

med imeni v svetem krogu: ženska pod udarom zakona

“Nihče ne pravi, da ženska ne more biti režiserka, toda po načinu obravnavanja v šoli lahko odrasteš le v državljana drugega razreda. In kako naj bi drugorazredni državljani dobili prvorazredno delo?”

(Samira Makhmalbaf)

Punčka je! Zaključno spoznanje najavne špice filma, v kateri je nizanje napisov na črno podlago podloženo s stokanjem in kriki rojevanja v offu. Eden od dveh najpogostejših stavkov, ki v vsakršnih “normalnih” razmerah sledi odrešilnemu novorojenčkovemu joku po porodnih mukah v klasičnem prizoru filmskega rojstva, bi v taistih razmerah pomenil zgolj določitev otrokovega spola ob olajšujočem spoznanju, da je vse v redu in da je dete zdravo privekalo na svet. V situaciji, ki smo ji priča v uvodni sekvenci filma *Krog* (Dayereh, 2000) iranskega režiserja Jafarja Panahija, pa določitev spolne identitete vzbudi osuplost in nejevero porodnične matere, ki je – tako kot oče novorojenke in vsa njegova družina – po napovedih ultrazvoka pričakovala moškega potomca. Zgrožena starka, ki se še kako dobro zaveda, da neizpolnjena pričakovanja najverjetneje pomenijo zahtevo po ločitvi s strani družine očeta ničesar krive komaj rojene deklice, odtava iz čakalnice, kjer je moževo sorodstvo že zbrano v veselem pričakovanju sina. Na stopnišču sreča dekle (morda porodnično sestro) s šopkom v naročju, ji skrušeno potarna o usodni medicinski zmoti ter jo napoti, naj tragično novico čimprej prenese moškemu delu porodnične družine. Kamera sledi glasnici, hiteči k telefonski govorilnici, tam pa jo nepričakovano prepusti njenim potem in se osredotoči na tri mladenke, očitno razočarane in negotove, ker jim ni uspelo vzpostaviti želene telefonske zveze ... Opisani prizor smo skušali podrobneje predočiti predvsem zato, ker gre v njegovi tragični konotaciji spolne določenosti tako na simbolni kot na konkretni ravni iskati ključno predpostavko in rdečo nit našega razmišljanja, ki se na osnovi treh filmov – vse je bilo v zadnjem času mogoče videti na projekcijah v okviru Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala – osredotoča na položaj ženske pod jarmom nekaterih socio-političnih sistemov “ne-zahodnega sveta”. Natančneje v okoljih, kjer pravila življenja določajo posamezni “fundamentalizmi”, ki nosijo funkcijo idejnih, ideoloških ali pravnih normativov. V središču našega zanimanja sta se tako poleg že omenjenega Panahijevega filma, ki obravnava položaj določenega dela ženske populacije v sodobnem Iranu, znašla še *Priimek Viet, ime Nam* (Surname Viet, Name Nam, 1995) režiserke Trinh T. Minh-ha, ki opozarja na nezavidljiv položaj žensk v vietnamski patriarhalni družbi, ter *Sveto* (Kadosh, 1999) Izraelca Amosa Gitajja, kjer je pod žarometi intimna drama sester, podvrženih neizprosni zakonu izoliranega življenja hasidskega krila ortodoksnih Židov v Jeruzalemski četrti Mea Shearim.

