Métachorie*

Umetniški interes de Saint-Point se je postopno premaknil od literature prek gledališča do plesa. Vzporedno z objavljanjem in predstavljanjem svojih manifestov se je de Saint-Point v letu 1913 pridružila potujočemu futurističnemu nastopanju, v katerem se je s plesom vse pogosteje ukvarjala. Do te točke futurizem še ni oblikoval lastne ideje plesa; *Futuristični manifest plesa* Marinetti napiše šele štiri leta kasneje. De Saint-Point je morala tako zasnovati lastno teorijo in formo, ki bi zamenjala dosedanje »plese občutenj in psihologije«, kot jih sama imenuje. (Nav. po Berghaus, *Dance* 30) Njeno samostojno koreografsko delovanje je omejeno na enkratno udejanjenje njenega plesnega koncepta, plesni dogodek *La Métachorie* (naslov lahko prevajamo kot *Metazbor*, v pomenu: metaples), premierno uprizorjen v Parizu konec leta 1913. Večkrat ga je ponavljala, tudi po tem, ko se je od futurizma oddaljila, najslavneje leta 1917 v newyorški Metropolitan Opera House; razvijala ga je tudi po vojni in celo po tem, ko se je leta 1924 preselila v Egipt, se spreobrnila v islam in se posvetila predvsem ezoteriki in boju proti kolonializmu. (Contarini, *Valentine* 89)

Sodeč po opisih in kritikah tistih, ki so njen nastop izkusili, je šlo za nekakšen multimedijski plesni senzorični performans,<sup>84</sup> ki je občinstvo vključeval skozi, kot to imenuje Michael Kirby, »psihološki sinhronizem skozi simultano percepcijo« (nav. po Satin 3) in ki je predstavljal sintezo njenih futurističnih in cerebrističnih idej. Svoj teoretski koncept je zapisala v istoimenski manifest, ki ga je izdala istočasno s praktično izvedbo v njem zasnovanega plesa.

---

<sup>84</sup> Besedo performans na tem mestu uporabljam ne v smislu gledališke zvrsti, razvite v 60. letih 20. stoletja, ampak nekoliko anahronistično kot z moderno terminologijo izraženo opisno teoretsko kategorijo procesov utelešenja, ki jih, kolikor lahko razberem(o) iz opisov dogodka, de Saint-Point uporablja.

V pojasnilo naslova zapiše, da je želela najti ne le besedni, temveč tudi telesni izraz, ki bi zaobjel izrazno obliko *onkraj* plesa, nekaj, kar *presega* vse dosedanje oblike plesa vse od njegovih izvorov v antičnem grškem gledališkem zboru; le-tega enači s samim konceptom plesa. Zato namesto plesa *métachorie*, torej »metazbor« ali »metaples«. <sup>85</sup>

Ples, kot obstaja sedaj, pravi, je le banalno sledenje glasbi in sam po sebi ničesar ne izraža; da bi postal zares samostojna umetnina, se mora ples ločiti od glasbe in opustiti narativnost ter postati abstrakten. *Métachorie*, ki si ga zamisli, označi kot »ideistični« ples, tj. ples kot utelešenje čiste ideje, kot ideja, ki ji je podarjena telesnost. V tem lahko vidimo zrcaljenje ideje, ki jo zapiše Ricciotto Canudo v svojem *Manifeste de l'Art Cerebriste (Manifest cerebristične umetnosti)*: »Hočemo obliko umetnosti, ki je bolj plemenita in bolj čista; ki se ne dotakne srca, temveč spodbudi misel; ki človeka ne začara, temveč povzroči, da misli.« (Nav. po Brandstetter 302) A po de Saint-Point ples ne sme biti niti samo cerebrističen; pomembno je, da ohrani tudi instinkt, da ga usmeri, nadzoruje, ozavesti in podredi volji. Njeni »metaplesi« so bili koncipirani kot abstrakten prenos njene poezije v fizični jezik premikajočega se telesa in hkrati kot totalne umetnine, ki naj bi združevale vse druge umetnosti. V skorajda wagnerjanskem *Gesamtkunstwerku* naj bi integrirali sile misli in srca, intelekta in emocij, skozi katere naj bi se kazala moč dionizične življenjske sile in nietzschejanske volje.

Čeprav de Saint-Point ne moremo oklicati za feministko ne v sodobnem ne v tedanjem pomenu besede, pa je tudi njeno delo na področju plesa prispevalo k drugačnemu pojmovanju ženskosti in nasprotovalo stereotipom tega časa. S svojim plesom je prispevala k »debatam o 'novi ženski', njeni vlogi v umetnosti in družbi in kako bi lahko bila njena osvoboditev iz patriarhalnih okovov reflektirana v plesu«. (Berghaus, *Dance* 27)

V svoji koreografiji se »predstavlja kot pripadnica obeh spolov in nobenega« (Franko 46), oblečena je kot bojevnica, njen obraz pa je skrit za tančico, masko ali čelado in tako izvzet iz plesa, kar plesalko depersonalizira in občinstvu onemogoči, da bi si »vsebinsko« njenega plesa razlagal s pomočjo njenega izraza na obrazu; kadar njen obraz ni zakrit, je njen izraz ali zamrznjen v umeten nasmeh ali pa ga hitro neprestano spreminja v disharmoniji z gibi in glasbo.

---

<sup>85</sup> Predpona *meta*... pomeni preseganje tega, kar opisuje prvotna beseda.



Iz kritičnih odzivov na ta plesni večer si lahko sestavimo sliko, kako približno je bil videti ta večer.<sup>86</sup> Še preden se je dvignila zavesa, so oblaki parfuma zapolnili avditorij. Nato je plesni večer napovedal igralec Georges Saillard, ki je namesto uvodnega nagovora prebral plesalkin manifest *La Métachorie*, torej njeno plesno teorijo in zasnovo dogodka. Takrat se je pojavila plesalka sama in pričela s plesom, medtem ko je za njo igralec Edouard de Max pričel recitirati serijo pesmi Valentine de Saint-Point, igrala pa je glasbena spremljava pod vodstvom dirigenta Mauricea Droeghmansa. Med uporabljeno glasbo so bile skladbe *La guerre dans les airs* Florenta Schmitta, Debussyjeva *Demoiselle elue*, Satiejevi *Les pantins dansent* in *Hymne au soleil*, ter Pratellova *La guerra*. Poezija je bila razdeljena v štiri sklope, ki so narekovali tudi strukturo plesnega performansa: *Poemes d'amour* (*Ljubezenske pesmi*), *Poemes d'atmosphère* (*Pesmi atmosfere*), *Poemes pantheistes* (*Panteistične pesmi*) in *Poemes de guerre* (*Pesmi vojne*). Svetloba je z menjavami tematike sklopov spreminjala barvo, in tudi plesni stil de Saint-Point se je spreminjal glede na vsebino teh delov. Včasih, predvsem v *Poemes de guerre*, kjer je bila videti kot »fantazmagorična bojevnica v svetlečem oklepu« (Berghaus, *Dance* 33), je imel njen ples atletske, gimnastične, borbene, »moško« kvaliteto, ki je nekega kritika spomnila na delo Émila Jaquesa-Dalcroza; obenem pa je v drugih delih, predvsem v prvem, »ljubezenskem«, uporabljala »nežne in tekoče geste in gibe, ki so delovali prožno in valovito, podobno kot nekateri plesi Isadore Duncan«. (Prav tam 35) Plesni koraki so bili živahni in močni, vključevali so elemente živalskega gibanja in so spominjali na gimnastiko. Valentine de Saint-Point z njimi prikazuje »originalni svet svobodnega duha, v katerem bo divja moč ostala nedotaknjena«. (Prav tam 36) Ta divji digresivni duh plesalka neprestano

