
U V O D N I K

Jasmina Založnik

Izumljanje večdimenzionalne oblike bivanja

3

P O G O V O R

Ljuba Jenče:

»Vse je že tukaj, treba se je le poglobiti in zaživeti umetnost življenja.«

7

VERA IN SPIRITUALNOST V SODOBNEM FILMU

– U V O D V T E M O –

Matic Majcen

Vera in spiritualnost v sodobnem filmu

23

Natalija Majsova

**Kenotična umeščanja. Dve desetletji
pravoslavja v ruskem filmu**

26

Jernej Trebežnik

**Vloga (odsotnosti) religije v Hanekejevi
Evropi**

60

Žiga Brdnik

Magdalenina zanka

38

Jasmina Šepetavc

**Pošastnost v nas: Solsticij in folklorna
grozljivka**

71

Tina Poglajen

Duhovnost v filmih Terrencea Malicka

51

Matic Majcen

**Schraderjev koncept
„transcedentalnega sloga“: iskanje
kontemplativnosti onkraj religije**

83

J E Z I K O V N I K O T

Emica Antončič

O težjih primerih

93

K U L T U R N A D I A G N O Z A

— K N J I G E —

Veronika Šoster

Namesto hrošča strip

97

Andreja Erdlen

O vprašanjih starosti in smrti

99

Gaja Kos

Pester zalogajček

106

Veronika Šoster

Velike drame in tihe žalosti

108

Petra Samec Stefančič

**Sama ne govorim jezika,
ki bi ga zanimal**

110

Kaja Kraner

**Realizem kot drugo spekulativnega
realizma**

113

Matic Majcen

Revolucija v intimi

119

— F I L M —

Robert Kuret

Onkraj tipičnih dvojnikov

122

— G L A S B A —

Katarina Juvančič

Suški tanatos in še kakšna mačeha

127

S U M M A R Y

130

Izumljanje večdimenzionalne oblike bivanja

Jasmina Založnik

Skoraj polovica oktobra je že pretekla, preden so nekateri umetniki_ce po več mesecih negotovosti prejeli rezultate razpisov za projekte in opuse pri Ministrstvu za kulturo. Medtem ko so si lahko nekateri ustvarjalci ob tem oddahnili, saj so pozitivni rezultati nagradili njihovo spekulativno delo, utemeljeno predvsem na entuziazmu, kar pomeni, da bodo na koncu za opravljeno delo tudi plačani, jih je obenem precej kljub že opravljenemu delu ostalo praznih rok, saj komisije njihovih vlog niso ocenile z zadostnim številom točk, da bi jim bila dodeljena produkcijska sredstva. Tako so številni zdaj primorani znajti se z bolj ali manj mizernimi sredstvi, ki so jih podjetnejši, ali morda zgolj srečnejši med njimi, uspeli zagotoviti iz drugih virov financiranja (občinski ali mednarodni proračuni, druga sredstva (ko)producentov), manjkajoče vire pa, kot je v navadi, pokrivajo predvsem z lastnim vložkom neplačanega dela.

Če so določeni ustvarjalci_ke svoje projekte izvedli negotovim pogojem navkljub, je del umetnikov_ic s svojimi morebitnimi projekti raje previdno počakal. Ob prejemu rezultatov, tako pozitivnih kot negativnih, so mnoge preplavili mešani občutki. Veliko večino je po prvem valu veselja ob pozitivno rešenih vlogah hitro streznil uvid v dolg seznam ovirajočih dejavnikov pri izpeljavi prijavljenih projektov. V danih okoliščinah, ko število okužb ponovno strmo narašča, postaja vse bolj očitno, da je iluzorno pričakovati nemoteno iz-

vedbo prijavljenih programov in projektov v tekočem letu, s tem pa je vprašljiva tudi možnosti črpanja potrjenih finančnih sredstev. Ker neizpolnjevanje pogodbenih obveznosti pomeni zmanjševanje sredstev v naslednjem letu, kar bi še dodatno ogrozilo že tako spodjedeno umetniško skupnost, se mnogi soočajo z dodatnim pritiskom in iščejo rešitve in oblike, s katerimi bi upravičili črpanje sredstev. Tako ne preseneti, da so si nekateri prejemniki zavrženih vlog celo oddahnili.

V teh razmerah je zaradi svoje strukturne narave še posebej ranljiva sodobnoplesna skupnost. Večinoma jo sestavljajo prekarni delavci in delavke, izčrpani in brez institucionalnega zaledja, zato v opisanih pogojih vse težje vztrajajo. Ne le, da so morali mnogi ustvarjalci zaradi marčevskega zaprtja prestaviti termine svojih procesov, jih znova uskladiti s produkcijskimi hišami, ki upravljajo z uprizoritvenimi odri ali poiskati alternativne, pogosto zasilne rešitve za udejanjanje umetniških procesov in javnih predstavitev. Posledično so zaradi časovnega neskladja morali najti tudi ustrezne zamenjave za nekatere člane ekip.

Plesalci_ke in koreografi_ke, z izjemo skupine En Knap Group, delujejo projektno. Njihovi prihodki so v večini primerov nizki. Preživetje si zagotavljajo s krpanjem in sestavljanjem naročil iz heterogenih dejavnosti; rednih in/ali občasnih zaposlitev. Večina mora zato daljše umetniško-raziskovalne procese in izvedbe načrtovati tudi leto vnaprej. Vsaka odpoved ali terminska zakasnitev dodatno ogrozi njihovo preživetje, obenem pa so primorani nastale razmere najpogosteje reševati na manj optimalen način, ki privede do prenapolnjenih urnikov, preobremenjenosti in vse večje izgorelosti.

Za razliko od drugih dejavnosti, ples potrebuje ustrezne prostore za svoje udejanjanje. Teh v Ljubljani, kjer je plesna skupnost najbolj skoncentrirana, že tako primanjkuje, nepričakovano zaprtje javnega življenja pa izvajanje sodobnoplesnih procesov še dodatno oteži. Potrebujemo več razpoložljivih in dostopnih (nekomercialnih) vadbenih prostorov, kot tudi primernih uprizoritvenih odrov, na katerih je mogoče izvajati kompleksnejša in večja plesna dela. Ker pretežni del »svobodnjakov« deluje brez zaledja produkcijskih hiš z uprizoritvenimi odri, jim ob začetku izrednih razmer le-te zaradi zasedenosti s svojimi in dogovorjenimi programi niso mogle vedno ponuditi »nadomestnih« terminov. V takšnih primerih bodo dali prednost »hišnim« programom in svojim ustvarjalcem ter tistim, ki so zmožni svoje termine dejansko izvesti, ker so imeli srečo z njihovo rezervacijo v t. i. odprtem delu leta.

V takšnih razmerah je lahko uspešen le ustvarjalec, ki je obenem tudi izjemno iznajdljiv producent; z utrjeno, razvejano partnersko mrežo in osebnostnimi lastnostmi, ki mu omogočajo, da spretno in neobremenjeno krmari med vsemi produkcijskimi ovirami. A kje je tukaj umetnost?

Pandemija koronavirusa SARS-CoV2 plesni skupnosti ni prizanesla. Ob že izpostavljenih težavah velik udarec predstavlja tudi odpoved večine mednarodnih gostovanj in/ali do konca odprtih načrtov, v katerih so ostajali ustvarjalci do zadnjega hipa v negotovosti. Odpovedi letov, spremembe režimov prehajanja mej ter nenehno spreminjajoči se

ukrepi so mnoge tuje producente prisilili, da so opustili mednarodne programe in se osredotočili na lokalno okolje.

S tem se je v letošnjem letu količina vloženega, pogosto neplačanega dela umetnikov in njihovih producentov, neizmerno povečala. Vzpostavljena pravila pa mnogim počasi, a zagotovo jemljejo tudi ustvarjalni elan. Kako torej naprej?

Živost in neposrednost komunikacije sta bistvenega pomena za ohranjanje medsebojnega (telesnega) stika in povezanosti, ostrenje empatije in (so)odgovornosti pa je predpogoj za izgradnjo skupnosti. Sodobni ples se ne želi odpovedati telesnim stikom in bližini, saj so to osrednji in konstitutivni elementi prakse vsakega sodobnoplesnega ustvarjalca.

Po sedmih mesecih od razglasitve »izjemnega stanja« je postalo zagovorništvo v tem polju, ki ga ni mogoče razvijati v produkcijsko nestabilnih, do konca prekarnih pogojih, v izolaciji pa še toliko manj, še bolj pomembno. Pomembno zato, ker so koreografi_je in plesalci_ke izjemni poznavalci somatike, telesnosti in tako tudi izjemno lucidni premišljevalci družbe in njene možne politizacije. Korporealnost, kot navaja plesni teoretik in kurator André Lepecki »se z viralnimi, kozmičnimi in somatsko-afektivnimi silami, kot tudi silami imaginacije in želje, neposredno odziva na gospodarske, jezikovne, racionalne in politične sile.« Pri tem po njegovem ni pomembno, ali se te sile umeščajo v svet dejanskih stvari ali v svet čiste potencialnosti. Pomembna je namreč moč na telesu utemeljenih umetniških praks, med katere sodi tudi sodobni ples, »trajna sposobnost upiranja, vztrajanja in zamišljanja novih predstav obstoja.« (Lepecki 2017: 9)

Ples, ki želi biti političen, mora torej vztrajno slediti, premišljevati in odpirati drugačne načine obstoja in (so)bivanja ter z njimi eksperimentirati. To pa nenazadnje pomeni, da ga ni mogoče zreducirati na estetsko kategorijo, saj pogosto s svojimi postopki in vselej izumljajočimi formami išče in se odpira izkušnjam. V svojem nenehnem iskanju in samozumljanju se pogosto izmika ustaljenim redom, umetniškim in družbenim konvencijam in s tem tudi priučenim gledalskim sposobnostim, racionalno domišljenim, dokončnim in izoblikovanim jezikom ustaljenih vednosti. Tudi zato se najbolj vitalni in radikalni del te prakse po vsej verjetnosti nikdar ne bo prebil med najbolj priljubljene oblike pri širših množicah. A prav zato še toliko bolj potrebuje zagovornike, posrednike, »prevajalce« in seveda predvsem sledilce; brekompromisne, vztrajne in drzne, ki skupaj s samimi ustvarjalci premišljuje in prakticirajo drugačne oblike življenja in bivanja. Še posebj zato je prav, da se v sedanjih razmerah z vso silo upira zapovedanim oblikam prenosa v virtualne svetove, ki nudijo zgolj posredovane, necele in nadzorovane izkušnje. Osiromašene tistega, kar naše življenje dela večdimenzionalno in bogatejše. Prav takšno življenje pa vse bolj potrebujemo. Ne smemo dopustiti, da se razblini. In prav zato ne smemo dopustiti, da bi izčrpana sodobnoplesna skupnost pristala povsem na obrobju.



• Foto: Branko Čeak

P O G O V O R

Ljoba Jenče:

**»Vse je že tukaj, treba
se je le poglobiti in
zaživeti umetnost
življenja.«**

Pogovarjala se je *Ana Obreza*

Njen glas je pojoč, speven, melodija notranjskega dialekta s svojimi zavoji gladi, zaokrožuje, mehča. Njen govor je precizen in pokončen, hkrati pa prežet z nežnostjo in milino. Ljoba Jenče je ženska tenkočutnih zaznav, pri kateri ima vsaka stvar svoj vzrok in svoj namen – vsako doživetje, o katerem mi pripoveduje, je kot manjša zaokrožena zgodba, ki pa ga doživlja kot integralni del večje, življenjske zgodbe. Predana je svojemu klicu ohranjevalke in čuvarke ljudskega izročila in tudi v najin pogovor skozi stranska vrata vstopajo pripovedi in žive kreature ljudske zakladnice: zdaj se pred nama odpreta pekel in nebo, ko se hudič in Marija potegujeta za kvartopirčevo dušo, in dan se stemni, ko mrtvec potegne Lenoro k sebi na konja; po potoku, ki teče pod hišo, mimo priplava riba Faronika in na okenski polici za hip počije ognjeni ptič Indijancev Toba iz dežele daleč on-kraj morja.

Govorjena beseda ni vselej enaka zapisani besedi. – Tako je tudi ta zapis intervjuja le ploščat odsev večdimenzionalnega pogovora.

Kako vas je vsrkal svet pripovedovanja ljudskih pripovedi in pesmi ?

Dediščino sem seveda prejela že kot otrok, vendar sem se šele kasneje začela zares zavedati, da imamo Slovenci bogato izročilo baladne pripovedne pesmi. Nekako v letih 1981–83 sem na gradu Snežnik doživela koncert Bogdane Herman ter Mire in Matija Omerzela Terlepa. Ko sem slišala, da imamo Slovenci na tisoče ljudskih pesmi, je bil to zame neke vrste kulturni šok. Takrat je v javnosti veljalo, da imamo verjetno tristo narodnih pesmi, tudi sama sem ob spremljavi kitare pela le angleške balade.

Spoznanje, da je slovenskih ljudskih pesmi precej več, me je spodbudilo, da sem se odpravila brskat po knjigah in tako odkrila, da obstaja bistvena razlika med knjižnim zapisom zbranih ljudskih pesmi in med njihovimi zvočnimi posnetki. V knjigi sem namreč našla zvočni zapis nekega notranjskega ljudskega pevca – Notranjska me je posebej zanimala, saj sem tu doma – in videla, kako različen je od knjižnega zapisa. Če bi tisto pesem pela in izvajala zgolj po zapisanih notah, bi bila lepo strukturirana, z določenim metrumom, skratka »poknjižena«; ko pa sem slišala, kako je ata iz Dobca v resnici pel, sem zaznala, da knjižnemu zapisu manjka velika pokrajina življenjskega glasu, duše, naravnega prostora in njegovega dialektja. Knjižnemu zapisu je manjkalo tisto najstarejše, kar imamo Slovenci ali katerikoli drug narod, manjkala je živa vez – mitološka pravez, kot jo imenuje Boris A. Novak –, ki gre skozi rodove iz davnine. Ta živa vez je govor, ki ni knjižno urejen in se ga ne da zares zapisati, ima pa stik z naravnimi kraljestvi, s spominom vasi, z duhovnimi obredi v vasi, s šegami in navadami. To spoznanje me je opogumilo in nekako prisililo, da moram tudi sama peti, kajti sicer bodo te pesmi ostale v arhivih.

Glasbenonarodopisni inštitut sem zaprosila za posnetke pesmi naših ljudi z Notranjske, ki sem jih želela poslušati. Takrat mi tega niso omogočili, sem se pa zavedla, da moram sama začeti zbirati to ljudsko blago. Kajti – kako naj pesmi živo prenesem iz knjig? – moram jih slišati od ljudi. K sreči je bilo takrat na Notranjskem še dosti starih ljudi, čeprav je splošni tok civilizacije drvel naprej, še posebej po drugi svetovni vojni, ko je pri nas prevladovala tendenca, da je treba staro opustiti. Staro se ni obravnavalo kot del starodavne dediščine, kot nekaj vrednega, temveč kot nekaj zavržnega, preteklega, kar je potrebno negirati, da bi nato lahko vse postavili na novo. Ti stari ljudje so me bili veseli, z menoj so delili vse in tako sem v tridesetih letih zbrala lep in dragocen arhiv. Zdaj so med nami le maloštevilni, ki še vedo povedati, kako so živeli prej, brez avtomobilov in elektrike, ko je bilo brezplačne vode v izobilju, v čistem Cerkljanskem jezeru pa ogromno rib. Zaznala sem, da pravzaprav dokumentiram etnološko in ekološko kodo prostora, ki je pomembna za preživetje lokalnega prebivalstva, pa tudi celega planeta.

Kako in zakaj pa ste pričeli s pripovedovanjem zgodb?

Ko sem ljudske pesmi odkrila in začela peti, jih ljudje niso razumeli in tako sem pripovedovala tudi zgodbe o njih. Javno sem s tem začela leta 1988, leto zatem pa sem imela prvi veliki koncert v Slovenskem mladinskem gledališču. O pesmih sem morala pripovedovati, kajti ljudje niso imeli več predstavnega sveta, podob naših prednikov, ki so vtisnjene v te pesmi; ne o starem Jobu, ne o panjskih končnicah, ne o Pegamu, ne o kralju Matjažu ... Ljudje sami so me opozarjali, naj nikar ne neham pripovedovati zgodb o pesmih, ker jih šele tako zares razumejo.

Torej je pripovedovanje organsko izšlo iz samega petja in nikoli od njega ni bilo zares ločeno ...

Tudi v življenju ni. V izvoru so bili ples, petje, pripovedovanje eno. Danes so to ločene umetnosti, velikokrat pa je pripovedovalec še vedno ena oseba, ki poje, igra inštrument in pripoveduje (tako npr. bardi pri Ircih). Pri nas ljudska kultura pripovedovanja ob inštrumentu ni bila razvita, ampak jaz kljub temu uporabljam harfico, izvirno slovensko, drobno strunsko glasbilo – v središču pa sta petje in pripovedovanje.

Vedno pripovedujete zgodbe iz ljudske zakladnice?

Najprej in predvsem črпам iz slovenskega ljudskega izročila. Vedno me zanima tudi izvor podobja. Resnično me je prevzelo spoznanje o veliki imaginaciji. Določena podoba je lahko skupna evropskim narodom ali širšemu indoevropskemu prostoru ter se dotika ljudi v določeni fazi razvoja. S petjem in raziskovanjem je v to globoko polje mogoče vstopiti in se povezati s to živo podobo, jo posredovati.

V svoji karieri ste veliko potovali in mnogokrat bili tudi del mednarodnih sodelovanj. Kako doživljate stik dveh različnih kultur? Kaj je tisto, kar vas vodi od enega k drugemu izročilu?

Poti je bilo mnogo. Bile so poti, kamor sem se odpravila na povabilo, pa poti, ko sem na svojo željo odhajala na izobraževanja, in poti, ko sem želela v zunanji svet prenesti izročilo. Naj jih izpostavim le nekaj, obiskanih držav je bilo sicer več kot šestdeset, od Afrike do Avstralije.

Moja prva ključna pot je bila v Anglijo leta 1993. Na antropozofski Emerson College sem šla na mednarodni pripovedovalski simpozij (International storytelling symposium). Že dejstvo, da je v tistih letih nekaj takega obstajalo, me je tako prevzelo, da sem bila sposobna nabrati dovolj denarja še za varuško in sina. V treh tednih sem tam srečala sebi podobne ljudi in zaznala, kaj je pomembno pri ohranjanju izročila: ohranjati je treba celoto, ne samo pesemsko ali pravljjično izročilo, temveč tudi izročilo rok in telesa ter jezik pokrajine. Čas smo posvečali tudi ročnim spretnostim, npr. preji – kajti ko predeš, bodisi volno bodisi lan, hkrati predeš napredene misli v eno nit –, videla sem, kako to pomaga pripovedovalcu povezovati misli in čustva v eno zgodbo, en tok, ki ga usmerja v prostor. Ob zaključku sem predstavila Slovenijo in Angleži so bili prevzeti nad tem, da imamo še vedno stare ljudske pesmi, in se zelo zavedali arhetipov, globlje vsebine pesmi, ki sem jih prepevala. Popolnoma drug svet je bil Tibet. To je prostor poln duha, kjer so naravne sile močno prisotne, nad 5000 metri je mogoče dejansko slišati kozmični zvok »om«. Zemlja je še vedno živa, tibetansko pogorje še vedno raste. Učenje meditacije je nepotrebno; sedeš na goro, slišiš »om« in z njim potuješ čez pogorja. V zbombardiranem samostanu sem pela eno naših molitev in cel samostan menihov je pričel peti z mano. Peli so svoje mantre in v trenutku smo bili povezani, kot bi bili ena duša – kot da je planet ena duša, človeštvo ena duša. Različen je bil jezik, različna melodija – in vendar je lepo sozvenelo. Zame je to bila potrditev, da celo človeštvo lahko moli skupaj, da lahko skupaj poje in sobiva v kulturnem in religioznem dialogu, ne da bi spreminjalo svojo identiteto.

V Argentini sem imela pri Slovencih v treh tednih enaindvajset nastopov. Moje prvo srečanje je šlo otrokom, ki me niso spustili iz rok, kajti glinenega konjička, drumlico, nunalco in ostale inštrumente, ki sem jih prinesla s seboj, so videli prvič, nove so jim bile slovenske pravljice. V mestu Bariloche (San Carlos de Bariloche) sem bila ravno na materinski dan (ki je pri njih oktobra), očetje so pripravljali raviole s salso, mame pa lepo počivale in štrikale, otroci so se igrali. Ob prihodu me je pričakalo trideset ali štirideset družin. Običajno je bilo, da so družine imele po pet, šest otrok. Tam daleč na jugu Argentine zelo lepo govorijo slovensko in naše izročilo jih izredno zanima. Imela sem občutek, da so del slovenske duše, ki bi moral biti tukaj, pa je tam – in hoče vse naše izročilo, ki mu tudi zares pripada.



• Ljuba Jenče in Zoran Škrinjar | koncert *Pernahtna nit* v Novi Gorici

Kaj so bistvene kvalitete ljudskega pevca?

Dobri prenašalci ljudske pesmi so redki, saj se je za prenos treba resnično potruditi. Če nek glasbenik zgolj vzame ljudsko pesem in jo posadi na drugo kopito, npr. na kopito ameriškega rocka ali jazza, občutek ni isti. Zakaj se ne pojavi kdo, ki bi zmožel na kopito naše ljudske glasbe prenesti kakšno drugo glasbo? Ker je tak unikum. Edinstvenost je v načinu izvirne ljudske pesmi in ni tako enostavno priti v njeno jedro. Da bi lahko vstopil vanj, moraš vsekakor v sebi imeti to potrebo, v duhovnih globinah pa nositi tudi nujno po poštenosti, iskrenosti. Za bližanje biti življenja je bistveno ustvarjanje povezav z rokami, s telesom, z naravnimi ritmi; za vzpostavitev stika s poljem jezika pa je po-

trebna poglobitev v dialekt in dobro poslušanje, kako so peli. Obenem je treba prebrati npr. *Praznično leto Slovencev*, ki je biblija našega izročila. Poleg tega novi čas zahteva ozaveščanje. Zavedanje o veliki podobi stvarnosti, ki je skupna celemu človeštvu, me je prevzelo. Danes imajo mladi prosto pot do makro imaginacije, težko pa jim je najti pot do mikro, lokalne imaginacije, ker jim ta postaja vse bolj nerazumljiva.

Menite, da pomanjkanje nečesa lahko izzove obilje nečesa drugega?

Materialno obilje in duhovno siromaštvo. Ni nujno, da je materialno pomanjkanje tisto, ki pomaga na poti odkrivanja sebe. Osebno iskanje se največkrat začne ob boleznih ali čustveni stiski. Tudi mene je k petju pognala čustvena stiska. Bila sem v obdobju, ko se je moja individualnost začela pojavljati, nisem pa je zmogla izraziti. Navzven sem se zapirala in zaprta v študentsko sobo odkrila angleške balade. Z zgodbami nesrečnih ljubezni in bajeslovnih bitij sem svoja čustva izražala na način, ki je lajšal mojo stisko, mi pomagal do svetlobe in notranjega miru, do priznanja, da tako čutim – da čutim, da obstaja večno, da obstaja večnost, da obstaja večna vrednota.

Ko sem nabirala med preprostimi ljudmi in spraševala, kdo zna peti, so me običajno najprej pošiljali k takim, ki so bolj v ospredju in se bolj izpostavljajo v skupnosti, ampak tam ni bilo najti nič posebnega. Največje duhovne globe in bogastvo ter prave stare ljudske pesmi sem našla pri neopaženih ljudeh, tistih, ki jim ni mar za politiko ali vplivnost, ampak so skromni, zadržani, saj vidijo, da je glavni tok preglasen, preplitev. Opažam, da se premik že dogaja, veliko mladih se vrača k zemlji, k ekološkemu in biodinamičnemu kmetijstvu, waldorfske šole so polne ...

Ljudska pesem je zrastle tako kot lan ali kot regrat, na videz iz skromnega, ampak v bistvu iz zdravega – in ima zato divjo moč prerojenja. Med počitnicami sem odraščala na Primorskem in oboji stari starši so bili zelo zavedni Slovenci, delavni, skromni in pošteni, pri nas se ni opravljalo ali preklinjalo. Hvaležna sem, da sem bila vzgojena v srčni kulturi. Molitev ni bila slepa poslušnost ali mrtvo ponavljanje obrazcev, temveč zavedanje višje sile. Zavedanje, da niti krompir ne zraste sam – ti lahko narediš vse, kar je v tvojih močeh, ampak potem je tu še nekdo, ki skrbi za rast krompirja – in ta ritual, prošnja za blagoslov, je bil del vsakdanjika. Zdi se mi zelo pomembno, da človek ponovno vzpostavi stik s to višjo silo. Prav tako pomembno je navezati stik z naravo; drevesa, živali in elementi – vse to so živa bitja, narava je živa in zelo narobe je, da v šoli poslušamo o neživi naravi. Zemlja je živo bitje.

Ko sem hodila v šolo, sem spraševala, kako sončnica ve, kje je sonce, in kako se ve obračati za njim, kako rastlina ve zrasti navzgor in kako ve, da mora



• Ljuba Jenče in pianist Jure Goručan za recital O lepa moja Vida | Foto: Jana Jocif, 2018

njena korenina iti dol. Učiteljice so se mi smejale in nehala sem spraševati. Zame je to še vedno magija, čarovnija življenja. Odgovorov na ta vprašanja znanost nima, saj govori le o posledicah; tako tudi ne ve, kaj je umetnost v svojem bistvu.

Kaj je umetnost, lahko bolje razloži mitologija. Goethe pravi, da resnica izvira iz stvari samih. Vzeti si je treba čas in opazovati: če opazuješ sebe in vse, kar te obdaja, zaznaš, od kod izvira življenje, in ko te umetniško delo na nekaj spominja, te pravzaprav spomni na tvoj lastni izvor.

Kaj v vas neti navdih in poživlja navdušenje za vaše delo?

Že od otroštva, še iz Lokovca, sem rada v samoti in se poglobljam v življenje, poslušam vesolje. Pravi pogon za ustvarjanje pa se je v meni sprožil ob spoznanju, da imamo Slovenci staro, starodavno kulturo, ki je ob Cerkniškem jezeru, svetovno znanem čudesu, nihče ne dokumentira. Začutila sem, da moram te pesmi in navade začeti dokumentirati in poustvarjati. Prav tako v šolskem sistemu, v javnih prostorih in v kulturi nasploh ni bilo na star način petih starodavnih ljudskih pesmi, in to me je pretreslo. Ta kulturna kastracija se čuti še danes, saj naša družba ne vidi svojih ljudi, temveč gleda čez v sofisticiranost. Inteligenca in moč pa sta v narodu.

V meni se je vzbudila tudi volja za pripovedovanje: tako zgodb kot pravljic. Zgodbe se nanašajo na arhetipe, govorijo o pesmih in njihovem izvoru; pripovedovanje pravljic pa je zame posebna umetnost. To se mi je razkrilo z rojstvom sina, kajti otrok je v prvih letih življenja živo povezan z vesoljem in z vsemi silami, ki gradijo nas in naravo. Ko sem mu pripovedovala ali brala pravljice, sem zaznala, da so te sile v prostoru. To me je navdalo s strahospoštovanjem ter z veliko odgovornostjo: kako se to sploh sme pripovedovati? Z oblikovanjem glasu se spremenijo kvalitete teh bitij v prostoru – malim dojenčkom pripoveduješ čisto drugače kot triletnikom, spet drugače petletnikom in za sedemletnike je dobrodošla raba gest, medtem ko dvanajstletniki potrebujejo že igralske veščine pripovedovalca. Sprevidela sem, kakšna raznolikost je potrebna, ko se otroku izgrajuje jezik in se gradita tudi njegovo fizično telo ter sistem etrskega telesa.

Kako je s tem danes v slovenskem prostoru, kdo to ozavešča? Največkrat gredo poustvarjalci pravljic ali lutkarji zelo na efekte, kar pa otroka otrdi, pa tudi prestraši. Ne le odri, temveč še intenzivneje mediji, televizija, delujejo premočno in prezgodaj. Zato sem leta 1994 organizirala prvi simpozij pravljicarjev na Slovenskem in čez trinajst let je izšel tudi prvi priročnik za pripovedovanje pravljic.¹ S svojim delovanjem želim ozaveščati govor ter tudi kozmične razsežnosti jezika.

Ko Steiner govori o oblikovanju govora, pripoveduje, da so se, še preden je človek nastal, vse sile v vesolju navdušile nad Božjo idejo o njem in mu je tako vsako izmed duhovnih bitij, od ovna do rib, dalo določene kvalitete. Poleg dela telesa tudi določeno kvaliteto v jeziku, sistem soglasnikov pripada zvezdnim konstelacijam, naši vokali pa so izraz planetov, ki se gibljejo. Ko vstopiš v to vesolje kvalitet naših glasov, besed, jezika, postaneš skrajno ponižen in odgovoren do tega, kaj in kako govoriš. In že so tu Jezusove besede, da se človek ne umaže s tem, kar da vase, ampak s tem, kar da iz sebe.

1 Jenče L.: Sedi k meni, povem ti eno pravljico, Mariborska knjižnica (2006), zbornik 17 avtorjev

Omenjate Rudolfa Steinera, utemeljitelja antropozofije, ki je postavil tudi temelje waldorfski pedagogiki, biodinamičnemu kmetijstvu in antropozofski medicini. Bi lahko rekli, da na vaše ustvarjanje vplivajo antropozofska načela – morda katero izmed njih še posebej?

Antropozofija, modrost o človeku, je duhovna znanost, stara sto let. Rudolf Steiner jo je razvil na osnovi teozofije, najbolj pa je nanj vplival Johan W. Goethe, ki je prepoznal pot spoznanja na osnovi globokega opazovanja narave, življenja. Tudi pripovedovalec pravljič naj bi eno leto vsak dan opazoval in risal eno drevo in tako prišel v globlji stik s silami stvarjenja. Že napis v Delfih »Spoznaj samega sebe, spoznal boš svet« nas usmerja k delu na sebi. Najvišji Bog oče, mati je oseba – tudi zdaj je tukaj z nama – kot ljubezen, kot luč, je življenje. V slovenski ljudski pesmi je božja mati najbližja preprostemu človeku. On tudi sreča Boga na poti v pravljičah. Tako preprosto se lahko povežeš tudi s svojo razsežnostjo za motrenje in za opazovanje sveta in človeka; v človeku pa je vse, v njem je vtisnjeno celotno veselje. Makrokozmos živi v mikrokozmosu. Kolikor je zvezd na nebu, toliko je celic v naših možganih. Vse se je vtisnilo v človeka v nepredstavljeni davnini.

Temeljno je Steinerjevo razumevanje tridelnosti človeka, ki ima voljo, čutenje in mišljenje, hkrati pa upošteva tudi njegovo štiridelno sestavo fizičnega, eteričnega, astralnega telesa ter lastnega jaza.

Zame je posebej pomembno védenje, ki se tiče načina govora. Pomembno se je zavedati, komu govoriš, komu pripoveduješ. Otrok do sedmega leta šele izgrajuje svoje vitalno, eterično telo in zato je pomembno, da je pripovedovanje zdravo, pravilno strukturirano in formirano, prava morata biti ritem in naboj. S svojim pripovedovanjem pomagaš eteričnim silam in pravzaprav vplivaš, kako se formirajo otrokova jetra, kakšna bodo pljuča, kako bo delovalo srce. Za otroka so podobe pravljič, ki jih ustvarjamo v prostoru, hrana. Antropozofija je naredila bistvene premike s »Sprachgestaltung«, z umetnostjo oblikovanja govora. Tu ne gre za retoriko, temveč za način, kako naš glas zveni in kaj v tem zvenu dajemo svetu. Steiner je razvil oz. utemeljil tudi evritmijo, vidni gib duše, ki je popolnoma nova umetnost. Njegov *Govor in drama* je veliko delo, kjer razpravlja o tem, katere geste uporabljati pri govoru, kako jih je izražati navzven; že smer gibanja po odru lahko npr. izraža bodisi nagovor prihodnosti ali preteklosti. Pri govoru navaja tudi, da je pomembno razvijati atletske veščine iz antike, recimo met kopja je pomemben za usmeritev, za to, kam pošlješ besedo. Vse se povezuje, predvsem pa gre za ozaveščanje in opazovanje. Vse je že tukaj, treba se je le poglobiti in zaživeti umetnost življenja. Zato je treba spodbujati več umetnosti v šolah. Žal narod in civilizacija nasploh ne dojemata, da je umetnost naša temeljna hrana zaznavanja življenja, za kvaliteto življenja. Lepota nam pripada. Ljubezen in čudenje nam pripadata. Steiner pravi, da je svoboden človek odgovoren človek.

Lepo je slišati o umetnosti kot temeljni hrani za življenje v času svetovne pandemije, politične in kulturne negotovosti ... Kako ste doživljali čas karantene in kakšna so vaša opažanja o stanju v sedanjem trenutku?

Spet smo pri vrednotah: če jih spoštuješ, se dobro ve, da tudi zdravje drugače služi. Danes je to zamolčano ob tisočerihih dodatkih za ohranjanje zdravja, ki jih reklamirajo mediji. Kdo pa še govori o govoru in o vrednotah, ki so temelj zdravja, o delavnosti, poštenju, skromnosti, naravi – o volji in veri v dobro bistvo človeka? Ampak brez tega ne bo šlo. Ko je izbruhnila pandemija, sem mislila, da bo kaj drugače, pa že spet norimo. Mediji trosijo le paniko, ničesar ne slišim o preporodu človeštva. Kulturo so izločili. Kulturni delavci ne smemo delati. Namesto da bi še bolj delali, ko je treba duha, besedo, dušo ozaveščati in se okrepiti – ne, zaukazano je zapreti se, nadeti si maske, umakniti se – do bro, eno je higiena, ampak kaj pa higiena ...

