

Dvojina, 2013



Jasmina Šepetavc

Smetana na mleku: LGBT podobe v slovenskem filmu

O slovenskem filmu po osamosvojitvi je bilo napisanega že veliko. Predvsem bode v oči dejstvo, da je bilo na čelu režije v vsej zgodovini slovenskega filma do danes le malo žensk, še bolj pa, da so bile podobe ženskosti enoznačne in so potrjevale dihotomije svetnice in prasice, matere in prostitutke, »obe kategoriji ženskosti« pa je nemalokrat zadelo kruto posilstvo. Le redko smo kaj zapisali o strukturno vzporednem mestu ženskosti, queerovstvu, ki podobno kot ženskost zavzema mesto grešnega kozla družbenega razkroja, ko patriarhatu ne gre več tako dobro, kot je bil navajen.

Če zanemarimo nekatere druge, manj eksplicitne podobe queerovstva na prelomu osamosvojitve (na primer homerotičnost in lezbični poljub v filmu **Umetni raj**, 1990, Karpo Godina), poznejših del, kjer se queerovstvo pojavi le hipno, ali edinega celovečerca, ki je nastal s podporo LGBT skupnosti – neposrečen poskus prikazovanja fluidne seksualnosti in vdora spektakla v zasebnost **Kdo se boji**

Jerryja Springerja (2003, Leo Spai) –, se v poosamosvojitveni Sloveniji zgodi preobrat, ki je izrazito konservativen. Po sedemdesetih, ki proizvedejo največ LGBT podob (kljub temu da je homoseksualnost pri nas dekriminlizirana šele leta 1976), in alternativnih osemdesetih se v devetdesetih zgodi retraditionalizacija in ustoličenje heteroseksualne družine, piše Roman Kuhar v *Mi, drugi – oblikovanje in razkritje homoseksualne identitete*. Homoseksualnost je v novem slovenskem filmu tematizirana le redko (žrtve nasilja so v novem filmu v patriarhalni maniri po navadi ženske), če pa je, dobi novo vrsto tragičnih koncev in monstroznih zapletov. Duletič nove čase opiše takole: »Šele po osamosvojitvi se je nekaj spremenilo. Kot da se je Čapova [op. izjava je mišljena v kontekstu Čapove homoseksualnosti] linija končala in je krščanski vpliv odločil, da tega pa ne več. Oddal sem še mnogo scenarijev, a do novega filma nisem več prišel« (Mozetič 2009). V kakšnem kontekstu se v novem slovenskem filmu torej pojavi queer oseba (pretežno homoseksualen moški)?

Prvi primer slovenske homoseksualne monstroznosti najdemo v filmu **Zvenenje v glavi** (2002, Andrej Košak). Film se dogaja v sedemdesetih v fiktivnem zaporu Livada med zaporniškimi uporom. Zapornika, ki ga kličejo Filozof, poskušajo drugi zaporniki vključiti v svoj boj; ta sprva prestrašen odklanja sodelovanje, a nazadnje prav on postane vodja zaporniške anarhije. Pravzaprav spremljamo orwellovsko lekcijo o svinjah: če je Filozof prej patetičen strahopetni lik (zrcalna podoba junaka Kebra, ki je utelešenje »prave

