



varuh meje:

kolpa kot uporna delta

goran milovanović

Ko govorimo o znanstvenem raziskovanju izvorov proizvodnje stereotipnih podob ženske, lahko opazimo, da vse več ženskih študij za podlago svojih raziskav jemlje film. To je seveda zelo dobrodošlo, saj ima film, ki deluje kot javni diskurz, izjemno močno vlogo pri determiniranju ženske podobe v družbi. Kajti znanje o ženskah, od stereotipov javnega diskurza, prek znanstvenih dognanj naravoslovnih znanosti pa vse do feministične epistemologije, temelji na diskurzu kulture, bodisi na lokalnem, medkulturnem ali globalnem nivoju.¹ Kot predmet tovrstnih analiz največkrat zasledimo študije, ki se ukvarjajo s stereotipno podobo ženske, izhajajočo predvsem s področja moškega diskurza, reflektirano skozi kulturni in družbeni kontekst. Druga vrsta študij običajno temelji na analizi filmov ženskih režiserk, katerih ženski diskurz v veliki meri uporablja strategijo rekonstrukcije ženske podobe in redefinicijo spolnih vlog ter poskuša kreirati originalne portrete aktivnih ženskih podob.²

Ker je bil film v jugoslovanskem prostoru, kamor je seveda s svojim delom spadal tudi slovenski film, v izrazito moški domeni, so se maloštevilne študije s področja feministične epistemologije ukvarjale z analizo determinirano-stereotipne podobe, ki je žensko prikazovala kot pasivno, zatirano osebo, pogosto žrtev moškega fizičnega nasilja, torej v smislu utrjevanja patriarhalnih elementov v družbi.

Leta 1980 je bil na puljskem filmskem festivalu prikazan režiserski prvenec Vesne Ljubić z naslovom *Uporna delta*. Film je pritegnil pozornost že zaradi dejstva, da je posegal v prostor, ki je bil v izrazito moški domeni. V takratni skupni državi je bila edina režiserka, ki ji je uspelo posneti lasten opus komedij po literarnih predlogah, Soja Jovanović. Leto pred Ljubićevo je Ljiljana Jojić posnela otroški film *Prek sinjega morja* (Priko sinjeg mora). Tako za Ljubićevo kot Jojićevo sta bila to edina igrana dolgometražna filma. Podoba se je nekoliko spremenila šele proti koncu osemdesetih, ko so se, zaradi razpada takratne skupne države verjetno nekoliko manj opazno, začele uveljavljati mlade in uspešne režiserke. Slovenski film je moral na prvenec, ki ga je režirala ženska roka, čakati do letos. Kljub nekaterim drugačnim trditvam, da prvenstvo pripada bodisi Mariji Šeme Beričević ali pa Viki Voglar, lahko za slovenski "ženski film" s filmom *Maje Weiss Varuh meje* začnemo pisati leto nič. Čeprav je bilo o spornosti determinacije pojma "ženska pisava" ali "ženski film" prelitega že dosti črnila in se je pogosto pisalo, da film kot fikcija nima zveze s spolom, temveč izraža bolj temperament, značaj in lucidnost posameznika, je po drugi strani tudi res, da bi bili nekateri filmi Vere Chytilove, Agnès Varda, Agnieszke Holland, Margarethe von Trotta ali pa Jane Campion povsem drugačni, če bi jih režirali moški. Maji Weiss se – kljub njenim nasprotnim trditvam³ – pri prvencu žal ni uspelo osvoboditi tega bremena.

Brane Kovič je pred leti v *Ekranu*⁴ za film *Uporna delta* zapisal: "*Prvenec je dokaj gledljiv, vendar sta k temu bolj kot scenarij in režija pripomogla snemalec in nosilka glavne vloge. Ljubićeva si je namreč prizadevala, da bi v svoji stvaritvi izpostavila tako imenovani ženski diskurz, kar je v naši kinematografiji precejšnja redkost, toda pri tem je uporabila preveč stereotipnih elementov in konvencionalnih formulacij, tako da so njena hotenja ostala bolj nakazana kot*