sooča s silami represije in omejitev, postavlja jih v kontrast z elegantnimi gibi, ki predstavljajo model nove forme lepote, zato je videti, kot da se tem silam s svojim gibanjem neprestano upira. Red se meša z neredom, bolečino in veseljem, in oboje je na koncu združeno v fuziji kontrastov, v katerih narava [...] ohranja svoje ravnovesje in definira lastni obstoj. (Prav tam 36)

Njen ples je uporabljal geometrične figure, natančne premike in koncentrične kroge. De Saint-Point je svoj vzorec gibanja po tleh izpeljala iz geometričnih vzorcev, ki so bili med plesom projicirani na filmsko platno za njo – trikotnikov, paralelogramov, pravokotnikov, krogov, trapezov, osmerokotnikov in poliedrov. Individualni plesni gibi, ki jih je uporabljala za

---

<sup>86</sup> Ohranjenih je tudi nekaj fotografij de Saint-Point v pozi in kostumu, pa tudi nekaj slik in lesorezov, ki predstavljajo poze, kostume in geometrične vzorce *La Métachorie*, a žal nobena fotografija samega performansa.

krmarjenje po tem vzorcu, niso bili pomembni, dokler je sledila vzorcu; niso bili niti posebej tehnično zahtevni. Ti geometrijski vzorci so bili izbrani tako, da so se po duhu in pomenu nanašali na njeno poezijo, vključeno v performans. Pravzaprav je de Saint-Point lastno poezijo »prevedla« v prostorski jezik in geometrične vzorce zapisala kot plesno notacijo.

Ideja »avantgardne sinteze«, ki je prisotna v njenih (in mnogih drugih) futurističnih manifestih, je prisotna tudi v tem performansu. (Andrew 78) V njenem združevanju različnih umetniških zvrsti lahko vidimo tudi odraz futuristične zahteve po sintetičnem gledališču. Vse različne fizične in senzorične komponente predstave – scenografija, polna bizarnih svetlečih oblik, zakriti obraz, ki je preprečeval, da bi se vsebina razbirala skozi obrazno mimiko namesto skozi gibe, kostumi, sicer delo Vivian du Mas, ki so se zgledovali po grških modelih, bogatih orientalskih oblačilih in srednjeveških bojovnicah, močni in inventivni lučni dizajni, eksotični parfumi, ki so prevevali prostor, in tako naprej – naj bi se združile, da bi vzbudile večji metafizični pomen in doživljanje te sinteze naj bi se »približevalo sinesteziji«. (Bock-Weiss 67) Barvni simbolizem njenega kostuma naj bi nakazoval mešanico ženskih (ki jih je predstavljala modra barva) in moških (rdeča barva) lastnosti, utemeljenih v svetu njenih instinktov (oranžna barva); zaradi osvetljave pa se je na trenutke zdelo, da je kljub več plastem tkanine, ki so jo obdajale, gola.<sup>87</sup>

S svojim konceptom »metaplesa« želi de Saint-Point v plesno zvrst vnesti intelektualni in duhovni element, ki ga tradicionalni ples po njenem ni imel. »Saint-Pointova iz snovi ustvari um tako, da razlasti spolne vidike moško opredeljenega uma in jih na novo umesti v žensko brez telesa, ali povedano natančneje, v žensko, katere telo je ločeno od občutka (čustva).« (Franko 49) Njeno žensko telo »izvaja abstrakten ples uma«, ki je v nasprotju s »telesnimi ritmi«; zavzema se za »uresničenje ideje v vsej njeni nadvladi nad temelji ženskega, a tudi androginega telesa«. (Prav tam 47) Ko kot solistka v metazboru zavzame pozicijo uma, ki je tradicionalno opredeljen kot moški, s tem seksualno in koreografsko preseže in preobrne spolne norme ter tradicionalno žensko področje telesa in telesnosti obda s kvaliteto moškosti.

---

<sup>87</sup> A vendar plesalka po njenem nikoli ne sme biti gola, saj je gola plešoča ženska zanjo »neestetska, ker je golo žensko telo popolne vrednosti samo v nepremičnosti«. (Saint-Point, *Manifeste* 34) To, kot argumentira Leslie Satin, vzbuja zanimiva vprašanja o njenem videnju ženske subjektivnosti. (3)

Pomen njenega plesa je bil, kot zapiše Berghaus, misteriozen in kriptičen. (*Dance*, 35) Sama je poudarjala, da ne gre za ilustracijo poezije (gib niti ni sledil ritmu verzov), temveč komentar na globlji skriti pomen za besedami. Vsak mimesis, pantomimo ali imitacijo zavrača v prid čisti ekspresiji misli. Sama zapiše, da vse, kar je del njene koreografije, nekaj pomeni – noben element uprizoritve ni tam samo zaradi estetskega učinka. (*Manifeste* 33)

V *Métachorie* Valentine de Saint-Point dialektično razmišlja o »prehodu med pred- in poekspresivnim gibom« in poskuša premostiti »brezno spola v estetskem modernizmu«, obenem pa je »zbor dvignila na raven metazbora« in s tem »še dodatno označila razosebljanje in desubjektivizacijo, značilna za delo zbora«. (Franko 45)