... duha?

Mogoče smo umetniki sedaj kot uporniki, ampak kako bi bilo, ko bi rekel kmetu, da ne sme na njivo?! »Dobro, prav, potem pa naj se vse zaraste!« Zakaj pa smo tukaj ...?! V trenutni situaciji ne smemo zaslužiti za vsakdanji kruh, niso nam ponudili drugega načina za delovanje, samo prepovedali so nam ga. Ministrstvo za kulturo bi lahko omogočilo portale, prek katerih bi lahko na internetu nekako delali in bili hkrati varovani. Naše delo bi bilo plačljivo, potekala bi izmenjava in živel a umetniška beseda, slika, glasba ...

Sicer ste na svobodni sceni že dvaintrideset let, bi lahko povedali kaj o tem, kako se razmere za kulturne delavce v Sloveniji spreminjajo skozi leta?

Jaz brez svobode ne bi mogla živeti, ampak kot svobodnjak je treba biti sposoben delati tisoč različnih stvari, poleg tega pa moraš imeti tudi pogum, popolno zaupanje v življenje. Ker sem začutila, da me življenje potrebuje, da je moje delo v tej kulturi nujno, so se v meni aktivirali potenciali. Vse od začetka sem bila lepo sprejeta, prvo povabilo je bilo z Radia Slovenija, da bi zapela nekaj ljudskih balad, katerih trakovi dokumentarnih posnetkov so bili tik pred tem, da se strgajo. Nato so me sprejeli na Glasbeno-narodnopisnem inštitutu, kjer so me usposabljali; občina Cerknica me je podprla z minimalno podporo – vsega je bilo zelo malo, ampak meni ni težko skromno živeti – rada bi poudarila le, da sem povsod naletela na dober sprejem. Kakor je običajno za vsakršno samostojno delo, sem potrebovala nekako pet let, da sem se utekla in

pred krizo 2009 sem bila sama nase ponosna, da sem uspela brez 'menedžerja' s svojimi koncerti ali nastopi zaslužiti dovolj, da sem lahko preostali čas posvetila zbiranju gradiva. V tistem času so bila naša podjetja še zelo kulturno ozaveščena, naročila so koncert za svoje delavce npr. ob podelitvi priznanj ali novem letu, in tisti honorar je zadoščal, da sem lahko en teden raziskovala na terenu. Danes to ni več možno. Sedaj moram skrbeti zgolj za golo preživetje, kljub imenu, kljub renoméju.

Občina je ukinila zbiranje ljudskih pesmi, ljudskega izročila; prišla je nova oblast, ki se ji to ne zdi več pomembno. Da se dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine zdi zdajšnji oblasti občine Cerknica nepomembno, je alarmantno. Nič ne pomaga in zdi se mi enako hudo, da so bili sposobni odbiti cel hrib, brez kanca zaznave, da so tam prisotni varuhi prostora vstopa v svetišče Cerknškega jezera. Velike posege delajo brez presoje o vplivu na okolje – kot da nikomur ni mar, da je pogorela tovarna stiroporja, da je tam livarna, ki bo povzročila prihodnjim generacijam Alzheimerjevo bolezen. V času socializma smo imeli recesije, potrošnjo smo zmanjšali, danes pa se zgolj poveča čistilno napravo.

Skratka: duhovno je sedaj marsikaj težje, ker razsaja kuga – egoizem in obsedenost s profitom, ki se kaže v nadutosti nad naravo. Bistvena razlika v dobro pa je v svobodi in neodvisnosti, kajti z vso tehnologijo smo prišli do individualne svobode in lahko imaš sam svoj inštitut ter preko interneta deluješ po vsem svetu. Seveda pa moraš marsikaj znati in obvladati – od kamere in snemanja avdio, video, foto, urejanja, montaže..., znati moraš pisati, prevajati, komunicirati v različnih jezikih po vsem svetu. Lahko obvladaš vse to, pa še ni lahko, predvsem, če ti ni bistvo, da se prodajaš, ampak deluješ iz želje v svetu narediti spremembo na bolje. Kot pionir pa si velikokrat osamelec.

Ste ustanoviteljica Hiše izročila, vodja projekta »V istem čolnu – Mladi čuvarji izročila« ter mentorica za zbiranje in ohranjanje nesnovne kulturne dediščine. Kako se je rodila ideja za ustanovitev Hiše izročila?

Ideja se je rodila iz ekološke katastrofe. Na Cerknškem jezeru se je dogajala ekološka katastrofa: izpust industrijskih odplak v potok, ki teče ob naši hiši, in pogin rib. Sedem let pri nas nismo mogli odpirati oken od spomladi do jeseni, ker je zaudarjalo, hiša je gnila, nam je tudi razpadla družina, saj se na tej lokaciji ni dalo več živeti, prodati pa se je tudi ni dalo. V stiski sem prišla na idejo, da imam tukaj lahko izobraževalni center čez dan, če se že živeti ne da. Ker je to lokacija prve destilarne eteričnih olj na Slovenskem (1894), sem

dala pobudo, da se jo vpiše kot tehnično kulturno dediščino. Leta 1997 je umetnica, režiserka Jasna Hribernik ob snemanju dokumentarnega filma o Cerknškem jezeru prepoznala bistveni simbol kulturne dediščine tega kraja – drevak – saj je v čolnu videla povezavo med jezerom in človekom. In moj sin je ves čas koval, želel je biti kovač. Na eni strani sem tako videla starega, zadnjega aktivnega čolnarja, na drugi pa mladega človeka in iz povezave med tema dvema je nastal program *Mladi čuvarji izročila*. Če hoče biti mlad človek danes nosilec izročila, ga mora znati poiskati, ga dokumentirati, evidentirati, obnoviti znanja in orodja, biti sposoben sam narediti izdelek, ga umestiti na trg ter nazadnje razviti še pedagoško uro za tretji rod. Da bi program *Mladi*



• Setev lanu z *Mladimi čuvarji izročila* | Foto: Jasna Hribernik

čuvarji izročila vzpostavila, sem se morala povezati z inštitucijami (Narodni muzej Slovenije, Etnografski muzej Slovenije, ZRC SAZU). Poiskala sem še norveškega partnerja Museumssenteret i Hordaland iz Bergna. Pri vsebinah je bilo potrebno najti ravnovesje. Delamo čoln, kujemo žeblje za čoln, destiliramo olje – vse to so moška opravila. Kaj pa je v tradiciji počela ženska? Predla je, gotovo je predla volno – ampak, ali je bil pri nas tudi lan? In potem sem odkrila v knjigi Janeza Kebeta sliko, ki je dokaz, da je pri nas po vseh krajih živelo lanarstvo.

Kompleks štirih preživetvenih dejavnosti notranjskega človeka ob Cerkniškem jezeru je bil izbran na razpisu kot eden od sedmih izmed 334 prijavljenih. Projekt je bil uresničen s pomočjo 180 ljudi, ustanov in z veliko ljubeznijo ter predanostjo ohranjanju izročila, kar je evropska komisija EUROPA NOSTRA AWARDS 2017 zaznala in nam podelila certifikat posebne omembe.

Hitro nam je uspelo registrirati drevak in vpisati nosilce, vendar ta tristokilogramski čoln ne more na vodo, saj država njegovemu nosilcu nalaga, da mora imeti izpit za vožnjo s čolnom, ustrezno zavarovanje, čoln registrirati kot plovilo, poskrbeti za rešilne jopiče ... Popolna norost glede na to, da za kanu ne potrebuješ ničesar in posel z njimi na Cerkniškem jezeru gladko poteka. Biti bi moralo ravno obratno, drevak je očak naše dediščine, njegova izdelava je težaško delo in nosi znanje mnogih generacij. Da ne omenjam mladih iz neke politične stranke na Notranjskem, ki so predlagali, da bi model drevaka poslali na Kitajsko, od koder bi potem uvozili plastične drevake ...

Kakšne dejavnosti potekajo v Hiši izročila sedaj?

Zaradi pandemije smo letos v *Hiši izročila* ob vse delo, dobili nismo ničesar, nikakršne podpore – sicer pa hodijo k nam šole. Otroci pridejo, zelo radi destilirajo, tkejo, otepajo laneno seme, h kovaču gredo še posebej radi ... Na drevak gredo redko, ker ni vedno dovolj vode, ob jezeru jim pripovedujem pravljice.. Učitelji so velikokrat presenečeni, kako se otroci tukaj umirijo in res radi delajo z rokami. Otrokom je treba dati delo z rokami, saj izboljšuje koncentracijo. Obe možganski polovici sodelujeta, obenem pa si tudi pomagajo med seboj kot skupnost. To je še posebej pomembno, da ozdravimo družbo egoizma.

Tudi vi radi delate z rokami?

S spretnostjo v ročnih delih se težko ponašam – v življenju sem napletla tri puloverje, kar pomeni, da sem imela tri čustvene krize ... Sicer pa zelo rada delam z rokami! Obnovila sem kamnito kovačijo, vodnjak in uto na Primorskem, rada belim, tudi delati s cirkularko ali električnim vrtalnikom zame ni problem. Imam svoj vrt, žal pa trenutno ne prav dosti časa zanj in sem hvaležna, da sta ga sedaj prevzela sin in njegova zaročenka, jaz pa skrbim za ribez – ravno danes ga bom šla obirat in skuhala bom marmelado (pogovarjali sva se na začetku julija, op. a.). Rada kuham ... Pravzaprav rada delam vse. V mladosti sem bila tudi dobra atletinja, metala sem kopje in disk ter suvala kroglo in prejela tudi nekaj medalj. Če imaš sto talentov, je težko vse skombinirati. Težavo mi predstavljajo hitri preklopi. Kadar pišem, pišem, kadar pojem, pojem, kadar pripovedujem, pripovedujem, ko sem v vrtcu, sem v vrtcu, kadar sem pri odraslih, sem pri odraslih ... Ti preklopi mi predstavljajo izziv, saj se popolnoma skoncentriram na to, kar delam in nato prihaja do velikih kontrastov, saj moraš biti na odru odprt navzven, ko pa pišeš, greš popolnoma vase. Prav zdaj se spravljam k pisanju knjige, že kakšnega pol leta nabiram energijo, da se bom odpovedala zunanjemu svetu in bom sedela doma pri pisanju ...

O čem bo tekla beseda v vaši knjigi?

Rada bi zaobjela ugotovitve teh tridesetih let: katere so ključne pesmi, ki lahko Slovencu pomagajo vzpostaviti stik z duhovnimi svetovi, življenjem, slovensko dušo, prostorom, samim sabo in s kozmičnimi silami. Zdi se mi, da bo to univerzalna zgodba – upam vsaj. Je pa to moje življenje, če pogledam nazaj, res neverjetno. Bog ve, kdo je pisal scenarij zanj. K sreči to menda nisem bila jaz.

In vendar je vedno poleg naša privolitev.

Seveda ni bilo nič proti moji volji, vendar je povsem čudežno. Če bi kot otrok vedela, da bom pela v dvorani OZN v New Yorku, da bom edina Slovenka tam, da me bo poslušal cel svet, da bo prenos po svetovni televiziji in da bom tam zapela eno preprosto notranjsko pesem s kamenčki, si ne bi upala odrasti. Verjamem, da sta ponižnost in skromnost tudi ključ, da sploh lahko opravljam svoje delo – zajemam dediščino iz preprostih slovenskih vasi.

Vsaka ljudska pesem je univerzalna zgodba: zgodba mame, ki sedi pred hišo, ko je oplela njivo, sonce zahaja, otroci so povečerjali, ona pa zunaj malo posesti in si malo zapoje. Takrat z njo pojejo zvezde, njiva, sadovnjak, hiša se umiri, otroci se še malo poigrajo, gredo spat in vsepovsod vlada božji mir ... To počnejo ljudje po celem svetu, vse mame – ali pa tudi ne, in so otroci sami pred televizijami, z mobiteli, mame so na jogi, očetje na paintball streljanju ...

Naš čas spodbuja predvsem vero v potrošništvo ...

Narava se je v dveh mesecih izjemno očistila, ko nas je pandemija pripravila do mirovanja – spet se vidi delfine v Benetkah in kita v Jadranskem morju. Mar ne bi vnaprej spoštovali vsaj nedelje? Zakaj ne bi ob nedeljah ostali doma, kot smo sedaj bili tri mesec? En dan v tednu je naročil *Buh* (besedo izreče s tako pristno lepoto, da je nimam srca poknjžiti, op. a.) častiti duhovnost, družino, mir, Njega – da se umirimo in regeneriramo, potem pa spet šest dni delamo. Saj je bilo že vse jasno povedano: En dan v tednu daj mir! Pa en dan v tednu res dobro jej! Šest dni pa malo manj – pa imaš dieto. In ni nič hudega, če potem tisti sedmi dan ješ meso. Čez teden pa: ješprenj, fižol, proso, ajdo. Tako ekološki kot etnološki vzorec že imamo, koda je že narejena. Ne vem, če nam jo bo uspelo zaživeti, ampak – ali ni preprosto?



Vera in spiritualnost v sodobnem filmu

Matic Majcen

V Franciji se je v prvih desetletjih 20. stoletja začel občuten del umetniške scene v soočanju z vseobsegajočimi družbenimi prelomi obračati h katolicizmu kot miselnemu okvirju, ki je pomagal osmišljati turbulentno družbeno realnost. To gibanje se je imenovalo *renouveau catholique* – katoliška prenova – in je vključevalo pisatelje, kot sta bila Paul Claudel in Jean Cocteau, skladatelje, kot sta bila Charles Tournemire in Francis Poulec, ter slikarje, kot je bil Georges Roualt. Zgolj vprašanje časa je bilo, kdaj bo tako vplivna miselnost zašla tudi v filmsko umetnost. Potem ko se je katoliška cerkev dolgo časa odrekala filmu kot še eni izmed mnogih posvetnih tehničnih novitet, ki nimajo mesta v prostorih božanske svetosti, je v dvajsetih letih v takrat že splošno sprejetem mediju prepoznala potencial didaktičnega orodja, ki bi lahko pomagalo razširjati vero onkraj obstoječih okvirjev. V skladu s katoliško prenovo v umetnosti je nato tudi v francoskem filmu katolicizem začel igrati vse vidnejšo vlogo, ki jo je tudi obdržal še desetletja kasneje, še dolgo po II. svetovni vojni. Na najvidnejšem nivoju je v tem slogu s svojimi filmi deloval Jean Cocteau, kmalu sta mu sledila še Robert Bresson in Eric Rohmer, ti

filmarji pa so vsak s svojim prepoznavnim slogom vtisnili neizbrisen pečat v zgodovino filma.

Navdahnjen nad katoliškimi pristopi v evropskem filmu je Paul Schrader leta 1972, takrat še filmski kritik, kasneje tudi sam scenarist in režiser, izhajajoč iz lastnega verskega ozadja izdal knjigo *Transcendentalni slog v filmu: Ozu, Bresson, Dreyer*. Knjiga, ki danes velja za eno najbolj vplivnih filmskoteoretskih knjižnih del sploh, je postavila tezo, da je ta katoliški pristop, ki ga vidimo pri Francozih, pravzaprav zgolj eden izmed odtenkov nekega širšega sloga pripovedovanja, ki ga je moč na različnih kulturnih ozadjih opisati tudi pri filmarjih drugod po svetu, denimo pri danskem režiserju Carlu Theodorju Dreyerju in japonskem cineastu Jasudžiru Ozuju. Njihov „transcendentalni slog“ je po Schraderjevem mnenju najpogostejše vključeval elemente, kot so vrnitev k vsakdanjiku, poudarjanje neskladja med individuumom in njegovim materialnim okoljem ter zaključek pripovedi, ki poskuša transcendentirati otipljivo realnost. Transcendentalni slog je po mnenju tega avtorja v filmu igral podobno vlogo kot religija v družbi nasploh: je način manifestacije vere v filmski umetnosti.

Skoraj pol stoletja kasneje se je tako v filmu kot v položaju religije v družbi marsikaj spremenilo. Katolicizem ni več tako viden element zahodnih družb. Posledično je tudi film danes prevladujoče ateističen oziroma, bolje rečeno, vprašanje religije razen posameznih izjem ni več v ospredju. Čeprav nekatere države, kot Španija, Italija ali Poljska, ostajajo izrazito katoliške in nikoli niso opustile teh povezav, pa je religija na najvidnejšem nivoju najpogostejše opisana s stališča kritike malverzacij znotraj institucije katoliške cerkve. Za nameček je tudi Schrader sam v svojem na novo napisanem uvodu v predelano izdajo svoje knjige leta 2018 priznal, da se je njegov koncept transcendentalnega sloga prelevil v neko drugo kategorijo in je zdaj postal del estetike t. i. „počasnega filma“.

Pa je vprašanje vere v današnjem filmu res tako odsotno? Natančnejši pogled razkrije, da tako v ZDA kot v Evropi ter Rusiji filmi, ki obravnavajo vprašanja spiritualnosti, vere in religije, vendarle niso tako nevidni. V ZDA ni mogoče spregledati ustvarjanja Terrencea Malicka, ki svoje filme vse od povratniškega celovečerca *Drevo življenja* (*The Tree of Life*, 2011) jasno pripoveduje skozi katoliško prizmo. Še en veteran, Martin Scorsese, je nedolgo tega uresničil svojo dolgoletno željo in je posnel *Molk* (*Silence*, 2016), film o jezuitskih duhovnikih na Japonskem. Paul Schrader je svoje teoretsko pisanje v prakso prelevil s *Preporodom* (*First Reformed*, 2017), v katerem Ethan Hawke kot katoliški duhovnik po zgledu verskih filmov Ingmarja Bergmana išče ponoven stik z Bogom. Spet drugje je *Solsticij* (*Midsommar*, 2019) Arija Asterja bržkone bolje kot kateri drug film podal metaforo aktualnega vzpona konservativnih ideologij. Tudi v Evropi po prelomu stoletja tovrstnih filmov ni manjkalo. Imeli smo *Tiho svetlobo* (*Stellet licht*, 2007) Carlosa Raygadasa, *Lourdes* (2009) Jessice Hausner, film *Božji možje* (*Des hommes et des dieux*, 2010) Xavierja Beauvoisa, pa *Ido* (2013) Pawla Pawlikowskega. Na povsem komercialnem nivoju smo še vedno deležni biblijskih adaptacij s filmi, kot so *Noe* (*Noah*, 2014) Darrena Aronofskyja ali *Marija Magdalena* (*Mary Magdalene*, 2018) Gartha Davisa. Za nameček v ta koš sploh ne

umeščamo filmov, ki so na prvi pogled povsem sekularni, a so jih religijske študije znotraj filmske vede privzele kot primerne za razlago verskih motivov.

Ali se torej pod površjem vendarle dogaja nekaj pomembnega? Ali filmi na temo vere in spiritualnosti ponovno doživljajo počasen, a zanesljiv vzpon? Daljnosežne politične in družbene spremembe, ki smo jim priča v zadnjem času, kajpak terjajo določeno osmišljanje, prav film pa je med svojo zgodovino brez zadržkov privzemal to vlogo. Zdi se, da prav tovrstni celovečerci vse pogostejše stopajo v ospredje, da bi gledalcem ponudili smisel in upanje v teh turbulentnih časih.

Kenotična umeščanja. Dve desetletji pravoslavja v ruskem filmu

Natalija Majsova

Članek analizira razmerje med kenozo in reprezentacijami pravoslavja kot vere, kot institucije oblasti in kot tehnike biti-v-svetu v sodobni ruski kinematografiji. Analizira najodmevnejša »pravoslavna filma« 21. stoletja, *Ostrov* (*Otok*, 2006, P. Lungin) in *Horda* (*Horda*, 2012, A. Proškin), najkontroverznejšo filmsko upodobitev Ruske pravoslavne cerkve *Leviafan* (*Leviatan*, 2015, A. Zvjagincev) in paradigmatško študijo pravoslavja v vsakdanjem življenju *Žit'* (*Živeti*, 2012, V. Sigarev).

Razcapani eterični norčki, sprevrženi dolgobrادي duhovniki, ponižno-pokončne oči sredi bledega, z ruto obrobljenega ženskega obraza in impozantne zlate kupole sredi otožne ravnine – to je le nekaj podob pravoslavnega krščanstva, kot ga slika ruska kinematografija zadnjih dveh desetletij.¹ Cerkev, Božji hram, je obenem lahko zatočišče in izhodišče, obljuba in razočaranje; njeni služabniki so sleherniki, podvrženi najprimitivnejšim strastem. Tri desetletja po razpadu Sovjetske zveze so pravoslavnokrščanske reference v takšnih in drugačnih variacijah stalnica ruske kinematografije ne glede na žanr. Pravoslavje, ki je po več kot pol stoletja sovjetskega nominalnega ateizma – ki je reprezentacije religije skoraj popolnoma izgnal iz kinematografije – znatno pridobilo priljubljenost in medijsko izpostavljenost v tranzicijskih devetdesetih letih 20. stoletja, ko je Ruska pravoslavna cerkev (RPC) tudi postopoma po zgledu predsovjetskih časov ruskega imperija spletla trdno zavezništvo s federalno oblastjo, preči vse vrste kadrov in situacij. Groteskni junaki črnih komedij se križajo in hodijo v cerkve; v slednjih se sklepajo temačni posli in išče odrešitev; scenariji in mizanscene se ne otepajo biblijskih metafor in ikon.

Nenazadnje RPC igra tudi neposredno konzultantsko in koprodukcijsko vlogo pri nezanimarljivem deležu sodobnih ruskih celovečercer, denimo v produkcijskih hišah, kot je Pravoslavna enciklopedija. Pravoslavni forum predanie.ru redno objavlja kritike domače filmske produkcije, obstajajo pa tudi spletne podatkovne baze t. i. »pravoslavnih filmov«; med vrsto ruskih produkcij, posnetih po letu 2000, je najti celo nekaj krščansko obarvanih holivudskih klasik.² Na kratko: polje raznorodnih vezi med krščanstvom in filmsko produkcijo v Rusiji je tako razgibano, da si je vredno vzeti nekaj časa za umeščanje posebnosti, ki odlikujejo rusko kinematografijo (in pravoslavje) v globalnem kontekstu precejšnjega zanimanja filmske industrije za nadnaravne pojave nasploh in, konkretnije, za religijska iskanja (ne)smislov. Za izhodišče si bomo v tem članku vzeli kenoza – evangelijski koncept popolne samoizpraznitve v iskanju Božje milosti, po Jezusovem vzoru. Ravno ta poudarek versko izkušnjo in etiko pravoslavja po mnenju mnogih analitikov ključno razlikuje od katoliške in protestantske etike, saj zabriše strogo ločnico med tostranstvom in onstranstvom ter preizpraša popolnoma vse vrednote »tega sveta« razen neizmernege kesanja (cf. Beumers 1999). V nadaljevanju bom na podlagi pregleda nekaj odmevnejših sodobnih ruskih filmov s pravoslavnimi podtoni poskusila prikazati, zakaj ravno ta naravnost na Božjo milost in združitev (a ne istovetnost!) z Bogom v onstranstvu predstavlja svojevrstno zagato za filmske preference politično vse bolj angažirane RPC ter skicirala, kaj vse je sploh lahko kenoza v odnosu do filmske izkušnje.

1 Najslikovitejši primer orisane krajine bo bralec našel v novi ruski seriji *Čiki* (2020, Eduard Oganessian) – sagi o štirih južnoruskim prostitutkah, ki se odločijo »začeti na novo« in ustanoviti legalno podjetje – fitnes klub. Eden zanimivejših likov v hudomušni seriji, ki brezkompromisno meša humor in žalost, je prav lokalni mladi duhovnik Oče Sergij (Mihail Trojnik)

2 Gl. npr. www.pravfilms.ru.

Premisliti trikotnik država-religija-film v ruskem kontekstu

Obstoječe raziskave razmerij med rusko kinematografijo in religijo je sicer mogoče razdeliti v nekaj tokov. Prve pridejo na misel obravnave posameznih režiserjev (Andrej Tarkovski, Aleksander Sokurov, Andrej Zvjagincev itn.) z vidika njihovih avtorskih poetik in svetovnonazorskih prepričanj, včasih v primerjavi z enako prepoznavnimi tujimi režiserji (Pawel Pawlikowski, Terrence Malick). Tovrstne analize pravoslavno obarvane filmske metafizike dopolnjujejo slikovita in provokativna opozorila na večkulturnost in večkonfesionalnost ruske nacije in posledično tudi ruske filmske produkcije, tj. »etnični« oz. »manjšinski« filmi in analize, ki izpostavljajo reprezentacije islama ter drugih veroizpovedi in sibirskega šamanizma, razširjenega med staroselci. Številne sodobne ruske režiserke in režiserji namreč afirmirajo pomen kozmologij, estetik in simbolizmov, ki nimajo neposredne povezave s krščanstvom. Barvite in obenem temačne postmoderne basni Vasilija Sigareva in bajke Alekseja Fedorčenko pa v šaljivo postmodernistični maniri celo zavestno, proaktivno soočajo krščanski osrednji tok z dediščino staroselskih pravlji in idejami iz t. i. novih duhovnih gibanj.

Najodmevnejše analize vpliva religije na ruski film pa vendarle ostajajo kulturološke raziskave pomenov religije (predvsem pravoslavlja) v ruskem simbolnem imaginariju, pogosto v navezavi na aktualne strukture oblasti in politike. Med vidnejšimi primeri te struje je zbornik pod uredništvom filmske zgodovinarke Birgit Beumers z naslovom *Russia on Reels: The Russian Idea in Contemporary Russian Cinema* (1999), ki prepričljivo umesti pravoslavni preporod v Rusiji devetdesetih let 20. stoletja v kontekst politične misije postsocialistične tranzicije – iskanje nove nacionalne ideje, ki ga lahko razberemo v vrsti estetsko in žanrsko raznorodnih produkcij tistega obdobja, vključno z znanim filmskim esejem Aleksandra Sokurova *Ruski kovčeg* (*Ruski zaklad*, 2002) in razvpito dilogijo *Brat* (1997) in *Brat 2* (2000) Alekseja Balabanova pa tudi v vrsti manj odmevnih produkcij. Zbornik predstavi dve temeljni tezi: prvič, poglobi se v specifično pravoslavlja, ki ga zagovarja Ruska pravoslavna cerkev, ter izpostavi, da stereotip o povezavi med pravoslavljem in rusko državo drži le toliko, kolikor s »pravoslavljem« mislimo RPC in nacionalno idejo o Moskvi kot »tretjem Rimu«, ki se je posebej prijela v 19. stoletju in ki v Rusiji 21. stoletja ponovno opozarja na pomen RPC za rusko identiteto in zunanjo politiko.³

3 Ideja meniha Filofeja »Moskva – tretji Rim« pravi, da Moskva za Rimom in Bizancem postane tretja in zadnja (zaradi svetosti števila tri) zibelka krščanstva. Tezo je za svojo vzel Ivan IV. (Grozni), po vzpostavitvi moskovskega patriarhata leta 1589 pa je prerasla v uradno državno doktrino. Če je teza Moskva – tretji Rim kot nacionalna doktrina in prepričanje RPC veljala vse od konca 16. stoletja, velja opozoriti, da je bil prepričevalni domet uradne RPC skozi celotno njeno zgodovino zelo omejen: za rusko inteligencijo in kmete ni bila zanimiva, tako da so se pogosto odločali bodisi za vztrajanje pri eklektični zmesi krščansko-poganskih obredov bodisi za pripadnost različnim sektam, ki so se držale veliko strožjih načel od tistih, ki jih je zapovedovala RPC. (gl. Majsova 2017, tretje poglavje)

Obenem določena poglavja zbornika upravičeno preizprašujejo enotnost »ruske ideje«, zasnovane na tezi »Moskva – tretji Rim«. Rusistka Nancy Condee tako na primer opozori na obstoj alternativne »ruske ideje« znotraj pravoslavja, ki, če imperialne ambicije za hip postavimo v oklepaj, slavi tudi, če že ne predvsem, izrazito nekolonialen odnos do sveta – popolnoma nesebično prepustitev svetu s trpljenjem, ki lahko razkrije večne resnice. Tovrstno nesebično predanost svetu in Bogu – ki je le korak stran od kenoze – v ruski kulturi uteleša trop vaškega norčeka, *jurodivega*, ki kot da živi v neki posebni dimenziji, ne meneč se za družbene uzance in vrednote totranstva (gl. tudi Birzache 2016). Za Condee to tradicijo utelešajo številne pravoslavne struje, ki ne pristajajo na tihi dogovor o sodelovanju med Cerkvijo in Državo, za katerega si prizadeva RPC, marveč na različne načine poskušajo živeti v skladu z biblijskim izročilom.

Ruska ideja je torej tudi v svoji pravoslavni različici razbita na dvoje. Na eni strani na idejo, ki jo nedvoumno podpira RPC, o večkulturni ruski naciji, ki naj bi – tudi zaradi svoje pravoslavne podstat – bila pozvana rešiti svet pred duhovnim propadom, na drugi strani pa na skupek idej o življenju kot Božjem daru ter moralnem imperativu vsakega posameznika živeti za Božje odpuščanje. Drugi pol ruske ideje, ki ga, kot ugotavlja Condee, utelešajo marginalci, norčki, družbeno neprilagojeni pravičneži, tako nima nikakršnega neposrednega, vnaprej določenega odnosa do države ali njenih institucij in je v latentnem konfliktu z RPC. Slednja sicer ne nasprotuje alternativnim tokovom pravoslavja, a je do njih tudi čedalje bolj zadržana. Obenem vmešavanje RPC v rusko filmsko politiko (in kulturo nasploh) v zadnjih dveh desetletjih progresivno narašča; odgovorni RPC za odnose z javnostjo, metropolit Ilarion, je le pred nekaj meseci zatrdil, da si mora Cerkev prizadevati za spremembo narodne zavesti ravno s pomočjo filma in serij. Številne ruskopravoslavne avtoritete se v zadnjih dveh desetletjih vse pogosteje izjasnjujejo glede doma in/ali v tujini odmevnih filmov, v katerih prepoznajo določen odnos do pravoslavja, ki ga praviloma spontano enačijo z institucijo RPC. »Nevarni« po mnenju RPC so torej filmi, ki ne podpirajo institucionalizirane oblike pravoslavja in simbioze te Cerkve z državno oblastjo (gl. tudi Graffy 2015). Kot bomo videli v nadaljevanju, so taki filmi velikokrat povsem v skladu z osnovnimi krščanskimi vrednotami, kot so spoštovanje do bližnjega, vera v Boga, ideal monogamnega zakona in nuklearne družine, ter tudi s pravoslavnimi posebnostmi, kot je kenotična popolna kristološka samoizpraznitev v svet in posledično trpljenje, ki vodi v odrešenje, ki je združitev z Bogom, po Božji milosti.

Kenoza: prikazati trpljenje

Kenotično trpljenje in posredno sklicevanje na podobo kenotičnega Jezusa, ki s svojo nesebično pripravljenostjo »postati nič« poda zgled človeku, je po mnenju Beumers (1999)

eden prepoznavnejših motivov postsovjetske (1992–2001) ruske kinematografije, ki jo zaznamuje splošna tematika »iskanja«. Nadaljnja konsolidacija filmske politike in filmske industrije v kontekstu kulturne politike, ki jo v 21. stoletju narekuje vlada Vladimirja Putina, je po desetletju prevlade »črne kulturne produkcije« (černuha) botrovala postopnemu oblikovanju bolj afirmativnih, »pozitivnih« filmskih tropov, prepoznavnih lokalnih žanrov in standardnega nabora tematik, med katere sodi tudi pravoslavlje in njegova zgodovina (gl. Norris 2012). Večina filmov o pravoslavju se sicer ukvarja z zgodovino religije in se osredotoča na prepoznavne osebnosti in temeljne dogodke iz te zgodovine; produkcije, ki v ospredje postavljajo določene koncepte pravoslavne doktrine, kot je kenoza (sicer daleč najbolj pogosto tematizirani koncept), so redkejši.

Ravno samoizpraznitev in trpljenje v imenu odrešenja in Božje milosti sta osrednja tema dveh najuspešnejših ruskopravoslavskih filmov – *Ostrov* (*Otok*, 2006, Pavel Lungin) in *Orda* (*Horda*, 2012, Andrej Proškin). Prvi film se odvija med drugo svetovno vojno in pripoveduje o tridesetletnem kesanju nesrečnega glavnega junaka Anatolija (Peter Mamonov), ki misli, da je za ceno lastnega življenja pustil umreti kolega. Drugi nas popelje v štirinajsto stoletje, med Tatara-Mongole, in se osredotoča na trpljenje metropolita Aleksija (Maksim Suhanov). Gre za zelo različni zgodbi, ki pa ju povezuje skrbno izbrana foka-lizacija. Ob koncu ogleda obeh postane jasno, da je fabula, ki je sicer sama po sebi izjemno zanimiva, postranskega pomena, kot je tudi vse, kar je v filmih »tostranskega«.

Čeprav *Ostrov* odlikujejo čarobni barvni kontrasti, impresivni posnetki večno zimske severnoruske pokrajine, pregovorno zanimiv kontekst skrivnosti druge svetovne vojne ter osrednji misterij, ki vodi scenarij, je sporočilo filma drugje. RPC je *Ostrov* v uradni izjavi označila kot »film-dogodek« in »film-pridigo«, saj pripoveduje nekaj, česar ni mogoče ne uzreti ne prebrati (Patriarchia.ru 2006). Kesanje je razumljivo le, če ga doživiš in preživiš, namiguje film. Kesanje je vsakodnevna tlaka, ki se nadaljuje, vse dokler ti Bog ne da popolnoma nedvoumnega znaka odpuščanja, nas uči menih Anatolij. Ne more si odpustiti, da je med vojno pustil umreti bojnega tovariša in nadrejenega Tihona (Aleksej Zelenski); tudi tri desetletja trdega dela v samotnem samostanu na ruskem severu, tudi spoznanje, da je z vero pridobil nadnaravne sposobnosti, ga ne odrešita občutka krivde. Kriv je, dokler mu ne odpusti Tihon (v zaključnih kadrih ga, postaranega, igra Jurij Kuznecov), admiral, ki pravzaprav nikoli ni umrl. Krivda je torej popolnoma človeška; izvorni greh je neomajen razlog za večno ponižno kesanje.