uresničena." To kritiko lahko takoj pripišemo tudi *Varuhu meje*. Če tokrat pustimo ob strani probleme s scenarijem, ki je bil zavračani in popravljan, na koncu pa podpisan s kar tremi avtorji, režiserske prijeme in avtoričino sklicevanje na generacijsko "punk angažiranost" ter se osredotočimo na podobe ženskih likov, lahko zapišemo, da se je Weissova tako kot Ljubičeva ujela v zanko. Dejstvo, da v filmu nastopajo tri glavne junakinje, samo po sebi še ne zadostuje, da bi film lahko označili za ženski. Pričakovali smo kompleksno zgrajene ženske like, katerih podoba ne bi bila enodimenzionalna in vpeta v stereotipne ideološke konstrukte ženskih značajev. Toda namesto premišljene dekonstrukcije tradicionalnih vrednot imamo zgolj in samo njihovo prezentacijo. Problem izrazite ironizacije moških, ki so prikazani agresivno in dominantno, deluje kot kontrapozicija in posledično vpne nase tudi vse ženske like, s tem pa suspendira možnost samorealizacije junakinj ter razvoj specifično ženskih tem. Strinjam se s trditvijo dr. Praprotnika⁵, da vsako apriorno in prenapeto poudarjanje obstoja identitete pelje zgolj v določen tip ideološkega esencializma, ki lahko bolj škodi kot koristi, na žalost morda še najbolj ravno v opredeljevanju ženske identitete. Zaradi navedenih razlogov ženski liki v tem filmu ne funkcionirajo. Če jih poskušamo analizirati na prvi pogled, torej takšne kot se nam neposredno kažejo, je najbolj izrazito nezmožnost realiziranja opaziti pri Žani (Pia Zemljič), ki se skozi ves film s svojim ekstrovertiranim obnašanjem trudi opozoriti nase, a izjemno nasilno forsira vlogo užaljene in razvajene očetove hčerkice, ki se čuti izdana in oropana očetove ljubezni ter zato odkrito sovraži moški spol. Toda v njenih dejanjih se zrcalijo infantilna dokazovanja "kastriране moškosti": ko preplava državno mejo in se nato v razkazovanju mišic povzpne na breg – ali pa ko zapira sode s hrano in pri zadnjem cinično prosi za pomoč Meda (Gorazd Žilavec). Toda ob nastopu prvih težav, ko se dekleta ob spustu po reki približajo brzicam, se iz "mačističnega" postavljanja nemudoma prelevi v stereotipno upodobljeno nevrotično deklico, ki začne vreščati in cviliti. Ta dualizem se skozi film samo stopnjuje in kulminira v popolni nemoči, zato lik Žane deluje neprepričljivo. Podobne težave kompleksnosti lika ima tudi Alja (Tanja Potočnik), ki poskuse določanja lastne identifikacije usmeri zgolj na črno-belo pasivno iskanje spolne identitete. Ti poskusi so banalni in ostajajo nedorečeni, tako v neiskrenem heteroseksualnem odnosu z njenim fantom (Medom), s katerim nam prikažeta izjemno neprepričljiv poskus seksualnega odnosa, kot tudi v homoseksualnem odnosu z Žano, ki se na koncu ob navidezni realizaciji konfuzno premakne v polje surrealizma. V obeh primerih ostane Alja zatrta in celo kaznovana. Daleč najbolj stereotipna je vloga Simone (Iva Krajnc), katere podoba je speljana zgolj na obnavljanje utrjevanja in populariziranja točno določenih ideoloških tekstov ter ohranjanja predvsem patriarhalnih in reproduksijskih stereotipov. Zaradi nezmožnosti avtorefleksije tradicionalnih družbenih vrednot je raztrgana na koščke. Vendar je Krajncova interpretirala vlogo izredno suvereno in povsem zaslužno zanjo prejela nagrado v Portorožu, kot tudi nagrado *Stopa* za najbolj obetavno igralko leta. Če podobe vseh treh junakinj poskušamo brati še nekoliko drugače, lahko vse tri definiramo skozi eno podobo. Alja, ki je domačinka in je torej že tu, simbolizira ruralno okolje, Žana in Simona, personificirani podobi na eni strani želja in hotenj (Žana) na drugi pa ideološko determinirane vesti (Simona), v njeno identifikacijsko polje vdirata od zunaj. Prepletanje nasprotujočih si kulturnih kodov nas napeljuje na paradigmo zločina in kazni. Če na eni strani Simona kot Aljina vest v sebi združuje elemente krščanskega sveta, ko oprošča, se predaja in na koncu žrtvuje, ter s tem kaže možno Aljino pot v hermetično zaprtem patriarhalnem ruralnem prostoru, ki vlogo ženske spelje zgolj na zagotavljanje in skrb za potomstvo, torej ji dodeli izrazito pasivno vlogo, se nam na drugi strani Žana kaže kot želja, hrepenenje in strast po drugačnem, z urbanimi elementi označenem prostoru, ki daje možnost njene aktivne samouresničitve. Vendar do nje ne pride. Alja, skozi cel film razpeta med oba elementa, ostane tam, kjer jo najdemo na začetku. V podobi Simone strta na železniški postaji, v podobi Žane strta na stranišču. Obe poti, prva predestinirana in druga, ki je poskus aktivnega individualnega izbora, na koncu peljeta v kazen. Kajti že misel na poskus je zločin. Izredno pomembno je opozoriti tudi na tiho in neopazno, toda za moški režiserski diskurz tega prostora tako simptomatično podobo