V skladu z nasveti, ki jih ženskam daje v *Manifestu futuristične ženske*, se v svojem plesu tudi sama izogiba sentimentalnosti in senzualnosti. »Ples Saint-Pointove ne posnema toliko univerzalne krutosti sveta, ki je nasilno prerazporedil svojo spolno ekonomijo, kot 'hladne', ampak nemimetično predstavlja nazore svoje kulturne politike.« (Prav tam 47) Po besedah Marka Franka se »Saint-Pointova naredi za brezspolno, da bi tako dobila neposreden dostop do Ideje«; ta neposredni dostop do ideje naj bi namreč omogočil telesu, da razlasti idejo, podobno, kot bi morala ženska storiti v razmerju do moškosti. (47) Kot v svoji teoriji tudi v plesni praksi stremi po tem, da bi postala samodoločujoč subjekt in s tem preseгла determiniranost z biološkim spolom. Odločno antiexpresivno, tako daleč od občutkov in psihologije, kolikor je le mogoče, zavrača spolne norme in se izogiba mimetičnosti; Franko zapiše, da se »tako s poekspresivnim gibanjem subjektivnosti v smeri notranjosti približa snovnemu pomenu telesa«. (49) Glasba je po njeno estetizacija sentimentalnosti, čemur pa se kot futuristka, ki sentimentalnost prezira, hoče izogniti; zavrača glasbo, ker meni, da ples naredi negotov, ubogljiv in suženjski. Ločitev glasbe, ki predstavlja moški spol, od plesa, ki predstavlja ženskega, uprizori tako, da odstrani povezovalni člen med njima: občutek, čustvo. Odvisnost plesa od glasbe naj bi bila analogna ženski odvisnosti od moškega; de Saint-Point je zavračala oboje. Poskušala je »obrniti to paradigmo, po kateri glasba pomeni duha in ples telo, zvok koncept in gibanje njegovo nejasno ilustracijo«. (Franko 47) Na vse pretege se je želela izogniti temu, da bi bil ples zgolj materialni del glasbe, njen dodatek ali le umetnost, ki bi glasbo uprizarjala.

Njen »diskurz o plesu priključuje razcep um–telo tudi v smislu dialektike preteklost–prihodnost« (prav tam 49), pri čemer je stari ples mimetičen, ilustrativen dodatek h glasbi, futuristični ples

pa je od glasbe neodvisen, kar ga dela skrajno konceptualnega. Berghaus piše, da je njen nabor gibov »zakoreninjen v tradicionalnem jeziku plesa«, a da »stari ples« vključuje le zato, da ga lahko subvertira z novim načinom izraza; tako nas novi elementi še bolj osupnejo, saj jih vidimo v nasprotju s tradicionalnimi. »Tradicija plesa je vklenila in omejila plesalko. Stari koraki so zapor, iz katerega metazborovska plesalka pobegne.« (Berghaus, *Dance* 35) Mark Franko njeno strategijo imenuje »nadvse neartaudovsko« in postavlja tezo, da je razlog za to med drugim v njeni potrebi po »vzpostavitvi absolutnega v plesu, ki bi ga bilo mogoče razlikovati od fizičnih esenc pri [Isadori] Duncanovi«. (47)

Kot pri drugih futuristih so si tudi ideje Valentine de Saint-Point, ki jih razbiramo v njenem plesu, do določene mere kontradiktorne. Moško in žensko si po njenem nasprotujeta, a hkrati prežemata drug drugega; zavrača tradicionalne položaje moških in žensk, a vendarle tradicionalni »moški ideal, ki naj bi ga ženske razlastile, uteleša silo, pohoto [...], voljo in brutalno energijo, kar so vse cilji, za katere bi si morala prizadevati futuristična ženska«. (Franko 49) Izbris ženske razlike v spolnosti futuristične ženske se pri de Saint-Point kaže skozi sublimacijo ženske v idejo.

Valentine de Saint-Point ne moremo uvrščati v panteon velikih imen modernega plesa; vprašljivo je tudi, ali je njen ples strogo futurističen. Čeprav v njeni na geometričnih vzorcih osnovani koreografiji lahko vidimo zametke »mehanskega« gibanja, ki ga kasneje v *Manifestu futurističnega plesa* želi Marinetti, pa so njeni animalistični gibi pravo nasprotje mehničnim, in v njeni celostni umetnini lahko zasledimo preveč mističnih elementov in simbolističnega vpliva, da bi Marinetti njen ples sprejel kot zares futurističen.<sup>88</sup> (Sideri 441) Vendarle pa so bile ideje, ki jih je zastopala, inovativne ter njihova izpeljava v uprizoritveni praksi inspirativna. Čeprav za razvoj modernega plesa ni tako ključna kot denimo Isadora Duncan, de Saint-Point s svojim plesom vseeno naredi »ključni korak, ki je omogočil zgodnji modernizem in deesenciacijo ženskosti«. (Franko 45) Če je Isadora Duncan predstavila »ples kot idejo ženske (ženske prihodnosti)« in se ukvarjala z zamislijo o Ženski, je Valentine de Saint-Point predstavila »žensko kot ples ideje (futuristično žensko)« in se ukvarjala z zamislijo o ženski kot ideji, pri obeh pa gre hkrati za »variacije prisotnosti-v-odsotnosti« in obenem »estetsko-teoretske utelesitve družbene konfrontacije v modernističnem smislu«. (Prav tam 49)

---

<sup>88</sup> Ali lahko sprejmemo Marinettija kot edinega razsodnika futurističnosti, je drugo vprašanje.

### 5.5.6. Diskurz ženskosti in ljubezni med Valentine de Saint-Point in F. T. Marinettijem

Preden zaključim, naj na kratko poskusim primerjati koncepcijo ženske, ženskosti, ljubezni in sle pri Valentine de Saint-Point in Marinettiju ter najti skupne točke in razhajanja.

Oba dojemata romantično, sentimentalno ljubezen kot uničujočo konservativno silo, kot vzrok vsega, kar je v kulturi narobe, saj spodbuja pasivnost, konformizem in uslužnost, s čimer se zavira napredek. Strinjata se, da ljubezen slabi in hromi oba spola, kvari pravo naravo tako žensk kot moških ter obojim preprečuje, da bi dosegli svoj kreativni potencial. V tem se oba (z globokim prezirom) odzivata na idejo »strastne ljubezni kot sile narave, ki je zmožna pretresti družbene norme« (Castiglione 110), ki je bila popularizirana v literarnem obdobju romantike in je bila v kulturi zgodnjega 20. stoletja še vedno visoko cenjena; oba v njej prepoznavata za masko upora zamaskirano ohranjanje statusa quo. Marinetti idejo »ženske« enači z idejo »ljubezni«, kar nakazujejo njegova mnoga post festum pojasnila »prezira do žensk«, zapisanega v zgodnje manifeste, kot prezira do ljubezni, ki jo ženska v moškem sproža. De Saint-Point takšno povezavo zavrača in ostro zanika, da bi bil sentimentalizem v ljubezni ženski inherenten.

