

Veronika Zakonjšek

Fantastična ženska in pravica do žalovanja kot politični akt

Fantastična ženska | Una mujer fantástica

leto 2017

režija **Sebastián Lelio**

država **Čile, ZDA, Nemčija, Španija**

dolžina 104'

Fantastična ženska (Una mujer fantástica, 2017) čilskega režiserja Sebastiána Lelia se uspešno izmika žanrskim konvencijam, tako kot se uspe izogniti tudi spolni determinaciji protagonistke, transseksualne igralka Daniele Vega, ki v debitantski vlogi z magnetično prepričljivostjo upodobi fantastično Marino Vidal. Film niha med romantično dramo, zgodbo duhov in žalovanja ter študijo značaja, na trenutke vključuje elemente muzikala in se približa lynchevsko misterioznemu trilerju, pri čemer vsa narativna konstrukcija odseva in dopolnjuje glavni lik.

Ko se prvič seznanimo z Marino, je ta v ljubečem in nadvse konvencionalnem odnosu z Orlandom, starejšim lastnikom tekstilne tovarne, s katerim si delita psa in stanovanje. Njen rojstni dan kot vsak arhetipski heteroseksualni par praznujeta ob torti, serenadi in kozarcu vina ter s svojo že skoraj dolgočasno normalnostjo povsem ignorirata dejstvo, da je njuna zveza za mnoge še vedno dojeta kot tabu. Prepovedane, nesprejemljive in tabuizirane ljubezenske zveze so teme, ki jih režiser rad postavlja v srce svojih, na močnih in brezkompromisnih ženskah temelječih filmov. Med njimi gre izpostaviti predvsem odlično, v Berlinu nagrajeno **Glorio** (2013), film o ljubezenskem in seksualnem prebujenju 58-letne ločenke, ki ne pristane na to, da bi jo leta ali družbena pričakovanja definirala ter prikrajšala za užitke življenja. Tako kot Gloria se tudi Marina in Orlando ne ozirata na mnenje okolice ali na to, kako bi percepcija zunanjega sveta lahko vplivala na njun odnos. V ljubezni med njima ni prostora za predsodke in stigmo, in tako oba na prvi pogled spretno manevrirata skozi življenje neodobravajočih pogledov in očitkov Orlando-ve družine. A Orlando umre in Marina se nenadoma znajde sama proti vsem, ki njeno identiteto dojemajo kot grozljivo in nenaravno perverzijo ter ji v skladu s tem zanikajo pravico do žalovanja in slovesa od pokojnega.

»Brez možnosti žalovanja izgubimo tisti občutek smisla za življenje, ki ga potrebujemo za upor proti nasilju,« Judith Butler zapiše v *Prekarnem življenju*⁴, delu, ki se eksplicitno ukvarja z močjo (in pravico do) žalovanja in nasilja. Z vprašanjem žalovanja (za kom in kdo lahko žaluje) se sicer ukvarja v kontekstu terorističnega napada, zapora Guantanamo

Fantastična ženska, 2017



in destruktivne vojne na Bližnjem vzhodu, a vendarle lahko njena etična vprašanja o tem, katera izgubljena življenja so vredna žalovanja in katera so zgolj dehumanizirana, prenesemo tudi na Marinino situacijo, če ne celo na vso čilsko zgodovino. Zgodovino terorja, ko je pod Pinochetovo diktaturo izginilo na tisoče ljudi, od katerih se družine, podobno kot Marina, niso imele možnosti posloviti ali za njimi javno žalovati. Film, ki se zaveda zgodovine svoje države ter kolektivne travme, ki jo ta še vedno nosi, tako senzibilno pristopa do teme žalovanja, ki se kljub žanrski fluidnosti izpostavi kot njegova glavna premisa. Marinino življenje namreč spada med tista, za katerimi družba ne žaluje, v svojem zanikanju humanosti pa ji tudi ne pusti žalovati za nekom, ki je pred srečanjem z njo igral vse pričakovane družbene vloge: moža, očeta, uspešnega podjetnika.

Fantastično žensko prevevajo žive in kontrastne barve, vredne primerjave s filmi Pedra Almodóvarja, a barvna paleta zgolj poudarja kontrast med »lepim« in vljudnim površjem čilske družbe z njenimi ustaljenimi odnosi na eni strani, na drugi pa s prikritim nasiljem in dnevno dozo agresije, s katerima se spopada Marina kot predstavnica marginaliziranega in stigmatiziranega socialnega roba. Mikroagresivni odzivi se sprva pojavljajo pri državnih delavcih in uradnikih: zdravniku, ki sumničavo preverja njen odnos s pokojnim Orlandom; policistu, ki jo ob pregledu osebnega dokumenta privoščljivo naslovi v moškem spolu; in detektivki, ki jo pod krinko skrbi za njeno zdravje prepriča v ponižujoč zdravniški pregled (ta je posnet premišljeno in senzibilno ter se v nobeni instanci ne sprevrže v eksploatacijo transseksualnega telesa). Kamera, ki v omenjenem kadru ostaja na Marininem obrazu, otopelem od ponižanja in vdanosti v usodo, nikoli ne zaide v pozicijo pogleda, ki objektificira; pogleda, ki definira in ji na podlagi spolnih organov pripisuje družbeni spol. Marini film s tem odstopi prostor, da se nam predstavi v humani podobi ženske, ki svojo neoporečno fantastičnost dosega predvsem z neapologetsko vztrajnostjo obstoja v družbi, ta pa njeno izmuzljivost običajni definiciji spola zavrača kot nečloveško.