Orda, ki jo je producirala pravoslavna družba Pravoslavnaja entsiklopedija, ne govori o krivdi, ampak izpostavlja trpljenje do samoizbrisa kot zgledno, pravilno etično držo. Zgodovinska drama o ruski zemlji pod tataromongolskim jarmom v 14. stoletju sledi mukam moskovskega metropolita Aleksija (Maksim Suhanov), po katerega pošlje mongolski han Džanibek (Innokentij Dakajarov), potem ko njegova mati (Roza Hajrullina) nena-domo izgubi vid. Aleksij gre na dolgo in zahtevno pot v Saraj-Batu, ker mora – v nasprot-nem primeru Mongoli grozijo s požigom Moskve. Njegovi poskusi pomagati Mongolki so najprej neuspešni. Slednja na koncu spregleda bolj po naključju kot zaradi namenske tera-pije, ko Aleksij ždi v mongolskem ujetništvu. Film, izvorno imenovan *Svjatitelj Aleksij*

(*Metropolit Aleksij*), vztraja pri osnovni premisi kenoze: trpljenje – med dolgo potjo; pod Mongoli; zaradi ruske politike – je del življenja in Aleksij ne more drugače, kot da se mu popolnoma preda ne glede na izid tistega, kar se zdi, da je njegova misija: pozdraviti Mongolko Tajdulo. Poanta filma, v osnovi zelo podobna nauku *Ostrova*, v ruskem kontekstu učinkuje na zelo specifičen način. Tako režiser kot številni kritiki izpostavljajo, da film sicer ni zgodovinska rekonstrukcija in si ne prizadeva za pretirano podobnost resnici (verisimilitudo), temveč igra na atmosfero in vtis (gl. Roberts 2016). Heterotopija, ki se v našem primeru imenuje Saraj-Batu, ustvari vtis, da je pripoved filma – arhetipsko-mitska zgodba o borbi dveh sil (Rusije in Mongolije), ki sta si v izhodišču pravzaprav zelo podobni: pogoltni, materialistični in grajeni na zmesi intrig in nasilja. Zmagovalec te borbe je, kot nas prepriča film, Aleksij – posameznik, ki pravzaprav ni zastopal nobene strani, ampak neko drugo, večjo resnico, ki jo lahko razkrije samo nesebično samoizničenje.

Povzeto sporočilo filma, konsistentno podano s fabulo, kinematografijo in igro, je bilo premočno, da bi ušlo pravoslavnim producentom in RPC kot institucije, ki se je tako znašla v precepu. Po eni strani ni mogla ne prehvaliti vestne upodobitve vélikega imena pravoslavne zgodovine, metropolita Aleksija, po drugi strani pa se je jasno distancirala od Proškinove interpretacije odnosov med Rusi ter Tatari in Mongoli (Engel 2015). Proškin namreč ne enači Rusov s pobožnimi kristjani, Mongolov pa ne demonizira (dovolj); vloga Cerkve kot institucije pa je v filmu popolnoma podrejena dosežkom posameznika. *Orda* je posredno zaznamovala filmsko politiko RPC, ki po letu 2012 v svojih ocenah posameznih filmov posebej pozorno obravnava ravno razmerje med pravoslavnokrščanskimi idejami in reprezentacijami Cerkve.

Zanikanje kenoze: življenje ob porušeni cerkvi

Med bolj razvpite primere zgražanja RPC nad sodobno rusko filmsko produkcijo sodi *Leviafan* (*Leviatan*, 2014), četrti celovečerec v režiji zahodnim gledalcem dobro znanega Andreja Zvjaginceva in tudi njegov prvi film, postavljen v razmeroma konkretne okoliščine: na sodobno rusko podeželje, kjer se junaki soočajo z zelo otipljivimi družbenimi težavami, med drugim s skorumpiranimi lokalnimi duhovniki RPC. Film, ki je sicer v Cannesu prejel nagrado za najboljši scenarij, sta ostro napadla tako RPC kot rusko Ministrstvo za kulturo, saj naj bi po besedah ministra Vladimirja Medinskega predstavljal »ideološko podstat za genocid ruskega naroda«, diskreditiral RPC in izkazoval režiserjevo udinjenost Zahodu (BBC News 2015). Na podoben način, kot brezsramna profanacija ruske države in njenih vrednot (vključno s pravoslavljem) je bil ožigosan Zvjagincevov naslednji film *Neljubov* (*Brez ljubezni*, 2017), ki pa je obenem pripeljal do razprave v vrstah pravoslavnihi filmofilov. Vladimir Šallar, urednik mediateke pravoslavnega spletnega fo-

ruma predanie.ru tako opaža, da niti *Leviafan* niti *Neljubov* v svojem družbenem pesimizmu nista protikrščanska. *Leviafan*, utemeljuje Šallar (2017), je v osnovi film o Cerkvi, ki pa je porušena, razdrobljena in ki jo je zamenjal »temni dvojnik, ki se je zлил z državo v pošastnem Leviatanu«, ki, prosto po Thomasu Hobbsu, žre človekovo svobodo in naravo. Za razliko od ruske vladajoče politične in cerkvene elite se Šallar tako ne zgraža nad Zvjagin-cevovo temačno, mestoma grobo estetiko, ki preveva oba režiserjeva zadnja filma. Na-sprotno, opozori na globoko krščansko, simbolično ikonografijo in pripovedni lok njegovih prvih, bolj abstraktnih filmov, kot *Vrnitev (Vozvraščeniye, 2003)*; zadnja dva temu pri-merno bere kot prefinjeno diagnozo in ne pretenciozen šund. In res, motiv porušene cer-kve je prisoten tudi v *Neljubovi*, mimogrede, v časopisnem oglasu za prodajo stanovanja ločenega para. Materialistična »cerkev« nekega zakona je obsojena na propad, ugotavlja Šallar, medtem ko kamniti Kristusov hram stoji in čaka na neke vrste rekonfiguracijo – odnosov, vrednot in želja.

Ne glede na to, ali se s Šallarjem strinjamo ali ne, lahko Zvjagincevove filme in njihove krščanske motive obravnavamo kot metodološko kenotične: fenomenološko skicirajo ko-ordinate kenoze, s tem ko gledalca postavijo v nadvse neprijeten položaj opazovalca brez glasovalne pravice. Zato tudi tako zelo skelijo RPC: četudi jih dojemamo kot pro- ali proti-pravoslavne, razbijajo tisočletni mit o svetosti sožitja med rusko Državo in RPC in o keno-tičnem poslanstvu te simbiotske tvorbe. S tega stališča Zvjagincevova kinematografija si-cer ni pionirska – podobne poskuse, osredotočene na dokončno razstrelitev variacij tega mita, v katerih kot kenotični akter nastopa kar ruska prestolnica Moskva (gl. Gosilo 2007), lahko zasledimo v produkcijah, kot je gangstrska melodrama *Moskva, Moskva (Moskva, Moskva, 2000, Aleksander Zeldovič)* – je pa *Leviafan* zagotovo estetsko, narativno in sporočilno najbolj neposredna filmska kritika skorumpirane zlitosti državnih in cerkve-nih oblasti v sodobni Rusiji (gl. tudi Kleiman 2014; Graffy 2015). *Neljubov*, zgodbo o koncu nefunkcionalnega odnosa, travmatični ločitvi in neljubljenem otroku, ki izgine v neznano, z lahkoto beremo kot naslednje poglavje *Leviafana* oz. še eno variacijo Zvjagin-cevove »družbene diagnoze«. Cerkev, na katero opozarjajo sporadični, nepričakovani iko-nografski sklici, na primer reprodukcije pravoslavnih fresk v pisarni enega od junakov filma, je morda res »blizu«, a je tudi svetove trpljenja proč.

Zvjagincevova fenomenologija nerazmerja med RPC in temelji krščanstva in izhodiš-čne nemožnosti kenotične orientacije RPC tako pomembno nadgradi realistične repre-zentacije kenotskega trpljenja, ki fascinirajo Lungina in Proškina. V *Leviafanu* in *Nelj-u-bovi* je kenotsko trpljenje oznaka družbe nasploh, če gre za družbo materialističnih, ciničnih in nepoštenih ljudi.

Kenoza kot življenje: mučenice hodijo mimo cerkva

Četudi Zvjagincevovi filmi napeljujejo k premislekom o naravi družbe, države in smisla, ti premisleki v osnovi temeljijo na tiho pretresljivih zgodbah izbranih posameznikov. Te zgodbe so polne intertekstualnih referenc; za našo razpravo je posebej pomemben režiserjev pomah kolegu Vasiliju Sigarevu, skromnemu mojstru slikovitih, temnohumornih popotovanj skozi rusko provinco. Poleg izprijenega duhovnika RPC (Valerij Griško), ki v zavezništvu z lokalnim županom (Vadim Šelevjat) pomaga vzdrževati lokalno mafijsko strahovlado, v zaključnih dvajsetih minutah spoznamo še enega pravoslavnega duhovnika. Oče Vasilij (Igor Sergejev) je skromen in ponižen; kupuje kruh, medtem ko glavni junak Nikolaj (Aleksej Serebrjakov), žalujoč za preminulo ženo, išče vodko. »Kje je zdaj tvoj Bog?« izbruhne Nikolaj. Prave razlage ni, iz duhovnikovega nekoliko zmedenega odgovora lahko razberemo le, da ga na tem svetu ni in da ga ne morejo nadomestiti ali priklicati materialne obrede. Duhovnik, spet, prisega na večno kesanje, zacementirano s pravoslavnimi rituali.

Prizor ni pomemben zgolj kot morebitna aluzija očeta Vasilija na režiserja z istim imenom. Cel prizor je namreč na moč podoben eni od mnogih dimenzij žalovanja in interakcij z religijo, ki jih naniže Sigarev v filmu *Žit' (Živeti, 2012)* – prepletu štirih zgodb o ljubeznih, ki jih prekine smrt. Tudi tu ena od protagonistk, Griška (Jana Trojanova), skozi napade duhovnika – povprečnega, neškodljivega izvrševalca ritualov, ki naj bi vaščanom pomagali prebroditi bedo vsakdana. Ko se žalujoč za tragično umrlim možem za kak mesec zapije, Griša med brezciljnim tavanjem po zasneženih vaških kolovozih prispe do presenetljivo impozantne cerkve in prosi duhovnika, naj ji priredi pogrebno mašo. Zmedeni duhovnik (Robert Vaab) nima odgovora na njeno bizarno prošnjo; popravi jo, da ji lahko ponudi zgolj krst. Nato se je nerodno odkriža; oba izgineta v zimsko meglo.

Žit' je res izšel dve leti pred *Leviafanom* in ne problematizira duhovne plehkosti, cinizma in merkantilnosti RPC, kot to počne Zvjagincevov film. Prav tako ne predoči fenomenoloških razsežnosti iskanja Boga skozi kenotično trpljenje, kot to storita Lungin in Proškin. Obenem ravno ta film, drugi del Sigarevove hudomušno tragične, s pravljičnimi motivi prežete raziskave o ljubezni, smrti in smislu življenja razpre novo dimenzijo ruskega pravoslavja, ki jo provizorično lahko označimo kot »pravoslavje vsakdanjega življenja«. Če so Zvjagincevovi posvetni junaki praviloma nereligiozni oz. v pravoslavnem pomenu besede »neetični«, ker jih ne žene vera v Božjo milost, se Sigarevova tavanja po »glubinki« – Rusiji onkraj prestolniških Moskve in Sankt-Peterburga – osredotočajo ravno na iskanje miline, ponižnosti in dobrote v tem, navidez ne preveč hvaležnem kontekstu. Naključno ali ne, to izhodiščno zanimanje navadno utelesijo netipične junakinje: ženske in otroci, ki jih praviloma odlikuje še neka dodatna nehvaležna okoliščina. V matrici različic »ruske ideje« jih lahko umestimo med *jurodive* – marginalce, ki si morajo pravico delovanja in glasovanja šele pridobiti.

RPC se do Sigarevovih filmov (še) ni opredelila, verjetno zaradi njihove relativno nišne prepoznavnosti in zgolj posrednih izjav glede Cerkve. Ne glede na to so za umeščanje prisotnosti pravoslavja v sodobni ruski kinematografiji izjemnega pomena, saj kažejo na prisotnost določenih idej in vrednot v družbeno-kulturnem simbolnem imaginariju. Prvič, afirmirajo sporočilo, ki preči vse zgoraj omenjene filme: da rusko družbo zaznamuje ambivalenten odnos do RPC in njene zgodovine in da sodobne interpretacije pravoslavnih vrednot, vključno z idealom kenotičnega trpljenja, praviloma niso sozvočne z idejo Cerkve kot centralizirane institucije oblasti, ki deluje v skladu z državnimi interesi. Drugič, na sledi številnim dokumentarcem in preprosto skrajno družbeno realističnim filmom zadnjih petnajstih let, ki sledijo vodilom prepoznavne šole dokumentarnega filma Marine Razbežkine, Sigarevovi filmi afirmirajo pravoslavje vsakdanjega življenja kot *eno od* razpoložljivih strategij za spopadanje z življenjskimi preizkušnjami. Griška iz *Žit'* se sicer poroči v cerkvi, a pred poroko mimogrede beleži številne vraževerne »znake«, simbole, ki sicer ne pomenijo kaj dosti, vendar se po smrti ljubljene pretvorijo v temne prerokbe. Enako počne druga ženska junakinja, Galja Kapustina (Olga Lapšina), ki v filmu izgubi deklici-dvojčici. Tako ona kot Griška po pogrebih sanjarita, da pokopani bližnji vstanejo od mrtvih. Kapustina svoji deklici v deliriju celo izkoplje iz groba in ju pripelje domov. Ne eni ne drugi ne pomaga nič; ne Cerkev ne vraževerje. Svet, pogojen z obstojem »dveh«, če parafraziram Badioujevo *Hvalnico ljubezni* (2010), se mora porušiti. Griškin se uspešno zapre in se pretvori v svet z gledišča posameznika. Podrti svet priletne matere Kapustine se izteče v njen samomor.

Sigarevov delno nadrealističen, delno pravljичen svet okrona naslov filma: *Živeti!* Življenje, namiguje režiser, ni vedno razložljivo, pravično, predvidljivo; živeti v skladu z imperativom ljubezni pomeni tudi tvegati izgubo, celo prostovoljno pristati na končno izgubo; zato je tako življenje že v osnovi prototip kenotičnega trpljenja. Ljubezen se na koncu ne more izteči drugače kot tragično; živeti to tragedijo – dar, ki ga Sigarev vedno znova dodeli ženskim junakinjam – je morda ena pomenljivejših biblijskih resnic.

Kenozo kot postopek?

Orisani impulz Sigarevove mojstrovine, ki je požela pohvale ruskih kritikov in navdihnili nekaj žalobnih forumskih odzivov gledalk in gledalcev, tj. nepopustljivo vztrajanje pri pomenu ženske življenjske in ljubezenske izkušnje z vidika težkega in vendar banalnega vsakdana, je zaznati v vse več ruskih produkcijah. Med njimi velja za konec, ki naj bo tudi novi začetek, izpostaviti prodorno režiserko »nove generacije«, Natalijo Meščaninovo, diplomantko že omenjene šole Marine Razbežkine. Če je ta tekst primarno pregled reprezentacij kenoze (Lungin, Proškin) oziroma njenega zanikanja (Zvjagincev) in preizpraše-

vanja (Sigarev), nam Meščaninova v zadnjem filmu *Serdce mira* (*Srce sveta*, 2018) ponudi vpogled v kenozo kot filmski postopek. Rezultat je film, ki gledalca z izbranimi koti, haptično estetiko in dokumentaristično predstavljeno, dialoško zasnovano narativo vsako minuto znova mehko prisili živeti vse globlje plasti najrazličnejših ljubezni, z njimi pa tudi trpljenja.

Literatura

- BBC News: *Pravoslavnye aktivisty trebujut zapretit' Leviatan v RF*. 2015. Dostopno prek: https://www.bbc.com/russian/russia/2015/01/150115_leviathan_oscars_medinsky (10. 9. 2020).
- Beumers, Birgit, ur.: *Russia on Reels*. London: I. B. Tauris, 1999.
- Birzache, Alina G.: *The Holy Fool in European Cinema*. London: Routledge, 2016.
- Condee, Nancy: *No Glory, No Majesty, or Honour: The Russian Idea and Inverse Value*. *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Ur. Beumers, Birgit. London: I. B. Tauris, 1999. 25–33.
- Engel, Christine: *The Horde*. *Kinokultura* 50/2015. Dostopno prek: http://www.kinokultura.com/2015/50/fifty_orde.shtml (15. 9. 2020).
- Goscilo, Helena: *Re-Conceptualizing Moscow (W)Hole/Sale*. *The Slavic and East European Journal* 51/2, 2007, 312–330.
- Graffy, Julian: *Leviatan*. *Kinokultura* 48/2015. Dostopno prek: <http://www.kinokultura.com/2015/48r-le-viatan.shtml> (15. 9. 2020).
- Kleiman, Naum: *Algebra i metafizika: o kinematografije Andreia Zviagintseva*. V *Dykhanie kamnia*. Mir fil'mov Andreia Zviagintseva. Sbornik statej i materialov. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 438–44.
- Majsova, Natalija: *Konstruktor, estetika in kozmonavt: vesolje v sodobni ruski kinematografiji*. Ljubljana: Založba FDV, 2017.
- Norris, Stephen M.: *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2012.
- Patriarchia.ru: *Ostrov: Fil'm sobytie. Fil'm propoved'*. Dostopno prek: <http://www.patriarchia.ru/db/text/164751.html> (25. 9. 2020).
- Roberts, Tom: *The Horde (Orda)*. *The Contemporary Russian Cinema Reader 2005-2016*. Ur. Salys, Rim-gaila. Boston: Academic Studies Press, 2016. 217–238.
- Šallar, Vladimir: *Neljubov' Zvjaginceva: popytka hristjanskogo pročtenija*. *Živoje predanije.ru*, 2017. Dostopno prek: <https://blog.predanie.ru/article/nelyubov-andreya-zvyagintseva-popytka-hristjanskogo-prochteniya/> (15. 9. 2020).

Viri

- Lungin, Pavel: *Ostrov*. Rusija: Pavel Lungin Studio, 2006.
- Proškin, Andrej: *Orda*. Rusija: Pravoslavnaja entsiklopedija, 2012.
- Zvjagincev, Andrej: *Leviatan*. Rusija: Non-Stop Production, 2015.
- Zvjagincev, Andrej: *Neljubov'*. Rusija: Arte France Cinéma, Why Not Productions, 2017.
- Sigarev, Vasilij: *Žit'*. Rusija: Koktebel', 2012.
- Meščaninova, Natalija: *Serdce mira*. Rusija: CTB Film Company, 2018.

Povzetek

Članek obravnava porast reprezentacij in tematizacij pravoslavja ter Ruske pravoslavne cerkve v ruski kinematografiji 21. stoletja kot posledico ponovne vzpostavitve tesne naveze med RPC in rusko državno oblastjo v času prvih predsedniških mandator Vladimirja Putina (1999–2008). Kot ključno značilnost reprezentacij ruskega pravoslavja v kinematografiji izpostavi poudarek na etiki kenotskega trpljenja. Kenoz – ideja posameznikovega večnega trpljenja in kesanja do končne združitve z Bogom po Božji milosti – pa ni v skladu z oblastnimi ambicijami RPC in njenimi prizadevanji za simbiotske odnose z institucijami države; obenem se pogosto etično sporne prakse RPC, predvsem njena pregovorna skorumpiranost, odražajo v rasti frekvence negativnih reprezentacij predstavnikov RPC in RPC kot institucije v ruski kinematografiji. V članku ugotavljamo, da orisano neskladje med temeljno pravoslavno etiko, ki pogosto pride do izraza v odmevnejših ruskih filmih, in interesi, ambicijami ter nenazadnje praksami RPC vodi do ambivalentnega odnosa slednje do sodobne ruske kinematografije. RPC po eni strani pozdravlja večjo zastopanost ruskega pravoslavja v filmski produkciji, po drugi strani pa rusko pravoslavje površno in neustrezno enači s pripadnostjo sebi. Tako pogosto diskreditira filme, ki niso v neskladju s pravoslavno etiko, samo zato, ker istočasno ne podpirajo RPC oz. jo celo kritizirajo.

Namen članka je tako umestiti in prikazati različne dimenzije kenotske etike v odmevnejših ruskih filmih zadnjih dveh desetletij. S pomočjo nekaj študij primerov obravnava razmerje med kenozo in reprezentacijami pravoslavja kot vere, kot institucije oblasti in kot tehnike biti-v-svetu; analiza se osredotoča na najodmevnejša »pravoslavna filma« 21. stoletja, *Ostrov (Otok)*, P. Lungin, 2006) in *Horda* (*Horda*, A. Proškin, 2012), najkontroverznejšo filmsko upodobitev RPC, *Leviafan (Leviatan)*, A. Zvjagincev, 2015) in paradigmatško študijo pravoslavja v vsakdanjem življenju, *Žit' (Živeti)*, V. Sigarev, 2012).

Summary

This article addresses the rise of representations and thematizations of Orthodoxy and the Russian Orthodox Church in 21st-century Russian cinema as a result of the re-establishment of close ties between the ROC and Russian state authorities during Vladimir Putin's first two terms as President (1999–2008). The text highlights the emphasis on the ethics of kenotic suffering as a key feature of cinematic representations of Russian Orthodoxy. However, kenosis – the idea of an individual's eternal suffering and repentance until final unification with God by God's grace – is not in line with the power ambitions of the ROC and its efforts to maintain symbiotic relations with the institutions of the state. At

the same time, certain ethically debatable practices of the ROC, especially its proverbial taste for corruption, are reflected in the growing frequency of negative representations of the ROC and its representatives in Russian films. The article notes that the outlined discrepancy between the fundamental ethics of Russian Orthodox Christianity, which features in internationally resonant Russian films, and the interests, ambitions and, last but not least, practices of the ROC, leads to the latter's ambivalent attitude towards contemporary Russian film. On the one hand, the ROC welcomes greater representation of Russian Orthodoxy in film production; on the other hand, it superficially and inappropriately equates Russian Orthodoxy with belonging to the ROC. It therefore often discredits films that are not inconsistent with Orthodox ethics, just because they do not support the ROC or even criticize it.

The purpose of the article is to map and demonstrate the different dimensions of kenotic ethics in some of the more internationally resonant Russian films of the last two decades. With the help of several case studies, it addresses the relationship between kenosis and representations of Russian Orthodox Christianity as faith, an institution of power, and a technique of being-in-the-world. It analyses the most resonant "Orthodox Christian films" of the 21st century, *Ostrov* (*The Island*, P. Lungin, 2006) and *Horda* (*The Horde*, A. Proshkin, 2012), the most controversial film representation of the Russian Orthodox Church, *Leviafan* (*Leviathon*, A. Zvyagintsev, 2015) and a study of Orthodoxy in everyday life, *Zhit'* (*Living*, V. Sigarev, 2012).

Ključne besede

pravoslavlje, ruski film, postsovjetski film, kenoza, Lungin, Proškin, Zvjagincev, Sigarev

Key words

Orthodox Christianity, Russian film, post-Soviet film, kenosis, Lungin, Proshkin, Zvjagintsev, Sigarev

Magdalenina zanka

Žiga Brdnik

Raziskava se loteva kritične diskurzivne analize filmskega upodabljanja Marije Magdalene, ki po dveh tisočletjih ideološkega izkrivljanja njene vloge pri začetkih krščanske religije doživlja zgodovinsko in simbolno rehabilitacijo. Temelji na filozofski analizi položaja žensk iz dela *Drugi spol*, francoske filozofinje Simone de Beauvoir, zgodovinskih virih ter analizah lika in dela Marije Magdalene.

Nedavno razkriti viri, med drugim tudi fragmenti evangelija, ki nosi njeno ime (King 2003), kažejo, da je bila Marija Magdalena oziroma Marija iz Magdale apostolka, enaka stoletja opevani dvanajsterici apostolov; kar ji je po dveh tisočletjih zamolčanosti leta 2016 priznala tudi Rimskokatoliška cerkev. A njena podoba je skozi stoletja – vse do danes, ko se je postopoma začela njena rehabilitacija – delovala kot utelešenje drugosti ženskega spola, kakor jo je v Drugem spolu definirala Simone de Beauvoir: »Določena je glede na moškega in se razlikuje glede nanj, ne pa on glede nanjo; ona je nebitveno nasproti bistvenega. On je Subjekt, on je Absolutno; ona je Drugi« (de Beauvoir 2013/I, 15). Takšen odnos je skozi stoletja z vzpostavitev kanona, iz katerega je bil izgnan tudi evangelij po Mariji iz Magdale, vzpostavila cerkev: Jezus je božji sin, učlovečeni bog, ki nase jemlje vse grehe človeštva in prinaša božje kraljestvo na Zemlji – torej poosebljeno Absolutno, Subjekt per se; Marija Magdalena je do druge polovice prejšnjega stoletja pretežno prikazana kot pokesana prostitutka ali kvečjemu večno žalujoča, obrobna ženska figura, katere bitstvo je objokovati lastne grehe in križanje moškega – torej večni Drugi. Še več, njena podoba je z večno drugostjo delovala kot močna in trdovratna metafora za zatiranje žensk (Carroll 2006; Haskins 1995). »Zakonodajalci, duhovniki, filozofi, pisatelji in učenjaki so zagrizeno dokazovali, da je bil podrejeni položaj ženske zapovedan na nebu in da je koristen za zemljo. Takšna volja po nadvladi se odraža v verah, ki so jih osnovali moški: svoje orožje so si našli v legendah o Evi, o Pandori. Filozofijo in teologijo so podredili svojim interesom /.../« (de Beauvoir 2013/I, 22). Med omenjeni legendi bi gotovo lahko dodali tudi nesrečno Marijo Magdaleno, ki niti ni bila izmišljena mitična oseba, temveč človek, z izkrivljanjem za ideološke potrebe pretvorjena v legendo za potrjevanje ženske manjvrednosti v primerjavi z absolutnostjo moškega.

»Ženska se ne rodi: ženska to postane. Lika, ki si ga znotraj družbe nadeva človeško bitje ženskega spola, ne definira nikakršna biološka, psihična, ekonomska usoda; k izgradnji tega vmesnega produkta med moškim in kastratom, ki je označen kot ženski, prispeva celotna civilizacija. Individuum je lahko kot Drugi vzpostavljen samo s posredovanjem nekoga drugega.« (de Beauvoir 2013/II, 15)

Ta drugi, ki je dokončno zakoličil tisočletno drugost Marije iz Magdale, je bil točno določen človek. Papež Gregor I., zaradi svojega vpliva na papeškem prestolu poznan tudi kot Gregor Veliki, je v Rimu konec 6. stoletja s serijo maš o Mariji Magdaleni za skoraj tisočletje in pol zapečatil usodo njene, že prej prisotne, a nikoli uradno potrjene cerkvene podobe: »Tista, ki jo Luka imenuje grešnica, ki jo Janez imenuje Marija, verjamemo, da je Marija, iz katere so po Marku izgnali sedem hudičev. In kaj je teh sedem hudičev ponazarjalo drugega kot vse pregrehe?« (Carroll 2006) Gregor je tako dokončno v eno osebo združil več Marij in žensk, ki se pojavljajo v štirih od cerkve priznanih evangelijih, da je ustvaril uradno požegnan mit o Mariji Magdaleni kot ob obličju boga pokorjeni grešnici: »Mnoštvo svojih zločinov je pretvorila v vrednote, da bi popolnoma služila bogu v pokori« (Carroll 2006). Posledično se je tisočletje kasneje tudi v renesančnem in baročnem slikar-

stvu pretvorila v slečen objekt »svete pornografije«, skozi to pa v katoliškem imaginariju dobila tudi stalno mesto hotnice, ki je svoje meseno poželenje zamenjala za poželenje po svetosti. Tako se je transformacija iz močne ženske ob Jezusovem boku dovršila v obvladljivi figuri, ki je postala tudi učinkovito propagandno orožje za patriarhalno zatiranje njene lastnega spola in promocijo moške dominantnosti (Carroll 2006; Haskins 1995). Pri tem je potrebno dodati, da naj bi imele ženske ob boku Jezusa in v prvih krščanskih skupnostih pred ustanovitvijo katoliške cerkve enakovreden položaj z moškimi in da naj bi jih kot takšne obravnaval tudi sam Jezus; njihovo kasnejše izključevanje in zatiranje je torej pomenilo zavesten, ideološko in politično motiviran odklon od prvotnega nauka (Küng 2004).

Kot v spremni besedi k slovenskemu prevodu knjige *Drugi spol* pojasni Eva Bahovec: »Ženskost je entiteta, ki jo je treba misliti v razliki, opoziciji, nasprotju z moškostjo« (de Beauvoir 2013/II, 578). Prav tako moramo v zgodovini religije in umetnosti, specifično pa tudi v zgodovini filma Marijo Magdaleno misliti v razliki, opoziciji in nasprotju z Jezusom. Dvojnost med njima, med podobo križanega (raztelesenega) in telesnosti zapisane (desubjektivizirane) moramo gledati skozi prizmo spolne razlike. Bahovec, izhajajoč iz Simone de Beauvoir to pojasni takole: »Moški je subjekt, človek nasploh, medij univerzalnega, transcendenca; ženska je telo, ujeta v njegovo lupino in zapisana imanenci. To je temeljni antagonizem, ki se v binarnem imaginarnem današnjega časa zaostri v paradoks: medtem ko ženska ne more doseči ravni subjektivnosti, ki je privilegirana domena moškega, je cena, ki jo mora moški plačati za svojo nadvlado in spojenost z razsežnostjo univerzalnega, zguba same telesnosti« (de Beauvoir 2013/II, 580–581). Pri tem je vsekakor razumljiva fascinacija nad Jezusom, ki se razteza tudi v filmsko umetnost. Dario Edoardo Vigano je od leta 1897 do leta 2004 naštel kar 131 filmskih Jezusov, s tem da smo jih po tem letu dobili še kar nekaj novih, kar ga nedvomno dela za največkrat upodobljen lik v zgodovini filma. Ravno nasprotno do 21. stoletja Marija Magdalena razen izjemoma ne igra vidnejše vloge, ko pa se pojavi ali dobi celo svoj film – Vigano do preloma tisočletja našteje dva – pa je skoraj brez izjeme uprizorjena v skladu s tisočletno podobo pokesane prostitutke; v nekaterih filmih znova celo v obliki »svete pornografije«, zaradi katere je bila ponekod, na primer v italijanskem filmu *Maria di Magdala* iz leta 1918 potrebna celo cenzura (Vigano 2005). Njena debeauvoirska drugost je očitna, saj je vzpostavljena kot filmski podaljšek Jezusa in njegove zgodbe, osebnih dilem, verskih razsvetljenj ali dramskih zapletov, brez lastne agende in od njega neodvisnega poslanstva. Poleg tega pa ponavadi nastopa še v paru z Jezusovo materjo, devico Marijo; v luči religije kot njeno moralno nasprotje, za Simone de Beauvoir pa kot zamolčana, a nujna dopolnitev predpisane zakonske zveze:

»Kot smo videli, je prostitucija neposredna soodnosnica zakonske zveze. Morgan pravi: 'Heterizem kakor temna senca, ki visi nad družino, človeštvu sledi v vsej njegovi civilizaciji.' Iz previdnosti moški ženi nalaga krepkost, sam pa se ne zadovolji z ureditvijo, kakršno ji vsiljuje /.../ obstoj 'padlih deklet' /.../ omogoča, da se s 'pošteno žensko' ravna z najbolj

viteškim spoštovanjem. Prostitutka je grešni kozel; moški nanjo preloži svojo nizkotnost in jo zanika» (de Beauvoir 2013/II, 375–376).

Šele ko sta literatura in znanost v zadnjih desetletjih rehabilitirali njeno pravo podobo Jezusove zaupnice ter prve priče po njegovem vstajenju, ki je njegove besede prenesla ostalim apostolom kam, so na to pot stopili tudi filmski režiserji; moški spol je tukaj uporabljen namenoma, saj so jo, povedno, kot filmski lik v osrednjem toku doslej tematizirali zgolj moški, pri čemer je potrebno dodati, da na podlagi dela scenaristk in literarnih zgledov avtoric. V 21. stoletju se z na novo zastavljenimi feminističnimi boji, na podlagi znanstvenega ter celo cerkvenega priznanja tudi v popularni kulturi odvija njena renesansa. Tako po nepregledni množici filmskih podob Jezusa v zadnjih letih tudi na kinematografskem platnu dobivamo prve visokoproračunske in mednarodno odmevne filme, ki so osredotočeni na njeno zgodbo. V glasbenem svetu je svoje lani dodala še britanska ustvarjalka FKA Twigs z albumom *Magdalene* in še posebej naslovno pesmijo *Mary Magdalene*, nastali pa sta tudi dve sezoni televizijske serije *Marija Magdalena* (2018–2019). Gotovo smo že s tem na določeni prelomnici filmskega in popkulturnega zgodovinjstva in grajenja javne podobe največje svetovne religije, ki doživlja vedno hujše napade javnosti in vedno močnejše pozive po koreniti reformi tako iz zunanjih kot iz lastnih vrst (Küng, 2004), hkrati pa kriza njene avtoritete na nasprotnem polu po vsem svetu poraja nove in nove radikalno konzervativne odzive, katerih tarča so pogosto prav pravice žensk do odločanja o lastnem telesu in življenju ter njihovo izenačevanje z moškimi na vseh področjih družbenega življenja. Marija Magdalena se umešča v samo jedro teh premikov in ni naključje, da prav v zadnjih dveh desetletjih doživlja zgodovinsko rehabilitacijo in se iz simbola za zatiranje lastnega spola spreminja v vzvod za feministično preizpraševanje družbe in njene zgodovine, ki so jo kakopak (tako kot zakone in kanone) doslej pisali predvsem moški. Da tudi filmska umetnost odseva te ideološke napetosti, bom skušal pokazati z analizo treh filmov, ki so se v novem tisočletju po objavi Marijinega evangelija ukvarjali z njenim in Jezusovim življenjem: *Kristusovega pasijona* (*The Passion of the Christ*, 2004), v režiji Mela Gibsona, posnetega po scenariju Benedicta Fitzgeralda in Gibsona; *Marija* (*Mary*, 2005), v režiji Abela Ferrare, posnetega po scenariju Simone Lageoles, Marie Isabelle, Scotta Pardoja in Ferrare; in *Marija Magdalena* (*Mary Magdalene*, 2018), v režiji Gartha Davisa ter posnetega po scenariju Helene Edmundson in Philippe Goslett.

