



UDK 7.037.3(450)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/222-238

Povzetek

Diskurz o spolu v zgodovinskih avantgardnih gibanjih, še posebej pa v italijanskem futurizmu, je kompleksen in interno kontradiktoren. A številne umetnice, ki so delovale znotraj italijanskega futurističnega gibanja, so v futurističnem uporju proti tradicionalnim konservativnim vrednotam in sentimentalizmu našle mesto za umetniško udejstvovanje. Futuristke in sopotnice futurizma, kot so Sibilla Aleramo, Mina Loy, Valentine de Saint-Point, Enif Robert, Rosa Rosà, Benedetta Cappa Marinetti, Magamal, Maria Ginanni, Maria Goretti, Gianinna Censi, Barbara, Regina, Marisa Mori, Rosetta Amadori Depero ter Luce in Elica Balla, so s svojimi umetniškimi deli ustvarjale radikalno novo pojmovanje spola v eksplicitnem nasprotju s tedaj uveljavljenimi standardi ženskosti. Članek raziskuje, kako so te futuristične in avantgardne umetnice v svojem delu obravnavale spol, kakšno je bilo njihovo mesto v futurizmu in kako so umetnice skozi futuristično estetiko in strategije iskale (ali našle) pot do emancipacije.

Ključne besede: futurizem, feminizem, spol, ženske v futurizmu, avantgardna gibanja

Manca Lipoglavšek je samozaposlena dramaturginja in dramatičarka. Leta 2024 je zaključila magistrski študij dramaturgije in scenskih umetnosti na UL AGRFT. Njeno raziskovalno delo je osredotočeno na spregledane prispevke ženskih ustvarjalk h gledališki in filmski zgodovini. Razmisleke o scenski umetnosti in filmu objavlja v različnih strokovnih revijah, časopisih in gledaliških listih. Poleg tega piše dramska besedila, ustvarja avtorske performanse in se ukvarja z gledališko pedagogiko.

manca.lipoglavsek@gmail.com

Poželenje in prezir: ženske v italijanskem futurizmu

Manca Lipoglavšek

Uvod: kompleksnosti futurističnega diskurza o spolu

Zgodovinska avantgardistična gibanja so kljub svojim naprednim umetniškimi in včasih političnim ciljem ter kljub zavračanju vsega »starega« in »tradicionalnega« zavzemala včasih presenetljivo konservativna stališča glede ženske in ženskosti. V prvi vrsti so bila namreč še vedno moške družbe, ki so jim dominirali umetniki, vzgojeni v patriarhalni sistem vrednot, ki so ga težko ozavestili, kaj se ga šele otresli. Italijanskega futurizma se še posebej drži sloves mačizma in mizoginije že od njegove koncepcije, ko v ustanovitvenem *Futurističnem manifestu* (1909) F. T. Marinetti, ustanovitelj in osrednja kanonska figura gibanja, kot eno od temeljnih smernic futurizma napove »zaničevanje žensk« in boj proti feminizmu (Marinetti, »Ustanovitev« 38). To stališče kasneje utemeljuje tudi v eseju »Le mépris de la femme« (»Zaničevanje ženske«, objavljen leta 1911 v *Le Futurisme*), kjer 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 tedanji 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). Tudi na straneh futuristične revije *L'Italia futurista* je denimo leta 1916 med futuristi potekala dolgotrajna, goreča debata o t. i. ženskem vprašanju pod naslovom *Donna+amore+belezza: Punte di vista e discussione* (*Ženska+ljubezzen+lepota: stališča in diskusija*). Moški futuristi so v njej izrazili predvsem mizogine nazore, ki so reflektirali moške strahove glede ženske seksualnosti, domnevne lahkomiselnosti in nestalnosti žensk ter glede vse večjega vključevanja žensk v javno življenje (Re, »Women, Sexuality« 182–3).