Za Marinettija, za katerega je bila ženska spolnost predvsem potrebno sredstvo za nadaljevanje vrste in malodane »nujno zlo«, je bilo odprto izkazovanje ženske erotike in poželenja, kot ga zagovarja de Saint-Point, namreč spolne sle, katere cilj ni razmnoževanje, temveč zgolj lastni užitek, globoko sumljivo in potencialno nevarno; sploh v kasnejšem obdobju, ko se začne pečati s fašizmom, ki visoko ceni (predvsem žensko) seksualno moralo in skromnost. Žensko erotiko, izraženo skozi senzualnost in razkošje v stilu ter oblačenju, ostro zavrne v manifestu *Contro il lusso femminile (Proti ženskemu razkošju, 1920)*, napisanem v »povojnem vzdušju moške paranoje proti emancipiranim ženskam«. (Re, *Valentine* 40) Po njegovem takšno javno razkazovanje čutnosti žensko razvrednoti, saj jo dela »lahko«; ima ga za sebično in za grožnjo moškosti ter ga okliče za »ženski kretenezem«, ki vodi v »prostitucijo, pederastijo in sterilnost človeške rase«, ter proglasi, da ga futuristi obsojajo »[v] imenu prihajajoče plodne genialne italijanske moškosti«. (Marinetti, *Against* 10) Za de Saint-Point, ki je tudi sama znana po razkošnem, drznem in nekoliko orientalskem stilu, je po drugi strani *luxe* (razkošje) le

ekspresija *luxure* (poželenja).<sup>89</sup> Ima ga za »način erotiziranja telesa in objektov, ki se ga dotikajo« (Re, *Valentine* 40), in ga uporablja ter zagovarja kot le še en izraz ženske moči in ustvarjalnosti.

Podobe ženske kot emancipirane, (seksualno in drugače) agresivne, junaške in predvsem kot (potencialne) bojevnice, ki jo de Saint-Point ustvarja ne le v svojih manifestih, temveč tudi v literarnem, gledališkem in plesnem ustvarjanju, Marinetti ne more povsem sprejeti. Futuristični moški-bojevniki so zanj še vedno edini primerni vojaki. Vseeno pa, kot se pri njem večkrat zgodi, v njegovih izjavah glede tega lahko zasledimo paradokse. V že omenjenem romanu *Come si seducono le donne*, ki je bil napisan kot duhovit »priročnik« zapeljevanja za vojake na fronti, ponovno hvali v vojni iznakažena telesa; vojno primerja kar s (plastičnim) kirurgom, ki telo (moškega) vojaka polepša in izboljša. Ženske nagovarja, naj iznakažene vojake ljubijo, a temu doda: »Dame, ljubite veličastno iznakažene in jih posnemajte s sodelovanjem v vojni. Ve tudi! ... Tudi ve na juriš!« (Nav. po Siracusa 140) S tem ne le razširi svoje radikalne ideje estetike tudi na ženske, temveč kar pozove ženske, naj v boju sodelujejo enako kot moški.

Dominic Siracusa v svoji primerjalni analizi *Come si seducono le donne* in Casanovovega romana *Histoire de ma vie* (*Zgodba mojega življenja*) pride do sklepa, da Marinetti, kot Casanova, vlogo sovražnika žensk pravzaprav samo igra, da bi v bralcih vzbudil ponovni premislek o t. i. »bitki spolov« z namenom, da spodbudi enakost med spoloma in da »zvabi ženske iz njihove pasivne vloge znotraj gibanja ter jim da priložnost, da oblikujejo svoja mnenja o položaju žensk v družbi«. (133–4) To je težko argumentirati že zato, ker si Marinetti, kot številni avantgardni reformatorji, v svojem pisanju tako pogosto nasprotuje; a sploh njegovo zgodnje pisanje na videz izraža iskren odpor do vsega »ženskega«. V določenih segmentih njegovega opusa je jasno, da so zanj kljub vsemu ženske resnično manjvredne – če ne zaradi drugega, kot pove tudi sam, zaradi družbenega položaja, v katerega so potisnjene, ker zgodovinsko niso bile izobraževane in vzgajane kot moški. Iz nekaterih njegovih kasnejših zapisov je sicer videti, kot da nekoliko obžaluje ostri ton zgodnjih manifestov v odnosu do prezira do žensk oziroma vsaj, da je bilo njegovo stališče izraženo preveč koncizno in preveč provokativno. V teh zapisih poudarja, da njegov prezir ni namenjen ženski kot biološkemu

---

<sup>89</sup> Fr. *luxe* = it. *lusso* = slo. poželenje in fr. *luxure* = it. *lussuria* = slo. razkošje. Zanimivo je, da imata »poželenje« in »razkošje« tako v francoščini kot v italijanščini že etimološko skupne korenine, v slovenščini pa ne.

spolu, temveč temu, kar ženska idejno predstavlja – a katero od njegovih izjav naj vzamemo kot iskreno? Njegovo sodelovanje z ženskimi futuristkami sicer res nakazuje spoštovanje brez šovinizma, in ideja, da bi s svojo hujskaško mizoginijo želel vzbuditi nasprotno reakcijo, je konsistentna s poslanstvom futurizma, da provocira zato, da ljudi zdrami iz samozadovoljnosti, v katero jih je zazibala relativna varnost statusa quo. A ne glede na to, ali je Marinettijeva mizoginija iskrena ali le poskus provokacije, lahko kot pozitivno vzamemo dejstvo, da je v ženskah dejansko res vzbudila premislek in jih aktivirala v odziv, pa naj bo to takojšnji odpor in obsodba ali pa intelektualna polemika. Kot zapiše Carmen M. Gomez, je futuristično preziranje vsega, kar ženska predstavlja, sodobni ženski omogočilo edinstveno priložnost, da »ponovno ovrednoti svoje družbene in simbolne vloge v opustitvi ženske seksualizirane, telesne forme in da ponovno opredeli svoje umske in ustvarjalne sposobnosti, ki so bile tradicionalno pripisane materinskosti«. (151)

Katja Černe kot eno glavnih razlik, ki pokaže, da je Valentine de Saint-Point ne le enakovredna, temveč v svojem premisleku o spolu celo bolj zrela od Marinettija, izpostavi dejstvo, da »čeprav oba prezirata isto stvar – sentimentalizirano ljubezen, Marinetti na neki način krivdo zvali na ženske, medtem ko de Saint-Point krivi človeštvo na sploh«, (35) in obema spoloma pripisuje enako mero odgovornosti za položaj družbe, ki ga je po mnenju obeh nujno spremeniti.

