

Tina Poglajen

Mektoubova ljubezen

**Mektoub, ljubezen moja / Mektoub, My Love:
Canto Uno**

leto **2018**

režija **Abdellatif Kechiche**

država **Francija, Italija**

dolžina **181'**

Tunizijsko-francoski režiser Abdellatif Kechiche, ki smo ga doslej najbolje poznali po dobitniku zlate palme v Cannesu za film **Adelino življenje** (*La vie d'Adèle*, 2013), je lani v Benetkah predstavil svoj novi film **Mektoub, ljubezen moja** (*Mektoub, My Love: Canto Uno*, 2018). To naj bi bil prvi del trilogije o mladih odraslih na jugu Francije v devetdesetih, ki poletje preživljajo na plaži, v restavracijah in diskotekah; sklepajo nova poznanstva in prijateljstva, predvsem pa se predajajo bežnim romancam in skrivnim razmerjem, ki so včasih le krinka za rane nesrečnih ljubezni in njihovih družinskih zgodovin.

Mektoub, ljubezen moja je posnet po romanu François Bégau deauja, vendar so ob premieri mnogi sklepali, da gre v resnici za zgodbo o režiserju samem. Amin (ki ga igra Shaïn Boumedine) je namreč mlad scenarist in fotograf, ki živi in študira v Parizu, poleti pa se vrne domov, v ribiško

vasico na jugu Francije. Kmalu obišče Ophélie (Ophélie Bau), prijateljico iz otroštva, v katero je morda zaljubljen, morda pa tudi ne, in za katero zdaj ugotovi, da spi z njegovim bratrancem, radoživim Tonyjem (Salim Kechiouche), čeprav ima zaročenca, ki so ga kot vojaka poslali na Bližnji vzhod. Nekega dne na plaži s Tonyjem spoznata še dve mladi Ničanki, Céline (Lou Luttiau) in Charlotte (Alexia Chardard), s katerima se oba bežno zapleteta.

Pripoved v Mektoubu je počasna (film traja skoraj tri ure) in ležerna, kot poletje ob morju. Kechiche like v filmu, tako moške kot ženske, zariše prepričljivo in večplastno, in pravi užitek je opazovati njihovo interakcijo, ki je povsem vsakdanja, hkrati pa vendarle nekako vznemirljiva. Njegov film je film, v katerem se ne zgodi veliko, pa se ob koncu vendarle zdi, kakor da se je skozenj odvijalo celo poletje s svojimi dolgimi, počasnimi dnevi in še daljšimi, hedonističnimi nočmi.

Gre za film, ki ga je od začetka do konca mogoče brati večplastno: najprej kot nekakšen film o odraščanju ali poletnih romancah, potem kot študijo zapeljevanja med mladimi moškimi in ženskami, nato kot portret franco-skih skupnosti s severno-afriškimi oziroma specifično tunizijskimi koreninami in njihove interakcije z belimi Francozi (Amin in njegov bratranec Tony sta tunizijska Francoza, Ophélie, Céline in Charlotte pa so belke) ter ne nazadnje kot portret družinskih struktur teh skupnosti, ki tudi same delujejo kot razširjena družina. Velik del občinstva je zgodbo o Aminu, ki je sicer čeden fant, vendar izjemno zadržan, saj v primerjavi z drugimi v družbi med osvajanjem žensk vedno stoji bolj ob strani in se namesto tega posveča fotografranju in razvijanju slik, bral tudi kot zgodbo o nerazkriti homoseksualnosti, ki naj bi ji Kechiche (morda) posvetil več pozornosti v drugem in tretjem



delu trilogije. Pravzaprav je tako večplastnega filma zares škoda za sloves, ki si ga je (po pravici) prislužil ob svetovni premieri v Benetkah, kjer so kritiki in kritičarke režiserja skoraj soglasno obtožili ekscesne eksploatacije in spolne objektivacije ženskih likov in njihovih igralk, saj v filmu v prvem planu nastopajo v vlogi seksualnega spektakla.

Vsekakor je treba omeniti, da naj bi film kmalu po svetovni premieri lani na začetku jeseni vrnili v montirnico. O tem je sicer javno bolj malo znanega, vendar so na filmskem festivalu v Lizboni in Sintri novembra 2017 napovedali, da gre za zadnjo projekcijo različice, ki je bila prikazana v Benetkah, ter da je film v tistem trenutku že v procesu ponovne montaže.¹ Problem Kechicheve objektivacije žensk je bil očiten predvsem na projekciji v Benetkah, kjer se je na trenutke zdelo, da gre za triurni reklamni spot za erotične usluge z ženskimi zadnjicami in prsmi v glavnih vlogah – več kritikov in kritičark je opazilo, da se režiserju kamere očitno marsikdaj sploh ni zdelo več vredno dvigniti na višino oči in obraza, saj ves čas počiva v višini mednožij. Ženski liki v filmu včasih delujejo zgolj kot nekakšni obešalniki za različne velikosti in oblike zadnjic in prsi, vsakič, ko v kader stopi nova (mlajša) igralka, pa si kamera vzame nekaj trenutkov, da jo počasi premeri od nog do glave. Pod Kechichevo režijsko taktirko kamera postane instrument za naslajanje in oprezanje, ki je vse bolj vztrajno, do točke, ko se sprevrže v nekakšno vzdržljivostno tekmovanje v moškem pogledu – denimo v skoraj enournem zadnjem delu filma, posnetem v nočnem klubu, kjer Kechiche snema igralko v zadnjice, pod krila in med erotičnim poljubljanjem za namene heteroseksualnega moškega pogleda.