A to »zaničevanje ženske« je treba razumeti v kontekstu futurističnega – in širšega avantgardističnega – upora proti tradicionalizmu v družbi in umetnosti, še posebej proti preživetju (pasatistični) estetiki poznoromantične, dekadence, findesièclovske in predvsem simbolistične umetnosti, ki so jo zaznamovale nežnost, čustvenost,

liričnost in romantična ljubezen. V miselnosti zgodnjega 20. stoletja je bilo namreč globoko ukoreninjeno binarno videnje spola, ki moškimi in moškosti pripisuje lastnosti, kot so moč, racionalnost, kreativnost in borbenost, ženskam in ženskosti pa pasivnost, šibkost, nežnost in sentimentalizem – in ravno to so lastnosti, ki jih futurizem prezira, ne pa (nujno) žensko kot biološki spol. Avantgardna gibanja, še posebej pa italijanski futurizem, so namreč v povezavi z novim občutenjem sveta, ki ga oblikujejo zaradi novih tehnologij, znanstvenih dognanj, izumov in različnih kriz na prelomu 20. stoletja, ustvarila novo estetiko, ki v umetnosti (ter življenju) zahteva drznost, borbenost, hitrost, dinamičnost, montažo, fragmentacijo in (še posebej pred 1. svetovno vojno) nasilen prevrat, vojno, ki bi svet očistila konservativnih buržoaznih vrednot. Te so v kontekstu spola povezovali z idealizirano podobo ženske v družbeno-kulturnem imaginariju in simbolističnem konceptu ženske kot (na videz) edini inspiraciji za umetnost in ljubezni do ženske kot njeni prevladujoči tematiki. Če torej »zaničevanje ženske« beremo kot zgolj metonimično in provokativno izraženo zaničevanje *družbene vloge* ženske in *ideala* ženskosti, reprezentiranega v umetnosti (oboje je za žensko v tem času zelo restriktivno), ter polemiko 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, ima to pravzaprav »pozitivne implikacije za osvoboditev ženske zgodnjega 20. stoletja iz zapora patriarhalnega diskurza« (Re, »Futurism and Feminism« 254). Tako po tradicionalnih patriarhalnih vrednotah kot tudi po fašističnih načelih, ki so od Mussolinijevega vzpona na oblast do padca režima ob koncu 2. svetovne vojne zaznamovala vse aspekte življenja v Italiji in s katerim so se Marinetti in njegov ožji krog italijanskih futuristov povezovali, naj bi bilo namreč 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 njihovih literarnih del, kot jim jih je bilo v siceršnji družbi na voljo (22–3). Tudi po konsolidaciji fašizma sredi dvajsetih let so ženske še vedno lahko objavljale svoje pisanje po futurističnih kanalih in mnoge umetnice in literatke v družbi ne bi mogle biti slišane brez podpore Marinettija in njegovih kolegov, čeprav so ti zavrnil ali ignorirali nekatere njihove progresivnejše feministične nazore (Berghaus, »Editorial« xvii).

Številne umetnice, ki so ustvarjale v okviru futurizma, so prepoznavale njegov emancipatorni potencial in v futuristični diskurz o spolu, zaznamovan predvsem s pojmi prezira oz. zaničevanja ter poželenja oz. surove spolne sle, ki bi morala zamenjati romantiko, vstopale skozi lastno doživetvo izkušnje ženskosti. Futuristke, uradno pridružene gibanju, kot so Valentine de Saint-Point, Enif Robert, Rosa Rosà, Benedetta Cappa Marinetti, Magamal, Maria Ginanni, Maria Goretti, Barbara, Regina in Marisa

Mori, ter tudi sopotnice futurizma, ki se gibanju niso pridružile, a so v svojem delu uporabljale futuristične tematike in estetike ter delovale kot sooblikovalke širšega kulturnega odziva, vezanega na futurizem in avantgardo, kot so Sibilla Aleramo, Mina Loy, Gianinna Censi, Rosetta Amadori Depero ter Luce in Elica Balla, so v svoji futuristični umetnosti pogosto 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 ga želele definirati povsem na novo. Te umetnice, ki jih bom v nadaljevanju podrobneje predstavila prek za kontekst članka najrelevantnejših del, nikakor ne predstavljajo izčrpnega seznama futurističnih ali s futurizmom navdahnjenih umetnic, temveč so izbrane zato, ker v svojem delu z uporabo podobnih strategij, kot so jih uporabljali kanonizirani moški futuristi, na še posebej zanimive načine iščejo lastno mesto v umetnosti in družbi ter presegajo patriarhalni diskurz, ki jo je zaznamoval.

Futuristke v leposlovju

Prva, ki je še pred uradno ustanovitvijo gibanja s svojim radikalnim in iskrenim portretom kompleksne ženskosti odprla vrata za raziskovanje teh tem tudi prihodnjim futuristkam, je Sibilla Aleramo,¹ ki je z avtobiografskim romanom *Una Donna* (Ženska, 1906) prekinila italijansko literarno tradicijo reprezentacije žensk in z avtofikcijo opisala lastno izkušnjo iskanja svobode in identitete v »moškem svetu« (Tesho 6). V romanu 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. 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 brutalno zlorablja. 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 zapustiti moža in s tem otroka (saj ji mož po njenem odhodu ne dovoljuje stikov s sinom) – da ohrani ponos in prevzame nadzor nad lastnim življenjem, se mora soočiti s svojimi materinskimi čustvi in premagati svojo sentimentalno plat. 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), saj je to po njenem mnenju edini način, da jo svet prepozna kot kaj več kot le ženo in mater.

Tudi Enif Robert, sicer tudi igralka, se je v okviru futurizma ukvarjala s tematiko spola v eksperimentalnem avtobiografskem romanu *Un ventre di donna: Romanzo chirurgico*

¹ Pseudonim Rine Pierangeli Faccio.

(Ženska maternica: kirurški roman, 1919). V njem opisuje kirurško deformacijo ženskega telesa z odstranitvijo njenih reproduktivnih organov zaradi bolezni, za katero trpi protagonistka (ona sama). 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 in spodbuja« (Blum 16). Njena protagonistka je 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 utrdi svoje vezi z »zemeljskim življenjem« z okrepljenimi željami in potrebami. Tako protagonistka prek »terapevtske moči futurizma« ozavešči 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 (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 mnenju ni prinesla nič drugega kot bolečino (Bridges 29), zato se, ne zelo drugače kot Aleramo, 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.

Mina Loy,² ki se je poleg futurizma povezovala tudi s številnimi drugimi avantgardističnimi in modernističnimi tokovi, je skozi številne oblike umetnosti – kot pesnica, prozaistka in dramatesa, pa tudi slikarka – prav tako izražala izrazito ambivalentne občutke do ženskosti. V njenem delu, pogosto seksualno eksplicitnem, satiričnem in polnem upornosti ter ikonoklazma, je tudi po tem, ko se je od futurizma zaradi Marinettijevih mizoginih in militarističnih nazorov oddaljila, opazen vpliv futuristične estetike in duha (Re, »Mina« 801). Vpliv futurizma je posebej opazen v njenem preziranju ljubezni in sentimentalizma ter v 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). V njenem delu lahko razberemo futuristično slavljenje kvalitete, ki jih je sama označevala kot moške, kot je borbenost

² Loy, rojena kot Mina Gertrude Löwy v Veliki Britaniji, se je s futurizmom srečala v času svojega bivanja v Firencah med letoma 1906 in 1916 (Lusty 249).

ali pogum, a sprejemala in poveličevala je tudi svojo ženskost, najbolj v svojih pesmih o materinstvu, v katerih je tudi otroke proglasila za umetniška dela njihovih mater in akt rojevanja za ženski unikatno umetnost (Re, »Mina« 808). V svojem ustvarjanju se je veliko ukvarjala s svojim kontradiktornim razumevanjem lastnega spola, ki ga je videla kot paradoksalno združevanje moškosti in ženskosti.

Pri Magamal³ lahko željo po združevanju moškosti in ženskosti razberemo že iz psevdonima. Ta je namreč prevzet po moškem liku iz Marinettijevega romana *Mafarka, futurist*; Magamal je v romanu Mafarkov lepi, androgini mlajši brat, ki ga protagonist obožuje in ki je Mafarkovi (Marinettijevi) viziji sveta povsem predan. V njeni identifikaciji s tem likom vidimo odsev njenega videnja sebe in svojega odnosa s futurizmom. Svoje pesmi in eseje je občasno objavljala v reviji *L'Italia futurista*, v njih je hvalila t. i. animalno vrednost ženske – 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 »kondenziranim parole in libertà romanom« *Eva la futurista (Eva, futuristka)*, ki ga je morala napisati v 48 urah, ko 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 naj bi 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 in jih uničil (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 družbena vloga, ki ji je bila dodeljena kot ženski, utesnjevala (Re, »Women at War« 276).

V kontekstu ženskega vprašanja je zanimivo tudi pisanje Benedette Cappe Marinetti. V avtobiografskem romanu *Le forze umane (Človeške sile, 1924)*, v katerem piše o svojem otroštvu in družinskih odnosih, tako problematizira različno obravnavanje ženske in moškega v družbi. V romanu *Donne della patria in Guerra (Ženske domovine v vojni)* 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 mnenju 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

3 Futuristični psevdonim Eve Kühn Amendola, pisateljice, esejistke in prevajalke litovskega rodu, ki se je italijanskemu futurističnemu gibanju pridružila leta 1912, ko je med bivanjem v Italiji spoznala Ballo, Boccionija, Marinettija in druge futuriste (Re, »Women at War« 276).

ženska sledi, saj sicer »ne bi mogla biti nič drugega kot nizkotna žival« (nav. po prav tam). S tem nakazuje, da je po njenem mnenju za ženske umetniško udejstvovanje pomembnejše od njihove reproduktivne funkcije.⁴ Benedetta, ki je svojo ustvarjalno pot začela kot učenka futurističnega slikarja Giacoma Balle, je sicer bolj znana kot likovna umetnica; delovala je predvsem kot ena glavnih predstavnic futuristične slikarske zvrsti *aeropittura* oziroma aeroslikarstva, ki s svojo upodobitvijo letal ali ptičje perspektive poskuša poustvariti tehnološki čudež leta letala.

Skozi aeroslikarstvu sorodno literarno formo, aeropoezijo, nastalo pod vplivom Marinettijevega *Manifesto dell'Aeropoesia* (*Manifest aeropoezije*, 1931), je v poznem obdobju futurizma, v zgodnjih štiridesetih letih, cela skupina pesnic izražala svoje videnje ženskosti in ženske izkušnje.⁵ Najbolj izstopajoča med njimi, 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 v poetičnih delih temu na videz 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 skrb je zmaga nad emocionalizmom ter »transformacija glasu [žensk] in njihova osvoboditev od čustev« (Tesho 13).

Protofeministični futuristični manifesti

Futuristični manifesti so bili sicer skoraj izključno domena moških futuristov, a s pomembno izjemo. Valentine de Saint-Point, sicer tudi pesnica, pisateljica, dramatičarka in dramaturginja, pa tudi plesalka in koreografinja in hkrati prva ženska, ki se je (leta 1912) uradno pridružila futurističnemu gibanju, je v svojih manifestih najbolj kritično reflektirala futurizem in svojo ženskost znotraj njega. V svojem delu Valentine de Saint-Point konsistentno ustvarja vizijo ženske bojevnice, nietzschejanske nadženske – idealne futuristične ženske, ki je moškemu popolnoma enakovredna ne le v intelektualni, temveč tudi v spolni moči, je duhovno in osebno androgino bitje, ki svojo moč črpa tako iz svoje moškosti kot ženskosti, predvsem pa iz svoje spolne moči, ki jo zavedno in aktivno uporablja in usmerja, včasih tudi v nasilje. V svojih manifestih na novo opredeli ženstvenost kot nekaj v svojem bistvu krutega, maščevalnega, drznega in spolno zavednega, hkrati pa sploh zavrača »biološko identiteto kot merilo spola« (Franko 45). Človeštva po njenem mnenju ne bi smeli deliti na moške in ženske: »Sestavljeno je le iz

4 Benedettino videnje ženskosti dodatno zapleta njena prepletenost s fašizmom, ki mu je bila skupaj z možem F. T. Marinettijem privržena kasneje v življenju. Ker je fašizem v svoji regresivni spolni politiki ženske videl primarno kot matere naroda in je bilo materinstvo za žensko edina družbeno sprejemljiva vloga, tudi Benedetta v svojem kasnejšem pisanju izraža bolj konservativno videnje vloge žensk (Re, »Futurism and Feminism« 271).

5 *Aeropoesia* naj bi skozi literarno formo posnemala let letal in njihovo kapaciteto tako za osvoboditev kot za destrukcijo – podobno, kot naj bi to počela aeroslikarstvo (*aeropittura*) in aeroples (*aerodanza*).

ženskosti in moškosti« (Saint-Point, »Manifesto« 110). V *Manifestu futuristične ženske: v odziv F. T. Marinettiju* (*Manifeste de la Femme Futuriste. Réponse à F. T. Marinetti*, 1912) neposredno polemizira z Marinettijevimi mizoginimi zapisi in oriše svojo vizijo ženskosti, kakršna je po njenem mnenju nekoč bila in bi morala biti: ženske bi morale biti furije, Kleopatre, Messaline, amazonke. Tako naj bi se, po njenem mnenju, ženske osvobodile svojega trenutnega podrejenega družbenega položaja in s tem pomagale uresničiti vizijo za futuristično prihodnost. *Futuristični manifest sle* (*Manifeste Futuriste de la Luxure*, 1913) je bil ob izidu morda še bolj provokativen, saj v njem de Saint-Point predstavi svojo vizijo spolne sle oz. poželenja kot esencialne gonilne sile človeštva, brez spolne razlike med moškimi in ženskami. Poželenja med dvema telesoma kateregakoli spola po njenem mnenju ne bi smeli zanikati ali zanemarjati, saj poželenje nima nikakršne zveze s spolom, le s kreativno – ali destruktivno – močjo, ki jo vsebujeta oba spola; neprikrito slavi aktivno žensko seksualnost in zahteva pravico, da se ženska spolna sla in pravica do izpolnitve le-te obravnava enako kot moška. Žensko ustvarjalno moč de Saint-Point zagovarja tudi v teatrološko usmerjenem manifestu *Le Théâtre de la Femme* (*Gledališče ženske*, 1912), v katerem polemizira s tedanjim stanjem dramatike in gledališča – trdi, da so do tedaj (moški) dramatiki ustvarili zgolj »Gledališče Moškega«, in upodobitve žensk, kakršne ponujajo dramatiki, okliče za »nestvarne drobce moške domišljije« (Saint-Point, *Manifeste* 22–23). Da bi to presegle, morajo ženske same postati dramatičarke in gledališnice ter same ustvariti »Gledališče Ženske«, v katerem bo kompleksnost resničnih žensk točno reflektirana v upodobljenih dramskih likih.

Tudi Mina Loy je v času svojega sodelovanja s futurizmom napisala futuristični *Feministični manifest* (*Feminist Manifesto*), ki pa za časa njenega življenja ni bil nikoli izdan. V njem je njeno ambivalentno občutenje ženskosti najočitnejše. V manifestu si zada »na novo utemeljiti feministično vprašanje«, pri čemer se osredotoča na socialne okoliščine žensk ter na »psihološko revolucijo«, ki se mora zgoditi pred družbeno (Schmid 2). V njem 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 devištvo 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«⁶ (Loy, nepaginirano). Podoba ženske kot superiornega bitja, ki ga izoblikuje v manifestu, je hkrati nietzschejanska in feministična, v čemer se je (morda nezavedno)⁷ približevala tako Aleramo kot Valentine de Saint-Point: vse tri so v svoji herojski, osamosvojeni viziji ženske videle »presežek« ženskosti in superiornost nad »navadnimi« ljudmi⁸ (Re, »Mina« 807).

6 Loy svoj *Feministični manifest* napiše leta 1914; Marinetti ista prepričanja izrazi šele v *Contro il Matrimonio* (*Proti poroki*) štiri leta kasneje.

7 Ni dokazov, da bi te ženske, doma z različnih koncev Evrope, kdaj bile v stiku ali poznale delo druga druge.

8 Mina Loy je zagovarjala nekakšno feministično verzijo evgenike, tj. rasno narekovano izboljševanje človeških dednih lastnosti, tako da bi se t. i. superiorni posamezniki razmnoževali več, domnevno 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 (Pozorski 52).

Esejistično udejstvovanje in *L'Italia futurista*

Pod vodstvom in na pobudo Marie Ginanni, urednice revije *L'Italia futurista* (ki je bila hkrati tudi prva ženska, ki je v njej objavila svoje pesmi in eseje), se je okrog te futuristične revije zbrala večja skupina žensk, ki so v njej objavljale svoje prozne, pesniške in esejistične prispevke, v katerih so pogosto zagovarjale enakovrednost spolov ter ženski pogum, inteligenco in borbenost; med njimi so bile poleg Marie Ginanni še Rosa Rosà, Enif Robert, Magamal, Irma Valeria, Fulvia Giuliani, Mina Della Pergola, Maij Carbonaro, Fanny Dini, Emma Marpillero, Enrica Piubellini in druge (Sica 177). Skupaj z njimi je bila Ginanni aktivna v polemikah proti šovinističnim nazorom določenih 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 moralo in spolne razlike. V svojem literarnem ustvarjanju ne piše o ženski, kakršna po njenem mnenju resnično je, torej »zasužnjena 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).

Ena najaktivnejših udeleženk debate o družbeni vlogi ženske v *L'Italia futurista* je bila pisateljica in ilustratorica **Rosa Rosà**.⁹ Leta 1917 je v članku *Le donne cambiano finalmente* (Ženske se končno spreminjajo) izrazila svoje nezadovoljstvo s tem, kako je kot ženska percipirana s strani družbe, in temeljno frustracijo, ki jo kot ženska doživlja:

Ženska – objekt. Ženska – zanemarljiva. Nelogična, nedosledna, neodgovorna ženska. Neumna ženska – ženska lutka, s prilogo pregrehe in omako amoralnosti. Iz tega sledeči očitki njene podle manjvrednosti Ali: ženska – neodvisna, osvobojena, 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 zaključí bolj optimistično: moške posvari, da se bodo ženske kmalu zavedele svojega »metacentra«, svojega nesmrtnega Jaza, ki si ga nihče ne bo mogel lastiti ali ga osvojiti, niti najbolj večji zapeljivec (nav. po prav tam). V isti reviji je kasneje objavila še serijo člankov, naslovljeno »*Ženska bližnje prihodnosti*« (1918), v katerih se podobno ukvarja z žensko identiteto; v njih trenutni družbeni položaj žensk primerja z žensko, kakršna bo vzniknila iz vojne vihre, tj. novo, močnejšo, bolj bojevito, virilno, inteligentno žensko. Leta 1918 je nato napisala kratek satirični roman *Una donna con tre anime* (Ženska s tremi dušami), v katerem prikazuje prav takšno spremembo v ženskem duhu. V romanu protagonistka

⁹ Futuristični psevdonim baronice Edith von Haynau.

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).

Futuristični plesalki

Štiri leta, preden je Marinetti v *Manifestu futurističnega plesa* (*Manifesto della danza futurista*, 1917) ubesedil futuristični koncept plesa, je Valentine de Saint-Point področje inovirala z namenom praktičnega udejanjanja njene ideje Gledališča Ženske. De Saint-Point je tako zasnovala, koreografirala in udejanjila gledališko-plesni dogodek, pravzaprav multimedijski senzorični performans po vzoru futurističnih serat in wagnerjanskega *Gesamtkunstwerka*, z naslovom *La Métachorie* (*Metazbor*, 1913). Ta predstavlja sintezo njenih futurističnih prepričanj v t. i. »ideistični« ples, tj. ples kot utelešenje čiste ideje – ideja, ki ji je podarjena telesnost, ki presega čustvo, sentiment ali celo spol. Kot zapiše Mark Franko, je de Saint-Point z *La Métachorie* ter istoimenskim manifestom, v katerem utemeljuje svojo teorijo plesa, »naredila končni korak, ki je omogočil zgodnji modernizem in deesencializacijo ženskosti« (45).

Gianinna Censi, ki je s futurizmom sodelovala v njegovem poznem obdobju (med letoma 1931 in 1932), je po drugi strani pri snovanju futurističnega plesa sodelovala neposredno z Marinettijem in udejanjila vizijo futurističnega aeroplesa oz. *aerodanza*, kot si jo je ta zamislil v *Manifestu futurističnega plesa*; pri tem je »nasprotovala odsotnosti javnega glasu za ženske« tako, da je uporabljala »lastno telo kot lingvistični in aeromehanski instrument« (Pizzi 234). Že pred srečanjem s futurizmom se je med študijem plesa v Parizu osredotočala predvsem na to, kako bi gibanje modernih tehnoloških orodij, predvsem letal, prevedla v plesne gibe, in se naučila robatih, asimetričnih plesnih gibov, s katerimi je kasneje vstopala v futuristično plesno estetiko (prav tam 236). Leta 1931 je Gianinno Censi odkril Marinetti, ki je v njenem povezovanju plesa z letalstvom prepoznal futuristični potencial, in začela sta sodelovati: Marinetti je recitiral svoje pesmi, Censi pa jih je sproti plesno interpretirala (Berghaus, »Danza« 34). Censi je, da bi bolje razumela občutke in mehaniko leta letala, tudi letela z akrobatskim pilotom Mariom de Bernardijem, ki ji ga je predstavil Marinetti (prav tam 5). Končni rezultat tega sodelovanja je bila futuristična serata, ki jo je Censi koreografirala po konceptu *Plesa letalca*, ki ga je Marinetti orisal v *Manifestu futurističnega plesa*. V svoji gestiki je Censi imitirala vpliv fizikalnih sil na letalo; tehnike, ki se jih je naučila med svojo plesno izobrazbo in iz izkušnji leta z akrobatskim pilotom, je prevedla v gibanje in vibracije letečega stroja. 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). Plesala je bosa, na praznem odru, oblečena le v srebrn triko, ki naj bi spominjal na svetleč trup letala – bila je istočasno seksualizirana in tehnologizirana, s čimer je prikazala erotičnost mehaniziranega telesa v popolnem ravnotežju telesnosti in tehnologije (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). Censi je tako v mehansko estetiko futurizma uspelo vnesti ženstveni spekter občutenj, form, gest in zvokov.

Vizualna umetnost futuristk

V okviru italijanskega futurizma je, sploh v njegovem poznem obdobju, delovalo tudi precejšnje število vizualnih umetnic; v nadaljevanju jih predstavljam le nekaj.

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, kar že samo po sebi nakazuje njeno željo po emancipaciji od konvencionalne družbene vloge ženske njenega časa¹⁰ (Pizzi 231). 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. 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 odražala 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 sta 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 Giacomina Balle, ki pa so jih povsem zasenčili slavnejši moški v njihovih še vedno v veliki meri patriarhalnih gospodinjstvih. Ne le, da so njihova dela med najbolj estetsko dovršenimi v drugem valu 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).

¹⁰ Barbara je futuristični psevdonim Olge Biglieri.

Zaključek: zapuščina futuristk in česa nas lahko naučijo

Resnično radikalnost futuristk lahko najdemo v njihovem redefiniranju lastne ženskosti: po eni strani v nasprotju z razumevanjem ženskosti v dominantni kulturi, po drugi strani pa tudi v konfliktu s tem, kako je bila ženskost razumljena v futurističnem okolju. Njihov boj za enakost med spoloma, zavračanje spolne determiniranosti in vračanje nadzora nad lastno seksualnostjo je boj, v katerem se še vedno lahko prepoznamo. Duh časa je namreč po mizoginiji preloma stoletja in fašističnem zatiranju ženske seksualnosti vendarle zanihal v drugo smer in avantgardna gibanja so s svojim radikalnim zagovarjanjem celostnih reform ne le v umetnosti, temveč tudi družbi in politiki, pripomogla k razvoju družbenih in političnih gibanj za socialno pravičnost, med njimi feminističnih gibanj drugega in tretjega vala, ki so (bolj ali manj uspešno) zagovarjala nekatere podobne teze, kot so jih pred njimi artikulirale že futuristke (zagovarjanje aktivne ženske spolnosti in poželenja; zavračanje poroke in zakona z moškim; zavračanje biološke identitete kot merila spola in zavračanje spola kot merila inherentnih lastnosti; itn.). V tem lahko vidimo nadaljevanje ali ohranitev sicer skoraj popolnoma pozabljenih idej futuristk.

Futuristke so pogum izkazale že s tem, da so si drznile prestopiti začrtane meje družbeno sprejemljive ženskosti, pri čemer so morale iti daleč iz polja tega, kar je (bilo) za njihov spol družbeno sprejemljivo, da so se idealom futurizma približevale – pri čemer so restriktivno pojmovano polje ženskosti razširile, da vsebuje tudi lastnosti, kot so moč, krutost, agresija, genialnost, odločnost in seksualna osvobojenost. Radikalen obrat v mišljenju, ki ga (nekatero) futuristke dosežejo, je, da to ni odraz močatosti v ženski, temveč so te lastnosti inherentne prav tako ženskam kot moškim. Presegle so prezir in zaničevanje, ki barva futuristični diskurz o spolu, in poželenje na novo definirale kot kreativno silo, ki ni lastna le moškim, ampak tudi ženske iz njega črpajo svojo življenjsko slo. Zato bi lahko argumentirali, da so bile futuristke še radikalnejše in še bolj futuristične od svojih moških kolegov, in njihovega prispevka k avantgardni umetnosti in miselnosti vsekakor ne gre zanemariti ali pozabiti.

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. www.revue-silene.com/images/30/extrait_170.pdf. Dostop 5. maj 2025.
- 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. www.jstor.org/stable/pdf/1290682.pdf?refreqid=excelsior%3A2a69723b62a1cf9c4be12c00d54e1838. Dostop 5. maj 2024.
- . »Danza Futurista: Giannina Cenzi and the Futurist 'thirties'«. *Dance Theatre Journal*, letn. 8, št. 1, 1990, str. 4–36. www.academia.edu/22784173/Danza_Futurista_Giannina_Cenzi_and_the_Futurist_Thirties. Dostop 5. maj 2024.
- . »Editorial«. *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2015, str. IX–XXII.
- Blum, Cinzia. »The Scarred Womb of the Futurist Woman«. *Carte Italiane*, letn. 1, št. 8, 1987, str. 14–30. escholarship.org/uc/item/1h81m88x. Dostop 2. avg. 2024.
- Bridges, Andrew. »Autobiographical Seduction and Futurism«. *Carte Italiane*, letn. 1, št. 13, 1994, str. 16–33. escholarship.org/uc/item/2j07p1md. Dostop 5. maj 2024.
- Di Leo, Donatella. »Eva Amendola Kuhn (Magamal): A Futurist of Lithuanian Extraction«. *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2015, str. 297–326.
- Franko, Mark. *Plesati modernizem, uprizarjati politiko*. Prev. A. Rekar. Zavod EN-KNAP, 2006.
- 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. 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. www.jstor.org/stable/1358299. Dostop 5. maj 2024.
- Klöck, Anja. »Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's 'Aerodanze' in 1930s Italy«. *Theatre Journal*, letn. 51, št. 4, 1999, str. 395–415. www.jstor.org/stable/25068708. Dostop 5. maj 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*. oncomouse.github.io/loy/feminist.html. Dostop 5. maj 2024.

- Lusty, Natalya. »Sexing the Manifesto: Mina Loy, Feminism and Futurism«. *Women: A Cultural Review*, letn. 19, št. 3, 2008, str. 245–260. dx.doi.org/10.1080/09574040802413834. Dostop 5. maj 2024.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Contempt for Woman«. *Futurism: an anthology*, ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman, Yale University Press, 2009, str. 86–89.
- . »Ustanovitev in manifest futurizma«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 92, št. 1, 2012/13, str. 36–39.
- Pizzi, Katia. *Italian Futurism and the Machine*. Manchester University Press, 2019.
- Pozorski, Aimee L. »Eugenicist Mistress & Ethnic Mother: Mina Loy and Futurism, 1913–1917«. *MELUS*, letn. 30, št. 3, 2005, str. 41–69. www.jstor.org/stable/pdf/30029772.pdf?refreqid=excelsior%3A86bcaef3b5d742e3b17acd14af767cd6. Dostop 5. maj 2024.
- Rainey, Lawrence. »Introduction«. *Futurism: an anthology*, ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman, Yale University Press, 2009, str. 1–47.
- Re, Lucia, in Charlotte Douglas. »Women Futurists«. *Handbook of International Futurism*, ur. Günther Berghaus, 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. www.jstor.org/stable/24003870. Dostop 5. maj 2024.
- . »Mina Loy and the Quest for a Futurist Feminist Woman«. *The European Legacy: Toward New Paradigms*, letn. 14, št. 7, 2009, str. 799–819.
- . »Women at War: Eva Kühn Amendola (Magamal) – Interventionist, Futurist, Fascist«. *Annali d'Italianistica*, letn. 33, *The Great War and the Modernist Imagination in Italy*, 2015, str. 275–308. www.jstor.org/stable/43894806. Dostop 5. maj 2024.
- . »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, Routledge, 2016, str. 174–209.
- 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, Yale University Press, 2009, str. 109–113.
- . *Manifeste de La Femme Futuriste*. Fayard/Mille et une nuits, 2005.
- Schmid, Julie. »Mina Loy's Futurist Theatre«. *Performing Arts Journal*, letn. 18, št. 1, 1996, str. 1–7. www.jstor.org/stable/3245807. Dostop 5. maj 2024.
- Sica, Paola. »Regenerating Life and Art: Futurism, Florentine Women, Irma Valeria«. *Annali d'Italianistica*, letn. 27, 2009, str. 175–85. www.jstor.org/stable/24016254. Dostop 5. maj 2024.
- Tesho, Artemida. »Italian Futurist Women«. *Forum on Public Policy Online*, št. 2, 2010. www.forumonpublicpolicy.co.uk/_files/ugd/553e83_f32707e85a344e73997d5d6387f640b3.pdf. Dostop 5. maj 2024.