Konzervativni pogled: Jezus kot trpeči bog in Marija Magdalena kot utišana skesanka

Film, ki je zaznamoval filmsko krajino in je eden najbolj gledanih, kritiziranih, kontroverznih bibličnih filmov ne le novega tisočletja, ampak celotne filmske zgodovine, je *Kristusov pasijon* (*The Passion of the Christ*, 2004). Mel Gibson – ki naj bi bil tudi sam konzervativen, tradicionalističen kristjan in v takšnem duhu tudi vzgojen – zanj ni našel producenta v nobenem izmed večjih studiev, saj nihče ni verjel, da lahko še en film o Jezusu uspe, sploh pa ne z dialogi v izvirnih jezikih tistega časa: aramejščini in latinščini. Film je dobil celo vzdevek »Gibsonova norost«, kar je v določeni meri celo res, saj je ustvarjalca pri tem »gnal velikanski verski zanos« (Gianetti 2008, 450), tolikšen, da je film na koncu financiral sam in ga kljub vsemu posnel. Liberalne in judovske organizacije so ga ostro napadle, pri konservativcih in evangeličanskih kristjanih, ki so bili tudi glavna ciljna skupina, pa je požel navdušenje, izjemen odmev ter velik uspeh na kinematografskih blagajnah: zaslužil je kar 675 milijonov dolarjev in se za nekaj časa prebil celo med deset najbolj uspešnih filmov do takrat (Gianetti 2008). Njegov uspeh gre med drugim pripisati dvema družbenima pojavoma: s pomočjo filmskega jezika je Gibsonu v obdobju pojenjajočega vpliva in krize Rimskokatoliške cerkve (Küng 2004) uspelo obuditi čustveno moč enega najmočnejših mitov zahodne krščanske civilizacije (Gianetti 2008); vidimo pa ga lahko tudi kot lakmusov papir in morebiti celo enega od vzvodov za vzpon skrajno konzervativnih religioznih gibanj in pogledov, sprva v ZDA, posledično ali vzporedno pa tudi drugod po svetu – v zadnjem času še posebej močno na primer v Braziliji in na Poljskem.

Gibsonu je uspelo sestaviti izjemno močno čustveno celoto, ki gane tudi neverujočega človeka, s premišljeno igro dveh skrajnosti filmskega jezika: realizma in formalizma. Na prvi pogled hoče dajati vtis čim večjega, celo »pretiranega realizma« (Vigano 2005, 30), saj se je poleg izvirnih jezikov poglobil tudi v oblačila, arhitekturo in običaje tistega časa, do neizprosne potankosti pa je upodobil tudi vse Jezusove muke in trpljenje. Zgodba zvesto sledi štirim uradno priznanim evangelijem (Lukovemu, Matejevemu, Janezovemu in Markovemu), za oblikovanje lika matere Marije pa jih je kombiniral z videnji sv. Anne Katharine Emmerick (Vigano 2005). V filmu so prisotni vsi najbolj enigmatični dogodki in dialogi iz Kristusovega pasijona in to tako, da igralci na videz sploh ne izrekajo lastnih besed, temveč delujejo, kot da jim jih je v usta položila neka višja sila; najbolj dramatični trenutki pa so poudarjeni s formalističnimi vložki: počasnimi posnetki, krščanskimi relikvijami, nezemeljskimi, zlimi prikaznimi, stilizirano kuliso in prizori kot filmskimi predelavami religiozno motivirane srednjeveške umetnosti. Pri tem je potrebno pripomniti, da že zgodba o križanju sama nikakor ni zgodovinsko in na znanstvenih virih utemeljeno dejstvo, temveč skozi prva stoletja krščanstva oblikovan cerkveni kanon, uradna institucionalna interpretacija verjetno za vedno v tančico zavitih dogodkov, ki so jih apostoli in njihovi slušatelji le najprej prenašali ustno, potem pa šele desetletja po dogodku prenesli na papir; šele tri stoletja kasneje je bila na podlagi izbranih evangelijev, pri čemer so bili

nekateri zavrženi (med njimi tudi evangelij Marije iz Magdale), oblikovana cerkvena dogma (Küng 2004; Carroll 2006). Gibson tako za izpiljenimi in navidez zgodovinsko točnimi gibljivimi sličicami skriva določen, ideološko nikakor nevtralen formalizem, ki poudarja »mistični pomen povezave verujočega s Križanim« (Vigano 2005, 30). Gre za do skrajnosti prignano cerkveno dogmo, katere moč počiva v spektaklu nasilja, ki vse Jezusovo trpljenje vzame dobesedno in ga brez milosti uprizarja, da bi v gledalcu ki zbudilo močan čustven odziv. Telesno trpljenje je neizmerno, takšno, ki bi ga lahko prestal le bog; kot kontrapunkt pa je božanska tudi neizmerna volja trpečega, da vse to prestaja, in njegova neomajna vera v svoje poslanstvo. Gibsonov Jezus (igra ga Jim Caviezel) je na nek način filmski superjunak, saj ima več kot očitno nadčloveške sposobnosti prenašanja bolečine, trpljenja, zanikanja in poniževanja – ki se seveda dogajajo v soorkestraciji superzlobneža, androginega Luciferja, ki ga vidita samo on in njegova mati Marija – hkrati pa tudi jasnovidnosti, telepatije in, seveda, vstajenja. Za Gibsona dileme ni: Jezus je dobesedno božji sin, človek bog, ki tudi zase ve, da to je.

Marija Magdalena je v filmu prikazana kot ultimativni protipol takšnemu Jezusu: stereotipno nemočna, jokajoča, lepa ženska, ki se v filmu pojavi samo zato, da se junak izkaže – v tem primeru kot neizmerneza odpuščanja in očiščenja vseh grehov zmožno božansko bitje. Ironično jo igra Monica Bellucci, ki je vsekakor eden najmočnejših filmskih simbolov ženske lepote in erotičnosti, kar že samo po sebi zbuja vzporednice z zgoraj opisano tisočletno podobo Marije Magdalene. V celotnem filmu izreče vsega tri stavke in je potemtakem zvedena na zgolj nemo in jokajočo opazovalka nasilnega spektakla. Postavljena je globoko v senco ne le Jezusa, ampak tudi matere Marije (igra jo Maia Morgenstern), ki je prikazana kot trdna in prava vernica ter hkrati globoko trpeča mati, ki pa mora in hoče svojo žalost skrivati ter krotiti. Slednja s svojo karizmo – kot v potrditev »naravne poklicanosti« ženske (de Beauvoir 2013/II, 291) – nadvlada vse ženske like v zgodbi; kar je tudi pogost motiv pobožne umetnosti (Carroll 2006, Haskins 1995). Po času, ki ga film namenja Jezusu in njegovi materi, bi lahko na prvi pogled celo sklepali na njuno enakovrednost, a se seveda niti ona ne more kosati z božjim sinom: »Trditev, da ženska v materinstvu postane konkretno enaka moškemu, je mistifikacija« (de Beauvoir 2013/II, 341). Ostale ženske so zvedene na zbor jokajočih, postoterjen odmev glavne objokovalke Marije Magdalene, cerkvene metafore jokajoče ženske že od poznega srednjega veka naprej (Haskins 1995). Po drugi strani so moški – razen redkih izjem – samo odmev izdajstva Jude in tisti, ki na krvavi poti do križa trpinčijo Jezusa, s čimer je dvojnost spolov jasno poudarjena, esencalizirana in do skrajnosti radikalizirana, na nobeni točki pa kritično ozaveščena. Zanimivo je, da Jezus v filmu pri svojem vstajenju sploh ne dobi prve priče, Marije Magdalene, ki bo kot apostolka novico prenesla drugim apostolom; kar je leta 2016 dokončno oznanila tudi Rimskokatoliška cerkev. S tem ji je odvzeta kakršnakoli lastna dejavnost ali aktivna vloga v zgodbi; zvedena je na popolnoma pasivno vlogo, debeauvoirsko drugost ženske per se. Edini prizor, ki je v enem izmed »flashbackov« namenjen zgolj njej, ne preveč prikrito namiguje tudi na že omenjen mit o pokesani prostitutki oziroma hontnici (Haskins 1995; Carroll 2006). Naličena in odeta v eksotični nakit ter izstopajočo

obleko – v primerjavi z monotonimi nunskimi pokrivali, ki jih sicer nosijo vse ženske v filmu, tudi Marija Magdalena sama po »spreobrnitvi« – se objokana sklanja k Jezusovim nogam in jih skesana poljubi.

Metafilmski pogled: Marija kot prerojena igralka in Jezus kot tiranski filmar

Le leto dni kasneje je režiser Abel Ferrara ponudil popolnoma nov in svež pogled na Marijo Magdaleno v filmu *Marija* (*Mary*, 2005), ki je pobral štiri nagrade (tudi veliko nagrado glavne žirije) na filmskem festivalu v Benetkah. Ob očitnem zavedanju dolge in kontroverzne filmske in umetnostne zgodovine je zastavljen metafilmsko, saj Marijo Magdaleno in njen položaj v Jezusovem krogu tematizira s pomočjo filma v filmu, hkrati s tem pa odpira tudi lastni položaj filmarja in moškega, ki se ukvarja s to tematiko. Začne se s sanjami igralka Marie Palesi, ki v filmu *This is my blood* igra Marijo Magdaleno (upodablja ju Juliette Binoche). V snu je priča Jezusovemu vstajenju, ta pa jo pooblasti, da njegovo zmago nad smrtjo prenese preostalim apostolom kam. Po tem se kot iz nočne more zbudi znova kot igralka, ki začne izgubljeno tavati po izginjajočem prizorišču končanega snemanja. Režiser filma v filmu in hkrati njegov glavni igralec, ki igra Jezusa, Tony Childress (Matthew Modine), jo hoče na silo in z žaljivimi šovinističnimi opazkami zvleči s seboj v New York, ona pa se mu upre in kot da bi ostala v vlogi, izusti, da se mora odpraviti v Jeruzalem. Kasneje v filmu izvemo, da jo je med snemanjem znal vedno znova pritisniti, kjer je potrebno, da je iz nje iztisnil najboljšo igro, nato pa jo pustil obviseti v njeni vlogi. Zanimivo to zanj deluje katarzično, saj se odpravi na iskanje same sebe in svoje vere ter se osvobodi pritiskov slave in zahtevnega dela, režiserja kot tipičnega predstavnika privilegiranega, bogatega, belega moškega pa sla po uspehu in slavi požre, dokler na premieri filma ne doživi živčnega zloma. Zanimiv je ironičen obrat v filmu, saj je režiser, ki snema film po Marijinem evangeliju in s tem dela zgodovinsko in filmsko emancipacijsko gesto, v bistvu sam očitni moški patriarh, ki za dosego svojega cilja v imenu metafore zatira realno žensko. Njegovo patriarhalnost poudarja tretji glavni lik zgodbe, novinar Ted Younger (Forest Whitaker), ki v televizijski oddaji raziskuje Jezusa in isto kot Childress ob kritičnem in doslednem ukvarjanju z metaforo zanemarja in vara svojo nosečo ženo ter uprizarja svojo moškost s sklicevanjem na službo. Občutek ob ogledu filma je, da se Ferrara sam ubada s svojo neizbežno zatiralsko vlogo moškega (režiserja) v patriarhalnem (filmskem) sistemu. Ob referenci na Scorsesejev film *Zadnja Kristusova skušnjava* se zbuja tudi pomislek, če se ne nanaša mogoče celo na specifičnega filmarja, ki bi lahko kakopak bil tudi konzervativni Mel Gibson. Skratka, moški pogled, ki se umetniško ubada z drugostjo ženske, v tem

primeru Marije Magdalene, in nadrejeni položaj režiserja nasproti igralki je v filmu sam kritični pretresen in premišljeno vključen v strukturo (de Beauvoir 2013/II).

Transformacijo Marie Palesi iz igralki v vernico lahko skozi izpostavljen moški pogled in s pomočjo Simone de Beauvoir beremo tudi kot transformacijo iz hetere v mističarko. V opisu hetere – ki se od prostitutke razlikuje v tem, »da prva kupčuje s svojo splošnostjo, tako da je zaradi konkurence obsojena na bedno življenjsko raven, medtem ko si druga prizadeva, da bi jo prepoznali v njeni posameznosti: če ji to uspe, se lahko nadeja imenitne usode« (de Beauvoir 2013/II, 388) – namreč velikokrat omenja prav Hollywood in igralko kot tisto, ki se moškim »ponuja kot Ženska, o kateri lahko sanjajo, oni pa ji v zameno dajejo bogastvo in slavo. Med prostitucijo in umetnostjo je vedno obstajal negotov prehod, saj lepoto zelo dvosmiselno povezujejo s poltenostjo /.../« (de Beauvoir 2013/II, 388). Pri obravnavi hetere preide neposredno na film sam in izpostavi prav režiserju podrejeno zvezdnico, ki ji ni dopuščena lastna domiselnost in ustvarjalna aktivnost. »Izkoriščajo to, kar je; nobenega novega objekta ne ustvarja. In tako ali tako je zelo redko, da se kateri posreči postati zvezdnica« (de Beauvoir 2013/II, 395). Marie Pelosi to dejansko uspe, a se tej poziciji sama odreče, kar seveda preseneti predvsem oba moška lika v filmu, saj se s tem izmakne njenemu pogledu in nadzoru, hkrati pa predpisani in obvladljivi družbeni vlogi. Ker je »kariera za hetero moloh, ki mu žrtvuje užitke, ljubezen in svobodo« (de Beauvoir 2013/II, 396), se osvobodi te vloge in se odpravi na iskanje svoje vere v boga, kar pa ne pomeni njene osvoboditve od drugosti ženske. S tem se transformira v mističarko: »Ženski je bila ljubezen dodeljena kot najvišje poslanstvo in kadar jo nameni moškemu, v njem išče Boga; če ji okoliščine onemogočajo človeško ljubezen, če je bila razočarana ali če je preveč zahtevna, si izbere, da bo božanskost oboževala v Bogu samem« (de Beauvoir 2013/II, 505). De Beauvoir se tukaj neposredno naveže na krščansko tradicijo in tudi na Marijo Magdaleno, pri čemer hkrati kritizira in kot točno potrjuje njeno podobo goreče vernice, ki ji sledijo tudi druge ženske:

»Jezus je v prvi vrsti trpinčeno in krvaveče telo; ženska se najbolj goreče pogreza v kontemplacijo Križanega; istoveti se z Deviško Materjo, ki v naročju drži sinovo truplo, ali pa z Marijo Magdaleno, ki stoji pod križem in jo obliva kri Ljubljenega. Tako poteši sadomazohistične fantazme. V božjem ponižanju občuduje padec Človeka; negibni pasivni in z ranami prekriti križani je obrnjena podoba bele in okrvavljene mučenice, prepuščene zverem, bodalom, moškim, s katero se je deklica tako pogosto istovetila: vznemiri jo, ko vidi Človeka, Boga – Človeka, ki je prevzel to vlogo. Na križ je razpeta ona in njej je namenjeno prekrasno Vstajenje« (de Beauvoir 2013/II, 512).

S tem si je mogoče razložiti razliko, ki jo ustvarjalci filma *Marija* vpeljejo glede na tekst evangelija po Mariji iz Magdale. Ključen stavek, ki ga izreče v filmu, se glasi: »Imela sem vizijo učitelja. In rekla sem mu: 'Gospod, vidim te zdaj v viziji'. In nato mi je rekel: 'Blagoslovljena bodi, da te pogled name ne vznemirja. Tam, kjer je zanka, leži zaklad«. Marija Magdalena s temi besedami v filmu nagovori apostole, potem ko jo Peter prosi, da jim razkrije, kar je Jezus zaupal samo njej kot ženski, »ki jo je ljubil bolj kot vse druge ženske«.

Besede so vzete in prirejene z začetka evangelija, v izvirniku pa se glasijo tako: »Videla sem Gospoda v viziji in mu rekla: 'Gospod, danes sem te videla v viziji'. Odgovoril mi je: 'Kako čudovita si, da ne oklevaš ob pogledu name. Kjer je um, tam je zaklad.« (King 2003, 15). Ključna razlika je v besedi zanka. Razlagamo si jo lahko na več načinov, a če ostanemo zvesti branju Magdalenine filmske poti skozi Drugi spol, potem lahko sklepamo, da je zanka sama vera v to, da bo z mistično potopitvijo v boga spolna razlika enostavno razrešena in da smo v njegovem obličju vsi enaki. »Mistična gorečnost je lahko tako kot ljubezen in celo narcizem vključena v aktivno in neodvisno življenje. A sama po sebi se takšna prizadevanja za individualno odrešitev ne morejo končati drugače kot z neuspehom /.../ svoboda ostaja mistifikacija /.../« (de Beauvoir 2013/II, 514). Kar lahko navežemo na njen pojem večne ženskosti: »Še največ, kar so bili pripravljeni privoščiti drugemu spolu, je bila 'enakost v različnosti'. /.../ 'Večna ženskost' je homologna 'črnski duši' in 'judovskemu značaju'« (de Beauvoir 2013/I, 23). Ferrara to primerjavo s položajem temnopoltih tudi upodobi, ko zatiranju Marije sopostavi zatiranje temnopoltega novinarja Youngerja, ki ga izvaja isti zatiralec Childress; v zavezništvu med zatiranima pa prikaže tudi simbolično zmago obeh nad zatiralcem. A de Beauvoir na tem mesta dopušča samo pogojno primerjavo, saj spolno razliko jasno postavi kot prvotno in neoprijemljivo za zgodovinsko opredelitev, kar samo po sebi predstavlja miselno zanko. Drugi spol se povedno začne s stavkom: »Dolgo sem omahovala, ali naj napišem knjigo o ženski« (de Beauvoir 2013/I, 23). Skratka, če se filozofinja znajde pred problemom, ko razmišlja o ženski, se pred toliko večjim znajde režiser, ki skuša upodobiti drugost ženskega spola, saj jo sam kot moški tudi vedno znova generira in je tako nujno prekratek, česar se je Ferrara s scenaristično ekipo očitno zavedal – in kar se trudim zavedati tudi avtor tega prispevka. Če je torej Kristusov pasijon nekakšen filmski odsev vzpona verskega konzervativizma, pa lahko Ferrarovo Marijo gledamo kot napoved preloma, ki ga je v Hollywood in širši filmski svet z razkrinkavanjem in zavedanjem mizoginosti ter zatiranja žensk prineslo gibanje *#MeToo* (*#jaz-tudi*).

Feministični pogled: Marija kot neodvisna apostolka in Jezus kot napačno razumljen prerok

Trinajst let kasneje je namreč končno dobila »svoj« visoko proračunski film *Marija Magdalena* (*Mary Magdalene*, 2018) in svojo hollywoodsko zvezdniško podobo v igralki Rooney Mara. Ob boku ji je stal trenutno verjetno najbolj opevan in iskan hollywoodski zvezdnik Joaquin Phoenix kot Jezus. Na valu kampanje *#jaztudi* se zdi, da je bilo vse pri-

pravljeno na velik preboj dve tisočletji zamolčane zgodbe, a prav nasprotno film ni imel praktično nobenega mednarodnega odmeva in uspeha v kinematografih. Skupno je beležil le nekaj več kot 11 milijon dolarjev prihodka od vstopnic (Box Office Mojo 2020), neupravičeno nizka pa se zdi tudi ocena filma na spletnih filmskih portalih IMDb in Rotten Tomatoes. Resda film ni mojstrovina, a Phoenix in Mara sta na svoji običajni igralski ravni, prav tako pa je tudi scenarij Helen Edmundson in Philippe Goslett – ki črpa prav iz zamolčanega Marijinega evangelija – dobro spisan, saj uspešno lovi ravnotežje med subverzivnostjo novega pisanja Marijine in s tem tudi Jezusove zgodbe ter razumljivostjo in čustveno prepričljivostjo, ki sta potrebni za komercialni uspeh. Mogoče je prav navajenost na neštetokrat videno nasilje bičanja, križanja in značilne, dogmatično zapovedane postaje tega zgodovinsko tako enigmatičnega in prelomnega dejanja – ki je v tem filmu zgolj bežen trenutek v celoti ženskega življenja – v nas že tako vtisnjeno, da si ne znamo dopustiti drugega gledanja. Mogoče pa je prav gledanje Jezusovih zadnjih dni z ženskimi očmi (Marijinimi ali očmi obeh scenaristk) po dveh tisočletjih moškega pogleda za filmsko občinstvo še preveč novo in nesprejemljivo, kot je še vedno v veliki meri nepriznано tudi delo Simone de Beauvoir v knjigi *Drugi spol* – z njenimi besedami bi lahko ponovili: »enakost v različnosti« in »večna ženskost« (de Beauvoir 2013/I, 23).

Zgodbo Marije iz Magdale v filmu lahko gledamo prav kot »doživeto izkušnjo« drugosti ženske, ki jo v drugi knjigi *Drugega spola* razčlenjuje francoska filozofinja. Če pustimo ob strani uvodni prizor mistične potopljenosti v božansko, ki se navezuje na zgornji opis mističarke, se začne odvijati s prizorom hlapčevskega dela žensk – medtem ko se sprašujemo, kje so moški, dobimo nekoliko kasneje odgovor, da hodijo poslušat preroka Jezusa, za kar ženske ob gospodinjskem delu nimajo časa. Takoj nato je poklicana na pomoč pri porodu, ki je realistično prikazan kot zelo boleča in mučna ženska izkušnja, pri čemer se Marija izkaže kot sočutna in situacije popolnoma zavedajoča se podpora, zaradi česar je deležna tudi pohval družine – in s tem hkrati znova potisnjena v družbeno vlogo ženske. Ta pritisk se stopnjuje s siljenjem v dogovorjeno poroko, saj želita starejši brat, očitno patriarh družine, in oče Marijo brez njenega privoljenja poročiti z vdovcem. Ker na to ne pristane, je dojeta kot anomalija – ženska je nenazadnje lahko skozi patriarhalne oči samo žena ali prostitutka (de Beauvoir 2013/II) – oziroma v religioznem jeziku kot obsedena, zato je iz nje treba izgnati hudiča. »Tvoje mesto je ob družini,« večkrat iz več ust članov in članic te družine slišimo očitek njeni drugačnosti. Edini, ki razume njeno drugačnost, je Jezus, in ko ga sliši govoriti, vidi v njem izhod iz brezizhodne situacije. Paradokсно pride do osvoboditve znova s pomočjo moškega, ki ima stik z absolutnim, njena drugost je tako v istem trenutku, ko je navidez ukinjena, skozi zanko znova vzpostavljena. Kar poudarjajo tudi apostoli, predvsem Peter, ki je od vsega začetka skeptičen do njene pridružitve Jezusovi, do takrat izključno moški družini. »V skupino bo vnesla razdor,« reče med drugim, s čimer sam že vnese razkol in jo postavi kot drugo v primerjavi z moškimi apostoli. Marija Magdalena se mora uveljaviti, izboriti si mora svoj prostor. Začetek druge knjige *Drugega spola* odlično povzema rdečo nit njenega boja:

»Današnje ženske s prestola spodrivajo mit ženskosti; na konkreten način začenjajo uveljavljati svojo neodvisnost; a zato, da lahko celovito živijo položaj človeškega bitja, je potrebno veliko truda. Vzgojile so jih ženske, znotraj ženskega sveta, in njihova običajna usoda je poroka, ki jih še vedno tako rekoč podredi moškemu; veljava moškosti še zdaleč ni nekaj preteklega; še vedno se opira na trdne ekonomske in socialne temelje. Skrbno moramo torej preučiti tradicionalno usodo ženske« (de Beauvoir 2013/II, 11).

In prav v tem preučevanju počiva največja moč prvega dela filma. Biti ženska se, kot ugotavlja de Beauvoir, do danes ni drastično spremenilo, zato nikakor ne smemo v življenjskih pogojih Marije izpred dva tisoč let videti nekega zgolj zgodovinskega stanja, ki je danes preseženo. »Francoski zakonik poslušnosti ne uvršča več med dolžnosti zakonske žene in vsaka državljanka je postala volivka; a takšne državljanske svoboščine so še vedno nekaj abstraktnega, če jih ne spremlja ekonomska avtonomija /.../« (de Beauvoir 2013/II, 517). Marija Magdalena se dejansko izbori za svoje mesto ob boku Jezusa in ga s svojimi idejami prepriča v to, da mora razmišljati o enakovrednem vključevanju žensk med svoje vernice. Apostolom se trudi s svojim nedvomno ostrim umom, ki jim je vsaj enakovreden, če ne v mnogih pogledih celo superioren, pojasniti, da Jezusa mogoče napačno in preveč dobesedno razumejo. Da rešitev torej ni v priходу onostranstva na zemljo, kot bi si želel Peter s političnim prevratom ali Juda z individualno odrešitvijo od neizmerne bolečine zaradi izgube žene in hčerke, ampak notranji moči in razsvetljenju vsakega posameznika. Tukaj Mariji Magdaleni film daje torej duhovno in intelektualno moč in priznanje, ki jo začuti tudi Jezus in ostale ženske v filmu, ki ji na koncu filma očitno sledijo v žensko zavezništvo. Tak konec je sicer močan in dobrodošel poziv k združevanju žensk, ki ga Marija Magdalena po mizogini zavrnitvi Petra in njegovega brata ter tihi privolitvi vseh ostalih apostolov podkrepi s samozavestno izjavo, da bo »slišana«. A ker ne vidimo, kakšno naj bi bilo to žensko zavezništvo in ker ne pride do ozaveščenja njihovih konkretnih ekonomskih situacij, na koncu obvisimo v esencialistični zanki. Problem, ki se s tem zastavlja, je, da bo v neoliberalizirani popularni kulturi Marija Magdalena postala neke vrste Jezus v ženski podobi, skozenjo pa bosta še naprej z istimi besedami iz drugih ust govorila patriarhat in kapitalizem s človeškim obrazom, pri čemer se ne bo zgodil miselni prelom z neoliberalizmom, ki še danes ženske postavlja pred skorajda nemogočo nalogo združevanja osebnih želja in družbenih vlog (Zupančič 2019). »Naj še enkrat poudarimo: če hočemo razložiti omejenost ženske, se moramo sklicevati na njeno situacijo, ne pa na kako misteriozno esenco; prihodnost je na stežaj odprta« (de Beauvoir 2013/II, 552).

Literatura:

- Beauvoir, Simone de: *Drugi spol. Prva knjiga. Dejstva in miti*. Ljubljana: Založba Krtina, 2013. (Zbirka Krt).
- Beauvoir, Simone de: *Drugi spol. Druga knjiga. Doživeta izkušnja*. Ljubljana: Založba Krtina, 2013. (Zbirka Krt).
- Box Office Mojo: *Mary Magdalene*, 2018; <https://www.boxofficemojo.com/title/tt5360996/> (1. 10. 2020)
- Carroll, James: *Who Was Mary Magdalene?*, 2006; <https://www.smithsonianmag.com/history/who-was-mary-magdalene-119565482/> (1. 10. 2020)
- FKA Twigs: *Mary Magdalene*, 2019; <https://genius.com/Fka-twigs-mary-magdalene-lyrics> (1. 10. 2020)
- Fredriksson, Marianne: *Maria Magdalena*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.
- Giannetti, Louis: *Razumeti film*. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka, 2008.
- Haskins, Susan: *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*. New York: Riverhead Books, 1995.
- King, Karen L.: *The Gospel of Mary of Magdala. Jesus and the First Woman Apostle*. Santa Rosa: Polebridge Press, 2003.
- Küng, Hans: *Katoliška cerkev: kratka zgodovina*. Ljubljana: Založba Sophia, 2004.
- Vigano, Dario Edoardo: *Jezus in filmska kamera. Leksikon kristološkega filma*. Ljubljana: Župnijski zavod Dravlje, 2005.
- Zupančič Žerdin, Alenka: *Konec*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2019.

Povzetek

Raziskava ideologije v povezavi s prikazovanjem vloge Marije Magdalene pri začetkih krščanske religije in specifično njenega pojavljanja v filmu je privzela metodo kritične diskurzivne analize, temelječe na ugotovitvah filozofinje Simone de Beauvoir v delu *Drugi spol*, zgodovinskih virih in filozofsko-religioznih ter umetnostnozgodovinskih analizah. Ključne ugotovitve pokažejo, da je iz ideoloških motivov izkrivljena podoba Marije Magdalene skozi stoletja delovala kot metafora za cerkveno zatiranje in izključevanje žensk iz cerkvenih ter družbenih struktur, s tem pa tudi kot eden najmočnejših mitov za vzpostavljanje drugosti ženskega spola, kot jo je definirala de Beauvoir. V zadnjih desetletjih, po objavi evangelija po Mariji iz Magdale, se je začela rehabilitacija njene zgodovinske in ideološke vloge tako v znanosti kot v umetnosti, posledično pa tudi v filmu. Kljub temu se še vedno pojavljajo različna filmska upodabljanja, nekatera v skladu, druga pa v nasprotju s tradicionalno cerkveno podobo, pri tem pa se navezujejo tudi na aktualna družbena gibanja, kot je vzpon konzervativnih religioznih skupin in feminističnih kampanj za odpravo mizoginije ter zatiranja žensk, kot je *#jaztudi*.

Summary

This study of ideology in connection with the portrayal of the role of Mary Magdalene in the beginnings of the Christian religion and specifically her appearance in the film adopts the method of critical discursive analysis based on the findings of philosopher Simone de Beauvoir in *The Other Sex*, historical sources, and philosophical-religious and art historical analyses. The key findings show that the image of Mary Magdalene, distorted by ideological motives, has for centuries acted as a metaphor for the church's oppression and exclusion of women from ecclesiastical and social structures, and thus as one of the strongest myths for establishing female otherness as defined by de Beauvoir. In recent decades, following the publication of the *Gospel of Mary*, a rehabilitation of her historical and ideological role in both science and art, and consequently in film, has been initiated. Nevertheless, different film depictions still appear, some in accordance with and some in contrast to the traditional church image, while also linking to current social movements such as the rise of conservative religious groups and of feminist campaigns to end misogyny and the oppression of women, such as #MeToo.

Ključne besede

film, filmske študije, študije spola, biblični film, religija, zgodovina religije, filozofija religije, umetnostna zgodovina

Key words

Film, film studies, gender studies, biblical film, religion, history of religion, philosophy of religion, art history

Duhovnost v filmih Terrencea Malicka

Tina Poglajen

Terence Malick v svojih filmih obravnava ljubezen, smrt, naravo, duhovnost in povezanost vesolja, a le redko omenja specifične religijske like, religiozne prakse, kaj šele institucije; Malickovo božansko je imanentno. V filmu *Skrito življenje*, ki spominja na zgodbo o Jobu, so božja sama dejanja ljudi, kot je Franz Jägerstätter, »skrita življenja«, ki obstajajo, ne glede na to, ali jih zgodovina prizna.

Čeprav je Terrence Malick v svoji karieri še do pred desetletjem posnel zgolj za peščico filmov, so ga imeli zaradi njegove izrazite, samosvoje poetike, s katero vedno znova obravnava ljubezen, smrt, naravo, duhovnost in povezanost vsega vesolja, že tedaj za enega najbolj markantnih ameriških filmskih avtorjev. Ker se je dolgo umikal javnosti, zavračal intervjuje in pogovore ob filmih, si je ustvaril sloves skrivnostnosti; ta se je še okrepil, ko je po svojem drugem filmu, *Božanskih dneh*, za dvajset let preprosto izginil; krožile so celo govorice, da je v tem času delal kot frizer v Parizu.

Njegov prvenec, *Surova balada* (*Badlands*, 1973), je za mnoge še vedno njegov najljubši film, za druge je postal celo kulten, četudi je med njegovimi filmi verjetno najbolj netipičen. Filme, ki jih vedno znova označujejo za poetične, je začel snemati šele pozneje. Kritiki so zapisali tudi, da njegovi filmi – kot filmi Davida Lyncha, Roberta Altmanna in Martina Scorseseja – delujejo kot »filmska sanjarjenja« o Ameriki, ki so neločljiva tudi od mitologije Amerike in ameriškega sna.

V zadnjem desetletju je Terrence Malick svojo poetiko pripeljal do skrajnosti: v filmih od *Drevesa življenja* (*Tree of Life*, 2011) do *Song to song* (2017) je scenarij pri svojem delu povsem opustil. Njegovi filmi so postajali vse bolj eterični in impresionistični, vizualno estetiko eliptičnosti in vztrajno snemanje tik pred mrakom, v uri, ki jo zaradi zlatih sončnih žarkov imenujemo čarobna, pa je spremljal glas vse bolj filozofskega pripovedovalca ali pripovedovalke, ki je bil s filmsko pripovedjo le ohlapno povezan (mnogi kritiki so te filme označili za tako zelo pretenciozne, da naj bi delovali kot samoparodije). Malick se je še bolj kot kadarkoli prej začel posvečati ljubezni, minljivosti, naravi in Bogu, ali vsaj božjemu, božanskemu; kot bomo videli, so te stvari zanj pogosto tesno povezane ali celo pomenijo eno in isto.