Protiargument takšnim kritikam bi bil, da je objektivacija in seksualizacija ženskih teles (moških pa ne) upravičena s pripovedjo. Prav lahko bi namreč trdili, da film upodablja svet tako, kot ga vidi mlad moški na vrhuncu spolne moči, in da zato pravzaprav v vsaki ženski kretnji, kosu oblčila ali delu telesa vidi povabilo k spolnemu odnosu ali namig nanj – četudi dejanskost ni nujno takšna. Enigmatični lik protagonista tega sicer nikoli zares ne potrdi: Amin Ophélie res prosi, če bi mu pozirala gola, a hkrati ni nikdar povsem jasno, ali ga njeno telo – in ona sama – zanima v erotičnem ali zgolj v estetskem (in prijateljskem) smislu. Tudi če predpostavimo, da protiargument zdrži, pa tako ekscesna objektivacija žensk, kot nastopi v Kechichevem filmu, ne more biti upravičena.

Gre za dilemo med tem, ali si umetnost lahko za doseganje estetskega ali umetniškega učinka svobodno privošči, kar hoče, ali pa naj ima občutek družbeno odgovornost – v tem primeru tako, da bi premislil razmerje med vseprisotnimi seksualiziranimi podobami ženskih teles in položajem resničnih žensk v družbi. Čeprav nam zdravi razum pravi, da moramo navijati za umetniško svobodo za vsako ceno,

vprašanje ni tako preprosto, kot se zdi. Če vemo, da je film kot medij ali kot umetnostna zvrst zgodovinsko globoko ukoreninjen v patriarhalni strukturi delovanja, ki moške postavlja za kamero in na sedež pred platnom, ženske pa na platno, moške v vlogo voajerja, fetišista in celo sadista, ženske pa v vloge spolnih objektov za njihovo zadovoljitev, potem se ne moremo pretvarjati, da lahko Kechiche – kot heteroseksualni moški – posname film za heteroseksualno moško občinstvo, zato ker bi lahko enako – obratno – naredila tudi ženska. Tudi če zanemarimo razmerje moči in dostop do produkcijskih sredstev v filmski industriji, ki še vedno močno deluje v prid moških, se ne moremo znebiti zgodovinskega bremena objektivacije žensk v primerjavi z objektivacijo moških (tako kot še zdaleč ni enako, če si belec obraz pobarva črno ali pa če si ga črnc pobarva belo). »Umetniška svoboda« v tem primeru torej nujno izhaja iz neenakih razmerij moči.

Drugič – kje je meja med še sprejemljivo in med nič več sprejemljivo umetniško svobodo, ter predvsem, kdo jo določa? Je za doseganje umetniškega učinka sprejemljivo (spolno) nasilje nad igralkami? Da vprašanje ni tako absurdno, kot se zdi, dokazuje primer filma **Zadnji tango v Parizu** (Ultimo tango a Parigi, 1972) nedavno preminulega Bernarda Bertoluccija. Med snemanjem prizora analnega posilstva, ki ga v scenariju ni bilo, je 48-letni Marlon Brando v dogovoru z režiserjem tedaj 19-letno Mario Schneider pritisnil ob tla in uporabil maslo kot analni lubrikant. Četudi ni prišlo do penetracije, je Bertolucci dobil, kar je hotel – igralkin jok in ponižanje sta bila resnična. V nekem intervjuju je dejal, da je hotel pri njej izzvati reakcijo mladega dekleta, ne pa igralko – in da tega ne obžaluje, ker moraš biti kot filmar »popolnoma svoboden«.

Primerjava s Kechicheom ni naključna: tudi igralki v Adelinem življenju sta po snemanju izjavili, da sta se počutili ponižani, celo da sta se počutili kot prostitutki. Od oktobra letos – gre za avtobiografsko podrobnost, ki se ji je na tem mestu težko izogniti – pa javno tožilstvo v Franciji preiskuje obtožbo, da je Kechiche spolno zlorabil 29-letno igralko, medtem ko je bila nezavestna. »Svoboda«, o kateri tako radi govorijo režiserji in drugi umetniki, producenti, programski selektorji in drugi moški z določenim vplivom, pa tudi javni diskurz na splošno, tako še zdaleč ni v enaki meri dostopna vsem, ki ustvarjajo. Namesto tega temelji na moči enega nad drugim človekom, na privilegiranosti določene družbene skupine v primerjavi z drugo, in tako vedno bolj jasno nastopa tudi kot izgovor za ohranjanje statusa quo. **E**