Aljine matere (Milada Kalezić), ki je trdno zakoreninjena v ideološkem konstrukt balkanske družine. Je skrbna, marljiva, vestna, možu popolnoma podrejena. Opazujemo jo lahko zgolj znotraj hiše pri rutinskem opravljanju gospodinskih opravil, ki so tako rekoč samoumevna. Ko se na koncu tiho umakne iz Aljine sobe, ve, da nosi v svoji podobi že tudi kasnejšo podobo svoje hčere. Še en sporni moment, na katerega kaže prav tako opozoriti, je ponesrečena vizualna prezentacija ženskega telesa. Ta predvsem v predolgih podvodnih sekvencah, ki nimajo jasnega cilja, glorificira tipiziran ideal ženske vitkosti, kar, podobno kot npr. pri modni industriji, deluje kot konstruirana normativna podoba ženskega telesa. Telo je torej v vlogi etabliranega eksponata patriarhalne družbe. Takšen prikaz se v sodobnih feminističnih teorijah obravnava kot resen problem. Tako imamo svet, kjer moški politično delujejo, ženske pa se nam, podrejene moški voajeristični želji, zgolj kažejo. Torej povsem drugače kot na primer v filmu *Marjetice* (Sedmikrasky, 1966) češke avtorice Vere Chytilove, ki je v svojih filmih neusmiljeno kritizirala položaj ženske v takratni češki družbi. Tam ena od divjega tandema adolescentnih deklet svoji soimenjakinji očita, da ima krive noge, toda ta ji odgovori: "*Kaj ne veš, na tem gradim svojo osebnost!*" Ob pričakovanem uveljavljanju ženskega diskurza ostaja na koncu presenetljivo tudi dejstvo, da Weissova pusti vse tri junakinje tam, kjer jih srečamo na začetku: brez možnosti samorealizacije obsedijo vsaka zase osamljene v razbitinah lastne intime. Vse meje ostajajo trdno tam, kjer so bile. Maja Weiss sicer vztraja, da ne gre za enoznačno žanrovski, temveč izrazito avtorski film, ki je mešanica trilerja z nastavki suspenza, TV drame, ljubezenske zgodbe in nadrealistične drame⁶, kar samo po sebi ni moteč element, moteče pa je to, da pusti režiserka nastavke, po katerih si lahko gledalec ustvari svojo zgodbo, popolnoma prazne, element suspenza pa zvodeni že kmalu po začetku. Ko stopa film v polje nadrealističnega, je v kontinuiteto zgodbe vpet le še preč Žaninega fotoaparata, ki se skozi film manifestira kot njen falični nadomestek, tisti, ki ji vliva samozaupanje in moč, na koncu pa naj bi odigral arbitrarno vlogo pri identifikaciji njihove iniciacijske zgodbe. Toda, ob pričakovanju učinkovitega tvista, ki bi film lahko vseeno verificiral, fotoaparat, kot vsi ironično prikazani moški v filmu, zataji. Žana nam iz oči v oči kaže popolnoma prazen film. Kako simbolično. •

Opombe

- 1 Svetlana Slapšak: *Žensko telo u jugoslovenskom filmu: status žene, paradigma feminizma*; v: *Žene, slike, izmišljaji*, Centar za ženske studije, Beograd, 2000, str. 121.
- 2 Malgorzata Radkiewicz: *Heroines, sex bombs, ordinary women; The depiction of women in film by Polish female directors*.
- 3 Vesna Milek: *Moja identifikacija s hudičem*; Maja Weiss, filmska režiserka [intervju], *Delo, Sobotna priloga*, 25. maj 2002
- 4 *Ekran*, št. 7/8, (letnik XVII) 1980, str. 18.
- 5 Tadej Praprotnik: *Ideološki mehanizmi produkcije identitet: Od identitete k identifikaciji*, ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, ŠOU študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 149.
- 6 Valentina Plahuta Simčič: *Metafizični triler brez trupla: Pogovor z režiserko Majo Weiss*, *Delo*, 20. maj 2002