## 6. Zaključek

Odnos futurizma do žensk je kompleksen in kontradiktoren – lahko bi rekli, da še bolj, kot je bil v istem obdobju kompleksen in kontradiktoren odnos do žensk v mainstreamovski družbi in umetnosti. V duhu časa, v katerem Weininger zatrdno razglasa žensko manjvrednost in Freud koncipira žensko kot »kastriiranega« moškega, tudi futurizem do podobe »ženske« sprva nastopi zelo agresivno. F. T. Marinetti, ki so mu kot ustanovitelju gibanja sledili tudi drugi moški futuristi, je svoje pisanje začinil z namerno provokativnimi mizoginimi izjavami in tezami, za katere včasih težko presodimo, koliko resno so mišljene. Ni presenetljivo, da futurizem kot gibanje, ki aktivno časti moškost in tradicionalno moške vrednote bojevitosti, agresivnosti itd., velja za bolj ali manj izključno moško domeno. A v zgodnje manifeste zapisano »zaničevanje ženske« je, če vzamemo resno Marinettijeva kasnejša pojasnila, pomenilo zaničevanje ženske kot kulturnega in literarnega simbola, ki je izhajal iz buržoaznega ideala ženske kot pasivne, podredljive in sentimentalne, in ne ženske kot biološkega spola; v njegovem kasnejšem pisanju se zdi, da se je njegova koncepcija ženskosti, morda tudi zaradi sodelovanja z intelektualnimi ustvarjalkami znotraj gibanja, vsaj nekoliko spremenila. V prid temu, da futurizem ni kar sovražil vseh žensk, govori tudi plodno sodelovanje številnih umetnic v gibanju brez posebnega odpora, in celo s podporo moških futuristov. To delno ovrže mojo hipotezo, da so futuristi tudi svoje ženske soustvarjalke obravnavali z naslovnima pohoto in prezirom; še vedno pa so tako reprezentirali žensko v glavnini svoje umetnosti, zato hipoteza hkrati delno drži. Pohota (spolna sla) in prezir sta bila tudi dva glavna pojma, skozi katera poteka futuristični diskurz o spolu; so pa v odnosu do njiju futuristi in futuristke izoblikovali množstvo nasprotujočih si stališč in domnevnih odgovorov na tako imenovano »žensko vprašanje«, od zelo mizoginih do tudi zelo progresivnih. To status futurizma kot najbolj mizoginega avantgardističnega gibanja vsaj delno postavlja pod vprašaj.

Futuristične umetnice so z moškimi kolegi večinoma delile zaničevanje sentimentalne ljubezni in njene simbolne asociacije z žensko. A do spola in seksualnosti so, kot sem uvodoma domnevala, pristopale zelo drugače kot moški futuristi. Mnogo ženskih ustvarjalk se je na futuristični ideal nietzschejanskega nadčloveka odzvalo s koncepcijo lastne »nadženske«, ki je enakovredna in včasih celo superiorna futurističnemu moškemu v svoji krvoločnosti, borbenosti in pogumu. Številne so kljub svojemu zavračanju feminizma kot političnega gibanja močno kritizirale položaj ženske v tedanji družbi in so, kot sem predvidevala, neposredno



polemizirale s prevladujočim idealom ženske ter so svoj spol in spolnost v nasprotju s prevladujočimi nazori videle kot vir lastne kreativne moči. Žensko so koncipirale kot še vedno fundamentalno drugačno od moškega, a njemu intelektualno in umetniško enakovredno. Še posebej radikalne podobe ženskosti v svojih manifestih in umetniških delih ustvarja Valentine de Saint-Point, ki futuristično žensko misli kot divje, bojovniško bitje, katere spolna sla je njeno kreativno gonilo in katere moč izhaja iz ravnovesja njenih ženskih in moških kvalit. A hkrati drži tudi drugi del moje hipoteze, namreč da je (moška) večina futurističnega gibanja progresivnejše ideje futuristk o spolu ignorirala ali zavrnila, kot lahko vidimo iz debate o spolih, ki se je odvijala na straneh revije *L'Italia futurista*, in iz tega, da ideje ženskih soustvarjalk futurizma niso pustile trajnejšega pečata na »uradni« futuristični ideologiji. Med raziskavo sem odkrila tudi več primerov žensk, katerih prispevki k skupnim ustvarjalnim naporom od njihovih moških soustvarjalcev niso prejeli primernih zaslug, na primer Benedettino sodelovanje pri koncipiranju »Marinettijevega« taktilizma ali ustvarjanje dekorativnih izdelkov Luce in Elice Balla za trgovino njunega mnogo slavnejšega očeta.

Kljub temu da so ženske v gibanju sodelovale že prej, futurizem v svoji ideji futurističnega plesa prvič izrazi potrebo po ženski, ki bi ustvarjala futuristično umetnost, po plesalki. Na poseben način sta odnos med spolom in futurizmom tako utelešali plesalki Gianinna Censi in Valentine de Saint-Point, ki sta svoji ženski telesi s plesom postavili v osrčje tega maskulinističnega gibanja. A to sta storili na dva zelo različna načina: Censi skozi mehanizirane gibe zlije žensko telo in (leteči) stroj v futuristični ideal mehaniziranega človeka, ki je prvič eksplicitno spolno zaznamovan in prvič ženski, de Saint-Point pa v svoji »ideistični« *métachorie* uteleša zlitje ženskih in moških kvalit v divjo, a intuitivno, bojovniško, a intelektualno futuristično žensko, kot jo vidi ona sama.

S tem sem odgovorila na zastavljena raziskovalna vprašanja. A ob pisanju so se mi porajala nova. Kakšna je zapuščina futuristk danes, če je večina njihovega dela v širši javnosti skoraj povsem pozabljena? Ali se lahko kaj naučim(o) od umetnic, ki so ustvarjale v tem mačističnem gibanju, zdaj že sto in več let v preteklosti?

Vsekakor se mi pomembno, pa tudi inspirativno zdi to, kako so futuristke na novo definirale lastno ženskost, po eni strani v nasprotju z razumevanjem ženskosti v dominantni kulturi, po drugi strani pa tudi v konfliktu s tem, kako je bila ženskost razumevana znotraj futurističnega okolja. Njihov zagovor enakosti med spoloma, zavračanje spolne determiniranosti in vračanje

nadzora nad lastno seksualnostjo deluje zelo sodobno – in čeprav morda na drugem nivoju, je to boj, v katerem se še vedno lahko prepoznamo. Futuristke se mi zato zdijo še bolj radikalne in še bolj futuristične od svojih moških kolegov; sploh z ozirom na to, da je duh časa po mizoginiji preloma stoletja in fašističnem zatiranju ženske seksualnosti vendarle zanihal v drugo smer in so feministična gibanja drugega in tretjega vala (bolj ali manj uspešno) zagovarjala nekatere podobne teze, kot so jih pred njimi artikulirale že futuristke.