Za natančnejšo osvetlitev problematike je morda potreben za odtonek konkretnejši pogled na vsebino obravnavanih filmov. Če nadaljujemo s Panahijem, je treba poudariti, da se v začaranem *Krogu* njegovega filma res soočamo predvsem z brezizhodnim položajem *neporočenih* žensk z “družbenega roba” – (bivših) kaznenk, prostitutk, samohranilk itn., vendar pa se film ukvarja tudi z usodo iranske ženske nasploh. Z usodo, ki je nakazana v opisani uvodni sekvenci in jo izborna ilustrira tudi poskus obupane matere samohranilke, ki kljub neizmerni navezanosti na hčerko slednjo pusti pred vrati hotela, kajti posvojitve naj bi ji zagotavljala boljše življenjske pogoje kot otroštvo ob brezpravni materi. Čeravno ni mogoče trditi, da bi bile tolikšni brezpravnosti, kot jo slika *Krog*, podvržene vse ženske v Iranu (to na eni strani dokazuje tudi delo nekaterih pomembnih iranskih režiserk na drugi pa denimo film *Ločitev po Iransko* (Divorce, Iranian Style, 1999), ki na osnovi konkretnih primerov govori o pravnih možnostih Irank za razvezo neuspešnega zakona in po mnenju K. Van Daeleja predstavlja “... kľofuto vsem udobno zabubljenim v stereotipno predstavo nemočne ženske, žrtve v iranski družbi ...”), pa vseeno ne kaže spregledati dejstva, na katerega opozarja Panahi tako z izborom svojih protagonistk in celo z njihovimi imeni kakor tudi z odločitvijo za specifične formalne principe filmske govorice. “Očitno je, da so (protagonistke op. A.Š.) alegorične figure, ki predstavljajo različne generacije, družbene profile in stopnjo viktimizacije. Panahi pravi, da nosijo nekatera izmed njihovih imen ironične pomene kot npr. ‘angel’, ‘upanje’ in ‘cvetlica’. Zločini, zaradi katerih naj bi bile Arezou, Nagress in Pari prvič



Trinh T. Minh-ha



Priimek Viet, ime Nam

zaprte, so nakazani, vendar ostanejo nedefinirani. In četudi junakinje same ostajajo psihološke šifre, so okviri njihove skupne perspektive odločno izraženi s formalnimi prijemi." Uvodoma nakazana spolna določenost pa ni samo rdeča nit Panahijevega "črnega" pogleda na družbeno realnost in predmet njegove kritičnosti, ampak je tudi (do)končna "izjava filma", saj zaključna sekvenca, v kateri se protagonistke znova (z)najdejo v ječi, odločno poudarja nepredušno zaprtost v prekleti Krog.



Krog

Priimek Viet, ime Nam že v svojem naslovu predpostavlja – dvojni – "moški" imperativ. Na eni strani imperativ tistega, ki daje in ohranja rodbinsko ime, na drugi strani pa govori o principu, po katerem se moškega istoveti z državo, kar naj bi pomenilo, da ženska ni poročena samo z možem temveč tudi z – patriarhalno – državo. Film v ZDA živeče vietnamske vsestranske umetnice in intelektualke Trinh T. Minh-ha je na intervjujih zasnovan dokumentaristični esej o vprašanju zatiranja žensk v vietnamski družbi. Osrednje "realne" in hkrati nosilne osebe filma so vietnamske prebežnice v Ameriki, ki se spominjajo življenja v domovini, obenem pa se pripoved naslanja tudi na vrsto intervjujev z Vietnamkami, ki jih je prvotno v svoji knjigi objavila Mai Thu Van. Izjemno pomembno vlogo ima v filmu "igralski" delež dveh imaginarnih protagonistk. Prva je Ho Xuan Huong, "fantomska" vietnamska pesnica z začetka 19. stoletja, ki je postala razvpita zaradi svojega poveljevanja svobodne ljubezni, zavzemanja za samohranilstvo ter napadov na (pre)vladajočo dvojno moralo in še dandanes predstavlja trn v peti uradni vietnamski politiki do žensk. Druga pa je Kim Van Kiu, legendarna "junakinja" *Pripovedi o Kiu*, nacionalne epske pesnitve z začetka 19. stoletja s prelepo Kiu v nosilni vlogi, ki je zaradi svojega nesrečnega ljubezenskega življenja postala metafora za usodo vietnamske države. Trinh T. Minh-ha, ki s pomočjo posameznih – realnih in imaginarnih – "življenjskih zgodb" razpravlja o konkretnih vzvodih represivnih mehanizmov zatiralskega odnosa do žensk, v svoji temeljni tezi poudarja, da problem drugorazrednosti ženske ni toliko stvar posameznega političnega sistema, družbene ureditve ali socio-kulturnega trenutka, pač pa ga obravnava v prvi vrsti kot zgodovinski proces, ki mu znotraj patriarhalnega sveta ni videti konca. Univerzalni "model" za dokaz ključne trditve, ki jo film zagovarja, naj bi predstavljala prav *Pripoved o Kiu*, ki je "preživela" v vseh režimih vietnamske zgodovine. "Vsaka vlada je izoblikovala svojo lastno interpretacijo Kiu. Vsaka je izbrala svoj poseben način za prilaščanje in uporabo podobe ženske. Kiu je preživela v stotinah različnih kontekstov. Sprva je bila slavljen zaradi obsodbe zatiralskega in korumpiranega fevdalizma, pozneje pa je postala alegorija tragične usode Viena pod kolonialnimi oblastniki. Pozneje, ob njeni dvestoletnici, so jo visoko povzdigovali uradni vladni poeti, ki so v njej prepoznali revolucionarno težnjo po svobodi in pravici v kontekstu borbe proti ameriškemu imperializmu. Vietnamski izgnanci pa v njej vidijo priliko o eksodusu molčečega ljudskega odporiškega gibanja, ki vztraja v izpraševanju vesti mednarodne skupnosti."