Nasilje in agresija, sprva zapakirana v analogije, ki ostajajo odprte za interpretacijo, pa dosežeta povsem novo raven, ko v Marinino življenje vdre Orlandova družina. Ta personificira čilsko buržoazijo, ki se v svoji kulturno-ekonomski in intelektualni vzvišenosti ne zaveda lastne okrutnosti proti vsemu, kar izstopa iz konvencionalnega in »normalnega« – vsemu, kar ogroža obstoječi družbeni red, s tem pa njihovo utrjeno in privilegirano pozicijo v njem. Kot ji zabrusi Orlandoва bivša žena, ob pogledu nanjo ne ve, kaj gleda, svoj očitni gnus pa zaključí z mislijo, da jo pravzaprav še najbolj spominja na himero: na nekaj pošastnega, nečloveškega, grozljivo animalističnega. Marina ob vsem tem ostaja tiho: njen obraz je brezizrazen in njene oči prazno zrejo predse, vajene kon-

frontacije z ljudmi, ki jo zavračajo. A njene tišine vendarle ne gre brati kot znak podreditve ali privolitve v situacijo, ki ji s svojo močno transfobno konotacijo skuša odvzeti še zadnji kanček človeškosti. Do sebe ima preveč spoštovanja, da bi se komurkoli dokazovala, ter se tovrstnim srečanjem praviloma izogiba. Njena strategija preživetja med drugim vključuje beg iz sovražno nastrojenih situacij, kakršna po Orlandovi smrti nastopi v bolnišnici; konfrontacijo z njegovim sinom, ki nepričakovano in arogantno vdre v njeno stanovanje; ter srečanje z njegovo bivšo ženo v srhljivo prazni garažni hiši, v kateri okrutnost njenih besed, predsodkov in sovraštva še dodatno odmeva med betonskimi stenami. Marina, ki v tovrstnih situacijah redko, če sploh, pokaže svoja čustva, se po vsaki ponižujoči epizodi vrača v zavetje svojega doma in tam na boksarski vreči preigra udarce, ki jih je še malo prej, čeravno simbolno, prejela iz okolice. Ponotranjenje dnevne doze agresije, pa tudi osnovnih človeških čustev, je zanj že nekaj povsem naravnega, boksarska vreča pa s tem ostaja edino orodje, ki ji omogoča vsaj del bolečine izraziti v zunanjem svetu.

Film se odpre s sliko slapov Iguazu, enega izmed »svetovnih čudes«, ki se mogočno razlivajo na argentinsko-brazilski meji. Gre za naravni pojav v najbolj fantastični in spektakularni obliki – in ni težko ujeti, da Orlandove oči Marino ujemajo s prav enako mero nejevere, ljubezni in očaranosti. Njun romantični izlet na slapove, ki ga začrta začetno rojstnodnevno praznovanje, se zaradi Orlandove nenadne smrti nikoli ne realizira, a povezuje Marine in mogočnih slapov ter vode, ki si počasi, a vztrajno, utira in dolbe pot skozi trde, nepremične skale, ostaja navzoča skozi vso zgodbo. V filmski industriji, kjer portretiranje trans oseb še vedno množično prevzema cis igralška zasedba, kot smo še nedavno videli v filmih **Dansko dekle** (The Danish Girl, 2015, Tom Hopper), **Klub zdravja Dallas** (Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée) in v televizijski seriji **Transparent** (2014–, Jill Soloway), že sama vključitev trans igralke in njena aktivna vpetost v nastajanje scenarija delujeta kot močna politična gesta, kakršna je do zdaj uspela le nepričakovani *indie* uspešnici **Tangerine** (2015, Sean Baker). A *Fantastična ženska* vendarle zajame veliko širši spekter tega, kaj pomeni biti oseba v tranziciji, ter se podobno kot protagonistka ne pusti enostavno ujeti v okvir identitetnih politik. Gre za film o vsakodnevnem boju za svobodo prostega gibanja, osebno avtonomijo in obstoj v družbi, ki te doživlja kot perverzno anomalijo. Gre za film o pravici do ljubezni, izgube, žalovanja in javnega obreda slovesa. **E**

¹ Butler, Judith. 2006. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. 26. London: Verso.