Lastnosti, ki so jih futuristi slavili, kot so drznost, individualnost, nasilje, nevarnost, bojevitost ipd., so (bile in so še vedno) tudi v dominantni kulturi del koncepcije moškosti, le da so v futurizmu prignane do svojega logičnega ekstrema. Pri tem ostaja dejstvo, da se v patriarhalni kulturi (še) vedno bolj spodbuja možatost, h kateri naj bi stremeli moški, ženskost pa je, kot po Schopenhauerju, Nietzscheju, Weiningerju in drugih mislecih, katerih teorije ženskosti bi morali že zdavnaj pustiti v preteklosti, še vedno koncipirana kot nekaj »manj«, kot »šibkejši« in »nežnejši« spol – a vendarle naj bi ženske ostale znotraj njenih začrtanih meja. Futuristke so svoj pogum izkazale že s tem, da so si drznile te meje prestopiti, pri čemer so morale iti daleč izven pola tega, kar je (bilo) za njihov spol družbeno sprejemljivo, da so se idealom futurizma približevale – pri čemer svojega spola niso presegle, temveč so polje »ženskosti« razširile, da vsebuje tudi lastnosti, kot so moč, krutost, agresija, genialnost, odločnost in seksualna osvobojenost. Radikalen obrat v mišljenju, ki ga futuristke dosežejo, je, da to ni odraz možatosti v ženski, temveč so te lastnosti prav tako inherentne ženskam kot moškim.

Ali lahko v tem, kako so futuristke lovile moški ideal in se pri tem distancirale od tradicionalno »ženskih« lastnosti ter tako ostro zavrnilo feminizem, najdemo sledi ponotranjene mizoginije? Seveda. Prevladujoča tendenca futuristk je bila, da so kljub svojemu morebitnemu sočutju s položajem drugih žensk sebe kot »futuristično« žensko videle kot superiorno drugim ženskam, ki niso imele enakih umetniških ambicij ali zmožnosti. Nekateri teoretiki so v tem prepoznavali tudi sledove protofašizma. Ne morem trditi, da takšno branje ni možno ali ni točno. A za svoj čas so bile vizije žensk, kot jih slikajo futuristke, izredno napredne in – futuristične.

Dandanes si radi mislimo, da smo na »žensko vprašanje« našli že vse odgovore in da smo prišli dlje, kot dejansko smo. Seveda je položaj žensk na marsikateri način dandanes boljši, kot je bil kadarkoli prej, vseeno pa se ne smemo slepiti, da smo vse to že presegli. Razmerja med spoloma in meje spola samega moramo vedno znova redefinirati. In pri tem se lahko ozremo proti futuristkami, da nas s svojo drznostjo navdihnejo.

## Viri in literatura

Andrew, Nell. *Moving Modernism: The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*. Oxford University Press, 2020.

Antici, Illena. »Le Manifeste de la Femme futuriste de Valentine de Saint-Point: une étape dans la question des genres.« *Revue Silène* (Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense), 2012. [http://www.revue-silene.com/images/30/extrait\\_170.pdf](http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_170.pdf). Dostop 10. avg. 2024.

Beauvoir, Simone de. *Drugi spol. Dejstva in miti, prva knjiga*. Ljubljana: Krtina, 2013.

Beauvoir, Simone de. *Drugi spol. Doživeta izkušnja, druga knjiga*. Ljubljana: Krtina, 2013.

Berghaus, Günther. »Dance and the Futurist Woman: The Work of Valentine de Saint-Point (1875–1953).« *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, letn. 11, št. 2, 1993, str. 27–42.

<https://www.jstor.org/stable/pdf/1290682.pdf?refreqid=excelsior%3A2a69723b62a1cf9c4be12c00d54e1838> Dostop 10. avg. 2024.

Berghaus, Günther. »Danza Futurista: Giannina Cenzi and the Futurist 'thirties.« *Dance Theatre Journal*, letn. 8, št. 1., str. 4–36.

[https://www.academia.edu/22784173/Danza\\_Futurista\\_Giannina\\_Cenzi\\_and\\_the\\_Futurist\\_Thirties](https://www.academia.edu/22784173/Danza_Futurista_Giannina_Cenzi_and_the_Futurist_Thirties). Dostop 10. avg. 2024.

Berghaus, Günther. »Editorial.« *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*. Ur. Günther Berghaus. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015, str. IX–XXII.

Bibič, Špela, Vesna Lemaic, Teja Oblak, Tadeja Pirih in Mihael Topolovec, ur. *LGBTQ slovar: slovar lezbičnih, gejevskih, biseksualnih, transspolnih, transseksualnih in queer besed*.

Ljubljana: Kulturni center Q (klub Tiffany), Društvo ŠKUC, 2011.

<http://www.kulturnicenterq.org/lgbtqslovar/>. Dostop 10. avg. 2024.

Blum, Cinzia. »The Scarred Womb of the Futurist Woman.« *Carte Italiane*, letn. 1, št. 8, 1987, str. 14–30. <http://escholarship.org/uc/item/1h81m88x>. Dostop 2. avg. 2024.

Boccioni, Umberto, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, in Gino Severini. »Futurist Painting: Technical Manifesto.« *Futurism: an anthology*. Ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman. New Haven, London: Yale University Press, 2009, str. 64–67.

Bock, Gisela. *Ženske v evropski zgodovini: od srednjega veka do danes*. Prev. S. Knop. Ljubljana: Založba /\*cf., 2004.

Bock-Weiss, Catherine. »Valentine de Saint-Point's Metachoric theatre: Synesthesia/Anesthesia.« *Konsthistorisk Tidskrift*, letn. 73, št. 2, 2004, str. 66–86. <https://doi.org/10.1080/2003.000151>. Dostop 10. avg. 2024.

Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford Studies in Dance Theory. New York: Oxford Academic, 2015.

Bridges, Andrew. »Autobiographical Seduction and Futurism.« *Carte Italiane*, letn. 1, št. 13, 1994, str. 16–33. <http://escholarship.org/uc/item/2j07p1md>. Dostop 10. avg. 2024.

Castiglione, Vera. »De-historicizing the avant-garde: an "out-of-time" reading of the anti-love polemic in the writings of Tommaso Marinetti and Valentine de Saint-Point.« *452° F Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, št. 5, 2011, str. 99–114. [http://www.452f.com/pdf/numero05/castiglione/05\\_452f\\_castiglione\\_indiv.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero05/castiglione/05_452f_castiglione_indiv.pdf). Dostop 10. avg. 2024.

Conaty, Siobhan M. »Benedetta Cappa Marinetti and the Second Phase of Futurism.« *Woman's Art Journal*, letn. 30, št. 1, 2009, str. 19–28. <https://www.jstor.org/stable/40605218>. Dostop 10. avg. 2024.

Contarini, Silvia. »"Il Teatro Della donna", Di Valentine De Saint-Point.« *Italogramma*, št. 4, 2012, str. 303–313. <https://ojs.elte.hu/italogramma/article/view/5440>. Dostop 10. avg. 2024.