Amos Gitai se na prvi pogled morda giblje v precej drugačnem univerzumu kot Jafar Panahi in Trinh T. Minh-Ha. Njegov interes se osredotoča na ljubeče razmerje religiji predanega Meirja in njegove žene Rivke, ki živita po svetih judovskih zakonih. "Napaka" v njuni z(a)vezi pa je dejstvo, da po desetih letih še nimata potomcev. Vzporedno z usodo zakona, ki v okvirih pravoverne skupnosti nima nikakršnih možnosti "preživetja" in se konča z razvezo ter Meirjevo



vnovično poroko z mlajšo žensko, sledimo zgodbi Rivkine sestre Malke, razdvojene med ljubeznijo do vrstnika, ki je zaradi odhoda v vojsko postal izobčenec, in spoštovanjem verskih pravil, ki jo vodijo v dogovorjeno poroko z enim najbolj fanatičnih ortodoksov skupnosti. Morda bi lahko rekli, da sta "žrtvi" v Gitajevem filmu v prvi vrsti oba zakonca, ki ne moreta imeti otrok. Vendar pa takšen pogled ne zdrži resne presoje, saj je že v zasnovi ortodoksnega judaizma nedvoumna predpostavka, da je vloga ženske zreducirana na reprodukcijo in gospodinjstva opravila. Opravka imamo s konzervativno religiozno držo pravovercev, zasnovano na zapovedih *Tore* (petih Mojzesovih knjig) in *halake* (pravnega sistema judovske postave), ki v svoji podvrženosti svetim temeljem zavračajo vsakršen dialog z zakonitostmi sodobnega sveta. *"Za oba vira ortodoksni Judje verjamejo, da nista ustvarjeno delo človeške imaginacije, ampak pomenita – ravno nasprotno – transcendentalno jamstvo Stvarnikove absolutne avtoritete. Zato seveda ne moreta biti podložna zgodovinskim in socialnim silnicam, pač pa verujočemu nalogata strogo življenjsko disciplino v skladu s predpisi, ki ostajajo enaki, ne glede na konkretno socialno-kulturno situacijo, v kateri je verujoči posameznik prisiljen živeti."* Kljub religiozni zavezanosti pa imajo – za razliko od iranskih ujetnic zaprtega kroga šeriatskega prava in vietnamskih žena, podvrženih dogmatizmu "štirih vrednot" in "treh pokorščin" – "žrtve" zakonov judovske pravovernosti možnost izbire. Nihče jim namreč ne more preprečiti izstopa iz skupnosti – prehoda v "normalni" svet, kjer imajo tudi ženske pravico do človeka vrednega življenja. Vendar pa *Sveto* ne govori o tistih, ki so odšle, temveč o tistih, ki ostanejo. O tistih, ki jim način življenja v izolirani brezčasnosti verovanja in verjetja predstavlja edini način obstoja in preživetja. O tistih, ki zaradi okov zaveze, v katere so ujele v vsem svojem bivanju, drugačnega, zunanjega sveta – kljub zavesti o njegovem fizičnem obstoju – sploh ne morejo zares predpostavljati, kaj šele doume(va)ti.

Preden se lotimo podrobnejše analize istovetnosti in razlik, ki "nosijo" filme in ki jih filmi prinašajo, moramo opozoriti še na dejstvo, da imamo opravka s formalno izjemno raznorodnimi projekti, ki "zvrstno" segajo od dokumentarca do fikcije, stilno pa od dokumentar(istič)nega eseja Minh-Hajeve, do "realistične filmske naracije", s katero se poigrava Amos Gitai. Vendar pa pri nobeni obravnavani umetnini ne moremo govoriti o "čisti" zvrstni ali žanrski obliki. Vse so svojevrstni hibridi, ki preseganje zvrstnih definicij in žanrskih kodov načrtno izrabljajo za naglaševanje vsebinskih teženj. *Priimek Viet, ime Nam* se najpogosteje označuje kot lirični dokumentaristični esej, zgrajen na "odigranih" in izvirnih intervjujih, nadgrajevanih na eni strani z arhivskimi posnetki nekaterih grozljivih epizod polpretekle vietnamske zgodovine na drugi pa z ufilmanimi "lirizmi" umetnostnih principov, ki jih avtorica uporablja za ilustracije nosilnih vlog ženske v ključnih trenutkih narodovega razvoja. *Krog* je v celoti (od)igrani film, ki pa zaradi snemanja po – če rečemo z danes morda že preveč



Priimek Viet, ime Nam

posplošenim in pogosto poenostavljanim pojmom, ki pa Panahijevemu filmu še kako pritiče – "dogmatičnih" principih vzbuja vtis dokumentarca. *Sveto* je v pričujočem kontekstu formalno najbolj tradicionalno delo. A tudi Gitai ruši principe "klasične realistične" pripovedi, denimo z uporabo naravne osvetljave in "dejanskih" lokacij ter s premnogimi detajli, ki estetsko izjemno stiliziranemu filmu dajejo neizbrisljiv pridih avtentičnosti. Kljub naznačenim raznorodnostim pa bi na osnovi vsebinske zasnove



obravnavanih del morda lahko povzeli določene skupne imenovalce, zaradi katerih se nam zdi tako formalno kakor vsebinsko – v grobem jim je skupna res samo obravnava zatiranih žensk – dovolj raznolike projekte sploh smiselno sopostavljati. V prvi vrsti imamo v mislih dejstvo, da imajo vsi filmi “kolektivne junakinje”. Protagonistke namreč niso posameznice kot nosilke individualnih usod temveč predstavnice določene skupnosti – družbenega sloja, verske pripadnosti, družine –, znotraj katere je individualna “zgodba” del mozaika, ki sestavlja celo(s)tno podobo obravnavane družbene formacije. Druga odločujoča skupna značilnost se nanaša na način pripovedi, ki se izogiba neposrednemu odnosu z represivnimi organi in se posveča predvsem ideološkim mehanizmom, katerim so neposredni izvršitelji podložni. Obenem pa je značilno, da so v vseh primerih nekatere izmed protagonistk že “prestopile prag postave” in tako v nekem obdobju svojega življenja na svoji koži občutile realnost “druge strani” ter posledice, ki so usodno zaznamovale dejstvo prestopa. V mislih imamo Panahijeve kaznenke, vietnamske begunke in Malko v Gitajevem filmu, ki se je kljub prepovedi predrznila sesta(ja)ti z izobčenim ljubimcem v dekadentnem okolju zunanjega sveta. Ne glede na povedano pa izhodiščno vprašanje, kaj – razen ujetosti v sisteme represivnih mehanizmov – naj bi nosilke izbranih pripovedi družilo pod skupni imenovalce, morda vendarle ni uperjeno toliko v “zgodbe” posameznih usod (niti v njihove skupne imenovalce) kot predvsem v možnosti dialoga žrtev vkleščenosti v okove patriarhalnih totalitarnosti s predpostavkami humanističnih vrednot, izoblikovanih v demokratičnem okolju “svobodnega sveta”. Gre za odločujoče vprašanje, v kakšnem razmerju do svoje “realnosti” naj bi bil avtor, ki na glas govori o vsem tistem, česar je zaradi svoje – nacionalne, eti(n)ične, socio-kulturne – “drugačnosti” v očeh zahodne javnosti tako ali tako že vnaprej obsojen. V mislih imamo vprašanje ideologije “konca politike”, o katerem govori denimo Slavoj Žižek, ko razpravlja o sodobnem “postmodernem” rasizmu v njegovi *“najbolj arhaični obliki neprečiščenega rasističnega sovražstva do Drugega”* kot simptomu multikulturalističnega poznega kapitalizma, ki privede na dan *“... notranje protislovje liberalno demokratičnega ideološkega projekta. Liberalna ‘tolerantnost’ je zmožna opravičevati folklorističnega Drugega, oropanega svoje substance (ki ga predstavlja na primer množica ‘etničnih kuhinj’ v sodobnem megapolisu); vendar pa vsakega ‘realnega’ Drugega nemudoma ožigosa zaradi njegovega ‘fundamentalizma’, saj jedro Drugačnosti predstavlja uravnavanje njegovega uživanja. Zato je ‘realni Drugi’ po definiciji ‘patriarhalen’, ‘nasilen’, nikoli ni Drugi vzvišene modrosti in očarljivih navad.”* Mi pa imamo v obravnavanih filmih oprava s situacijo, ko “Drugi” sam izpostavlja “fundamentalizem”, patriarhalnost, nasilnost družbeno-političnih ali ideoloških mehanizmov, ki vladajo v njegovem avtentičnem okolju. Povedano drugače: gre za vprašanje, ali so filmi iz “ne-zahodnega” sveta, z eksplicitno družbeno-kritično ostjo – v osnovi – namenjeni svojemu domačemu občinstvu oziroma morda celo “občestvu”, ki je predmet filmske obravnave (z vključeno predpostavko možnih cenzorskih