Malick velja za avtorja, ki snema globoko duhovne, eksistencialne filme, v katerih bistveno vlogo igra približevanje božjemu – a so v njih hkrati le redko omenjeni specifični religijski liki, religiozne prakse, kaj šele institucije. Čeprav se kritiki o njegovih filmih ne strinjajo, ali naj bi bili v svetovnonazorskem smislu agnostični, panteistični, ambivalentno religiozni ali duhovni ali celo eksplicitno krščanski, skoraj vsi priznavajo, da mistično in metafizično v njih igrata osrednjo vlogo. David Roark piše, da so njegovi filmi pravzaprav filmske liturgije, strukturirane kot krščanske pripovedi o Božjem kraljestvu, z bistvenimi točkami, kot so evangelijske zgodbe o stvarjenju, padcu, odrešitvi in povrnitvi v božjo milost; podane so v edinstveni lirični, poetični formi, ki v gledalcih prebuja čustva in jih hkrati oblikuje. Pa vendar: ali ni veliko število klasičnih pripovedi zahodne civilizacije zasnovanih na podoben način, ali ne gre pri tej strukturi za eno izmed prazgodb, ki se že stoletja, morda tisočletja, v takšnih in drugačnih različicah ponavlja že vsaj od antike?¹

¹ Glej npr.: Christopher Booker. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. New York, London: Continuum International Publishing Group. 2004, ali Joseph Campbell. *Junak tisočeri obrazov*. Nova Gorica: Eno. 2007.

Zagotovo je res, kot piše Mottram (2007, 14–15), da junaki in junakinje v Malickovih filmih vedno znova iščejo izgubljeni raj, hrepenijo po tem, da bi ponovno dosegli izgubljeno celostnost bivanja, idilično stanje integracije z naravnim in dobrim, tako zunaj kot znotraj sebe. Tako je v tako različnih filmih, kot sta *Tanka rdeča črta* (*Thin Red Line*, 1998), epski vojni film, in *Drevo življenja*, nekakšna eksperimentalna družinska drama. Tako je celo v Malickovem prvencu, *Surovi baladi*, četudi ta to hrepenenje obravnava vsaj s kančkom ironije.

Film temelji na resnični zgodbi o devetnajstletnem morilcu, ki je v petdesetih umoril 11 ljudi, in njegovem 14-letnem dekletu; v *Surovi baladi* sta to prestopniška mladostnika Kit (Martin Sheen), ki si ne pomišlja moriti, in Holly (Sissy Spacek), njegovo štirinajstletno dekle, ki mu na begu pred zakonom sledi z vse večjim nelagodjem. Njen oče je poslikal reklamni pano s podobo idiličnega ruralnega sveta in lične družinice; v svoji hiši je z nostalgичno opremo in okrasjem ustvaril nekakšno zatočišče pred sodobnim svetom. Kit ga umori in njegovo hišo zažge z njim vred; goreča hiša deluje kot pogrebna grmada in hkrati kot simbol prehoda v novo obdobje v življenju obeh mladostnikov, slovesnost prizora še poudarja glasba Carla Orffa, ki jo je na novo aranžiral George Tipton.

Celo Kitov morilski pohod je – četudi sprevržen – boj, da bi našel celoto, pomen, da bi pripadal. Mottram piše, da njegov in Hollyjin svet moralne praznine in naivnosti deluje v protislovju z delčki narave, ki so preživeli kljub vseprisotni industrializaciji njunega sveta, kljub kulturi, ki jo je sooblikovala vietnamska vojna, »ki je v dvomih glede lastne sedanjosti in prihodnosti, in ki ne razume lastne zgodovine« (*ibid.*, 15).

Malickovi sodelavci, kot sta montažer Billy Weber in igralec Martin Sheen, sta v intervjujih večkrat povedala kaj podobnega. Malick naj bi snemal po scenariju s podobami, ki jih vidimo v filmu, tudi kadre narave, poleg tega pa je snemal tudi sproti, če je videl kaj zanimivega. Zanimala naj bi ga narava, svet okrog nas, s čimer naj bi pokazal, da se življenje na vseh ravneh nadaljuje, ne glede na to, kaj se dogaja v naših zasebnih življenjih; vse to je del zgodbe o naravi. Weber, Malickov stalni sodelavec vse do *Drevesa življenja*, je poudaril, da je za Malicka to tisto, kar je duhovno, da je to nekaj, kar mu veliko pomeni. Malick naj bi na svet gledal, kot da smo v njem vsi eno, vsi del istega veselja. Sheen je po drugi strani večkrat povedal, da Malick glede duhovnosti ni specifičen, pač pa je duhoven cel njegov značaj in delo, da ju od duhovnosti ne more ločiti (Hintermann in Villa 2017).

Pri filmih, ki so sledili, je vse to še veliko bolj očitno: od *Božanskih dni* do *Novega sveta*, pa tudi *Tanke rdeče črte*, vidimo, kako v njih božansko ni nekaj specifičnega, temveč se prepleta z naravo, z ljubeznijo in z »milostjo« v krščanskem smislu, torej s požrtvovalnostjo in sočutjem. Malick se izkaže za naturalista, ki ga fascinira predvsem ameriška narava, od posameznih ptic do dreves, način, kako jo raziskuje, je kot duhovni obred. Če smo uvodoma zapisali, da so njegove filme večkrat označili za filmska sanjarjenja o Ameriki, potem lahko zdaj dodamo, da gre za poznavanje dežele in njene narave, kot jo poznajo prvobitni prebivalci neke zemlje, njegov odnos z njo bolj kot na družboslovnega ali naravoslovnega spominja na šamanskega – v svojih filmih, kot pravi Sean Penn, ki je nastopil v

Tanki rdeči črti in *Drevesu življenja*, ne besni nad protislovji Amerike, ampak med njimi išče ravnovesje (Hintermann in Villa 2017).

Že v *Božanskih dneh* v uglašenost človeka in narave poseže industrializacija; v ljubezen in sočutje pa zlo, koristoljubje. Prvič se pojavi pripovedovalka, ki ne pripoveduje le o zgodbi, ki jo gledamo, temveč na poglobljeni čustveni, psihološki ali celo duhovni ravni. V *Tanki rdeči črti* Malick išče duhovno jedro ne le v likih, temveč v človeškem duhu, navzlic usodi, življenju in smrti: vprašanje je, kako ta lahko preživi med grozotami vojne. Tudi v *Novem svetu* (*The New World*, 2005) v nedotaknjeno ameriško naravo, staroselsko življenje, svobodno ljubezen poseže kolonizacija, evropska civilizacija in njene norme, ki zadevajo vse od vrednot do običajev, medsebojnih odnosov in oblačenja. Zadnji prizori filma niso tragični zaradi telesne smrti glavne junakinje, temveč zaradi njene simbolične smrti kot indijanske princese, ki je eno z naravo in neobremenjena z evropskimi družbenimi konvencijami, in z njo v filmu alegorično tudi predkolonialne Amerike.

James Batcho (2018, 17) piše, da čeprav se morda zdi, da Malick zasebno veruje v krščanskega Boga, Malick kot filozof, filmar, glede tega ni nikdar ekspliciten: Malickovo božansko je imanentno, spinozovsko zato, ker ne potrebuje razlag, morale, dialoga ali svetih spisov, da bi lahko svojo božanskost izrazilo. Malickov Bog se po njegovem ne odvija v transcendentnem, niti skozi logos kot Besedo, temveč skozi enoglasje izrazov narave – misli, tistega, na kar se nanašajo, podob, spomina, gibov, zvokov, sluha in poslušanja. Njegovi liki so neločljivi od narave; nenehno se gibljejo med etiko in vero, v naravnih časo-prostorih, ki takšnih skrbi ne poznajo. Idejo duhovne transcendence si njegovi filmi zamišljajo v okviru imanentnega transcendentalizma: um in telo, narava in milost, zemlja in veselje, preteklost in prihodnost.

Drevo življenja označuje začetek novega obdobja v ustvarjanju Terrencea Malicka. V film so vdelani različni verski simboli – že samo drevo življenja je simbol, ki je skupen mnogim religijam in kulturam; nenazadnje bi lahko rekli, da je v določeni različici prisoten tudi pri Darwinu, ki ga v ameriški kulturi pogosto postavljajo nasproti krščanskemu kreacionizmu. Film je nastajal dolgo; postal naj bi nekakšen »hiper-film«, dejanski svet ogromnega števila ljudi, ki so pri njem delali, saj se je razlival v njihova osebna življenja (povzeto po Hintermann in Villa 2017).

V *Drevesu življenja*, ki se – vsaj v delu spominjanja glavnega junaka, odraslega Jacka (Sean Penn) – dogaja v petdesetih v Teksasu, oče (Brad Pitt) svoje tri sinove uči »praktičnih«, »uporabnih« vidikov življenja, njihova mama (Jessica Chastain) pa se temu popolnoma odpove in postane utelešenje čiste ljubezni in čudežnega. To je skoraj vsa pripovedna zasnova; poleg dela filma kmalu po začetku, ko je Terrence Malick za ponazoritev rojstva veselja prvič uporabil računalniško grafiko, se družinska zgodba staplja s spomini, sanjami in življenjem, ki nenehno teče, ne glede na vse. Tudi Malickov naslednji film *Čudežu naproti* (*To the Wonder*, 2012) se ne pusti omejevati pripovedi, niti formi, temveč je tako kot *Drevo življenja* zaživel po svoje.

Koliko je bil pri tem uspešen, je drugo vprašanje. Newyorkejev kritik Richard Brody, sicer eden izmed redkih pristašev Malickovega novega načina ustvarjanja, je zapisal, da so

filmi, ki jih je režiser posnel v zadnjem desetletju (*Drevo življenja*, *Čudežu naproti*, *Knight of Cups* [2015], *Song to Song* [2017]) pravzaprav en sam film, film o krajih in izkušnjah avtorjevega življenja, in njihovi povezanosti z večjim, metafizičnim načrtom; še več, meni, da je Malick eden redkih filmarjev vseh časov, ki je udejanjil slog, ki takšno transcendentno poslanstvo zmore doseči.

Na splošno pa so se prav tisti kritiki, ki so pred *Drevesom življenja* navdušeno pisali o tem, kako se je Terrence Malick izognil skrajni podjetnosti ameriškega komercialnega filma, da naj bi dejstvo, da je v dobrem četrto stoletja posnel le štiri filme, dokazovalo, da je njegova vizija edinstvena in nameni resni, po izidu filma *Song to song* spraševali, ali nekoč skoraj mitološkega filmarja sploh še trpijo; improvizirani filmi brez scenarijev so po njihovem mnenju povedali prav malo takega, kar ne bi bilo klišejsko, mejijo na samoparodijo, bolj prizanesljivi pa so zapisali vsaj, da je Malick svoji muzi očitno sledil nekam, kamor ji oni ne bi (Ehrlich 2017).

Tudi film *Skrito življenje* (*A Hidden Life*, 2019) je pomembna prelomnica v režiserjevem ustvarjanju, in to v dveh smislih. Prvič, z njim se je Malick, kot je izjavil v enem svojih javnih nastopov, ki so v zadnjih letih postali vsaj manj redki, če že ne pogosti, dokončno odpovedal snemanju brez scenarija. Drugič zato, ker v filmu pomembno vlogo igra katolištvo. Če so se Malickovi filmi, kot smo videli, vselej ukvarjali z duhovnim, četudi z imanentno božanskim, Boga – krščanskega Boga – večino časa vseeno niso omenjali. *Skrito življenje* pa je biografski film o Avstrijcu Franzu Jägerstätteru, ki je edini v svoji vasi nasprotoval priključitvi Avstrije Nemčiji in je prisego Hitlerju in vojskovanje za nacistično Nemčijo zavračal na podlagi ugovora vesti.

Pomemben del njegovega svetovnega nazora je bila prav katoliška religija; oba z ženo sta bila globoko verna, redno sta prebiralala Biblijo in zapise o življenjih svetnikov, Jägerstätter pa je vstopil tudi v Frančiškov svetni red. Po nasvet pri zavrnitvi prisege Hitlerju in vojskovanja za nacistično Nemčijo se je obrnil tudi na Cerkev – najprej na lokalnega duhovnika v vasici Sankt Radegund, kjer je živel, nato pa celo na linškega škofa –, a sta ga močno razžalostila previdnost in oklevanje, s katerima se je Cerkev poskušala izogniti nasprotovanju nacistom. Nazadnje so ga v Berlinu zaradi »spodkopavanja vojaške morale« obsodili na smrt in usmrtili z giljotino, pred dobrim desetletjem pa ga je papež Benedikt XVI. proglasil za mučenika in svetnika.

Poleg običajne Malickove estetike odbleska sončnih žarkov, poplesavanja vej, listja, trav in las v vetru, čarobne ure pred sončnim zahodom, širnega neba in razposajenih nog, pa tudi skoraj simbolističnih prizorov nevihtnih oblakov in otožnih meglic, ki se vijejo ob impozantnih alpskih vršacih, pomemben del filmskih prizorov v *Skritem življenju* tako predstavljajo tudi eklesiastični interierji: visoki, pozlačeni oboki katoliških cerkva z vzvišenimi freskami nebes, Boga, angelov in svetnikov, razkošni hodniki in sprejemnica ško-fije.

Malick najde čas celo za življenjsko filozofijo cerkvenega freskarja, ki pove, da ljudem pomaga, da iz cerkvenih klopi pogledajo kvišku in zasanjajo – tudi o tem, da so boljši ljudje, kot so v resnici. *Skrito življenje*, kratka, se ukvarja s podobnimi temami kot Malic-

kovi zgodnji filmi: s tem, kako je videti zlo, z zlorabo narave – tako v svetu kot v nas samih – , z izgubo raja in iskanjem odrešitve, z nasiljem, z vdorom vsiljivega, toksičnega zunanjega sveta v pastoralno, z naravo in pomenom vojne. V srcu *Skritega življenja* je, tako kot v Malickovih prejšnjih filmih, najti nekakšno »edenistično« hrepenenje, da bi ponovno našli izgubljeni raj, ali tako, kot smo zapisali prej, izgubljeno celostnost bivanja, idilično stanje integracije z naravnim in dobrim, tako zunaj kot znotraj sebe.

Zgodba Franza Jägerstättra in njegove žene Franziske – Fani – , spominja na svetopi-semsko zgodbo o Jobu, »brezgrajnem in pravičnem« človeku, ki je imel vse, premoženje in veliko družino, in ki se je »bal Boga in se vzdrževal hudega«. Satan v Jobovi knjigi Boga iz-zove, naj Jobovo vdanost preizkusi tako, da mu vse, kar ima, vzame. Bog Satanovemu iz-zivu hitro podleže, Jobu pobijejo vse vole, oslice, ovce, kamele, dekile in hlapce, potem vse sinove in hčere, nazadnje ga zapusti še zdravje. Job si želi umreti, tarna nad Bogom, ki tako kruto ravna z bitji, ki jih je ustvaril, a ne kaznuje krivičnih, ki izkoriščajo šibke, potem pa – ko se mu iz viharja prikaže Bog in ga opomni, da Joba pri stvaritvi veselja ni bilo zra-ven – končno pripozna božjo moč in svojo nevednost glede stvari, ki so večje od njega, ter se pokesa; v nadaljevanju spet pridobi zdravje, še večje premoženje in še več otrok kot prej.

Skrito življenje ni prvi Malickov film, ki se sklicuje na Jobovo knjigo: Jonathan An-derson trdi, da je *Drevo življenja* razdeljeno v pet dejanj, od katerih prvi dve spominjata na zgodbo o Jobu. Na začetku filma lahko preberemo epigram: »Kje si bil, ko sem utemeljeval zemljo? [...] ko so se skupaj veselile jutranje zvezde in vriskali vsi Božji sinovi?« Gre za verze iz Svetega pisma, Job 38, 4 in 7, v katerih Bog, ki je po Jobovih tožbah spregovoril iz viharja, le-temu da vedeti, kako majhen in neveden je.

Kot da bi Malick z montažno sopostavitvijo prizorov gorja glavnega junaka, odraslega Jacka (Sean Penn), ki se spominja smrti svojega brata in njunega otroštva, ter stvarjenja sveta ali rojstva veselja, hotel potegniti vzporednico z Jobovo knjigo, rekoč: človeštvo za svoje trpljenje krivi Boga, a sčasoma nam bo dal vedeti, da je človeški pogled na prav in na-robe, na pravično in nepravično, neznaten v primerjavi z njegovim, božjim pogledom, ki je bil priča rojstvu veselja. Anderson nadaljuje, da *Drevo življenja* deluje v skladu s krščan-skim naukom o odrešenju: ob trpljenju do njega vodi le ena pot, pot milosti – požrtvoval-nost in sočutje.

Franz Jägerstätter v *Skritem življenju* je »Job«: pošten človek v skrajnem smislu be-sede. Za razliko od Joba ne utрпи le telesnih in psihičnih muk, temveč nazadnje tudi umre – edino, pred čimer je Bog Joba ubranil; a njegovo verjetje v tisto, kar je prav, nadaljuje njegova žena Fani, edini človek, ki ga je pri njegovem neomajnem zavračanju nacizma podpiral, in ki je v nekem smislu še bolj jobovska od Franza: ona je tista, ki ji »Satan« od-vzame ljubljeno osebo, premoženje (iz vasi jo zaradi tega, ker je žena »izdajalca«, izobčijo, nihče ji ne pomaga pri pridelavi hrane, zato njena družina strada), in zdravje (tako psihi-čno kot fizično, od trdega dela na kmetiji, pri katerem razen sestre nima pomoči, skoraj popolnoma opeša).

Na neki točki Fani, sicer predana vernica, tako kot Job podvomi v božjo pravičnost: »Gospod, ničesar ne narediš. Kje si? Zakaj si nas ustvaril?« Franza med tem obišče Skušnjavec v podobi še enega zapornika, ki v Franzu poskuša zasaditi dvom (pri čemer se Malick sklicuje na *Sveto pismo*)²: »So preganjani dobili nebeško kraljestvo? So tisti, ki so blage narave, podedovali zemljo? Tvoj bog ni usmiljen. Zapustil nas je. Tako kot Kristusa. Svojega sina! Kako daleč smo od tega, da bi nam dal naš vsakdanji kruh, da bi nas odrešil vsega zla!« Franz se ne da in umre, Fani pa po smrti svojega moža ne preostane nič drugega, kot da zaupa, da bo jobovski trenutek spoznanja in s tem odrešenja prišel tudi zanjo in za njeno družino: »Prišel bo čas, ko bomo vedeli, za kaj vse to. Ne bo več skrivnosti, vedeli bomo, za kaj živimo. Spet bomo zedinjeni. Zasadili bomo sadovnjake. Polja. Deželo bomo zgradili na novo. Franz. Tam se spet srečava. V gorah.«

Terrence Malick si je naslov za film *Skrito življenje* izposodil pri George Eliot, ki je v svojem romanu *Middlemarch* s podnaslovom *Študija provincialnega življenja* zapisala, da je tisto, kar je na svetu dobro, odvisno tudi od nezgodovinskih dejanj; da to vsaj deloma dolgujemo tistim, ki so zvesto živeli svoja skrita življenja in ki zdaj počivajo v grobovih, ki jih nihče ne obišče. Za Malicka znak božjega ni »povrnitev trpljenja«, jasno, ne v smislu dejanskih koristi, vendar tudi ne v smislu moralne zmage ali retroaktivnega priznanja zaslug; še manj je božje v institucijah, kot je Cerkev – na to v *Skritem življenju*, kot smo že zapisali, jasno opozori cerkveni freskar. Na tej točki bi ga lahko mirno brali kot nadomestek za režiserja, morda mlajšega, kot je zdaj: »Slikam jim Kristusa brez bolečin, z avreolo nad glavo ... kako naj pokažem tisto, česar nisem doživel? Nekega dne bom naslikal pravega Kristusa.«

Za Malicka so božja sama dejanja ljudi, kot je Franz Jägerstätter, »skrita življenja«, ki obstajajo, ne glede na to, ali jih zgodovina prizna, ali ne, tako, kot je v njegovih filmih božansko združeno z naravo, ki obstaja, ne glede na to, kaj se dogaja v naših osebnih življenjih – zgodba narave teče naprej. Ali, kot zapiše Batcho (2018, 17): Malickov Bog se ne razkriva v transcendentnem, ne skozi logos kot Besedo, temveč skozi enoglasje izrazov narave, med katerimi so tudi človeška dejanja. Za vprašanje Boga ni treba, da je zastavljeno, niti odgovorjeno – namesto tega je lahko izraženo v resničnosti fikcije, Malickovih filmih, ki se premikajo skozi spremenljive pripovedi in stanja čudenja nad takšnimi vprašanji.

² »Srečni tisti, ki so blage narave, ker bodo podedovali zemljo. / ... / Srečni tisti, ki so preganjani zaradi pravičnosti, ker njihovo je nebeško kraljestvo.« Matej 5: 5, 10

Literatura

Anderson, Jonathan. *Always You were Calling Me: A Meditation on Terrence Malick's Tree of Life*. YouTube. 2016. https://www.youtube.com/watch?v=xkRvNMH_5Ms (30. 9. 2020)

Batcho, James. *Terrence Malick's Unseeing Cinema: Memory, Time and Audibility*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

Brody, Richard. *When Bad Nazis Happen to Good Directors: Terrence Malick's »A Hidden Life«*. The New Yorker. 2019. <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/when-bad-nazis-happen-to-good-directors-terrence-malicks-a-hidden-life> (30. 9. 2020)

Ehrlich, David. *Have People Lost Patience With Terrence Malick? — IndieWire Critics Survey*. Indiewire, 2017. <https://www.indiewire.com/2017/03/terrence-malick-bored-song-to-song-critics-survey-1201795172/> (30. 9. 2020)

Hintermann, Carlo, Villa, Daniele. *Terrence Malick: Rehearsing the Unexpected*. London: Faber & Faber, 2017.

Mottram, Ron. *All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick*. The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America. Ur. Hannah Patterson. London, New York: Wallflower Press, 2007. 14-26.

Roark, David. *Terrence Malick and the Christian Story*. RogerEbert.com. 2016.

<https://www.rogerebert.com/features/terrence-malick-and-the-christian-story> (30. 9. 2020)

Povzetek

Čeprav je Terrence Malick v svoji karieri še do pred desetletjem posnel zgolj za peščico filmov, so ga imeli zaradi samosvoje poetike, s katero vedno znova obravnava ljubezen, smrt, naravo, duhovnost in povezanost vesolja, že tedaj za enega najbolj markantnih ameriških filmskih avtorjev. V zadnjem desetletju, od filma *Drevo življenje* dalje, se je temam začel še bolj posvečati. V njegovih filmih so le redko omenjeni specifični religijski liki, religiozne prakse, kaj šele institucije, četudi njegovi junaki in junakinje vedno znova iščejo izgubljeni raj, tako zunaj kot znotraj sebe. Malickovo božansko je imanentno, ne potrebuje razlag, morale, dialoga ali svetih spisov, da bi lahko svojo božanskost izrazilo. V filmu *Skrito življenje*, ki spominja na zgodbo o Jobu, so božja sama dejanja ljudi, kot je Franz Jägerstätter, »skrita življenja«, ki obstajajo, ne glede na to, ali jih zgodovina prizna, ali ne, tako, kot je v njegovih filmih božansko združeno z naravo, ki obstaja, ne glede na to, kaj se dogaja v naših osebnih življenjih.

Summary

Although Terrence Malick made only a handful of films in his career until a decade ago, he was considered one of the most striking American filmmakers because of his unique poetics, in which love, death, nature, spirituality and connection of the universe are recurrent topics of discussion. In the last decade, since the film *The Tree of Life*, he has begun paying even more attention to these topics. His films rarely mention specific religious characters or religious practices, let alone institutions, even though his heroes and heroines are always looking for a lost paradise, both within and outside themselves. Malick's spirituality is immanent, and does not require explanations, morals, dialogue or scriptures to be expressed. In *A Hidden Life*, reminiscent of the story of Job, the actions themselves of people like Franz Jägerstätter and "hidden lives" that exist, whether history acknowledges them or not, are godly, as the godly is united with existing nature in his films, no matter what happens in our personal lives.

Ključne besede

Terrence Malick, duhovnost, katolištvo, Drevo življenja, Skrito življenje

Key words

Terrence Malick, spirituality, Catholicism, *The Tree of Life*, *A Hidden Life*

Vloga (odsotnosti) religije v Hanekejevi Evropi

Jernej Trebežnik

Članek predstavi spiritualne in religiozne motive v filmografiji Michaela Hanekeja. V uvodnem delu Hanekejevo delo pretresa s pomočjo teorije Maxa Weberja o protestantski etiki, osrednji del se ob Hanekejevih filmih nasloni na Durkheimove analize vpliva sekulariziranosti na (sodobno) evropsko družbo, zaključni diskurz pa prinaša še vpogled v Hanekejeve premisleke etičnih vidikov smrti in apokalipse.

Eden izmed procesov, ki so najbolj zaznamovali minulo stoletje v (srednje)evropskem kulturnem prostoru, je gotovo postopno »odčaranje« oziroma postopen kolektivni umik od religioznih, mitskih verovanj. Če je religiozna dogma še pred prvo svetovno vojno predstavljala osrednjo družbeno povezovalno, organizacijsko in informacijsko silo, so njeno strukturno mesto v minulih desetletjih v vse večji meri zasedali mediji, popularna kultura, potrošništvo ipd. S tem je postalo k analiziranju sodobne družbe smiselno pristopati prav z vidika odsotnosti religije, torej vidika sekulariziranosti, po drugi strani pa je slednjo njuno pogosto relativizirati oziroma njen obseg postavljati pod vprašaj. Na vsa ta področja pri premišljevanju sodobne evropske družbe in pri iskanju korenin njenih travm segajo tudi filmi avstrijskega režiserja Michaela Hanekeja.

Protestantska etika

Tudi pri Hanekejevih filmih, ki spiritualnosti ali religioznosti niso obravnavali neposredno, je bila teološka dimenzija vselej do neke mere prisotna in pogosto tudi precej očitna. Nenazadnje je šlo že pri njegovih prvih celovečercih (pri t. i. poledenitveni trilogiji)¹ v splošnem za podobe družbenih dimenzij nasilja, pri čemer so se hitro odpirala teološka vprašanja neetičnega, grešnega vedenja, nenazadnje že zato, ker je dogajanje teh filmov situirano v Avstriji, torej v okolju, kjer (krščanska) religija v vsakdanjem življenju še vedno igra relativno vidno vlogo. Hanekejeve zgodnje filme so nenazadnje med prvimi analizirali katoliški teologi Univerze v Gradcu, filmska teorija (npr. Thuswaldner 2010) pa med drugim opozarja na režiserjevo spogledovanje z jansenizmom (reformacijsko strujo, ki med drugim premišljuje o ideji predestinacije oziroma vlogi svobodne volje).

Pri Hanekejevem upodabljanju trenj v sodobni evropski družbi že vso kariero veliko vlogo igra tudi prikaz težavnih medgeneracijskih odnosov in analiza posledic represivne vzgoje, ki ima pogosto še vedno religiozni prizvok. Na ta način lahko denimo beremo *Učiteljico klavirja* (*La Pianiste*, 2001), film, ki raziskuje posledice avtoritarne vzgoje na glasbenico v tradicionalističnem dunajskem svetu klasične glasbe. Čustveno nezrela, mazohistična in spolno sprevržena naslovna junakinja predstavlja obraz sledi, ki jih zadušljiva vzgoja pusti na človeku, pri čemer je tokrat ključno, da tudi odrasla še vedno živi v stanovanju z mamo. Klavstrofobičnost tega razmerja je nakazana že s scenografijo premajhnega stanovanja, v katerem ni pravega zasebnega prostora, kar torej privede do nezdravih oseb-

¹ Vergleitscherungs-Trilogie, torej Hanekejevi prvi trije celovečerci *Sedmi kontinent* (*Der Siebente Kontinent*, 1989), *Bennyjev video* (*Benny's Video*, 1992) in *71 Fragmentov kronologije naključja* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994)

nostnih tendenc in nagonov, te pa lahko razumemo kot kritiko avstrijske buržoazije, njene fašistične in nenazadnje tudi religiozne preteklosti.

Hanekejevo premišljevanje o družbeni vlogi religije se nanaša tudi na protestantizem, ki je v (misli in morali) bolj rigorozen od katolicizma, s tem pa v skrajni obliki tudi bolj nevaren, kot je ob neki priložnosti (Schiefer 2009) ugotavljal sam režiser, ki je bil vzgojen v protestantskem duhu. Ko Haneke v filmu *Beli trak* (*Das Weisse Band*, 2009) povsem neposredno premišljuje o vplivu stroge (protestantske) vzgoje na razvoj družbe, v določenem smislu parafrazira misel Maxa Webra, ki je v epohalnem delu *Protestantska etika in duh kapitalizma* retrogradno raziskoval izvor kapitalistične delovne vneme ter ugotavljal (npr. 2005, 33), da je pomemben zagon hitremu vzponu kapitalizma dajala prav protestantska (predvsem kalvinistična) etika, ki je trdo delo in skromno, asketsko življenje (izogibanje bahanju, nepotrebnemu izpostavljanju ali sploh kakršnemu koli zavestnemu uživanju moči) predstavljala kot nujna pogoja na poti do zveličanja.

Protestantska vzgoja (etika) v *Belem traku* pravzaprav predstavlja ključni motiv, saj so v središče pripovedi o skrivnostnem, tudi kriminalnem dogajanju v nemški protestantski vasi z začetka 20. stoletja postavljeni prav otroci, med temi pa predvsem otroci avtoritarnega vaškega pastorja. Če je po Webru protestantska strogost privedla do vzpona kapitalizma, Haneke tu vsaj namiguje, da je predstavljala podlago vzponu fašizma (nacizma) v začetku 20. stoletja. Travmatičnost avtoritarne vzgoje je v pastorjevi družini nakazana že s (fizičnim) kaznovanjem vsakršnega izkazovanja seksualnosti, igrivosti ali sploh čustvenosti, nenazadnje tudi z naslovnim belim trakom, ki zavezan okrog nadlahti otrok nakažuje čistost in nedolžnost, katerima so se z nečastnim vedenjem (npr. z masturbiranjem) izneverili. Pri tem je pomembno, da pastor, ki naj bi predstavljal moralni temelj celotne skupnosti, pravega zla, ki se razvija kot posledica njegove drakonske vzgoje, niti ne prepozna, patriarhalni hinavščini pa obraz daje denimo tudi cenjeni vaški zdravnik, ki nima spolnih odnosov le s svojo hišno pomočnico, temveč spolno nadleguje celo lastno hčer. Ko pride do ugrabitve in poškodovanja otroka z Downovim sindromom in ko kasneje ob njem najdejo besedilo, ki predstavlja izsek iz Stare zaveze² in iztrgan iz konteksta opozarja na to, da Bog za napake staršev kaznuje tudi njihove naslednike, to (tudi z izbiro žrtve) še enkrat poudarja prav posledice kratkovidne strogosti in lažne morale.

Film tako funkcionira kot premislek o družbeni organizaciji tradicionalistične skupnosti, pri čemer ni nepomembno, da nihče izmed odraslih likov v filmu sploh ni poimenovan z osebnim imenom, s čimer so dodatno izpostavljene njihove družbene vloge (učitelj, pastor, doktor, baron itd.) (Kuster 2016, 39). Ta neosebni pristop še podrčta njihovo vlogo in avtoriteto, hkrati pa opozarja na hudo diskrepanco med javno in zasebno sfero, med javnim ugledom in zasebnim vedenjem. Kot ugotavlja Fauske Aschim (2016), pa ob tem Ha-

² Denn ich, der HERR, dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heimsucht der Väter Missetat an den Kindern bis in das dritte und vierte Glied

nekejeva premišljena filmska govorica s statično, zadržano kamero, s črno-belo barvno podobo in z izčiščeno, minimalistično scenografijo spretno odseva že sam protestantski duh, ki nenazadnje tudi sam vizualno že v cerkvenih objektih nasprotuje bogatim aranžmajem katoliških katedral. Čeprav je dejanska vloga otrok pri hudodelstvih, ki se v prikazanem obdobju dogajajo v vasi, do neke mere nejasna, je vpliv avtoritarne vzgoje in protestantskega moraliziranja na njihovo vodljivost in hkrati latentno nasilnost ves čas nedvomen. Ko se po vasi družno gibljejo v neke vrste formacijskih oblikah, s tem nenazadnje že spomnijo na velike korigirane konstelacije nacističnih zborov (Kapcynski 2007, 164), kar morda še enkrat več nakazuje na to, da je imel nacizem s svojo ideologijo, mitologijo, arhetipi, rituali, simboli in vrednotami tudi precej lastnosti religijske dogme, zaradi česar ga lahko razumemo tudi kot politično religijo.

Duhovna praznina sodobne Evrope

Čeprav lahko motiv religije vsaj bežno prepoznavamo v kar nekaj Hanekejevih delih (tudi tistih, ki prikazujejo evropsko sodobnost), je morda za družbo, prikazano v njegovem delu, še bolj izrazita prav odsotnost oziroma vsaj marginaliziranost religijskega verovanja. Ta praznina se v filmih, kot so *Neznana koda* (*Code inconnu*, 2000), *Skrito* (*Caché*, 2005) ali pa *Srečen konec* (*Happy End*, 2017), manifestira predvsem v moralnem razkroju in v konfliktnih, nasilnih odnosih, ki nakazujejo, da nekdanja glavna družbena povezovalna sila (torej religija) še vedno ni bila ustrezno nadomeščena, sploh ker se je družba v tem času skozi proces globalizacije dodatno razslojila in etnično diverzificirala.