Contarini, Silvia. »Valentine de Saint-Point: A Futurist Woman?« *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*. Ur. Günther Berghaus. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015, str. 87–110.

Contarini, Silvia. *La Femme Futuriste: Mythes, Modèles, et Représentations de La Femme Dans La théorie et La Littérature Futuristes (1909–1919)*. Pariz: Presses universitaires de Paris 10, 2006.

Černe, Katja. *Ženske v futurizmu*. Diplomsko delo. Ljubljana: AGRFT, 2015.

Di Leo, Donatella. »Eva Amendola Kuhn (Magamal): A Futurist of Lithuanian Extraction.« *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*. Ur. Günther Berghaus. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015, str. 297–326.

Duncan, Carol. »Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting.« *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Ur. Norma Broude in Mary D. Garrard. New York: Harper & Row, 1982, str. 293–313.

Đurič, Nataša. »Ta mračni predmet poželenja. Podoba ženske v fašizmu in nacizmu.« *Od ženskih študij k feministični teoriji*. Ur. Eva D. Bahovec. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Enota za časopisno-založniško dejavnost, 1993.

Eltis, Sos. *Acts of Desire: Women and Sex on Stage 1800–1930*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Erber, Nancy. »In the Flesh: Scandalous Women's Performances in Fin-de-Siècle Paris.« *Journal of the Western Society for French History*, letn. 36, 2008, str. 181–193.

Fiorentino, Giovanni. »Variations on the Theme of “Woman.” To Save Woman??!!« *Futurism: an anthology*. Ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman. New Haven, London: Yale University Press, 2009, str. 240–241.

Franko, Mark. *Plesati modernizem, uprizarjati politiko*. Prev. A. Rekar. Ljubljana: Zavod EN-KNAP, 2006.

Freud, Sigmund. »O ženski seksualnosti.« Prev. Z. Kobe. *Ženska seksualnost: Freud in Lacan*. Ur. Eva D. Bahovec. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1991, str. 23–38.

Freud, Sigmund. »Ženskost.« Prev. A. Kuhelj. *Delta*, letn. 1, št. 1–2, 1995, str. 139–155.

Futurluce. »The Vote for Women.« *Futurism: an anthology*. Ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman. New Haven, London: Yale University Press, 2009, str. 86–89.

Gomez, Carmen M. »Gender, Science, and the Modern Woman: Futurism's Strange Concoctions of Femininity.« *Carte Italiane*, letn. 2, št. 6, 2010, str. 151–168. <http://escholarship.org/uc/item/9338v5nf>. Dostop 10. maj 2024.

Katz, M. Barry. »The Women of Futurism.« *Woman's Art Journal*, letn. 7, št. 2 (jesen 1986–zima 1987), str. 3–13. <https://www.jstor.org/stable/1358299>. Dostop 10. avg. 2024.

Klöck, Anja. »Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's "Aerodanze" in 1930s Italy.« *Theatre Journal*, 1999, letn. 51, št. 4, str. 395–415. <https://www.jstor.org/stable/25068708>. Dostop 10. avg. 2024.

Koloini, Diana. »Mizoginija: primer Strindberg.« *Delta*, letn. 1, št. 1-2, 1995, str. 139–155.

Land, Olivia. »#NotYourMuse: The Problematic History of Women in the Eyes of Men.« *MakeMuse*, 2019. <https://medium.com/@makemuse/notyourmuse-the-problematic-history-of-women-in-the-eyes-of-men-b3fd97906594>. Dostop 10. avg. 2024.

Larkin, Erin. »Benedetta and the creation of 'Second Futurism'.« *Journal of Modern Italian Studies*, letn. 18, št. 4, 2013, str. 445–465.

Loy, Mina. »Feminist Manifesto.« *Mina Loy Online*. <https://oncomouse.github.io/loy/feminist.html>. Dostop 10. avg. 2024.

Lusty, Natalya. »Sexing the Manifesto: Mina Loy, Feminism and Futurism.« *Women: A Cultural Review*, letn. 19, št. 3, 2008, str. 245–260. <http://dx.doi.org/10.1080/09574040802413834>. Dostop 10. avg. 2024.

Malagrecia, Miguel. »Lottiamo Ancora: Reviewing One Hundred and Fifty Years of Italian Feminism.« *Journal of International Women's Studies*, letn. 7, št. 4, 2006, str. 69–89.

Marinetti, Filippo Tomasso. »Manifest futurističnega plesa.« Prev. G. Malej. *Maska*, letn. 8, št. 3-4, 1999, str. 53–53.

Marinetti, Filippo Tomasso. *Against Feminine Luxury*. Semantic Scholar. <https://www.semanticscholar.org/paper/Against-Feminine-Luxury-Marinetti-Turner/4b7bb2d77dd6eba1f7c23995817d149b3ac7e624>. Dostop 10. avg. 2024.

- Marinetti, Filippo Tommaso. *Mafarka The Futurist*. London: Middlesex University Press, 1997.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Contempt for Woman.« *Futurism: an anthology*. Ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman. New Haven, London: Yale University Press, 2009, str. 86–89.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Ustanovitev in manifest futurizma.« *Gledališki list SNG Drame Ljubljana*, letn. 92, št. 1. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2012/13, str. 36–39.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Critical writings*. Ur. Günther Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Markus, Ruth. »Femme Fatale at the Turn of the 20th Century.« *Femme Fatale*, Tel-Aviv: Museum Tel-Aviv, 2006, str. 188–179.
- Mewin, Ted. »Loïe Fuller's Influence on F. T. Marinetti's Futurist Dance.« *Dance Chronicle*, letn. 21, št. 1, 1998, str. 73–92. <https://www.jstor.org/stable/1567999>. Dostop 10. avg. 2024.
- Nietzsche, Friedrich. *Tako je govoril Zaratustra*. Prev. J. Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- Oakley, Ann. *Gospodinja*. Prev. Z. Erbežnik. Ljubljana: Založba /\*cf., 2000.
- Paulicelli, Eugenia. »Fashion, the Politics of Style and National Identity in Pre-Fascist and Fascist Italy.« *Gender & History*, letn. 14, št. 3, 2002, str. 537–559.
- Pizzi, Katia. *Italian Futurism and the Machine*. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- Pomajzlová, Alena. »Růžena Zatkova: An Unorthodox Female Futurist.« *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*. Ur. Günther Berghaus. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015, str. 136–167.
- Pozorski, Aimee L. »Eugenicist Mistress & Ethnic Mother: Mina Loy and Futurism, 1913-1917.« *MELUS*, letn. 30, št. 3, 2005, str. 41–69.  
<https://www.jstor.org/stable/pdf/30029772.pdf?refreqid=excelsior%3A86bcaef3b5d742e3b17acd14af767cd6> Dostop 10. avg. 2024.