posegov in tudi prepovedi), ali pa v samem izhodišču merijo na neko “neodvisno” zunanjo javnost, s tem pa celotno strukturo izjavljanja že prilagajajo potencialni ciljni – praviloma zahodni – publiki. Dilema, ki se vzpostavlja na temelju vprašanja “notranjih bojov” posameznega socialnega razreda, sloja, skupine ali pa vsega naroda za pravice, ki naj bi jim po kriterijih obče (u)veljav(lje)nih moralnih imperativov demokratičnega sveta samoumevno pripadale, se namreč zastruje prav na nevrvalgičnih točkah samega boja (za pravičnost, svobodo in enakopravnost) v tistem trenutku, ko je zaradi posredovanja nujnostnih gibal napredka – v našem primeru umetnosti – s posameznim problemom seznanjeno zainteresirano občinstvo širše svetovne javnosti. Še posebej v pričujočem kontekstu, ko naj bi kriterije “krivičnosti”, ki se odvija v socio-kulturnem okolju “ne-zahodnega sveta”, presojali z zakoni(tostmi), na katerih (naj bi) temelji(le) humanistične vrednote Zahoda. Gre za izjemno problematično vprašanje soobstoja različnih socio-kulturnih paradigem, s katerim se soočamo tudi v prenekateri razpravi o fenomenu pojma – v našem primeru – filma *“tretjega sveta”*.