Večina Hanekejevega dela svojo razlagalno moč in družbeno kritiko pravzaprav črpa iz prikaza (in neprikaza) skrajno deviantnih dejanj (pogosto tudi umora in samomora), subverzivnost in šokantnost pa tu bolj kot iz samega dejanja izhaja iz dejstva, da gre pogosto za ljudi iz urejenih meščanskih družin srednjega razreda – od navidez srečne avstrijske družinice v *Sedmem kontinentu*, preobremenjene igralka Anne v *Neznani kodi*, spolno frustrirane Erike v *Učiteljici klavirja*, vse do travmatiziranega Georgesa v filmu *Skrito* itn. Če se za trenutek spet vrnemo k Webbru (po Adair-Toteff 2015, 127–128), je bila v preteklosti tista, ki je legitimirala družbene strukture in sloje oziroma jih je na najbolj koherenten način predstavljala kot nujne in naravne, prav religija, ki je služila tudi neke vrste psihični potešitvi, saj privilegirani niso zadovoljni zgolj s svojim statusom, ampak želijo čutiti tudi pravico do tega statusa. Želijo verjeti v to, da so si ga za razliko od nesrečnih zaslužili. Haneke ob skrajnih dejanjih svojih likov sicer namerno ne ponuja konkretnih razlag in ne razodene psihološke podlage, pri čemer se torej zdi, da nakazuje sosledje dogodkov, ki racionalne, enoznačne razlage niti nima, temveč izhaja prav iz nerazložljivosti, negotovosti sodobnega sveta, pred katero človek ne zmore pobegniti. Ob Hanekejevi frag-

metirani filmski govorici, ki nam onemogoča, da bi like in njihova dejanja psihološko interpretirali, ter nam preprosto ne daje dovolj podatkov, da bi dogajanje v celoti razvozlati, pa Thuswaldner (2010, 190) nenazadnje vidi tudi duh režiserjevega epistemološkega skepticizma in ideje, da si vera in skepticizem nista diametralno nasprotna.

V osnovi filmi torej zajemajo težavnost bivanja v razčaranem svetu,³ kjer živimo ujeti v sterilno rutino vsakdanjega življenja in sprijaznjeni s tem, da veliko najglobljih vprašanj človeškega bivanja sploh nima odgovorov, kar s seboj neizogibno prinese tudi družbene posledice. Če sledimo funkcionalistični viziji Durkheima z začetka 20. stoletja, je religija predvsem način družbene organizacije in integracije, torej tisto, kar kompleksne družbe sploh drži skupaj, oziroma sistem "verovanj in praks, ki vse verujoče združijo v enotno moralno skupnost, imenovano Cerkev" (Durkheim 1995, 44). Pri tem je sicer nujen poudarek, da se Durkheimova sociologija nanaša na družbo z začetka 19. stoletja, ko si etnične raznolikosti in religiozne pluralnosti sodobne Evrope še ni bilo mogoče zamišljati. V tem kontekstu je jasno, da je današnja družba že v osnovi bolj razdrobljena in da so posledica različnih izhodiščnih stališč tudi neposredna medetnična nesoglasja, kar je denimo v filmih *Neznana koda* (z izselitvijo romunske ženske ali pa s spori med etničnimi skupinami na ulici in na podzemni), *Skrito* (kot posledica francoskega pokola Alžircev v šestdesetih) in *Srečen konec* (z dihotomijo med domom navidežno urejene francoske družine in bližnjim begunskim zavetiščem) pravzaprav eno od gonil dogajanja.

V Hanekejevih filmih je ob tem v vsakem trenutku jasno, da so družbene razpoke prisotne tudi onkraj etničnih razlik, pri čemer se kot posledica odsotnosti povezovalne sile (torej religije) z osrednjimi liki njegovih filmov na individualnem nivoju kaže pomanjkanje emocionalne podpore, hkrati pa je že s fragmentiranostjo pripovedi in prikaza prisotna ideja, da ljudje pogosto ne čutijo zares pripadnosti isti družbi. Ko torej Haneke zajema sodobno Evropo, se v ozadju ves čas razodeva prav njena izrazita sekulariziranost, ki pravzaprav predstavlja njeno glavno, edinstveno prvine, pri tem pa je nujen še poudarek, da gre bolj kot za splošno sekularizacijo v veliki meri predvsem za "odcerkvenjenje" družbe in za individualizacijo religije (Casanova 2006, 23). Določeno pomanjkanje družbene kohezije in regulacije oziroma stanje izginjanja nekdanj uveljavljenih družbenih norm in vrednot (torej tisto, kar Durkheim imenuje družbena disolucija, oziroma anomija)⁴ pa je v vsakem primeru do neke mere neizbežna posledica.

Če je Max Weber "razčarani svet" še vrednotil pozitivno, je po drugi strani pri Hanekeju očitna tudi njegova slabost oziroma celo nevarnost. V tem smislu je bližje pogledom

3 Webrova skovanka »odčaranje sveta« označuje razkroj tradicionalnih predstav o svetu, proces opuščanja religioznih, mitično-magijskih, organsko celostnih in kvalitativnih pogledov na svet in na človeka ter zamenjavo z znanstvenimi, posvetnimi in instrumentalno-izračunljivimi pogledi (po Delakorda Kawashima 2016, 248).

4 O stanju družbene anomalije Durkheim piše v večini svojih del, morda najnatančneje pri svojem preučevanju samomorilnosti in kriminalnosti (2005). Nujen pa je poudarek, da anomija pri Durkheimu ni nujno odsotnost norm, lahko gre tudi zgolj za neujemanje med osebnimi/skupinskimi in širšimi družbenimi standardi. To pomeni, da lahko zelo rigidna, skrajno regulirana družba prav tako privede do neke vrste anomalije, kar lahko povežemo z vasjo prikazano v *Belem traku*.

filozofa in antropologa Ernesta Gellnerja, ki je pisal (1974, 196), da je imel predmoderni človek smernice za življenje in je vsaj verjel, da ima njegovo življenje pomen, medtem ko je sodobni človek kognitivno zrelejši, tehnološko naprednejši, a dehumaniziran. Še dlje gre denimo škotski filozof Alasdair MacIntyre (po Verhaeghe 2014, 36), ki to dehumanizacijo, demoralizacijo umesti v širši historični kontekst in izpelje teorijo, da lahko racionalna moralnost obstaja le tam, kjer so še zaznavni sledovi religije. Ko teh ni več, ostane vsak prepuščen le sebi. Pri tem pa religije niti ne smemo razumeti le kot organizacijo verskih praks, temveč tudi kot neke vrste katalizator družbene komunikacije. Zdi se, da Hanekejevi filmi družbeno disolucijo (kot posledico odsotnosti religije) pogosto zajemajo prav iz nezdravih, strupenih načinov komunikacije.

Slednjo morda v *Neznani kodi* nakaže že uvodni (in zaključni) prizor, ki prikazuje pantomimo gluhonemih otrok oziroma neuspešno ugibanje o pojmu, ki ga ima eden izmed njih v mislih. Na podoben način je skrhana tudi komunikacija med Anno in njenim distanciranim možem ali pa med sprtima Anninim svakom in tastom, še izraziteje pa spet ob stikih Francozov s pripadniki različnih manjšin, ki so običajno nato tarča policijskega nasilja. Haneke svoj cinični pogled na svet še dlje prižene v filmu *Skrito*, ki še bolj neposredno razgali težavnost medgeneracijske, medkulturne in tudi družinske komunikacije, pa tudi siceršnjega egoizma v sodobni Evropi. Ko Georges raziskuje izvor skrivnostnih kaset, ki jih z ženo prejmeta po pošti, svojih ugotovitev z ženo ne želi deliti, hkrati pa je od njiu vse bolj oddaljen njun najstniški sin. Gonilo dogajanja tu predstavlja travmatična izkušnja glavnega junaka Georgesa, ki je v otroštvu z lažmi poskrbel, da njegovega alžirskega vrstnika njegovi starši niso posvojili, temveč oddali v rejo (s čimer je Alžirca zapisal neprijemno slabši prihodnosti), tovrstna trenja pa tu na simbolnem nivoju reprezentirajo siceršnje francoske (nekoč krščanske) odnose z afriškimi priseljenci, predvsem pokol alžirskih (muslimanskih) protestnikov leta 1961, oziroma ostanke vojne, ki se je usidrala v francosko psiho. Haneke torej jasno namiguje, da je tudi tovrstna dediščina danes del sodobne evropske identitete, sicer utemeljene prav na procesih sekularizacije in modernizacije.

Hkrati je v vsakem trenutku tudi že jasno, da se relevantna družbena kategorija po izginotju oziroma marginalizaciji pogosto kmalu vrne v drugačni obliki oziroma se neizogibno pojavijo, ojačajo druge. Nekdanje religiozne prakse so na neki način nadomestile sekularne religije, torej posvetni dogodki in osebe (pa tudi ideologije) iz sveta politike in množične kulture, ki jih pogosto dojemamo na religiozen način oziroma k njim pristopamo z ritualiziranim vedenjem, podobnim religioznemu. Ni naključje, da je soba skrivnostnega, ves čas odsotnega fanta v filmu *Skrito* polepljena s plakati njegovih popkulturnih herojev, neke vrste novodobnih verskih ikon. Poleg tega danes vero v boga nadomešča vera v kapitalistični prosti trg, religiozno vlogo povezovanja, obveščanja in izobraževanja pa so v veliki meri prevzeli mediji. V *Srečnem koncu* do izraza pride predvsem vloga družbenih in elektronskih medijev, nenazadnje že s tem, ko je v seriji prizorov težko ločevati med tistimi, ki prikazujejo telefonski (ali računalniški) zaslon ali pa posnetek nadzorne kamere, in tistimi, ki prikazujejo tekoče dogajanje, videno neposredno z očmi vpletenih.

Kamera še bolj ključno vlogo igra v filmu *Skrito*, kjer je povod za niz dogodkov prav navidez brezciljno snemanje vhoda v hišo prikazane družine. Pri tem je pomembno še to, da kamera ni vezana na nobeno prepoznano antropomorfno gledišče, hkrati pa je prikazana družina na snemanje redno opozorjena, saj videokasete prejema po pošti. Če je nekoč vlogo vsevidnega in vsevednega opazovalca opravljal bog, smo danes ves čas opazovani in nadzorovani s pomočjo tehnologije, ves (zahodni) svet pa je postal panoptikon.

Smrt in konec sveta

V Hanekejevem opusu je družbena disolucija, dezintegracija v več primerih do neke mere interpretirana tudi kot decivilizacija, izražena že z dezorientiranostjo filmskega prikaza. K slednji precej pripomore Hanekejev neprikaz nekaterih prelomnih (pogosto nasilnih) dogodkov, s katerim se z likov še na nas prenaša občutek nelagodja in zmede, hkrati pa se odpirajo vprašanja o etiki (gledanja) nasilnih filmov, ali pa celo o etiki gledanja raznih vrst nasilja in nepravil nasploh. Režiser nas s tem vztrajno postavlja v vlogo sotorilcev in pušča, da si praznine polnimo sami, kar nenazadnje v spomin priklične skrbno nadzorovan, restriktiven odnos nekaterih (predvsem abrahamskih) religij do upodabljanja (ikon).

Film *Neznana koda* sicer precej ohlapno deluje že v strukturi, saj predstavlja predvsem niz bežno povezanih prizorov, vsakič znova ločenih s pomenljivo nekajsekundno črtno, ki deluje kot platno za naše nadaljnje predstave o dogajanju. Pri filmu *Čas volka* (*Time of the Wolf*, 2003), pripovedi o ostankih človečnosti in strategijah preživetja v času po neke vrste (nerazloženi) apokalipsi, pa se učinek nejasnosti, temačnosti namerno ustvarja predvsem z osvetlitvijo, ob kateri je občasno sploh težko prepoznati oblike, postave, ki tavajo po zapuščenem podežlju. Tovrstno "vizualno nasilje" pa pri Hanekeju vendarle ne deluje defetistično, temveč s pomočjo potujitvenega učinka kvečjemu zveni kot poziv k spremembam. Bolj kot nihilist, je Haneke pravzaprav "antinihelist" (Stoehr 2010, 489), ker za razliko od negativnega nihilista ni predan grozam realnosti, temveč išče rešitve in izhode iz moralne oziroma spiritualne krize.

Ko nizanje prizorov, ki prikazujejo družbena nesoglasja, v filmu *Neznana koda* kulminira z verbalnim napadom moškega na glavno junakinjo Anne na podzemnem vlaku, dekletu v bran vendarle stopi starejši gospod. Tudi v filmu *Čas volka* moralne krize in krize vrednot v neke vrste begunskih taborih kljub strahu, lakoti in umazaniji občasno vendarle prekinejo racionalna, humana dejanja, pa najsi gre za delitev hrane, za skupno poslušanje glasbe na walkmanu ali pa za preproste čarovniške trike, ki jih lahko prepoznamo kot akt ohranjanja humanosti, pa tudi kulture/civilizacije. V nekaterih primerih pripelje iskanje rešitev v obupu in družbeni anomiji tudi do skrajnejših dejanj, kakršno je samo(žrtvovanje) oziroma poskus samožrtvovanja dečka v *Času volka* (z obrednim

samozažigom). Pri tem pa je nujen poudarek, da se v dečkovi vraževerni zaslepljenosti vendarle najjasneje kaže neke vrste delovalnost oziroma vsaj upanje, neizmerna želja po odrešitvi bližnjih.

V tem kontekstu se lahko navežemo na francoskega filozofa Reneja Girarda (po Kirwan 2015), ki apokalipso vrednoti pozitivno, saj je nenazadnje prav v apokaliptičnih tekstih božja beseda najmočnejša, najjasnejša. Apokalipsa torej v osnovi ne naznanja (le) konca sveta, temveč spodbuja upanje, saj omogoča, da stvari vidimo z novega zornega kota in odkrijemo nove svetove. Dobrodošlo in nujno je že zavedanje, da nas tista tehnologija (tisti načini delovanja, življenja), ki so nas pripeljali do sem, ne bodo rešili. Treba je torej razumeti brezizhodnost situacije, ne da bi nas to paraliziralo. Tudi ko Haneke raziskuje konec sveta, to že predstavlja predvsem kot pot naprej, pot k (nujni) radikalni preformulaciji obstoječega. Podobno torej deluje tudi njegovo raziskovanje konca filma oziroma vsaj konca kadra (prostorskega in časovnega), ki nikoli ne prinaša prekinitve s prej prikazaninim, temveč slednje odpre vedno novim dimenzijam pomena. Bolj kot nihilizem gre torej za skrajni humanizem, ki nas z namerno provokacijo, z aktivnim izogibanjem konsenzu moralno in miselno angažira.

Čas volka je načeloma res edini Hanekejev film, ki konec sveta neposredno preiskuje na absolutni, globalni ravni, a je v večini drugih njegovih celovečercov s prikazovanjem družbene disolucije in nenazadnje z zajemom majhnih, osebnih koncev sveta dosežen podoben učinek. Ko se v film *Ljubezen* (*Amour*, 2012) prikaz skupnega življenja zakonskega para, pretresenega zaradi ženine možganske kapi, prikrade vprašanje umiranja in tudi evtanazije, je spet prevprašana naša empatija, torej sposobnost vpogleda v čustvena stanja drugega. Bolj kot za neposredno teološka vprašanja pa gre pri tem za vprašanje živečih teologij, torej tisto, kar nam je v nekem trenutku najbolj pomembno in v kar globoko verjamemo v vsakdanjem življenju.

Svojevrstno vzporednico tu predstavlja Martin Heidegger, ki je v svoji filozofiji nagovarjal k temu, da se namesto izganjanja, izogibanja anksioznosti pred smrtjo, tovrstno anksioznost kanalizira in se jo uporabi v naših življenjih. Anksioznost (strahu pred smrtjo) v tem smislu ni naključno ali bežno stanje slabosti, šibkosti posameznika, temveč (kot osnova stanja duha Tubiti) pripomore k razkritju dejstva, da Tubiti obstaja prav v vrženosti Biti h koncu (po Worley 2016, 7). Po Heideggerju je torej nujno težiti k temu, da smo v svojih življenjih bolj prisotni, kar dosežemo tako, da se odločno soočimo z lastno umrljivostjo, na ta način pa postanemo tudi zares svobodni (po Worley 2016, 8). Smrt torej ne nastopi šele s koncem biti-v-svetu, temveč vedno biva v njej kot prisotnost biti-k-smrti, kar je koncept, ki ga v osnovi v svojih (doslej) zadnjih dveh filmih *Ljubezen* in *Srečen konec* neposredno zajema tudi Haneke. Smrt nenazadnje simbolizirata že oba naslova: pri *Ljubezni* nas Haneke sooči z idejo, da morda ultimativno, najmočnejšo ljubezen predstavlja pripravljenost, da bližnjega odrešimo muk in končamo njegovo življenje (čeprav bo s tem v psihološkem smislu umrl tudi del nas), v *Srečnem koncu* pa

smrt predstavlja nek ideal, oziroma odrešitev, h kateri stremlijo ostareli, ovdoveli, življenja naveličani patriarh, nesposoben slediti družbenim in tehnološkim spremembam v svetu.

Pri svojem raziskovanju vmesnega prostora med življenjem in smrtjo je sicer precej bolj radikalen in nedvoumen *Ljubezen*, ki torej temelji na ideji, da smrt k nam v največji meri pride ob umiranju drugih (bližnjih) oziroma da naš odnos s smrtjo v prvi vrsti ni strah za naš lasten propad, temveč je strah pred občutkom nemoči, žalovanja za bližnjimi. Kot v eseju *The Taste of Tears* piše Jacques Derrida, pogled prijatelja v oči vedno vsebuje tudi že idejo, da bo eden izmed obeh drugega neizogibno videl (doživel) umreti. Ostareli Georges, ki mora v filmu *Amour* skrbeti za svojo vse bolj neobgljeno ženo, torej predstavlja obraz tega, kar večinoma v sebi nezavedno nosimo celo življenje (Worley 2016, 14-15).

Zaključek

Če sodobno Evropo, prikazano v delih Michaela Hanekeja, prepoznavamo kot kraj družbene disolucije in moralnega razkroja ter ob tem premislimo sekularizacijo, pa je morda nujen še bežen vpogled v dejansko stopnjo te sekularizacije. Poleg omenjenih sekularnih religij velja kot relevantno nadomestilo nekdanjih religijskih verovanj omeniti še vsakdanja vraževerja, torej svojevrstne sodobne iluzije, za katere ni povsem jasno, od kod izvirajo in koga zares zavedejo, prisotne pa so v igrah, športu, erotiki, pri delu s stroji itd. Ključno je, da se tisti, ki v te iluzije verjamejo, tega pogosto niti ne zavedajo več (Phaller 2014), na ta način pa lahko v Hanekejevem opusu denimo razumemo pismo, ki ga v filmu *Čas volka* deklica Eva piše mrtvemu očetu, nesmiselne mučilne rituale, ki jih morilca izvajata v filmu *Smešne igre* (*Funny Games*, 1997 ali 2007) ali pa nenazadnje ritualizirana družinska in prijateljska druženja, ki jih ves čas izvajajo protagonisti filmov *Skrito* ali pa *Srečen konec*. Morda je kaotičnost in razdeljenost sodobne družbe bolj kot posledica odsotnosti religije posledica ujetosti v tej vmesni fazi, ko se vraževerij sploh še nismo zares znebili, le da so zdaj bolj partikularna, kar vodi do novih nesporazumov in nesoglasij. Zdi se, da Michael Haneke v svojem delu Evropo slika prav na križišču procesov modernizacije, globalizacije in delne sekularizacije, oziroma da predvsem postavlja ogledalo kompleksnemu obdobju, ki ni povsem brez bogov, temveč je, kot je nekje zapisal Ricoeur (1974: 448), "le čas žalovanja za umrlimi Bogovi".

Literatura

- Adair-Totef, Christopher: *Fundamental Concepts in Max Weber's Sociology of Religion*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2015.
- Casanova, José: *Rethinking Secularization: A Global Comparative Perspective*. *The Hedgehog Review* (Summer & Winter 06), 2006, 7-22.
- Delakorda Kawashima, Tinka: *Ponovno ovrednotenje Webra na Japonskem in nekatera izhodišča za obravnavo religije v povezavi s potrošništvom*. *Asian Studies* 4(1)/2016, 247-263.
- Durkheim, Émile: *The Elementary Forms of Religious Life* (*Les Formes élémentaires de la vie religieuse*). Prev. Karen E. Fields. London in New York: Routledge, 1995 [1912].
- Durkheim, Émile: *Suicide: A study in sociology* (*Le Suicide: Étude de sociologie*). Ur. George Simpson. Prev. John A. Spaulding in George Simpson. London in New York: Routledge, 2005 [1897].
- Fauske Aschim, Johannes: *White Ribbon/Eine deutsche Kindergeschichte*, 2016; <http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=1703> / (10. 8. 2020).
- Gellner, Ernest: *Legitimation of Belief*. London in New York: Cambridge University Press, 1974.
- Kapczynski, Jennifer M.: *Raising Cain? The Logic of Breeding in Michael Haneke's Das weisse Band*. *Colloquia Germanica* 43(3)/2007, 153-173.
- Kirwan, Michael SJ: *'Between Politics and Apocalypse': René Girard's Reading of Global Crisis*, 2015; <https://www.thinkingfaith.org/articles/%E2%80%98between-politics-and-apocalypse%E2%80%99%E2%80%A9-girard%E2%80%99s-reading-global-crisis/> (10. 8. 2020).
- Kuster, Joseph: *Those that Trespass Against Us: Childhood, Violence, and Memory in The White Ribbon*, 2016; https://digitalrepository.unm.edu/fl_etds/120/ (10. 8. 2020).
- Phaller, Robert: *On the Pleasure Principle in Culture: Illusions without Owners*. London/New York: Verso, 2014.
- Ricoeur, Paul: *"Religion, Atheism, and Faith," The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Ur. Don Ihde. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1974. 440-67.
- Schiefer, Karin: *Michael Haneke about THE WHITE RIBBON*, 2009. https://www.austrianfilms.com/news/en/body michael_haneke_the_white_ribbon_interviewbody/ (10. 8. 2020).
- Stoehr, Kevin L.: *Haneke's Secession: Perspectivism and Anti-Nihilism in Code Unknown and Caché. A Companion to Michael Haneke*. Ur. Roy Grundmann. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. 477-494.
- Thuswaldner, Gregor: *"Mourning for the Gods Who Have Died": The Role of Religion in Michael Haneke's Glaciation Trilogy. A Companion to Michael Haneke*. Ur. Roy Grundmann. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010. 187-201.
- Verhaeghe, Paul: *What about Me? The Struggle for Identity in a Market-based Society*. Prev. Jane Hedley-Prôle. Melbourne in London: Scribe, 2014 [2012].
- Worley, Taylor: *Losing Touch: A Theology of Death for Michael Haneke's Amour*. *Religions* 7 (12)/2016, 1-20.
- Weber, Max: *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus). Prev. Talcott Parsons. London in New York: Routledge, 2005 [1930].

Povzetek

Članek iz treh ločenih zornih kotov predstavi spiritualne in religiozne motive v filmografiji avstrijskega režiserja Michaela Hanekeja. Uvodni del se predvsem ob filmu *Beli trak* opre na teorijo Maxa Weberja o vlogi protestantske etike pri vzponu kapitalizma in na podlagi tega razgrne Hanekejevo impliciranje, da je protestantska vzgoja v začetku 20. stoletja vplivala tudi na vzpon fašizma. V osrednjem delu eseja avtor ob Hanekejevih filmih, ki prikazujejo evropsko sodobnost, premišljuje o Durkheimovi tezi o družbeni dezintegraciji kot posledici sekulariziranosti. Podlago torej tu predstavlja pogled, da (tudi v Evropi) ne živimo zares v času brez religije, temveč v času, ko je prav odsotnost religije ena izmed najizrazitejših lastnosti evropske družbe, kaže pa se v družbeni fragmentiranosti in dezorientiranosti. Od tu se esej preusmeri še k Hanekejevemu premišljevanju o apokalipsi (predvsem v filmu *Čas volka*) in na njegovo razkopavanje etičnih vidikov smrti ter evtanazije (filma *Ljubezen* in *Srečni konec*), ob katerih se zdi smiselno vzporednice vleči tudi z idejami Martina Heideggerja, ki je soočenje z lastno umrljivostjo videl kot nujen korak na poti do osebne svobode in družbene aktivnosti.

Summary

This article presents spiritual and religious motifs in the filmography of Austrian director Michael Haneke from three distinct perspectives. The introductory part draws mainly on Weber's theory of the role of the Protestant ethic in the rise of capitalism, and on this basis reveals Haneke's implication that Protestant education in the early 20th century also had an influence on the rise of fascism. In the central part of the essay, the author reflects on Durkheim's thesis on social disintegration as a consequence of secularization with respect to Haneke's films depicting European modernity. The basis here is thus the view that (in Europe as well) we do not really live in a time without religion, but in a time when the absence of religion is one of the most pronounced features of European society, and is reflected in social fragmentation and disorientation. From here, the essay turns to Haneke's reflection on the apocalypse (especially in *Time of the Wolf*) and his exploration of the ethical aspects of death and euthanasia (*Amour* and *Happy End*), in which it seems reasonable to draw parallels with the ideas of Martin Heidegger, who saw facing one's own mortality as a necessary step on the path to personal freedom and social activity.

Ključne besede

Michael Haneke, protestantska etika, sekulariziranost, družbena dezintegracija, smrt.

Key words

Michael Haneke, Protestant ethic, secularization, social disintegration, death

Pošastnost v nas: *Solsticij* in folklorna grozljivka

Jasmina Šepetavc

Članek obravnava nedavni film *Solsticij*, ki spada v žanr t. i. folklorne grozljivke. Ta ima bogato zgodovino tematizacij vsakokratnih družbenih travm in strahov, ki jih postavi v ruralna okolja. *Solsticij* se iz te zgodovine napaja, včasih jo v filmski strukturi in temi celo neizvirno ponavlja, a hkrati vnaša v svoj univerzum sodobne problematike individualizma zahodnjaške kapitalistične družbe in odnosov med spoli.

Prve minute filma *Solsticij* (*Midsommar*, 2019), drugega celovečerca ameriškega režiserja Arija Astra, same po sebi delujejo kot zaključena urbana grozljivka: zgodba se začne v tesnobnih sivinah stanovanja v nekem nedoločenem ameriškem mestu. Mlada študentka Dani (Florence Pugh) v paniki kliče svojega fanta Christiana (Jack Reynor), potem ko je dobila čudaški e-mail svoje bipolarne sestre, v katerem se ta poslavlja od sveta, ki je zanjo postal pretemen. Zdi se, da je to rutina mladega para: ona v stiski ugiba, kaj utegne sestra storiti tokrat, on jo naveličano tolaži z navajenimi mantrami, da se tudi danes, kot že ničkolikokrat poprej, ne bo na koncu zgodilo nič slabega. Ona zasluti njegovo naveličanost, dá strah na stran in mu pritrdi, da ima prav, da bo vse v redu, da ga ljubi. Potem pokliče prijateljico in ji toži, kako v njegovem glasu sliši, da jo želi zapustiti. Gledalci v naslednji sceni izvemo, da je intuicija ne vara: Christiana v lokalu prijatelji – površinski in glasen Mark (Will Poulter), resni doktorski študent antropologije Josh (William Jackson Harper) in skrivnostni švedski prijatelj Pelle (Vilhelm Blomgren) – prepričujejo, naj zapusti žensko, ki se ga oklepa in ki ji za nameček ni niti do seksa, sploh pa naj to stori pred njihovim načrtovanim izletom na Švedsko. A čez nekaj trenutkov Christian spet dobi klic, on in gledalci pa na drugi strani linije slišimo Danijino tuljenje. Kamera nas pospremi v temačno hišo. V garaži sta prižgana avtomobila, od njunih izpuhov pa vodita dva cevi: ena v spalnico Danijinih staršev in druga v mlado žensko, njeno sestro, ki si je cev napeljala direktno v usta in jih prelepila z lepilnim trakom.

A mala epizoda ljubezenske odvisnosti, asimetrije čustev in grozljivega razpleta depresivne epizode je šele nastavek zgodbe, ki jo želi povedati *Solsticij*. Ta se zares začne šele na drugem koncu sveta. Christian v nekakšni pomilujoči odgovornosti strto Dani povabi na fantovski izlet na Švedsko, kjer naj bi obiskali Pellejevo rojstno vas in sodelovali na posebni solsticijski proslavi, ki se zgodi enkrat na 90 let. Švedsko podeželje je za razliko od prvih temačnih minut filma od sonca obsijano cel dan in noč; Pellejeva skupnost, ki popotnike sprejme medse, je odeta v bele noše, ki jih kamera Astrovega direktorja fotografije Pawla Pogorzelskega ujame v kontrastu z močnimi zelenimi toni okolice; psihadelične droge, ki jih skupnost uživa ob pomembnih trenutkih svojih ritualov, pa vas, njene prebivalce in naravo popačijo v magično pokrajino, kjer pravila zunanega sveta ne veljajo več.

TEŽAVE Z DEFINICIJO: ŽANR FOLKLORNE GROZLJIVKE

Kulisa idilične odročne vasi, kjer se dogajajo nerazložljive grozote, je del bogate tradicije t. i. folklornih grozljivk, ki se pojavijo že relativno zgodaj po nastanku medija filma. Naključje (ali nameren poklon ustvarjalcev *Solsticija* (pod)žanru grozljivke) je hotelo, da

je eden prvih filmov z elementi folklorne grozljivke nastal ravno v Skandinaviji: dansko-švedski dokumentarec z zaigranimi strašljivimi scenami *Čarovnica* (*Häxan*, 1922, Benjamin Christensen) gledalce uči o folklori, mitih in vraževerjih, ki so napajali ljudska verovanja, krvava preganjanja in navsezadnje popularno kulturo. *Čarovnica* nas v gledalsko izkušnjo pospremi z mislijo: »Ko je primitivni človek soočen z nečim nepredstavljenim, je njegova razlaga vedno čarovništvo ali zli duhovi«. Brez figur groze – vampirjev in zombijev, demonov in hudiča, čarovnic in tujcev vseh vrst –, ki jih najdemo, kot pravijo podnapisi v filmu, že v starodavnih perzijskih in egipčanskih mitih ter se za vsako dobo transformirajo v nove oblike, si zgodovino žanra grozljivke težko predstavljamo. A premisa filma, ki sicer predpostavlja (takrat) popularno linearno teleologijo – od magije do religije in nazadnje racionalizma –, ni tako enostavna: po eni strani govori o mehanizmu eksteralizacije abjektnega, nerazložljivega in grozljivega ter projiciranju le-teh v nadnaravne sile, ki strašijo v velikem delu grozljivk, na drugi strani o zlu, ki je inherentno človeku samemu in narejeno v imenu »normalnosti« ali skupnosti. Dihotomija med dobrim in zlim, konflikt med »normalnostjo« in pošastjo je res vpisan v srčiko žanra, a ambivalentnost grozljivih zgodb, brisanje mej med pošastnostjo, ki je zunanja, in to, ki je v središču naših skupnosti, odpira pot še bolj kompleksni interpretacije grozljivke, ki ne deluje toliko s pomočjo preprostih binarnosti, temveč je izraz osebne in družbene potlačitve. Kot zapiše Wood: »resnični subjekt žanra grozljivke je boj za prepoznavo vsega, kar je naša civilizacija potlačila in zatrla« (2001, 28).

Folklorna grozljivka ima svoje zlodeje in čarovnice (dva bolj znana primera sta npr. *Čarovnica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, 1999, Eduardo Sánchez, Daniel Myrick) ali *Čarovnica* (*The Witch*, 2015, Robert Eggers)), a najučinkovitejša je ravno v prevpraševanju zlobe, travme in morale v nas samih. Kot piše Kim Tance v analizi filma *Za krvnika ni milosti* (*Witchfinder General*, 1968, Michael Reeves), enega od kulturnih naslovov folklorne grozljivke, »nelagodje filma /.../ izvira iz njegovega lociranja resnične groze ne v 'drugem', temveč v nas samih, in v mučnem ponavljanju tistega *jamais vu* znotraj naših skupnosti« (2019).

Podžanr folklorne grozljivke je tako v analizah velikokrat obravnavan skozi prizmo povezave okolja in psihologije, podobne situacionističnemu konceptu psihogeografije, ki opisuje »skrite pokrajine atmosfer, zgodovin, dejanj in karakterjev, ki spreminjajo okolja« (Paciorek 2018, 14). Zlata leta žanra v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja, ki se dogodijo predvsem v Veliki Britaniji in na njenem mrkem podeželju, sovpadajo z leti močne kontrakture, piše Scovell, vključno s kulturo drog, seksualno revolucijo, avantgardnimi gibanji, raziskovanjem folklore, astrologije, čarovništva in iskanjem zgodb, alternativnih tistim, ki jih je ponujala konservativna »normalna« kultura. Kim Tance ob analizi filma *Za krvnika ni milosti* denimo trdi, da je ta »v britanske kinematografe vstopil v trenutku, ko se je vznemirljivo desetletje, ki je načrtovalo podobo moderne Britanije, bližalo koncu, povojni optimizem in zanosno hipijevsko gibanje pa sta se že prevešala v rastočo tesnobo in družbene nemire, odražajoč duhovno krizo, inherentno okoliščinam državljanske vojne v filmu« (2019).

V tem času nastanejo verjetno najvplivnejša dela žanra; poleg Krvnika še *Kri na satanovih krempljih* (*The Blood on Satan's Claw*, 1971, Piers Haggard) in *Mož iz protja* (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy). Filmi, ki so retrospektivno postali zastopniki podžanra folklorne grozljivke, se med sabo pomembno razlikujejo glede teologije, pošasti in žrtev: *Za krvnika ni milosti*, zgodba o krutem iskalcu in mučitelju domnevnih čarovnic in vojaku, ki ga išče, ker želi maščevati svojo zaročenko, pošastnost najde v psihopatu, ki ga napajata religiozna gorečnost in ljudsko vraževerje; *Kri na satanovih krempljih* se za vzbujanje groze vrne k hudiču in njegovim mladim častilkam_cem; *Moža iz protja*, ki je tako kot *Kri na satanovih krempljih* nastal po pokolih Mansonovih sledilcev, pa travmo vsakdana, ki sta jo prva dva filma razreševala v srednjeveški preteklosti, prenese v sedanost ruralne poganke¹ vasi.