Rainey, Lawrence. »Introduction.« *Futurism: an anthology*. Ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman. New Haven, London: Yale University Press, 2009, str. 1–47.

Re, Lucia in Charlotte Douglas. »Women Futurists.« *Handbook of International Futurism*. Ur. Günther Berghaus. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019, str. 47–66.

Re, Lucia. »Futurism and feminism.« *Annali d'Italianistica*, letn. 7, *Women's Voices in Italian Literature*, 1989, str. 253–272. <https://www.jstor.org/stable/24003870>. Dostop 10. avg. 2024.

Re, Lucia. »Maria Ginanni vs. F. T. Marinetti: Women, Speed, and War in Futurist Italy.« *Annali d'Italianistica*, letn. 27, *A Century of Futurism: 1909–2009*, 2009, str. 103–124. <https://www.jstor.org/stable/24016250>. Dostop 10. avg. 2024.

Re, Lucia. »Mina Loy and the Quest for a Futurist Feminist Woman.« *The European Legacy: Toward New Paradigms*, letn. 14, št. 7, 2009, str. 799–819.

Re, Lucia. »Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: eroticism, violence and feminism from prewar Paris to colonial Cairo.« *Quaderni d'italianistica*, letn. 24, št. 2, 2003, str. 37–69. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/9220/6183>. Dostop 10. avg. 2024.

Re, Lucia. »Women at War: Eva Kühn Amendola (Magamal) – Interventionist, Futurist, Fascist.« *Annali d'Italianistica*, 2015, letn. 33, *THE GREAT WAR AND THE MODERNIST IMAGINATION IN ITALY*, 2015, str. 275–308. <https://www.jstor.org/stable/43894806>. Dostop 10. avg. 2024.

Re, Lucia. »Women, Sexuality, Politics, and the Body in the Futurist Avant-garde during the Great War.« *Modernism and the Avant-garde Body in Spain and Italy*. Ur. Nicolas Fernandez-Medina in Maria Truglio. London in New York: Routledge, 2016, str. 174–209.

Saint-Point, Valentine de. »Futurist Manifesto of Lust.« *Futurism: an anthology*. Ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman. New Haven, London: Yale University Press, 2009, str. 130–133.



Saint-Point, Valentine de. »Futuristični manifest Sle.« Prev. Lara Simona Taufer. *Gledališki list SNG Drame Ljubljana*, letn. 92, št. 1. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2012/13, str. 54–55.

Saint-Point, Valentine de. »Manifesto of the Futurist Woman (A Response to F. T. Marinetti).« *Futurism: an anthology*. Ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman. New Haven, London: Yale University Press, 2009, str. 109–113.

Saint-Point, Valentine de. *Manifeste de La Femme Futuriste*. Fayard/Mille et une nuits, 2005.

Satin, Leslie. »Valentine de Saint-Point.« *Dance Research Journal*, letn. 22, št. 1, 1990, str. 1–12. <https://doi.org/10.2307/1477736>. Dostop 10. avg. 2024.

Schmid, Julie. »Mina Loy's Futurist Theatre.« *Performing Arts Journal*, letn. 18, št. 1, 1996, str. 1–7. <https://www.jstor.org/stable/3245807>. Dostop 10. avg. 2024.

Schopenhauer, Arthur. *Metafizika spolne ljubezni*. Prev. P. Amalietti. Ljubljana: Amalietti & Amalietti, 2001.

Sica, Paola. »Regenerating Life and Art: Futurism, Florentine Women, Irma Valeria.« *Annali d'Italianistica*, letn. 27, 2009, str. 175–85. <http://www.jstor.org/stable/24016254>. Dostop 10. avg. 2024.

Sideri, Maria. »The Meta-dance of Valentine de Saint-Point: The Occult and the Erotics of Vibration.« *International Yearbook of Futurism Studies* 6. Ur. Günther Berghaus. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016, str. 437–448. <https://doi.org/10.1515/9783110465952>. Dostop 10. avg. 2024.

Sina, Adrien. »Giannina Censi.« *Women in Abstraction*. Ur. Christine Macel. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/giannina-censi/>. Dostop 10. avg. 2024.

Siracusa, Dominic. »Casanova, Marinetti and the Art of Seduction.« *Carte Italiane*, letn. 2, št. 6, 2010, str. 133–149. <http://escholarship.org/uc/item/60q5502b>. Dostop 10. avg. 2024.

Sokół, Lech. »The Metaphysics of Sex: Strindberg, Weininger and S. I. Witkiewicz.« *Theatre Research International*, letn. 12, št. 1, 1987, str. 39–51.

- Taddeo, Giulia. »Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre.« *Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni*, letn. 4, št. 4, 2013, str. 57–116.
- Tavolato, Italo. »Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria.« *Manifesti Futuristi 1909 – 1944. Proclami, interventi e documenti teorici del Manifesti Futurismo*. Ur. Luciano Caruso. Firenze: Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980.
- Tesho, Artemida. »Italian Futurist Women.« *Forum on Public Policy Online*, št. 2, 2010. [https://www.forumonpublicpolicy.co.uk/\\_files/ugd/553e83\\_f32707e85a344e73997d5d6387f640b3.pdf](https://www.forumonpublicpolicy.co.uk/_files/ugd/553e83_f32707e85a344e73997d5d6387f640b3.pdf). Dostop 10. avg. 2024.
- Troha, Vera. *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993.
- Van Ness, Emma K. »(No) Queer Futurism: Prostitutes, Pink Poets, and Politics in Italy from 1913–1918.« *Carte Italiane*, letn. 2, št. 6, 2010, str. 169–186. <http://escholarship.org/uc/item/7xr02487>. Dostop 10. avg. 2024.
- Veroli, Patrizia. »Dance.« *Handbook of International Futurism*. Ur. Günther Berghaus. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019, str. 129–142.
- Weininger, Otto. *Spol in značaj: načelna preiskava*. Prev. F. Kumbatovič-Kalan. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1993.
- Wollstonecraft, Mary. *Vindication of the Rights of Woman*. New York: Penguin Books, 1975.
- Wood, Sharon. »Women and Culture in Fascist Italy.« *Women in Europe between the Wars: Politics, Culture and Society*. Ur. Angela Kershaw in Angela Kimyongür. London in New York: Routledge, 2007, str. 119–129.
- Young, Julian. »Nietzsche and Women.« *The Oxford Handbook of Nietzsche*. Ur. John Richardson in Ken Gemes. Oxford: Oxford University Press, 2013, str. 46–62.
- Zoccoli, Franca. *Benedetta Cappa Marinetti: Queen of Futurism*. New York: Midmarch Arts Press, 2003.

## IZJAVA O AVTORSTVU

### magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Poželenje in prezir: vloga in položaj žensk v italijanskem futurizmu* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: