



geste ali scenografske/kostumografske detajle, med njima ustvarja vzajemnost, ki je v filmu videna le malokrat, sploh ker gledalci sami drugo žensko opazujemo skozi njune oči. Ta pogled je nezgrešljivo drugačen od tistega v drugih filmih s podobno tematiko, denimo **Adelinega življenja** (La vie d'Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche), ki gledalsko pozicijo poveže z voajerizmom in objektivizacijo lezbičnih teles. *Portret*, nedvomno premišljen tudi po teoretski plati, z zavedanjem zgodovine nasilnih reprezentacij queer oseb v filmih pred njim, konvencionalne reprezentacije žensk namerno spodkopava in prikaz želje na filmu razpira novim potencialom, podobnim opisu queer želje, ki ga ponudi feministka Elisabeth Grosz: seksualnost in želja v filmu nista zavezani klasičnim reprezentacijam in kategorizacijam, temveč »energiji, draženju, impulzom, dejanjem, gibanjem, praksam, trenutkom, pulzom čutenja«.<sup>1</sup> Želja protagonistk *Portreta* se rojeva v srečanju singularnih elementov, je intenzivno investirana ne le v dotike, temveč v tišine, poglede, barve, zamahe čopiča, tek ... Film se ne podredi zlahka niti tradicionalnim predstavam seksualnega akta in erogenih con ter njuno seksualno srečanje na platnu erotizira na nepredvidljive načine.

Če *Portretu* na eni strani uspe gledalce odpreti za intenzivnost želje med ženskama, ki včasih dobi sanjsko kvaliteto, se režiserka, podobno kot v svojih prejšnjih filmih, ne odpove realistični pripovedi o omejitvah žensk nekoč in danes. Junakinji se sprehajata po neukrotljivi pokrajini zapuščene atlantske obale (ki simbolizira njuno notranjo jezo in neuklonljivost zahtevam časa in družbe), a hkrati vseskozi vemo, da ta samotna pokrajina predstavlja le začasno utopijo, v kateri nobena od njiju ne bo mogla ostati dolgo. Na začetku denimo izvemo, da je usoda poroke z milanskim neznancem

Héloïse doletela, ker je njena sestra, ki bi se morala poročiti z njim, raje storila samomor. Pojavi se tudi tema neželene nosečnosti in splava ter omejitev, ki jih ima sicer bolj svobodna Marianne kot ženska v svojem poklicu. Céline Sciamma zgodbo, ki je v feminističnem poudarku brezčasna in aktualna, pripoveduje na nevsiljiv način, ki pa se navsezadnje v gledalca vtisne globlje kot prozoren politični nauk.

V zadnjih letih lezbične kostumske drame postajajo stalnica velikih festivalov in najbolj pričakovanih filmov leta. Cinični sklep bi bil, da zato, ker lekcije o ženski podrejenosti in njihovih upiranjih bolje prebavljamo v zgodovinskih kostumih, ki nas distancirajo od naše sedanjosti – oziroma se ta na koncu zdi kar zadovoljiva v primerjavi s priložnostmi žensk v preteklosti. A lezbičnemu kostumskemu triu zadnjih treh let bi s takšnim cinizmom delali veliko krivico, saj so *Služkinja*, *Najdražja* in *Portret mladenke v ognju* nedvomno filmi, ki so postavili nove mejnike za reprezentacijo (queer) žensk v filmu in feministične načine uporabe medija. *Portret* pa je tudi za te gledalce, ki jih politika reprezentacij in pogleda ne zanima preveč, izjemen vizualni dosežek čudovitih podob, ki spominjajo na klasične slike, in je zato nedvomno vreden (p)ogleda.

#### AMERICAN FACTORY

JERNEJ TREBEŽNIK

## Fabriciranje nove Amerike

Filma **American Factory** (2019), novega celovečerca izkušene dokumentaristične dvojice (Julia) Reichert in (Steven) Bognar, se je smiselno lotiti že pri samem naslovu. Njegova navidezna točnost in deskriptivnost je namreč namerno zavajajoča oziroma prežeta z ironijo, kar film vsaj delno uvršča v linijo duhovnih prednikov, usmerjenih v razkopavanje določenih aspektov sodobne ameriške družbe. Če je **Lepota po ameriško** (American Beauty, 1999) razgaljala disfunkcionalnost klasične ameriške družine, **Ameriška pita** (American Pie, 1999) smešila ameriške srednješolske seksualne obsesije, **Ameriški psiho** (American Psycho, 2001) pa poudarjal materialistično plehkost korporativnih ZDA, **Ameriška tovarna** na

1 *Space, Time and Perversions: Essays on the Politics of Bodies*. St Leonards: Allen & Unwin, 1995.

primeru tovarniške proizvodnje v Ameriki predvsem nakaže, da je ta vse manj ameriška.

Ko je leta 2008 ZDA prizadela svetovna gospodarska kriza, je morda najhujše posledice čutil t. i. »rjasti pas«, industrijsko območje v okolici Velikih jezer na severu države. Mesto Dayton v zvezni državi Ohio je takrat z zaprtjem tovarne General Motors izgubilo na tisoče delovnih mest, rešilno bilko pa mu je leta 2014 presenetljivo ponudil kitajski investitor. Podjetje Fuyao, ki je med vodilnimi proizvajalci vetrobranskih stekel na svetu, je s ponovnim odprtjem proizvodnje na isti lokaciji revitaliziralo lokalno ekonomijo, a je s tem, ko je v tovarno pripeljalo še nekaj sto kitajskih delavcev, poskrbelo tudi za kompleksen trk kultur, ki pravzaprav predstavlja podlago filma *American Factory*.

Prikaz privajanja kitajskih delavcev na ameriško delovno (in življenjsko) okolje v tem primeru vsaj v uvodnem delu privzame relativno humorno, lahkotno obliko. Takšna so denimo že bizarna predavanja o ameriški kulturi, ki jih za Kitajce priredijo ob prihodu in na katerih denimo izvedo, da je v Ameriki dovoljeno reči vse (»celo žaliti predsednika«). Na podoben način so seveda kulturnemu šoku podvrženi Američani na »študijskem« obisku na Kitajskem, v antropološkem smislu pa so še zgovornejši prizori, ki kažejo, kako delavci obeh kultur na delovnem mestu ne najdejo skupnega jezika, saj so kitajski mentorji vajeni delati precej več kot Američani, kar privede do mnogih nesporazumov in nesoglasij.

Ob prikazu zapletenih (medkulturnih) razmerij v tovarni se film naslanja na izpovedi kar najrazličnejših tovarniških akterjev in namerno ne vzpostavi nobene očitne pripovedne hierarhije. Pogosto ubira pristop muhe na steni (*fly-on-the-wall*), s katerim kamera nevsiljivo, kot bi bila ena izmed tam zaposlenih, zajema delovni proces ali vsakdanja opravila, pri čemer se osredotoča na mimobežne izjave, pogovore in obrazno mimiko vpletenih; klasičnim dokumentarističnim »govorečim glavam«, vsakršnemu komentiranju in intervencijam pa se uspe v celoti izogniti. S tovrstnim prostim zajemanjem resnice, ki se zdi mestoma bolj čudna od fikcije, se film namenoma že igra z mejami samega žanra in deluje kot obrnjena verzija nedavnega portugalskega (anti)-sistemskega premisleka, (sicer igranega) filma **Tovarna nič** (A Fabrica de Nada, 2016, Pedro Pinto), ki se je z minimalistično, *cinéma vérité* estetiko vedel kot dokumentarec, oziroma vsaj kot dokufikcija, s svojo široko paletto likov pa je bil v klasični samoupravnih, delavskih manirih prav tako izrazito ansambelski. Tudi režiserka Julia Reichert, sicer oklicana za botro ameriškega neodvisnega filmskega gibanja, se je



s podobno odprtim, sodelovalnim pristopom, ki je tudi za sam žanr deloval sveže, levičarskega, radikalnega boja proti kapitalističnim razmerjem moči lotevala že večkrat. Medtem ko je v filmu **Union Maids** (1976) dala glas ženskam, ki so že v tridesetih letih 20. stoletja sodelovale pri sindikalnem organiziranju, je v **Seeing Red** (1983) zasledovala celo razvoj ameriške komunistične stranke oziroma raziskovala možnosti za preseganje dvostrankarskega sistema. Navsezadnje pa ne gre pozabiti, da sta Reichert in Bogner že leta 2008 posnela kratki film o propadu daytonske tovarne, ki je bila v lasti korporacije General Motors (**The Last Truck: Closure of a GM Plant**). Ta film je z osredotočanjem na osebne poglede delavcev že uspel zajeti določen skupnostni krizni moment, a sta avtorja zaradi bolj poglobljene in daljše (večletne) obravnave v primeru *American Factory* uspela iti še dlje.

Zanimivo je, kako uspe film kljub večplastni analizi razmerij moči in kljub preskakovanju med prikazi kitajskih in ameriških delavcev, pa tudi vodstvene strukture podjetja, vse do konca delovati izjemno lucidno in jasno. Pri tem vsaj delno nakaže tudi vzročno-posledične povezave med (finančnimi, zdravstvenimi ...) stiskami delavcev in tovarniškimi vzvodi odločanja, oči pa ima ves čas že uprte v smer strukturnih, sistemskih dejavnikov. Ti pridejo do izraza predvsem v drugi polovici filma, ki je osredotočena na boj ameriških delavcev v tovarni za njihovo pravico do sindikalnega združevanja, s čimer film postaja še precej bolj neposredno političen. Kitajski lastnik organizacijo sindikata namreč prepoveduje, saj verjame, da bi posrednik med njim in delavci le upočasnil komunikacijo in proces proizvodnje, zato s svojo ekipo sproži umazano kampanjo, ki skuša delavce opozarjati na slabosti sindikatov. Filmu uspe tudi relativno jasno nakažati, kako nečloveški urniki in težaško delo delavce namerno, uspešno depolitizirajo, s čimer delodajalec/sistem doseže, da do radikalnih sprememb ne pride. Na podoben način morda



## SOLSTICIJ

ANJA BANKO

## Poletni obrat ali preobrazba grozljivega

učinkuje tudi prikaz napetosti med kitajskimi in ameriškimi delavci, saj se pokaže vrsta ovir, ki preprečujejo, da bi si ob tovarniškem sodelovanju lahko obetali vsaj zametke internacionalizacije delavstva in združitve v boju proti izkoriščevalskemu sistemu.

Pri spopadanju z eksplicitno političnimi temami pa zbode v oči določena nevtralnost, morda celo topost pogleda avtorjev, ki sta odločena, da bosta očitnim nepraviciam navkljub poskušala razumeti poglede vseh vpletenih strani. Pozicija obeh režiserjev je že od začetka njune kariere povsem jasna, o čemer ne nazadnje priča že izbira tematik, pri *American Factory* pa kljub temu izstopa način, s katerim tudi ob prikazu občutljivih tem in kapitalističnih zmot deluje presenetljivo spravlivo in optimistično. V tem kontekstu pride do izraza že glasba: medtem ko je na primer režiserka Julia Reichert v filmu *Union Maids* podobe delavskih bojev opremila z ameriško folk glasbo, tudi sicer tesno sopotnico ameriških protikapitalističnih protestov, tokrat prizore težaškega tovarniškega dela in nezdravih delovnih razmerij spremlja prazna, neke vrste povzdignjena glasba, ki morda po nepotrebnem ustvarja komični učinek. Še preden bi se torej kapitalizem pokazal v vsej svoji tragiki, ga film prikaže kot farso, temu pristopu pa gotovo zmanjka nekaj politične in revolucionarne moči. Lahko bi rekli, da se zdi film v kontekstu ameriškega političnega sistema bolj demokratski kot socialističen – zgovoren je že podatek, da je za njegovo distribucijo (med drugim) poskrbela novoustanovljena produkcijska hiša zakoncev Obama.

*American Factory* torej načeloma spretno zajema zgodovinski trenutek, ko se je razmerje moči med industrijskimi velesilami nagnilo na stran Kitajske. Kljub koherentnemu, zabavnemu ter angažiranemu dokumentiranju novih obrazov globalizacije pa priložnost za ostrejši, stvarnejši poziv k spremembam vendarle zgreši.

Poletni solsticij je poseben dan v letu – je dan, ko sonce vztraja na nebu najdlje in ima največjo moč. Prav zato se kresovi zaganjajo tako visoko v nebo – da bi pomagali soncu, ohranili njegovo moč in se dotaknili onega sveta. Solsticij je dan in je noč, ko so meje med svetovi najtanjše: vidimo prihodnost, skrite zaklade in razumemo govorico živali. Na kresno noč se po ljudskem izročilu dogajajo čudežne stvari: čudežna je voda, v kateri se dekleta umivajo – device bodo v njej ugledale obraz svojega bodočega moža. Rastline, ki so nabrane v naravi, imajo magično in še bolj zdravilno moč kot običajno. Po poletnem solsticiju postanejo najbolj plodne: cvetijo, se medijo in plodijo. Bitje narave na kresno noč buhti in vedri, cveti in diši, tema se umika svetlobi, cikel življenja je v svoji najbolj žareči točki. In najbolj žareča točka življenja je tista, ki je obenem najbližje svoji obratni točki – smrti.

Prav takšen je **Solsticij** (Midsommar, 2019) ameriškega režiserja Arija Asterja, ki v na prvi pogled proti-podobu svojega celovečernega prvenca, grozljivo-temačne uspešnice **Nasledstvo** (Hereditary, 2018), žari v barvah, presvetljenih s svetlobo večnega poletnega, skandinavskega dne. Fasciniran z idejo anglosaškega folklornega izročila, film upodablja vse uvodoma omenjene trope: sonce, ogenj, plodnost, čudežne rastline, device, majske kraljice, sklenjen cikel življenjskega kroga – žrtvovanje in smrt.

Klasični scenarij za zloveščo katastrofo se nastavlja več kot očitno – poleg osnovne premise ga namreč napoveduje že sam uvod. Ta nastopi kot pravi gledališki prolog: v shakespearijanski referenci se odstre slikovito izrisana renesančna gledališka zavesa v temno noč nad vrstnimi predmestnimi hišicami, ki tiho spijo v vrtincu skorajda umetno gostega snega. Dani (Florence Pugh) živčno kliče svojega fanta Christiana (Jack Reynor), saj ji je shizofrena sestra zopet poslala grozljivo sporočilo, da se skupaj s starši poslavlja s tega sveta. Christian ji – ob pobudi prijateljev – ne verjame,