Paciorek (2018) tako povedno zapiše, da je iskanje odgovora na to, kaj je folklorna grozljivka, podobno grajenju škatle pravilne oblike iz megle, »saj je folklorna grozljivka kot megla: atmosferska in nepregledna. Lahko se priplazi v in iz različnih teritorijev, a hkrati ne pusti univerzalnega prepoznavnega vtisa svoje forme« (2018, 12). Kaj so torej skupni elementi, ki povezujejo oz. razločujejo tako različne tematizacije ruralnega, kot jih najdemo v filmu *Čarovnica* (1922), britanskih grozljivkah iz sedemdesetih, češkoslovaškem magičnem realizmu (npr. *Valerie in njen teden čudenja* (*Valerie a týden divů*, 1970, Jaromil Jireš)), avstralskih filmih, postavljenih v prostrano divjino (npr. *Piknik pri Hanging Rocku* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975, Peter Weir)) ali korejskih zgodbah o duhovih (npr. *Žalovanje* (*Gokseong*, 2016, Na Hong-jin)).² Adam Scovell, ko išče skupne imenovalce, razvije t. i. verigo folklorne grozljivke, ki vključuje štiri bistvene elemente (čeprav veriga, kot prizna sam avtor, ni zaprta). Prvi element je *pokrajina*, ki ima negativen vpliv na družbeno in moralno identiteto njenih prebivalcev. Drugi člen verige je *izolacija*: liki so odrezani od sveta, v pokrajini, ki je njihova, a tudi negostoljubna, drugačna, srhljiva. Tretji del verige so *popačeni sistemi verovanja in moralnosti*. Izolirane skupnosti grozljivk gojijo folkloro, vraževerja in običaje, ki jih je zunanji svet že davno pozabil. Četrty člen je *dogodek/priklic*, ki se lahko zgodi na različne načine – lahko ima povezavo z nadnaravnim ali ne –, a navadno se smrt žrtve zgodi na počasne, ritualistične načine.

¹ Izraz poganstvo izhaja iz latinske besede *pāgānus* oz. vaški, kmečki, na deželi živeč, neolikan. Sprva so jo uporabljali zgodnji (pretežno urbani) kristjani za slabšalno opisovanje ruralnih plemen in njihovih mnogih verovanj.

² Tudi v slovenskem filmu se grozote rade zgodijo na podeželju, ki ga po eni strani od začetka medija idealiziramo, po drugi pa vanj projiciramo svoje globoke strahove in nasilje: film, ki ob ogledu po barvah in atmosferi spomni na *Solsticij* je *Varuh meje* (2002, Maja Weiss), v katerem v lepoto pokrajine ob Kolpi in brezskrbnost študentskega izleta v magičnorealističnih sekvencah obmejnih ljudskih običajev vdirata pastoralna groteska in nasilje patriarhata. Grotesknost podeželja in njenih ljudi pa najdemo tudi v mladinskem filmu. Denimo v *Pojdi z mano* (2016, Igor Šterk), v katerem štirje mestni tri-najstletniki odidejo na podeželje, kjer srečajo klišejsko bizarno kmečko družino, med njimi mlado hči, ki ji po nogi teče menstrualna kri. Mizogin kliše ruralnega dekleta, ki ga je zaobšla moderna iznajdba higienskih pripomočkov, tako simbolično opozarja na grozote, ki čakajo mestno mladež v podeželskem gozdu.

SKUPNOST IN POSAMEZNIKI PO KONCU »VELIKIH ZGODB«

Najboljši primer Scovellove verige najdemo v strukturi filma *Mož iz protja*. Piše se leto 1973 in verni policijski načelnik Howie (Edward Woodward) odpotuje na odročen škotski otok, da bi poiskal domnevno pogrešano dekle. Na otoku ga sprejmejo vaščani in ekstravagantni lord Summerisle (Christopher Lee), ki trdijo, da dekleta še nikoli niso videli, a načelniku se vse bolj dozdeva, da se v vasi dogaja nekaj nenavadnega. Film je zbirka obskurnih podob, ki jih danes (ravno na račun popularne kulture) povezujemo s poganstvom: medtem ko se mladi fantje na šolskem dvorišču vrtijo okoli mlaja, učiteljica dekletom razlaga o njegovi falični simboliki; mlade ženske plešejo gole okoli kresa; čistunskega načelnika pa poskuša zapeljati svobodomiselna gostilničarjeva hči. Sčasoma postane jasno, da mlado izginulo dekle ni obstajalo in da je prava žrtev skupnosti načelnik, ki je nič hudega sluteč zataval v past. Izkaže se, da je Summerislova družina pred stoletjem na otok poleg posebnih jablan, ki so zadnje leto začele odmirati, prinesla tudi krute poganske običaje, kako pozdraviti zemljo. Vrhunec filma je tako človeško žrtvovanje deviškega načelnika, ki zgori zaprt v velikanskem možu, spletenem iz protja.

Mikel Koven v knjigi *Film, Folklore and Urban Legends* (2007) piše, da sta režiser filma Robin Hardy in scenarist Antony Schaffer ob pisanju scenarija za svoje izhodišče vzela komparativno študijo mitov in religij iz leta 1890 *Zlata veja* (1890) škotskega antropologa Jamesa Georgea Frazerja. Knjiga, ki je bila po izdaji na eni strani občudovana (naklonjeno naj bi jo bral tudi znameniti antropolog Bronisław Malinowski) in na drugi močno kritizirana kot empirično netočna in utemeljena bolj na mitu kot raziskovanju, med drugim opisuje domnevni poganski keltski običaj žrtvovanja ljudi v veliki slamnati figuri – bodisi kot poklon soncu bodisi kot očiščenje zemlje. Hardy in Schaffer se pri rekonstrukciji britanske poganske preteklosti z antropološkimi metodološkimi pomisleki in realnim obstojem običajev pač nista preveč ukvarjala, temveč sta, piše Koven, upodobila »pozno viktorijansko rekonstrukcijo tega, kakšna naj bi bila preteklost, skupaj z ideologijami imperija« (2007, 28).

Tako je zanimivo, da se enaka reinterpreteracija poganske Evrope – tokrat nedvomno napojena s filmskimi predhodniki – pojavi v filmu iz leta 2019. *Solsticij* vsebuje vse žanrske člene Scovellove verige, a tudi ponovitev vseh ritualov, ki jih najdemo v *Možu iz protja*. V izolirani skupnosti sredi gozdov se je čas morda res ustavil in modernost do večine (razen tistih, ki grejo v zunanji svet po žrtve, kot to stori Pelle) ni prišla, a njihovi običaji bolj kot na zabeleženih zgodovinskih dejstvih regije temeljijo na konvencijah grozljivk iz sedemdesetih in klišejih o kultih: tu ob mlaju plešejo zadeta dekleta, seksualni rituali se dogajajo sredi kroga golih starejših žensk, film pa je prežet s človeškimi žrtvovanji (zdi se, da je treba ubiti vse tujce in še nekaj domačinov za dobro mero, a nikoli zares ne izvemo, čemu žrtve služijo in koga/kaj nagovarjajo). Aster v miks obskurnosti doda še svoje raziskovanje *ättestupa*, rituala, ki v resnici najbrž ni nikoli zares obstajal, v

katerem naj bi se starejši člani skupnosti, ki niso mogli več prispevati svojega dela, vrgli s pečin, in razprostrtega orla, domnevno pogruntavščino vikinškega vodje Ivana Brezkostnega, ki je svojim še živim žrtvam prerezal hrbet in njihove organe razprl v krila.

Partikularne stilizirane poganke prakse, ki nas fascinirajo in strašijo skozi oba filma, so del *popačenih sistemov verovanja in moralnosti*, ki jih najdemo v folklornih grozljivkah, a tako *Mož iz protja* kot tudi *Solsticij* po podrobnejšem ogledu več kot o poganstvu povesta o sistemih verovanja in morale v sodobni zahodni družbi. Prvi je v sedemdesetih soočil tradicionalne družbene institucije, do katerih so kontrakturna gibanja tistega časa gojila vehementno kritiko – krščansko tradicijo in represivne organe (v obliki religioznega načelnika, ki še medtem ko gori, recitira dele biblije) – in svobodnjaško pogansko skupnost, za katero se zdi, da so ji ustvarjalci filma bolj naklonjeni (česar ne brez ambivalentnosti). Obe strani sta po svoje gorečni in neizprosni: načelnik, predstavnik starega družbenega reda, se večino filma zgraža nad navadami in svobodomiselnostjo veselih vaščanov; dobrohotni vaški ljudje pa se na koncu izkažejo kot trdno zavezani poganskim verovanjem, celo tako skrajno, da božanstvom sonca in zemlje žrtvujejo človeka. *Mož iz protja* je trdno zasidran v desetletje, ki že nakazuje stanje splošnega skepticizma do utemeljenih družbenih struktur in ideologij, ki ga Jean-François Lyotard v knjigi *The Postmodern Condition* leta 1979 opiše kot »konec velikih zgodb« (1979/1984). Tega odraža denimo dialog med načelnikom in otoškim lordom:

Načelnik Howie: In kaj je s pravim Bogom? Katerega slava, cerkve in samostani so bili na tem otoku postavljeni skozi generacije? Vprašam vas, gospod, kaj pa on?

Lord Summerisle: Mrtev je. Ne more se pritoževati, imel je svojo priložnost in jo, povedano v modernem žargonu, zajebal.

V sedemdesetih, ko so bile alternative starim okostenelim institucijam na vrhuncu in so ponujale optimistične emancipatorne artikulacije partikularnih zgodb in identitet, *Mož iz protja* pred nas postavi moralno dilemo, v kateri nimamo opravlja s preprosto dihotomijo dobrega in slabega. Načelnik Howie ne zastopa nujno pravičnosti, na otoku vsiljuje svoje vrednote drugim in obsoja njihove načine življenja. Na drugi strani poganska skupnost v svoji eklektični mešanici starih tradicij in novih interpretacij ritualov nudi alternativo, domnevno seksualno emancipacijo, večjo povezanost z naravo, a zaprta izolirana skupnost se sčasoma izkaže tudi za kruto, fundamentalno v svojih prepričanjih in morilsko.

Adam Scovell tako za britanske folklorne grozljivke sedemdesetih trdi, da ne glede na teološke razlike iščejo ravnovesje med optimizmom obdobja in nihilističnim pesimizmom ter so kot take komentar časa – filmi dobijo svojo idejo iz povojnega občutka, »da je realnost vedno bogat vir resnične brutalnosti, čudaštva in groze« (2017, 30). Sodobni *Solsticij* dihotomijo nadaljuje, le na bolj zaostren način. Leta 2019 smo že globoko v času po koncu »velikih zgodb«, a druga plat Lyotardovega koncepta je vprašanje, kaj pride po tem koncu? Protagonisti *Solsticija* nam kažejo sliko kulture, v kateri se iskanje svobode in

novih pomenov sveta iz sedemdesetih prevesi v sebično, individualistično in brezciljno tavanje. Če je Astrova diagnoza sodobne atomizirane družbe pravilna, sodi v nek drugi članek, kar je pomembno, je njegova drzna premisa, ki morilski poganski vasi v odnosu do ameriške brezčutne (post)modernosti prizna nedvomno zmago, čemur se je *Mož iz protja* s svojim ambivaletnim koncem – ali bo žrtvovanje uspelo ali pa bo naslednja žrtev vasi sam Lord Summerisle – izognil. *Solsticij* svojo skupino površinskih, emocionalno otopelih akademskih ateistov, ki so prišli pozabljene poganske običaje racionalistično in z zanimanjem turistov opazovat od zunaj, pahne v srčiko ritualov, za katere zmotno mislijo, da jih lahko razumejo, a to samozaverovanost plačajo s telesi. Dani je edina, ki vas in njene prebivalce preživi, ker se na neki točki filma skupnosti in novemu okolju prepusti. Še več, poganska skupnost postane izpolnitev njenih emocionalnih želja po varnosti in izražanju, kruti rituali pa delujejo kot dobesedna manifestacija njenega notranjega trpljenja, ki ga je morala doma potlačiti, in katarzičnega očiščenja globokega žalovanja. *Solsticij*, ki mu svojega poganskega univerzuma sicer nikoli ne uspe povezati v smiselno celoto, je tako primarno psihogeografska študija Danijinega lika, ki se znajde v izrednih razmerah poganske heterotopije. Švedska vas Hårga predstavlja obrobje in odraz sodobne družbe, za katero nam film nakazuje, da se je znašla v duhovni krizi. *Solsticij* sodobno duhovno opustošenost in različne odzive nanjo zaplete z aktualno problematiko politik spolov, pri čemer Christian in njegovi prijatelji predstavljajo brezčuten sodobni zahod, Dani pa najde zavetje v čustveni poganski skupnosti, ki je hibrid med tradicionalnimi in bolj progresivnimi praksami. A ravno na točki ločnice po spolni osi se film zaplete do mere, ko začnemo dvomiti, kaj nam pravzaprav poskuša povedati o svoji protagonistki in svetu. Je film feministična grozljivka o protagonistki, ki se osvobaja, ali mizogin prikaz ženske, ki maščevalno (dobesedno) uniči moškega? Je afirmacija skupnosti proti sebični individualnosti? Kaj želi *Solsticij* sploh zapustiti svojim gledalcem?

DVE BRANJI PROTAGONISTKE

»Vedno se ravnam po nasvetu dramatika Sardouja. Rekel je 'Mučite ženske!' Naša težava danes je, da žensk ne mučimo dovolj.« (Alfred Hitchcock ob snemanju filma *Ptiči* (*The Birds*, 1963))

1. branje: Solsticijev feminizem

Žanr grozljivke je bil skozi leta večkrat interpretiran kot del ideološkega patriarhalnega izraza, v katerem so pošasti (četudi velikokrat nečloveške) kodirane kot moški, žrtve pa so

po navadi ženske – predvsem tiste, ki so afirmirale svojo seksualnost ali patriarhat na nek način ogrožajo (glej npr. Neale, 2004). Linda Williams (1984/2001) tako denimo v osemdesetih za svoje izhodišče analiziranja grozljivk vzame koncept moškega pogleda teoretičarke Laure Mulvey, ki pravi, da filmski način pripovedovanja in kadriranja reproducira pogled moških, objekti tega pogleda pa so ženske. V tej filmski konstelaciji ne obstaja prostor za ženski užitek, identifikacijo in pogled (niti lika niti gledalke), če ženske kdaj prestopijo mejo objektifikacije in postanejo aktivni subjekti zgodbe, pa so največkrat kaznovane. Grozljivka navadno prikaže trenutek, ko junakinja zagleda pošast, njen pogled je fiksiran v strahu in grozi in se zgodi, preden jo pošast ubije. Tako avtorica zapiše, da gledalke, soočene z grozo spektakla trpinčenja ženske, navadno umaknejo pogled, saj ne obstaja pozicija, iz katere bi lahko spektakel gledale varno, torej pozicija, ki ne bi bila hkrati vzporedna z njihovo lastno viktimizacijo in nemočjo. Čeravno Williams opozori na mizogine mehanizme, ki jih najdemo ne samo v grozljivkah, temveč v filmu na splošno, in z nekaj primeri odpira možnost subverzije pogleda, za njeno teoretsko strukturo velja podobna kritika kot za Mulveyjin koncept, iz katerega izhaja: poleg očitka o heteronormativnosti (za queer reinterpretacije pošastnosti glej Benshoff 2001) kritike trdijo, da grozljivka ni zaprt pomenski sistem, ki bi imel moč, da uveljavi za vse gledalce samo en pomen in bi izključil vse druge interpretacije. Niti ni res, da so v žanru ženske vedno v poziciji žrtve, kot je Clover (1992) pokazala s svojim konceptom zadnjega dekleta (*the final girl*), ki preživi napad pošasti in povabi k onkrajspolni identifikaciji gledalcev.

Solsticij se od stereotipa grozljivke, kjer so žrtve ženske, pomembno razlikuje ravno v tem, da nam ponudi zadnje dekle, vse gledalce (ne glede na spol) pa skozi cel film spodbuja k identifikaciji z njeno bolečino. Ne gre za to, da Dani ni trpinčena, celoten preobrat filma sloni na njenem trpljenju, ki pa ga do konca ne sme zares pokazati. Kmalu potem, ko tragično umre njena cela družina, se pridruži Christianu na zabavi, kjer se poskuša obnašati »normalno« in zakriti svojo žalost. Ko izve, da jo bo fant pustil sámo in odšel s prijatelji na Švedsko (iskat seksi »mlekarice« in temo doktorske disertacije iz antropologije), se z njim pogaja na način, ki se zdi kot šolski primer komunikacije v razmerju, v katerem nihče ne razkrije svojih resničnih čustev. A Dani ni nemočna žrtev.

Film govori o tem, kako se njena potlačena žalost in žalovanje skozi zgodbo in glede na nove okoliščine transformirata: eden prvih, za skupino šokantnih, ritualov na Švedskem je samomor starejše ženske in moškega. Ko skočita, Dani gleda v šoku, si pokrije usta, iz katerih ne pride zvok, kar simbolično potrjuje njeno tiho trpljenje, a nikoli ne umakne pogleda od spektakla groze, za razliko od Christiana, ki se v nekem trenutku obrne, da bi bruhal. Poganska skupnost je drugačna od ameriških prišlekov, ki se jim Danijino žalovanje vseskozi zdi kot breme. Švedski gostitelji znajo žalost izraziti pretresljivo visceralno in kolektivno: moški ob skoku ne umre in glasno ječi od bolečine, ob tem pa cela skupnost joče z njim. *Solsticij* je tako na eni ravni res film o spolnih razlikah in nefunkcionalnih razmerjih, navsezadnje ga je sam Ari Aster označil za film o ljubezenskem razhodu, a prav toliko je komentar na emocionalno praznino neoliberalnega individualizma in racionalizma, ki ga poskuša *Solsticij* utelesiti v Christianu. Ne samo, da

je ta sposoben le performansa empatije do Dani (ko ta želi po ritualnih samomorih oditi, jo pomiri, da gre samo za kulturne razlike, ne da bi upošteval njeno osebno travmo), svojemu prijatelju Joshu ukrade temo doktorata in nazadnje v ritualu plodnosti, v katerem ženske iz skupnosti spijo s tujci in se tako izognejo incestu, prevara Dani. Ta ga vidi skozi ključavnico in gledalci smo spet pozvani, da čutimo njeno travmo in zapuščenost, a tokrat ni več sama. Ko joče, z njo joče cela skupnost; ko zvija telo v bolečini izdaje, ga zvijajo z njo druge ženske; ko kleči na tleh, jo vse držijo. Na sredini filma *Pelle*, ki se vse bolj kaže kot nevsiljiv in emocionalno senzibilen konkurent Christianu, Dani vpraša: »Čutiš, da te drži? Čutiš, da je on tvoj dom?« Skozi film ne bi moglo biti bolj jasno, da je Christian popolnoma nesposoben, da bi ji nudil »dom«, a resnici na ljubo je od posameznika, sploh takega, kot je on, to nemogoče zahtevati. Film nakazuje, da je za izpolnitev emocionalnih želja protagonistke potrebna skupnost, da je ta veliko bolj sposobna odpreti Dani njeni travmi in jo z njo predelati, kot je to sposobna individualistična zahodnjaška kultura, ki jo predstavlja – v tej različici – skupina nezrelih patriarhalnih tepcev. Enačenje žensk z globokimi kompleksnimi čustvi in moških z emocionalno invalidnostjo se prilega najbolj klišejskim spolnim binarizmom, del binarne spolne razdelitve pa je tudi enačenje žensk s poganstvom, čaščenjem zemlje, boginj in delovanjem v skupnosti, torej z elementi, ki jih je v sedemdesetih letih 20. stoletja vzel za svoje del feminizma v obliki reinterpretacij preganjanja čarovništva, odklanjanja patriarhata institucionalnih religij in sebičnosti neoliberalnega kapitalizma. *Solsticij* se podobno kot *Mož iz protja* nagiba v smer afirmacije poganstva: načelnik Howie je žrtev, s katero ne čutiš veliko, sploh ker je v filmu orisan kot predstavnik konvencionalne in konservativne družbe in njene potlačitve radosti, proti kateri se poganski otok zdi (ali se je vsaj zdel v sedemdesetih) boljša opcija. *Solsticij* je prestavljen v sodobnost milenijske osamljenosti, nesmiselnosti vsakdana, umankanja ritualov žalovanja in opomenjanja smrti, krhkih zvez ter razkrite systemske mizoginije in katarzični zaključek filma naj bi bilo tako maščevanje dekleta nad slabim fantom kot tudi uničenje vsega, kar slednji predstavlja. Dani gleda, kako gori hiša, v katero je kot novo izbrana majska kraljica dala zapreti Christiana in dva druga moška iz skupnosti. Za razliko od gledalk grozljivk, ki jih opisuje Williams, ne umakne svojega pogleda od groze; zaključni bližnji plan razkrije, da se smeji.

2. branje: Pošastna ženska

Na tej točki se moramo vrniti k ambivalentnosti pomenov, na katere je feministična teorija grozljivk kljub nekaterim posplošitvam pogostokrat aludirala. Williams tako piše, da kljub prevladi ženskih žrtev in moških pošasti v grozljivkah med pošastnostjo in žensko obstaja afiniteta. Oba, pošast in ženska, sta v strukturi patriarhalne strukture

marginalizirana, ker se razlikujeta od norme konvencionalne moškosti. Če pustimo ob strani težavno podrobnost, da so kljub domnevni afiniteti med (moško) pošastjo in (žensko) žrtvijo v odnosu do patriarhata (za katerega se zdi, da je prava pošast, ki producira svoja obrobja) še vedno ženske tiste, ki jih velikokrat ubijejo, je bolj zanimiva smer premisleka, kaj se zgodi, če so same ženske povezane z monstroznoznostjo.

Barbara Creed v knjigi *The Monstrous Feminine* (2007) podobno kot Williams trdi, da so v naši kulturi in filmu kot monstrozne navadno definirane ženske. V zahodni zgodovini najdemo vrsto mitov ženske pošastnosti: Lilit, prvo demonko, ki zavrne boga in Adama; Sirene, ki zapeljujejo in ubijajo mornarje; Meduzo, ki spreminja tiste, ki jo pogledajo, v kamen; čarovnice, ki jejo otroke; vampirke, ki sesajo kri nedolžnih. Creed sledi liniji od mitov do grozljivk in žensk kot kastratorok, tistih, ki simbolično (in v grozljivkah velikokrat dobesedno) kastrirajo moške in patriarhat. A avtorica opozori, da pri zgodbah o ženskih monsturnih večinoma nimamo opravka s feminizmom, ki je (upravičeno) udaril nazaj – katarzične izjeme lahko najdemo npr. v žanru filmov posilstva in maščevanja (*rape-revenge*) in lezbičnih vampirskih filmov, ki kljub eksploatacijski premisi puščajo prostor za subverzijo (glej denimo Zimmerman 1981) – temveč z mizoginijo v drugi obliki, ki nas uči, da je sum do žensk kot potencialno nevarnih res upravičen.

Ob ogledu *Solsticija* na tej točki nastane težava, ki jo težko razrešimo. Prikazana pogranska skupnost se zdi matriarhalna ali vsaj spolno enakovredna. Ženske emocije, njeno telo in njena seksualnost niso dojeti kot abjektni ali nezaželeni, temveč so rituali – kot denimo tisti s Christianom in mladim dekletom –, ustvarjeni v duhu skupnostne afirmacije (v filmu skupnost nagovarja Christiana, da spi z mlado Švedinjo Majo (Isabelle Grill), češ da sta njuni zvezdni karti kompatibilni). Vendar pa je skupnost nezgledljivo tudi monstrozna in kruta. Podobno je z Dani – četudi bi jo lahko brali kot feministično maščevalko, ki kruto kaznuje svojega ničvrednega fanta, Christian ni nikoli zares prikazan kot kaj več od povprečnega bedaka, ki ni ravno dober, a njegova dejanja tudi ne vredna drastične kazni, ki ga doleti. Še več, njegovo sodelovanje v seksualnem ritualu je prikazano kot posledica drog, ki mu jih da skupnost v čaj, tako bi lahko celo rekli, da je v tem primeru žrtev on. Ravno seksualni prizor vsebuje nasprotja med žensko emancipacijo in žensko grotesko, ki se v filmu pojavita na neposrečene načine: starejše gole ženske, ki plešejo okoli Christiana in Maje in ju vse bolj vehementno spodbujajo, med prizorom tehcnico čedalje bolj prevešajo na stran groteske.

A na koncu nam pravzaprav niti ni mar, kaj se zgodi s Christianom in drugimi žrtvami, kar je verjetno eden večjih problemov filma. Delno je za to kriva nedodelanost karakterjev, v primeru Christiana pa igralec Jack Reynor, ki glavnega lika ne bi mogel zaigrati bolj nevtrarno, sploh proti Florence Pugh, ki z Danijino intenziteto prevzame vso pozornost gledalcev. A kako interpretirati Dani? Ali film pravi, da je bil umor njenega fanta primerna kazen? Je bil njegov umor zavrnitev patriarhata in individualizma Zahoda? Afirmacija poganske skupnosti in njenih ritualov? Je sežig pomenil emancipacijo junakinje, ki je bila večino filma popolnoma odvisna od svojega

(pod)povprečnega partnerja? Je s pomočjo dejanja našla novo družino in razrešila travmo smrti stare? Zavrnila zahodnjaško ateistično praznino? Ali *Solsticij* na drugi strani sporno sporoča, da je Dani podedovala psihični ustroj svoje družine? Da se je treba bati jeznih in emocionalnih žensk? Žensk, ki se povežejo z naravo in zahtevnimi boginjami/bogovi? Da je femininost, ko je afirmirana v svoji klišejski skrajnosti, nevarna? Ali gre na bolj banalni ravni navsezadnje res samo za film o ljubezenskem razhodu režiserja in njegovega parterja_ice?

Če je folklorna grozljivka povezana z vsakokratno družbeno konstelacijo in prikazuje potlačeno v nas samih, se na koncu filma vprašamo, kaj nam govori *Solsticij*, ki se je pojavil v postbrexitovski, posttrumpovski, post#MeToo družbi? Vse naenkrat in hkrati občutno premalo, da bi se zapisal v anale kulturnih folklornih grozljivk. Še najbolj verjetno pretrese s postmoderno pozicijo, da ne obstaja dobra alternativa, da so vse skupnosti – zahodna kapitalistična ali ruralna poganška – v svojem bistvu pošastne, ker smo pošastni ljudje sami, in da do žrtev (grozljivk) niti liki v filmu niti gledalci ne čutimo več niti sadizma niti empatije, temveč predvsem otopelo indiferentnost.

Literatura

- Benshoff, Harry: *The Monster and the Homosexual*. Horror, The Film Reader. Ur. Mark Jancovich. London in New York: Routledge, 2001. 91–102.
- Clover, Carol: *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Creed, Barbara: *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London in New York: Routledge, 2007.
- Koven, Mikel: *Film, Folklore and Urban Legends*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2008.
- Liotard, Jean-François: *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Neale, Steve: *Halloween: Suspense, Agression and the Look*. Planks of Reason: Essays on the Horror Film. Ur. Barry Keith Grant, Christopher Sharrett. Lanham, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, 2004. 356–369.
- Paciorek, Andy: *Folk Horror: From the Forest, Fields and Furrows*. Folk Horror Revival: Field Studies – 2. izdaja, 2018. Durham: Wyrd Harvest Press. 12–19.
- Scovell, Adam: *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange*. Leighton Buzzard: Auteur, 2017.
- Williams, Linda: *When the Woman Looks*. Horror, The Film Reader. Ur. Mark Jancovich. London in New York: Routledge, 2001. 61–66.
- Wood, Robin: *The American Nightmare: Horror in the 70s*. Horror, The Film Reader. Ur. Mark Jancovich. London in New York: Routledge, 2001. 25–32.
- Tance, Kim: *Ogenj v dolini: Za krvnika ni milosti in Hello, Rain*, 2019; http://www.kinoteka.si/si/542/665/6_Festival_zanrskega_filma_Kurja_polt_Filmski_dvojcek.aspx (20. 8. 2020)
- Zimmerman, Bonnie: *Daughters of Darkness: Lesbian Vampires*. Jump Cut, 1981; <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbianVampires.html> (21. 8. 2020)

Povzetek

Članek obravnava nedavni film *Solsticij* (*Midsommar*, 2019) ameriškega režiserja Arija Astra. *Solsticij* spada v žanr t. i. folklorne grozljivke, ki se je pojavila že v začetkih filmskega medija, denimo z dansko-švedskim filmom *Čarovnica* (*Häxan*, 1922, Benjamin Christensen), vrhunec pa je dosegla s serijo ruralnih grozljivk v sedemdesetih letih 20. stoletja. Žanr ima dolgo zgodovino tematizacije vsakokratnih družbenih konstelacij, travme ter strahov in *Solsticij* se iz te tradicije celo preveč dobesedno napaja, saj je film mogoče brati kot zvesto ponovitev klasike žanra *Mož iz protja* (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy). A hkrati se sodobna inkarnacija filma dotakne perečih tematik (ne)emocionalnosti zahodnjaške kapitalistične in individualistične družbe, njenih potencialnih alternativ in negotovih odnosov med spoli. Ravno s slednjo tematizacijo pa ima film največje probleme: ali nam skozi barvito ritualistično pripoved poskuša ponuditi feministično predelavo žanra ali ponavlja mizoginijo nekaterih starih klasik?

Summary

The article discusses the recent film *Midsommar* (2019) by American director Ari Astra. *Midsommar* belongs to the genre called folk horror, which appeared in the early days of the medium of film, for example with the Danish-Swedish film *The Witches* (*Häxan*, 1922, Benjamin Christensen), and culminated in a series of rural horror films in the 1970s. The genre has a long history of thematizing social constellations, traumas and fears, and *Midsommar* draws on this tradition even too literally, as the film can be read as a faithful repetition of the classic of the genre *The Wicker Man* (1973, Robin Hardy). But at the same time, the modern incarnation of the film touches on the burning issues of the (un)emotionality of Western capitalist and individualistic society, its potential alternatives and ambiguous gender relations. It is precisely with the latter thematization that the film has the biggest problems: does it try to offer us a feminist reworking of the genre through a colorful ritualistic narrative, or does it repeat the misogyny of some old classics?

Ključne besede

solsticij, folklorna grozljivka, zadnje dekle, feministične filmske študije

Key Words

Midsommar, folk horror, the final girl, feminist film studies

Schraderjev koncept „transcendentalnega sloga“: iskanje kontemplativnosti onkraj religije

Matic Majcen

Članek obravnava koncept transcendentalnega sloga, kot ga je svoji knjigi leta 1972 definiral Paul Schrader. Z današnjega vidika se koncept kaže kot pomanjkljiv, še posebej je vprašljiva povezava med temo religije in konkretnim umetniškim slogom. Osrednji elementi tega domnevnega sloga so kasneje zaživel na področju počasnega filma. Avtor članka za opisovanje obeh linij filmov ponudi nadomestni termin „kontemplativni film“.

Paul Schrader je imel 24 let, ko je leta 1971 napisal in leto kasneje izdal knjigo *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, ki še danes velja za eno najbolj vplivnih del ameriške filmske misli. Avtorja knjige sicer danes bolj poznamo kot filmskega režiserja in ta knjiga je dejansko izšla v zelo zgodnjem obdobju njegove poklicne poti, že nekaj let, preden se je sploh začel preizkušati kot scenarist in ko se je njegovo ime najprej pojavilo v špici filma *Jakuza* (*Yakuza*, 1974), še toliko bolj slovito pa v Scorsesejevem *Taksistu* (*Taxi Driver*, 1976), kar ga je nato vzpodbudilo, da je tudi sam postal filmski ustvarjalec. Razlog, zakaj se je Schrader že poprej kot študent filma na Univerzi v Kaliforniji (UCLA) odločil pisati o vprašanju spiritualnosti in vere v filmu ni toliko ležal v njegovem oboževanju treh velikih filmarjev, ki jih navaja v naslovu, temveč v globoko osebnih razlogih. „Imel sem problem in iskal sem odgovor nanj,“ se je leta 2018 spominjal svoje mladosti v na novo napisanem uvodu na začetku dopolnjene izdaje knjige.