pokončne moškosti»), kmalu postane avtoritaren samodržec, ki v svojem »samoupravnem« sistemom represivno podreja in muči druge zapornike. Pomemben element filma je kodiranje homoseksualnosti kot razuzdanosti, moralne degradacije in nasilja, ki ga utelešajo Filozof in njegovi sodelavci. Če je širši simptom slovenskega filma patološka obsedenost z nasiljem, kriminalom in patološko seksualnostjo, ki se ponavljajo kot rdeča nit poosamosvojitvenega filma (Tomanič Trivundža 2002, Poglajen 2018), s prikazom homoseksualnega nasilja film ponuja novo dimenzijo analize. Analogija med homoseksualnostjo in monstroznostjo (kot grožnja degradacije in nasilja) je stalnica podob, ki se pojavljajo skozi filmsko zgodovino: »... homoseksualnost je, in je vedno bila, konstruirana kot v svojem bistvu monstrozna znotraj izrazito investiranih podob, v katerih so ideje 'poštenosti', 'človeške narave mobilizirane in krožijo v omrežju množičnih medijev« (Watney v Benschhoff 1997, 3). *Zvenenje* tu ni izjema: v povezavi sadomazohizma, represije in sprevrženosti s homoseksualnostjo (predvsem tisto represivne vrste, ki naenkrat izbruhne) ni ne prvi ne najboljši film; iste tematike zvezanosti vseh elementov, le da z nacizmom, najdemo v klasikah, kot so **Prekleti** (La caduta degli dei, 1969, Luchino Visconti), **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945, Roberto Rossellini) in **Salo ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975, Paolo Pasolini). Zanimivo, da je antipod perverziji homoseksualnosti homoseksualec, Pepo peder, ki se sooči s Filozofom v zagovor trpinčenim fantom in sam postane še ena žrtev sadističnega morilca v t. i. frizeraju, klavnici ljudi, ki se upirajo krasnemu novemu redu, in še ena homoseksualna žrtev na filmu.

Kmalu za *Zvenenjem* nastane **Varuh meje** (2004, Maja Weiss), prvi slovenski celovečerec, ki ga je režirala ženska. Film, o katerem je bilo že veliko napisanega tudi v Ekranu, ponazori zvezanost patriarhata, nasilja ter postavljanja družbenih in fizičnih mej nacionalne skupnosti z izvržbo vsega, kar ne spada ali se ne ukroti – tujcev, žensk in homoseksualcev. Zgodba se odvija na idilični lokaciji obmejne Kolpe, ki dobi v filmu grozeče, skorajda nadnaravne kvalitete. Tri dekleta, ki se spustijo po reki, kmalu ugotovijo, da nevarnost ne preži nekje onkraj meje, temveč v domačino, sicer lokalnem politiku, ki se samookliče za Varuha (raznih meja). Vrednote in njih meje, ki jih varuje, so kakopak patološke do te mere, da je tista (Simona), ki zapovedi družbe o čistosti in ženskosti najbolj zvesto uteleša, tudi njihova največja žrtev, tako v metaforičnem kot dobesednem pomenu – verjetno ni veliko presenečenje, da jo Varuh s prijatelji posili. Medtem drugi dve, sicer kodirani kot manjši (Alja) ali večji (Žana) upornici, spoznavata naslade šotorskega lezbičnega seksa. Ko dekleta pridejo nazaj v Metliko, so vse spremenjene: Simona neha verjeti v idealizirane pravljice, drugi dve v popolno svobodo – nekaj feminizma z

veliko mero pesimističnega realizma torej. Lezbična zveza Alje in Žane pa ne preživi dolgo: ko gresta v lokalni klub plesat, ne prestaneta preizkusa javne izpovedi lezbične želje; krhka, kot očitno je, se konča, še preden se je zares začela. Zaključek je torej, da tako kot ostaja ista Kolpa, ki jih je za vedno spremenila, ostajata neomahljiva družbeni red in nasilje njegove konstrukcije nacionalne skupnosti (dobrodošli na sončni strani Alp).

Če smo že pri mejah in izvržbi: tisto, kar izvržemo, abjektno, francoska filozofinja Julija Kristeva opiše s svojim prvim spominom izvržbe, visceralnim gnusom, ko je začutila smetano na mleku in krčevito izbruhala belo tekočino. V slovenskem filmu je smetana na mleku homoseksualnost. V filmu **9.06** (2009, Igor Šterk), slovenskem festivalskem ljubljencu, policijski inšpektor Dušan preiskuje smrt Marjana Ozima, za katerega Dušan in z njim gledalci izvemo, da je bil biseksualec. Vse bolj obsedeni Dušan začne v maniri (lezbične?) klasike **Persona** (1966, Ingmar Bergman) prevzemati Marjanovo identiteto. Gre celo na LGBT Roza večer v ljubljanski klub K4 in poljubi moškega. Naslednji prizor je ponazoritev, da je homoseksualnost še vedno tisto abjektno, kar družba skuša ne le izločiti, temveč ji lahko očitno povzroči visceralen gnus, čisto dobeseden bruhalni refleks (in, mimogrede, z bruhanjem po gejevskem poljubu Dušan ne potrdi le svoje heteroseksualnosti, temveč vzpostavi mejo med sabo in Marjanom).

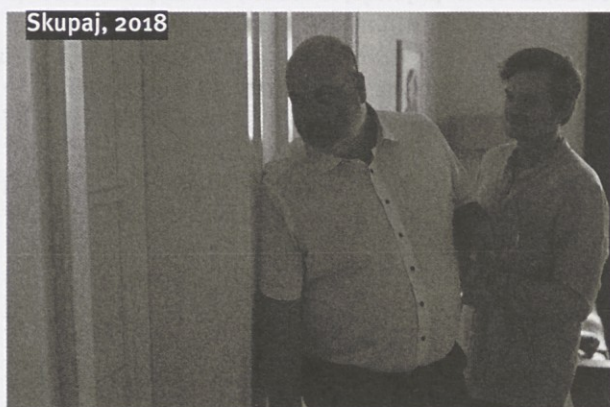
Dvojina (2013, Nejc Gazvoda), drugi slovenski film, ki se loti lezbištva, v svoji obravnavi tematike že vsebuje mero kozmopolitske širine (ki je prejšnji filmi ne premorejo) – pa ne le zato, ker se v Ljubljani zaljubita Slovenka in Danka. Slovenska različica trilogije **Pred (zoro, mrakom in polnočjo)**, Before Sunrise/Sunset/Midnight, 1995, 2004, 2013), kondenzirana v dve noči in en dan v našem glavnem mestu, vsebuje vse potrebne elemente za romantični film na slovenski (neromantičen) način: dobro vreme, slabo vreme, skorajda hipno ljubezen, sprehajanje, kolesarjenje, spoznavanje, poljubljanje, gentrificirano Ljubljano, umetniške scene, zavožene prijatelje, družinske drame, prazne postaje Slovenskih železnic, razhod ... in neozdravljiv možganski tumor ene od deklet. Zdi se, da je prvi slovenski film, ki v glavni plan postavi lezbištvo, kombiniral sodobne podobe glavnega mesta že malo starejše Slovenije, ki naj bi že premogla nekaj liberalne evropske države, ter staro in bogato tradicijo filmskih podob lezbištva, imenovano »sindrom mrtve lezbijke«. Lezbijke so v filmski zgodovini namreč doživle že bogato raznolikost smrti – nanje je padlo drevo, ustrelila jih je naključna krogla, zadušil jih je nasilni moški, ubile so jih naravne ali nadnaravne sile, in ja, ubile so jih zahrbtni bolezni. Smrt ima v filmu, tako kot v življenju, pomembno mesto, a filmi in televizija neproporcionalno pogosto ne vedo, kaj bi lahko naredili z življenjem lezbičnih

likov še drugega kot kruto ponazoritev vaj v umiranju. Tako bi bila romantična lezbična komedija brez resnih zapletov in smrti paradoksnost najbolj originalna filmska zgodba, ne samo v Sloveniji, tudi globalno.

Bolj inovativne queer podobe poosamosvojitvenih let tako najdemo predvsem na neodvisni sceni, ki je, podobno kot je queer BDSM video v osemdesetih presekala ideologijo socialističnega heteronormativnega patriarhata, skozi neodvisna dela uspela presekat heteronormativnost slovenskega filma in izpostaviti (predvsem dokumentarne) zgodbe LGBT oseb v Sloveniji: za iskanje (in ne nujno odkritje) LGBT scen v malih krajih glej na primer **Gay Life in Krško** (2007, Nico Woche), za transspolno reprezentacijo filma **Božja napaka** (2014, Eva Matarranz, Anna Savchenko) in **Transspolna življenja v Sloveniji** (2016, Michelle Emson), za temo aidsa/hiva lanski film **Po gladini** (2017, Blaž Slana) in za temo spolne nenormativnosti animirani film **Uporni duh** (2017, Ana Čigon). Na neodvisni sceni pa tudi zanimivo in zgovorno – za razliko od državnega filma – pogosteje ustvarjajo režiserke (poleg že omenjenih še Urša Kastelic, Simona Jerala in druge).

Letošnje leto je tako zgodovinski unikum, ko gre za prikaz LGBT zgodb v slovenskem kontekstu: tokratni Festival slovenskega filma je poleg kratkega dela **Nenad** (Yuliya Molina) gostil še intimni dokumentarec o lezbični družini med zadnjim referendumom o izenačitvi zakonskih zvez **Odraščanje** (Siniša Gačič in Dominik Mencej) ter film **Skupaj** (Marko Šantič) o gejevski družini, v kateri umre eden od očetov, v redno vseslovensko distribucijo pa je prišel zmagovalček festivala, film **Posledice** (2018, prvenec Darka Štanteta). Slednji, ki ga distributer za slovenski trg namenoma ne promovira kot LGBT (strah pred getoizacijo dela je druga velika tema LGBT podob na Slovenskem), govori o mladoletnih prestopnikih, nefunkcionalnih slovenskih družinah, nemoči vzgojnih institucij, mačizmu in homosocialnih skupnostih, ki nihajo med brutalnim nasiljem in homoerotiko. Krog se tu nekako sklene s filmi,

ki smo jih obravnavali v članku *LGBT podobe v slovenskem filmu v Jugoslaviji* (Ekran, okt.–nov. 2018): Čapov Rade je zapuščen prestopnik, ki je tudi queer, **Tovariši** in **Dečki** se ukvarjata ravno s kontinuiteto med homosocialnostjo in homoerotiko, ki ji ne moremo vedno določiti jasne meje, *Zvenenje v glavi* poveže homoseksualnost in nasilje, vsi pa se dogajajo v zaprtih homosocialnih institucijah (zaporih, popravnih domovih, internatih). Queerovstvo, govorijo filmi, vedno preži nekje pod površjem družbene normativnosti in z njim je v slovenskih filmih prevečkrat povezana možnost nasilja in perverzije – bodisi so LGBT osebe tiste, ki so žrtve nasilja, bodisi tiste, ki ga izvajajo. Čeprav podoba žrtve še vedno reprezentira realno stanje mnogih LGBT oseb po svetu in pri nas, je podoba nasilneža tista, ki je v našem kontekstu lahko nevarna. Nevarna zato, ker filmi pri nas navadno niso dela kompleksne refleksije – od kod pride nasilje, kakšne posledice ima in kako je zvezano z nasiljem normativnosti –, temveč pustijo vtis, da je queerovstvo monstrozno, ali pa da homoseksualnost (podobno kot ženske) vedno doleti kazen že samo zaradi obstoja, še več, da je ta kazen na neki način pravična. Izbrani filmi stare Juge tako navkljub pričakovanjem progresivne linearne izboljšave stanja LGBT podob ponujajo več užitkov in queerovskih uhajanj normativnim družbenim zapovedim, kot jih ponuja večina LGBT podob v slovenskem filmu po osamosvojitvi. Ti velikokrat udejanjajo stereotipe, podobne tistim, ki jih najdemo v filmskih začetkih prikazovanja LGBT oseb. Čeprav nam v slovenskem filmu še vedno manjkajo srečni konci, ali pa vsaj kompleksni liki, ki se ne znajdejo v breznu obupa, nasilja in smrti samo zato, ker so queer (ali ženske), smo lahko leta 2018 previdno optimistični. Zdi se, da queerovstvo počasi le pronica v slovensko kinematografijo in odpira njene normativne okvire, kar nima posledic samo za LGBT osebe, temveč za zamišljanje drugačnih zgodb in drugačnih likov vseh spolov in seksualnih usmerjenosti. **E**



LITERATURA:

Benshoff, Harry. 1997. *Monsters in the Closet*. Manchester: Manchester University Press.

Pogljajen, Tina. 2017. Spol in slovenski poosamosvojitveni film: Spolno nasilje v produkcijah Filmskega sklada RS (1994–2010). *Družboslovne razprave*, 33 (84), 7–28.

Tomanič Trivundža, Ilija. 2002. Začetek konca ali konec začetka? Slovenski film devetdesetih, kriza nacionalne identitete in prtljaga tranzicije. *Ekran* 3 (4): 18–21.