V izhodišču razumevanja filma *“tretjega sveta”* najpogosteje naletimo na dve prevladujoči predpostavki, ki imata skupen kriterij enačenja pojma z odporom do Zahoda oziroma celo s sinonimnostjo za “gverilsko bojevanje”, v katerem naj bi bil zahodni imperializem glavni sovražnik, “identifikacija” tega sovražnika skozi procese zgodovinskih sprememb pa ena bistvenih nalog filma *“tretjega sveta”*, če ne celo odločilni korak v procesu “osvobajanja”. Na eni strani gre za stališča, izoblikovana v severnoameriških akademskih krogih, kjer “tretji svet” predstavlja drugo ime za opozicijo zahodnjaštvu, za proti-kolonializem, proti-imperializem, za borbo za nacionalno in kulturno avtonomijo ipd. Po drugi strani pa se je v evropskih levičarskih krogih uveljavilo prepričanje, da pojem zajema predpostavko podaljšane roke evropske marksistične avantgardne tradicije, ki naj bi se v kulturnih strategijah “tretjega sveta” odražala predvsem v opiranju na izsledke evropskega razsvetljenstva skozi *“... poudarjanje spoznavne lucidnosti, produkcijskih razmerij, eksperimentiranja in emancipacije.”* V obeh navedenih predpostavkah pa je zajeto tudi pojmovanje, po katerem naj bi predstavljal “nacionalizem” “tretjega sveta” v prvi vrsti reakcijo na imperializem “prvega”. Takšen “prvo-svetno-centričen” pogled zagotovo obseže določen del problematike. Predvsem v tistem segmentu, ki se neposredno navezuje na države, kjer se (kulturna) politika zavzema za vzpodbujanje odkrite sovražnosti do vsega ne-domačega in seje strah pred “zahodnim hudičem”. Vendar pa je delež uradne “kulturne politike”, zajete v predpostavki filma *“tretjega sveta”*, v veliki meri zanemarljiv, saj prav v kontekstu obravnavanega pojma pogosto naletimo na filme, ki so podvrženi cenzorskemu posegom ali celo prepovedim s strani avtorskih birokracij matičnih držav. Obenem pa so nemalokrat deležni tudi prepovedi predvajanja na Zahodu, tako da primeri tihotapljenja prepovedanih filmskih kopij za prikazovanje na različnih festivalih niso osamljeni.



Krog



Krog

Če se namreč ozremo na naslove filmov "tretjega sveta", ki so v devetdesetih na primer dobivali "uradna" in "moralna" priznanja zahodne kritiške in strokovne javnosti, bi težko naleteli na delo, ki bi se v kakšni presenetljivi meri ukvarjalo s problematiko zahodnega sveta ali vsaj z razmerjem med Vzhodom in Zahodom. In če se vrnemo k filmom, ki so neposredni predmet naše obravnave, vidimo, da se tudi njihove protagonistke ukvarjajo v prvi vrsti "same s sabo", s svojimi moralnimi, religioznimi ali povsem intimnimi problemi. Celo vietnamske begunke, ki so našle zatočišče v Ameriki, se v filmu Trinh T. Minh-ha ne ubadajo z razmerjem med zapuščeno in "obljubljeno deželo", temveč – kljub tragičnim izkušnjam – govorijo o ljubljeni domovini. Izpostavljena izhodišča tako samoumevno terjajo obrat paradigme odvisnosti "tretjega sveta" od "prvega". Obrat, s katerim bi bilo potrebno opozoriti na več kot polemično hipotezo, da (naj bi) filmska umetnost kot "izum zahoda" že v izhodišču predpostavlja(la) "zahodni pogled na svet" in da je torej filmska dejavnost "ne-zahoda" nujno podvržena vseskoznemu opredeljevanju do izvirnega pogleda skozi "zahodnjaške oči". Ne samo, da je v takšnem pojmovanju izjemno vprašljiva predpostavka filma-kot-izvorno-zahodne-umetnosti (spomnimo se samo Eisensteina in njegovega "cineastičnega" odnosa do Japonske umetnosti), ampak je takšno razumevanje na enako trhljih temeljih kot na primer trditev, da se vsako pisanje v osnovi opredeljuje do Orienta, ker so pač Kitajci izumili papir. Kompleksnost vprašanja "součinkovanja v kulturi" v pričujočem kontekstu daleč presega predpostavke dominirajočih "umetnostnih vrst", še posebej tistih, ki so v največji meri podvržene fetišizmu potrošništva, saj namreč govorijo iz izhodišča in z dikcijo "dominirajoče ideologije same". V kontekstu takšne prvinskosti se neposredno soočamo s tisto obliko "...intelektualnega in simbolnega imperializma, s katerim je Zahod nadomestil nekdanjo politično dominacijo ali pokroviteljski odnos do "dežel v razvoju". Obrat, ki se nam zdi ključnega pomena, je tako zasuk, ki po spodmiku opore skupnega jedra – na eni strani "odvisnosti od Zahoda" na drugi pa "borbe proti Zahodu" – vzbuja vprašanje, kaj zahodnjaškega bi pravzaprav sploh lahko določalo kulture "tretjega sveta". Gre za vprašanje, kakršno na primer zastavlja Rey Chow v svojih analizah križanja kultur in inter-kulturnosti v postkolonialnem svetu: "*Kaj pa če odpor proti zahodni dominaciji ni primarni interes kulture 'tretjega sveta'? Kako naj razumemo označevalni proces, ki dejansko izstopa iz uveljavljenega hegemoničnega razlaganja kultur tretjega sveta; razlaganja, ki vztraja zgolj na opozicionalnosti razlikovanja od Zahoda?*"

Za vodilo v zaključek si tako jemljemo naslednjo trditev: ne samo da filmarji "tretjega sveta" niso permanentno obremenjeni z Zahodom, obstaja celo velik del ustvarjalcev, ki jim Zahoda – kot ustvarjalnega impulza – sploh ni mar; ukvarjajo se pač s svojim lastnim jezikom, s svojim lastnim socio-kulturnim okoljem, s svojim političnim sistemom ali preprosto s svojimi "osebnimi" problemi, ki pa so lahko *parcialni* ali *univerzalni* – glede na

konkretno problematiko in pa na način njene obravnave. Svoje ustvarjalne obsesije torej obračajo "vase", ne pa v nekakšen – sizifovski – spopad z "zunanjim sovražnikom". Takšna trditev se tesno prilega tudi zatiranju žensk kot "vsebinski rdeči niti" filmov, ki smo jih vzeli v obravnavo prav zaradi prepričanja, da gre za problematiko, ki celo v "demokracijah zahodnega sveta" še zdaleč ni "razrešena", pač pa, nasprotno, še vedno podvržena (samo)kritiki, (samo)refleksiji in (samo)zavračanju. Osredotočeni smo torej na "univerzalno" nevraltično točko problematike "humanističnih vrednot", ki so pod nenehnim udarom, ne glede na geo-politično ali socio-kulturno izhodišče. "Lokacijska" poljubnost območij kršenja civilizacijskih norm torej priča, da srž problema ne zajema dileme razmerij med "prvim" in "tretjim", ampak da nas mora vprašanje filma "tretjega sveta" zanimati predvsem kot vprašanje procesa prevajanja kultur. V konkretnem primeru bi se to nanašalo na vprašanje, ali moramo za polno razumevanje obravnavanih filmov poznati šeriatsko pravo, vietnamsko politično ureditev ali zapovedi *Tore* in *halake*. Seveda v tem kontekstu ne gre za zgolj prevajanje v njegovi literarni konotaciji, temveč za dejavnost, v kateri so zajete tiste predpostavke, ki imajo odločilen vpliv na formiranje določene kulturne paradigme – od razmerja med tradicionalnim in modernim, med elitno in masovno kulturo, med domačim in tujim, med različnimi umetnostnimi vrstami, zvrstmi, stili, med verbalnim in vizualnim ... V raziskavah tako kompleksne problematike seveda naletimo na niz vprašanj. Med njimi se zdi za naše potrebe odločilna dvojna dilema, o kateri ob koncu raziskave o medkulturnih prenosih v postkolonialnem svetu razpravlja Rey Chow: "*Prvič, ali lahko teoretsko obravnavamo prevajanje med kulturami brez vsakršnega vrednotenja nekega "originala"? In drugič, ali lahko prenos med kulturami teoretiziramo na način, ki prevajanja implicitno ne spreminja v interpretacijo, usmerjeno h globljemu, "temeljnemu pomenu"?*" Tako natančno razgrajena struktura vprašanja seveda v sebi že nosi tudi potencialni odgovor. Odgovor, ki z izdatno pomočjo Walterja Benjamina, (iz)postavlja tezo o "aktivni sili življenja", zaprti v ujetništvu originala, ki jo (naj bi jo) mora(l) prevajalec osvoboditi in tako s pomeni tujega jezika obogatiti ter poglobiti razsežnosti svojega. Glede na dejstvo, da je v sferi vizualnih umetnosti prevajalec najpogostejše kar gledalec sam, lahko zaključimo, da tako kot je – po Benjaminu – predpostavka prevoda prisotna že v originalu kot njegova izpo(po)lnitev, je potrebno tudi ustvarjalnost cineastov "tretjega sveta" presojati predvsem na podlagi kriterijev prevajanja med kulturami, ne glede na njihove tematske naravnosti. •