Schrader namreč izhaja iz družine nizozemskih priseljencev v Michiganu in je odraščal v strogem kalvinističnem okolju. Njegov oče je bil tako versko fanatičen, da je družino na mašo peljal uro pred začetkom samo zato, da bi družina dobila najboljše sedeže. Ob tem je svoje otroke, vključno s Paulom, večkrat na teden bičal, saj je bilo nemogoče vzdrževati njegova pravila „vzornega“ vedenja. (Biskind 1999, 288) Družinska pravila so seveda prepovedovala tudi vsakršno udeleževanje pri „tosvetnih zabavnih aktivnostih“, kar je vključevalo obisk kina, a ker je mladeniča privlačilo tisto prepovedano, je že takrat z velikim občutkom krivde na skrivaj gledal filme na velikem platnu, ta občutek nelagodnosti pa je ostal z njim tudi kasneje, ko je kot študent, nato pa kot filmski kritik, scenarist in režiser z vso silo padel v ekscesivnost ameriške filmske industrije. Tematika nasilja v njegovih scenarijih se s tega vidika morda res kaže kot popolno nasprotje stroge verske vzgoje, a gre v resnici bolj za drugo polovico njenega obraza. Njegova družina je bila namreč pod površjem vseskozi močno zaznamovana s tisko in nasiljem, saj sta tako njegov starejši brat kot njegov stric storila samomor, še preden je Schrader sploh dobro dosegel najstniška leta. (Biskind 1999, 287)

Schraderja je v času pisanja knjige fascinirala zelo konkretna kontradiktornost v filmih, ki jih je videl kot mladenič. Če mu je bilo namreč vedno rečeno, da vera predstavlja *dobro plat* tosvetnega življenja, zabavne aktivnosti pa *profano*, zakaj je potem v kinu mogoče videti filme, ki utelešajo oboje hkrati? Konkretno: kako je možno, da denimo Robert Bresson v *Dnevniku podeželskega župnika* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) pripoveduje zgodbo iz vidika krščanskega duhovnika in pri tem privzema protagonistov prav nič profani pogled? Kako je mogoče, da je v kinu, tem hramu greha, mogoče videti *Besedo* (*Ordet*, 1955) Carla Theodorja Dreyerja, ki kaže vsakdan družine, ki ni tako zelo drugačna od tiste, v kateri je odraščal on sam? In kako lahko Jasudžiro Ozu, režiser iz povsem druge vere in kulture, v svojih filmih uporablja podobne slogovne postopke, ko z zaledjem zenovske tradicije uprizarja univerzalne dvome posameznika v prehajanju med tradicionalnostjo in modernostjo? Schraderjeva knjiga je predvsem akt iskanja odgovorov na ta vprašanja, in v njej ponudi svoj odgovor, do kakršnega je prišel kot mlad filmski mislec.

Odgovor pa je bil nekako takšen: obstaja most med temo vere, religije in spiritualnosti na eni strani ter filmsko umetnostjo na drugi, ta most pa privzema obliko nekega konkretnega sloga, ki ga Schrader imenuje „transcendentni slog“ in ga nato v nekem zelo splošnem smislu definira kot „filmsko formo, s katero se lahko približamo Transcendentnemu“. (2018, 35) Na povsem praktičnem nivoju ustvarjanja filma ta slog vključuje vrsto režiserskih potez, od podaljševanja posnetka pred montažnim rezom (dolgi prizori), nagnjenosti k čim redkejšemu premikanju kamere (statičnost prizorov) in izogibanja nediegetski glasbeni spremljavi (tišina ob vidnem dogajanju). (2018, 3) Poleg teh tehničnih značilnosti je Schrader v obravnavanih filmih zaznal tudi tri osrednje pripovedne strategije. Najprej je tu že skoraj asketska osredotočenost na golo, že skoraj banalno realnost in vsakdanje življenje. Schrader poudarja, da sicer ne gre za tisto, kar bi opisovali kot „realizem“, temveč za bolj očitno stilizacijo (2018, 67). Pomislimo na že skorajda asketsko scenografijo v Bressonovih filmih, ki jo Schrader celo imenuje „slavljenje trivialnega“ (2018, 89) in ki vključuje poudarke na majhnih dejanjih, neizraznih obrazih, zvokih v ozadju, mikro dejanjih protagonistov v realnem času. Kot drugo je tu izpostavljanje razkoraka med človekom in njegovim okoljem, kar tudi vzpodbudi odločilno dejanje protagonista v pripovedi. To je najbolj očitno pri Dreyerju, čigar liki so popolnoma odtujeni od svojega okolja, pa naj gre za Ivano Orleansko v *Trpljenju device Orleanske* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), Marto, ki jo v *Sodnem dnevu* (*Vredens dag*, 1943) obtožijo čarovništva ali pa za lik Johanesa v *Besedi*, ki sam sebe razglasi za Jezusa Kristusa. „Podobno kot v Bressonovih filmih ti liki nimajo metaforičnega stika z realnostjo, njihov učinek na občinstvo pa je podobno shizoiden.“ (2018, 142). In na koncu je tu še zaključek filma (ponavadi kar zadnji prizor ali celo kader), ki se ne zlije v resolucijo kot v večini takratnih narativnih filmov, temveč v stazo – transcendentiranje pripovednega konflikta, ne pa njegovo razrešitev. To je še posebej vidno pri Ozuju, ki je v zaključku svojih filmov uporabljal tihožitja, kot je denimo prizor vaze v *Pozni pomladi* (*Banshun*, 1949). Kot zapiše Schrader, ta pristop simbolizira Enost in poveže začetek s koncem filma, kjer vidimo isti predmet ali prizor, le da je ta zdaj spremenjen. „Trancedentalni slog je, kot ta vaza, oblika, ki izraža nekaj globljega kot samo sebe, notranjo enost vseh stvari.“ (2018, 77)

Ti slogovni postopki imajo s svojim počasnejšim pripovedovanjem, asketskimi prostori dogajanja ter predvsem z bližnjim fokusom na odtujene posameznike še en učinek – ustvarjajo introspekcijo, s tem pa izoblikujejo slog podajanja gradiva, ki s svojo počasnostjo in tišino referira na prakse izražanja spiritualnosti in vere oziroma, kot se je izrazil avtor sam, gre za „primerno tehniko za posredovanje Svetega na filmu.“ (2018, 169) Ker je Schrader ta slog večinoma opisal s tehničnimi in narativnimi sredstvi, ga je torej lahko odkril v različnih kulturnih okoljih, pri čemer se lahko najbolj sloviti praktikanti tega sloga naslanjajo vsak na svoje, še tako različno kulturno ozadje – Ozu na zenovsko prakso slikarstva, vrtnarstva in haikuja, Bresson na bizantinsko ikonografijo, Dreyer pa na gotško arhitekturo.

Schraderjev koncept z današnje perspektive sproža mnogo pomislekov. Pravzaprav imamo redko pred sabo teoretsko pisanje, ki bi hkrati tako zelo zadelo bistvo neke filmske

prakse in bi se obenem tudi zelo motilo. Še več – razlog, zakaj je Schraderjevo pisanje tako paradoksalno, v veliki meri leži v dejstvu, da je večino pomanjkljivosti svojega pisanja našel že kar avtor sam, in sicer tako v izvirni izdaji knjige kot tudi v uvodu v nov ponatis leta 2018.

Na najširšem nivoju je bil Schraderjev poskus poln slabosti zaradi tega, ker je avtor v njem izkazoval pretirano nagnjenost k vzpostavljanju neke kategorije, ki je združevala vrsto manjših tehničnih, estetskih in narativnih potez. Drugače rečeno: njegov transcendentalni „slog“ ima po načinu, na katerega ga je avtor definiral, več skupnega s precej natančno definicijo narativnih pravil, estetike in ikonografije nekega na novo vzpostavljenega (*pod*)žanra, kot pa da bi šlo zares za univerzalno uporaben slog, kakor to zatrdi v naslovu knjige. To je tudi razlog, zakaj izvirna knjiga tako malo truda vложи v to, da bi se spraševala o širši uporabnosti teh potez, ne pa zgolj v polju vere in spiritualnosti. Tista točka, na kateri avtorju pri tezi o samosvojem slogu spodleti, je namreč v ugotovitvi, da inherentna povezava med vero oz. religijo (njenimi temami, ikonografijo, miti) in nekim točno določenim slogom (vizualnim, pripovednim ipd.) dejansko ne obstaja. In ravno tu se razkriva največji paradoks te knjige: Schrader je to – sicer nekoliko neodločno – priznal tudi sam, ko je že v izvirni izdaji knjige v samem zaključku citiral Jacquesa Maritaina, ki je zapisal: „Nobenega sloga ni, ki bi bil rezerviran za versko umetnost in ne obstaja nobena verska tehnika. Kdorkoli verjame v obstoj verske tehnike, je na najboljši poti v Beuron.“¹ (Maritain 1962, cv Schrader 2018, 169) Schrader tukaj v svoji lastni potrditvi Maritainove ne gre povsem do konca, a vendarle uspe zapisati, da „religijska tehnika ne obstaja“ (2018, 172) in da je takšne povezave mogoče povleči zgolj v nekem točno definiranem, ozko omejenem zgodovinskem kontekstu. Schrader se nato tudi sam vpraša, ali ni morda tudi njegova knjiga pravzaprav takšen iluzoričen poskus, da bi neki način podajanja filmskega gradiva povezal z vprašanjem vere, a se na tej točki prebrisano zateče k zgodovini umetnosti in ugotovi, da je že pred filmom obstajala povezava med določenimi slogi in verskimi motivi v polju umetnosti – ki pa je, seveda, bila zgodovinsko določena, ne pa absolutna.

Tudi če pogledamo nekoliko ožje, lahko hitro ugotovimo, da je odnos med religijo in filmom večplasten in razvejan ter da presega ozko definirana razmerja med versko tematiko in načinom predstavljanja te tematike. Ko denimo pogledamo, kateri filmi so se že v času Schraderjevega pisanja uvrščali v kategorijo filmov o veri in religiji, uvidimo, da je avtor s svojo trojico Dreyer-Ozu-Bresson izbral izredno ozek nabor nekega mnogo širšega področja. Tu že takoj naletimo na bogato linijo komercialnih hollywoodskih spektaklov na to temo, kot so *Kralj kraljev* (*The King of Kings*, 1927, Cecil B. DeMille), *Samson in Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949, Cecil B. DeMille), *Deset zapovedi* (*The Ten Commandments*, 1956, Cecil B. DeMille), *Ben Hur* (1959, William Wyler) ali *Največja zgodba vseh časov*

1 Beuron je samostan na jugu Nemčije, od koder izvira vplivna umetniška šola.

(*The Greatest Story Ever Told*, 1965, George Stevens).² Še toliko bolj problematično pa je to, da je Schrader pri izbiranju svojega vzorca namensko spregledal nekaj slovitih režiser-skih imen evropskega filma, ki so imeli že takrat v svojem arzenalu filme na to temo, a pre-prosto niso ustrezali kriterijem, kakor jih je zastavil mladi avtor. Najočitnejši primer tega je Ingmar Bergman, čigar opus je pogosto obravnaval človekov kompleksen odnos do Boga, najbolj neposredno v trilogiji filmov *Čez temno ogledalo* (*Såsom i en spegel*, 1961), *Zimski sij* (*Nattvardsgästerna*, 1963) in *Tišina* (*Tystnaden*, 1963). In če to ne bi bilo dovolj, je tu še vsaj Pier Paolo Pasolini z *Evangelijem po Mateju* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964), pri katerem prav tako ni razloga, da ga ne bi jasno umestili v tematsko linijo, v katero sta se uvrščala Dreyer in Bresson, a gre za ideološko in slogovno povsem drugačen film, ki je bil zaradi tega deležen Schraderjeve arbitrarne izključitve. Tako Ingmar Bergman kot *Evangelij po Mateju* si v Schraderjevi knjigi zaslužita zgolj po dve bežni omembi, pa če-prav bi lahko skupaj s tema režiserjema prav tako tvorila nek soroden nabor primerljivih filmov.

Tiste zares največje težave tovrstne konceptualizacije pa se tu šele dobro začnejo. Največji problem vzpostavitve mostu med religijo in filmom je v tem, da je verske motive največkrat moč najti v filmih, ki se na zunaj sploh ne razglashajo kot takšni ali pa so po svojih namenih celo popolnoma drugačni. William L. Blizek je v zborniku besedil *The Continuum Companion to Religion and Film* zapisal (2009, 19), da so k priljubljenosti religijskih študij znotraj filmske vede izrazito pripomogli filmi, ki se na prvi pogled zdijo povsem sekularni, a so avtorji v njih našli motive, s katerimi so lahko razlagali vprašanje etike, morale, transcendence, posmrtnega življenja in ostalih motivov krščanskega ali drugače verskega izročila. Tak primer predstavlja denimo film *Let nad kukavičjim gnezdом* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975, Miloš Forman). Zgodbo o nepomembnem kriminalcu R. P. McMurphyju (Jack Nicholson) lahko namreč zelo očitno beremo tudi kot zgodbo o Jezusu: protagonist prispe v psihiatrično bolnišnico ter začne tam kazati novo pot preostlim pacientom, vendar pa mora za to plačati ceno, ko ga eden izmed bolnikov izda. McMurphyja nato „križajo“ v obliki frontalne lobotomije, nakar na simbolen način ponovno „oživi“, ko eden izmed njegovih „apostolov“ zbeži ter McMurphyja „odnese s seboj.“

Še toliko bolj paradoksalno pa Blizek v koš s tovrstnimi filmi umesti *Matrico* (*The Matrix*, 1999, Lana in Lilly Wachowski), ki jo opiše kot „zgodbo o ortodoksнем krščanstvu“, v kateri „Neo v svet Matrice prispe z drugega sveta in ponudi odrešitev tistim, ki mu bodo sledili kljub občutnemu tveganju.“ (*ibid.*, 20) In ne samo to – *Matrico* je mogoče ravno tako razložiti tudi z budističnega, taoističnega, šintoističnega in hinduističnega vi-

² O tem, kako vztrajna je ta linija biblijskih adaptacij na najbolj vidnem nivoju filmske industrije, najbolje govori dejstvo, da jo lahko zanesljivo povlečemo od časa Schraderjeve knjige pa vse do današnjih dni, preko slovitih filmov, kot so *Jezus iz Nazareta* (*Jesus of Nazareth*, 1977, Franco Zeffirelli), *Poslednja Kristusova skušnjava* (*The Last Temptation of Christ*, 1988, Martin Scorsese), *Kristusov pasijon* (*The Passion of Christ*, 2004, Mel Gibson), *Noe* (*Noah*, 2014, Darren Aronofsky) in *Marija Magdalena* (*Mary Magdalene*, 2018, Garth Davis), če naštejemo le najbolj očitne.

dika. Julien Fielding (2003, cv Blizek 2009, 20) je denimo postavila tezo, da ima Neo več skupnega s hindujskim bogom Višnujem kot pa z Jezusom ali Budo, svoj argument pa podpre s tem, da ima Neo v drugem delu trilogije spolni odnos s Trinity, česar nikakor ne moremo pripisati slednjima verskima voditeljema, medtem ko se to povsem sklada s hinduističnim izročilom. Takšno reinterpretiranje sodobnih *blockbusterjev* je v tej veji filmske vede tudi sicer nekaj povsem običajnega, Blizek pa kot najpogostejše tarče navaja tako popularne in povsem nereligijske filme, kot so *Vojna zvezd: Novo Upanje* (*Star Wars: A New Hope*, 1977, George Lucas), *Apokalipsa zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979, Francis Ford Coppola) in *Amadeus* (1984, Miloš Forman). Povezava med vero in nekim konkretnim slogom, ki jo je opisal Schrader, je torej sila šibka, saj je vsaj na filmskem področju nabor izdelkov, katerih tematiko je mogoče opisati kot religijsko, izredno širok in razvejan.

Schraderjevo pisanje iz leta 1972 bi tako lahko dokaj hitro odpisali kot pomanjkljivo pisanje mladega avtorja, čigar koncepti in teze so šibke in ovrgljive. A njegov pojem transcendentalnega sloga se je izkazal za izredno trdovratnega in kljub prvotni majavosti na dolgi rok zaživel nekje povsem drugje. In največja ironija tega je ponovno ta, da je ta trend opazil prav avtor sam ter je nedavno tudi popravil in aktualiziral svoje prvotno pisanje. Ko je Schrader leta 2018 napisal nov uvod v svojo knjigo, naslovljen *Rethinking Transcendental Style*, je zdaj 72-letni avtor iz 47-letne distance priznal, da je bil premlad za pisanje tako teoretsko zahtevne knjige. „A obenem sem se zavedal, da je ne bi napisal nihče drug.“ (2018, 2) Ob priznanju svojih napak pa vendarle opomni tudi, da se je tisto, kar je on imenoval transcendentalni slog, prelilo v filmsko ustvarjanje, ki ga po zaslugi britanske in ameriške filmske misli danes nekoliko nespretno in celo slabšalno imenujemo počasni film. „Transcendentalni slog ni počasni film. Je eden izmed prednikov počasnega filma,“ zapiše, pri čemer Bazinov neorealizem in Antonionijevo „duhovno dolgovezenje“ označi za drug primer teh prednikov (2018, 21). Kot pravi, transcendentalni slog ni izginil, temveč ga je moč zaznati kot enega elementov v delih počasnega filma. Schrader v tem eseu sijajno opiše značilnosti današnjega počasnega filma, njegove filmarje, njegove poteze, in ob tem jasno in brez ovinkarjenja pove, da prav režiserji, kot so Lav Diaz, Tsai Ming-liang, Pedro Costa in mnogi drugi uporabljajo točno tisto, kar je on opisal pod oznako transcendentalnega sloga. Seveda z veliko spremembo – ti filmarji ponavadi sploh ne govorijo o veri in religiji. Vseeno pa se tu postavlja zanimivo vprašanje. Če se ta linija nadaljuje v to sfero, kaj imajo omenjeni režiserji počasnega filma skupnega z Schraderjevo izvirno versko trojico Dreyer-Ozu-Bresson? Vsekakor lahko rečemo, da gre pri njih za naracije, ki izražajo neko splošnejšo temo podrejenosti, stiske, trpljenja, pa naj gre za osebno ali za družbeno dimenzijo teh čustev, pri čemer je v ta namen uporabljen počasni slog tempiranja pripovedi.³ In ker te tematike vpeljujejo motive upanja in obupa, zares ni težko vzpostaviti

3 Prav ta tema podrejenosti v tovrstnih filmih vzpostavlja tudi metadiskurz, s katerim filmarji izražajo produkcijsko in slogovno razliko naproti dominantnim smernicam v komercialni filmski industriji.

povezave z nekim širšim obujanjem spiritualnosti, ki lahko ima – večinoma pa vendarle ne – religijske temelje.

Končno spoznanje, do katerega prispemo tako pri enem kot drugem konceptu, pa je vendarle to, da niti koncept transcendentnega sloga niti tisti počasnega filma ni zares ustrezen. Če bi hoteli opisati skupen *slog* teh dveh sorodnih filmskih praks, bi ju morali zvesti na neko bolj splošno, opisno razsežnost, ki bi dopuščala možnost različnosti tematskih pristopov, obenem pa ne bi bila slabšalna, kot si je to zahodna cinefilija privoščila s sprejetjem pojma počasni film. Na tem mestu torej predlagajmo alternativni pojem – „kontemplativni film“. Utelešenje Deleuzovega koncepta podobe-časa lahko namreč v filmski praksi oživi samo s tistim, kar element poudarjanja in podaljševanja časa proizvede, namreč kontemplacijo, ki je prisotna tako na strani filmske naracije (dolgi prizori) kot posledično tudi na strani gledalca. A ta kontemplacija je hkrati intelektualna⁴ kot čustvena, če ne že celo telesna⁵ – pravzaprav nam širši pojem kontemplacije daje širše razlage tistega, kar je Schrader pod pojmom introspekcije opisal v sklopu svoje definicije transcendentnega sloga.

Schrader je torej v nekem smislu vendarle imel prav, le da kot mlad avtor tega ni znal zares ubesediti in zgodovinsko umestiti. Že to, da je ameriško cinefilsko javnost opozoril na obstoj nekega drugotnega filmskega ustvarjanja v času, ko je velik razmah doživljal novi Hollywood, njegovo pisanje dela za zgodovinsko pomembno. Z današnjega vidika njegovo pisanje terja kritični komentar in popravek, vseeno pa to, da še danes iščemo primerno terminologijo za opis tovrstnega filmskega ustvarjanja, dovolj dobro priča o tem, da so tovrstni poskusi iskanja novih konceptov – četudi pogosto pomanjkljivi – nujni za nadaljnji razvoj filmske misli.

⁴ Seveda gre za povsem drugačno, lahko rečemo, da že praktično nasprotno obliko razmišljanja od tistega, v katerega nas prisilijo filmi „inteligentnega Hollywooda“, kot so denimo tisti Christopherja Nolana. Razmišljanje je pri slednjem vsiljeno s skrajno intenzivno naracijo, in prav zato je alternativni izraz „kontemplacija“ v časovno umirjenem zaporedju prizorov bistveno ustrežnejši za opisovanje tistega, čemur najpogosteje rečemo počasni film.

⁵ Nadin Mai, ustanoviteljica spletne strani *The Art(s) of Slow Cinema* je denimo tovrstne filme začela gledati, ker se je pred tem spopadala z anksioznostjo, nakar je ugotovila, da ima počasni slog filmov izraziti terapevtski učinek in ji je na dolgi rok pomagal pri soočanju s psihičnimi težavami. (Majcen 2019)

Citirani viri

Biskind, Peter: *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*. London: Bloomsbury, 1999.

Blizek, William L.: *Religion and the Movies*. The Continuum Companion to Religion and Film. Ur. William L. Blizek. London, New York: Continuum, 2009. 19–28.

Fielding, Julien: *Reassessing the Matrix/Reloaded*. Journal of Religion & Film 7(2)/2003. Omaha: University of Nebraska. Tudi na spletu: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol7/iss2/6/> (28. 9. 2020)

Majcen, Matic: »Moč počasnega filma izhaja iz ne-videnega in ne-slišanega« Intervju: dr. Nadin Mai. Ekran, september-oktober 2019.

Maritain, Jacques: *Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry*. New York: Charles Scribner's Sons, 1962. 103.

Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 2018.

Povzetek

Ameriški scenarist in režiser Paul Schrader je leta 1971 izdal knjigo *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, v kateri je postavil tezo, da je delo filmarjev iz naslova mogoče zvesti na skupno koordinato. Njihov „transcendentalni slog“ zaznamujejo dolgi prizori, poudarek na vsakdanjosti in težnja k transcendenci v nekem verskem oz. religijskem tematskem okvirju. Z današnjega vidika se Schraderjevo pisanje kaže kot pomanjkljivo. Njegova povezava med tematiko vere oz. religije in filmskim slogom je šibka, avtor je prej poskušal opisati ikonografijo nekega novega filmskega (pod)žanra, ne pa dejanskega sloga. Vseeno pa se je avtorjevo pisanje na dolgi rok izkazalo za pomembno, saj je napovedal vznik danes zelo vidnega počasnega filma. Prav slednji nam pokaže, da elementi domnevnega transcendentalnega sloga bistveno presegajo religijski tematski okvir. Ker lahko naziv počasni film prepoznamo kot enako neustrezen in celo slabšalen, avtor članka predlaga ustrežnejši izraz „kontemplativni film“, ki v širšem smislu opiše odnos tovrstnih filmov z gledalcem ne glede na njihovo tematiko.

Summary

American screenwriter and director Paul Schrader published the book *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* in 1971, in which he put forward the thesis that the work of the filmmakers in the title can be reduced to a common denominator. Their “transcendental style” is characterized by long takes, emphasis on everyday life and the tendency towards transcendence in a religious thematic framework. From today's point of view, Schrader's writing appears to be flawed. Its connection between the themes of religion and film style is weak; the author has previously tried to

describe the iconography of a new film (sub)genre, rather than the actual style. Nevertheless, the author's writing proved important over the long run, as it heralded the emergence of slow cinema that is very visible today. It is the latter that shows us that the elements of the supposed transcendental style go far beyond the religious thematic framework. Since the label slow cinema is regarded as equally inappropriate and even derogatory, the author of the article proposes the more appropriate term "contemplative cinema", which in a broader sense describes the relationship of such films with the viewer, regardless of their subject matter.

Ključne besede

Paul Schrader, religija in film, počasni film, filmska teorija, filmska veda

Key words

Paul Schrader, religion and film, slow cinema, film theory, film studies



O težjih primerih

Piše *Emica Antončič*

Javno nastopanje zahteva od govorca določeno mero poguma in samozavesti, temeljit premislek, o čem govoriti in kaj izreči, in seveda ustrezno jezikovno znanje. Marsikoga je strah javnega nastopanja, ker se zaveda, da ne zna govoriti »pravilne«, tj. standardne slovenščine, ampak samo svoj organski jezik, svojo domačo zvrst (pokrajinski pogovorni jezik ali narečje). Morda nima razgibanih govoril, jeclja, momlja, požira zloge. Morda ima slab besedni zaklad ali pa hudo tremo. Večina teh težav se da z učenjem in vajo odpraviti, le za besedni zaklad je v zrelih letih ponavadi že prepozno, če si ga oseba ni nabrala z branjem knjig v otroštvu in mladosti. Ti ljudje se ponavadi potem zatečejo k pogosti rabi enakih ali podobnih besed, besednih zvez in stavkov ter k mašilom.

Lahko se pa srečamo tudi z obratnim problemom, če javnemu govorniku jezik gladko teče in je zelo samozavesten – in to v takšni meri, da se sploh ne zaveda, da v resnici ni tako zelo briljanten, saj na primer celotno Slovenijo nagovarja v svojem pogovornem jeziku. To zelo radi počnejo politiki, ki živijo v Ljubljani oz. izvirajo iz osrednjeslovenskega prostora, kar pa močno jezi poslušalce z drugih koncev Slovenije, saj se ob njihovih govorih počutijo izključene. Tudi zato ima knjižna slovenščina svojo govorno izpeljavo, ki ji rečemo zborna slovenščina, ki se je moramo priučiti in je skupna vsem govornikom slovenskega jezika, da se lahko medsebojno povsem razumejo in ne dajejo drugim občutka, da nagovarjajo samo svojo domačo vas oziroma pripadnike svojega narečja.

Ena izmed večjih nerodnosti, ki se lahko zgodi preveč samozavestnemu javnemu govorniku, pa je zamenjava besed, pri katerih mesto naglasa ali kvantiteta ali kvaliteta naglašene samoglasnika razlikuje pomen. V spominu mi je ostalo, kako je uradni govorec Vlade RS Jelko Kacin na eni izmed tistih zgodnejših tiskovnih konferenc (ko smo jih še gledali, preden smo nad tem obupali) v prvem valu epidemije kar nekajkrat zapovrstjo ponovil tale stavek: »Če uporabim ta termin.«, pri čemer je besedo termin naglasil na drugem zlogu, torej: *termín*. Tako naglašeni samostalni v slovenščini pomeni čas oz. datum, določen ali dogovorjen za kaj. Dobili smo recimo termin pri zobozdravniku ali frizerju, s sodelavci se dogovorimo za termin sestanka. Vendar govorec ni imel v mislih tega, ampak drugi termin, ki je naglašen na prvem zlogu z dolgim širokim e-jem: *términ*. Ta pa pomeni nekaj drugega: strokovni izraz oz. besedo ali besedno zvezo, ki poimenuje pojem v določeni stroki, npr. rečemo, da še nismo našli ustreznega término za nov pojav. Vladni govorec ni bil prepričan, ali je uporabil ustrezno strokovno poimenovanje, zato je dodal stavek »Če uporabim ta termin.« in ga pri tem z napačnim naglasom seveda polomil.

Zborna slovenščina pozna kar nekaj naglasnih dvojnic, torej besed, ki se enako pišejo, se pa naglasijo na različnih zlogih, pri čemer imajo naglašeni samoglasniki lahko tudi različno kvantiteto ali kvaliteto. Nekateri od teh razlik so samo slogovne, na primer *jézero* in *jezêro* ali pa *maglà* in *màgla*. Lahko jih je tudi več kot samo dve: *grémo*, *grêmo*, *gremò* ali *gremó*. Te slogovne razlike se lahko koristno uporabljajo za barvanje na gledališkem odru in pri t. i. umetniški besedi.

Druge takšne dvojnice pa razlikujejo tudi pomen in teh se moramo enostavno naučiti, da ga ne bi lomili kot zgoraj omenjeni vladni govorec. Na primer:

svétnik (svetovalec, član sveta) in *svetník* (kogar so razglasili za svetega)

Člani občinskega sveta so vsekakor *svétniki*, nikakor pa niso *svetníki*.

védenje (poznavanje) in *vedénje* (obnašanje)

Če je moje *védenje* lepo, najbrž pomeni, da imam veliko *védjenja* o splošni kulturi.

precēj in *precěj* (veliko) in *prècej* (takoj)

Prècej pridem in prinesem s seboj *precēj* stvari.

Tako kot *termín* in *términ* imajo vse navedene besede naglas, ki se pri pregibanju ne premika na druge zloge, torej sodijo v t. i. nepremični naglasni tip, ki je v slovenščini tudi najpogostejši.

Zadeva pa se zakomplicira, če se naglas za povrh še premika. Značilna takšna beseda je **svet**, ki jo dnevno slišimo v naših medijih, a jo izjemno malo novinarjev in voditeljev na radiu in televiziji pravilno, tj. v skladu s pravorečno normo, tudi izgovarja.

V slovenščini ločimo:

svét (zemlja kot življenjski prostor, celota planetov in prostor, v katerem so, ipd.)
in

svèt (organizacijsko telo, skupina ljudi z določeno nalogo)

Prvi svet se naglašuje po mešanem naglasnem tipu (*svét, svetá*): svét, na kakršnem živimo; odšel je s tega svetá ..., drugi pa po nepremičnem, a se pri tem kvantiteta in kvaliteta naglašnega samoglasnika spreminjata. V imenovalniku in roditelju ednine ima kratek širok e, v ostalih zlogih pa dolgega ozkega: *svèt, svéta*. In tu se začnejo težave za pripadnike različnih pokrajinskih pogovornih jezikov. Poglejmo si najbolj razširjena: mariborski in ljubljanski pogovorni jezik. Štajerska narečja ne poznajo kratkih samoglasnikov, torej tudi ne kratkega širokega e-ja, zato je v njihovi izgovarjavi svet, na katerem živimo, enak svetu staršev ali državnemu svetu, torej zmeraj svét. Mariborski novinarji na radiu in televiziji in drugi javni govorci, predvsem politiki, ki to besedo pogosto uporabljajo, se morajo torej naučiti izreke kratkega širokega e-ja v imenovalniku in roditelju ednine: svèt staršev, programski svèt, državni svèt, občinski svèt in kar je še vseh teh svetov. Ljubljanski pogovorni jezik pa teži k redukcijam samoglasnikov, zato pogosto namesto kratkega širokega e slišimo kar polglasnik: svèt. V ljubljanskem pogovornem jeziku tudi prevladujejo široki e-ji, zato pri sklanjanju namesto dolgega ozkega e-ja slišimo kar širokega: na seji državnega svêta, svêtu šole ipd. Ljubljanski novinarji in politiki, ki to besedo pogosto uporabljajo, se morajo torej naučiti izreke kratkega širokega e-ja v imenovalniku in roditelju ednine – tako kot mariborski, le da morajo oni pregnati svoj polglasnik –, predvsem se pa morajo naučiti izreke dolgega ozkega e-ja v ostalih sklonih.

Zares dobrega javnega govorca, ki obvlada tudi pravorečje, bomo prepoznali prav po izgovarjavi takšnih zahtevnih primerov iz našega jezika.



KULTURNA DIAGNOZA

K N J I G A

Veronika Šoster

Namesto hrošča strip

Peter Kuper

Kafka. Zbirka stripovskih zgodb

Prevod Bojan Albahari | Forum |
Ljubljana 2020

Ameriški stripovski avtor Peter Kuper (1958) je najbolj prepoznaven po svojih stripovskih adaptacijah klasičnih del, kot so *Srce teme* Josepha Conrada, *The Jungle* Uptona Sinclairja in *Preobrazba* Franza Kafke, ki jih v ZDA obravnavajo celo pri pouku v srednjih šolah in na fakultetah. Prevajanja Kafke v strip se je prvič lotil leta 1988, ko ga je k njegovemu delu pritegnil temačen humor, kasneje pa je začel odkrivati tudi Kafkove temnejše plati. Kot pojasni v predgovoru k tej zbirki stripovskih zgodb, so »Kafkova besedila delovala kot sidro, da sem lahko ukrivljal in raztegoval prizore in strani stripa, ne da bi pri tem izgubljal berljivost.« Med štirinajstimi vključenimi zgodbami najdemo nekatere najbolj znane, kot so *V kazenski ko-*

loniji, *Pred zakonom* in *Gladovalec*, pa tudi nekatere krajše in manj znane, kot so *Izlet v gore*, *Majhna basen*, *Vrtavka*, *Most in Jastreba*. V slovenskem prevodu Štefana Vevarja, na katere se je naslonil tudi prevajalec te knjige, Bojan Albahari, jih lahko beremo v knjigah *Preobrazba in druge zgodbe* (Študentska založba, 2008) in *Opis nekega boja in druge zgodbe* (Študentska založba, 2009).

Za tehniko stripov je Kuper izbral praskanko, kar napeljuje na nemški ekspresionizem, ki mu je naklonjen, obenem pa sluti, da je tudi Kafka sam kdaj naletel na podobne časopisne stripe, ki so bili v

njegovem času precej pogosti in popularni.

Kuper tako s Kafka vzpostavlja prav poseben dialog – konec koncev je ravno prevod Kafkove proze v strip svojevrstna *preobrazba*. Za oboževalce in poznavalce Kafke je to po-



polna knjiga, saj večino njegovih zgodb povzdigne in jih obdela na svoj avtorski način, obenem pa ostane zvest tematičnemu in resnemu tonu, pa tudi nepričakovanemu humorju, ki dejansko veje iz njegovega pripovedništva in v stripovski obliki še pridobi absurdnost. Zgodba *Jezdec na vedru*, ki pripoveduje o moškem, ki ima tako prazno vedro premoga, da lahko

na njem odjezdi, še stopnjuje to praznoto do te mere, da človek na praznem vedru kar odleti v zrak. Za tiste, ki Kafke ne poznajo, bo knjiga zanimiv in prijazen vstop do njegovega dela, saj vizualna plat poskrbi, da smo lahko do njegovih likov – pogosto malih, izkoriščanih ljudi, nemočnih pred zakonom in birokratskim sistemom, ki nemoteno melje dalje – sočutni, saj vidimo njihovo stisko. Ena izmed najbolj udarnih na ta način je zgodba *Pred zakonom*, ko se nemočni človek trudi priti skozi vrata pravice, dokler dokončno ne omaga in obleži. Le za tiste, ki jim Kafka ni preveč blizu, tudi ta knjiga ne bo spremenila ničesar, saj je zvesta njegovemu upovedovanju in ohranja moreče vzdušje njegove proze.

Prav tako je posebna vrednost stripov v tem, da so ustvarjeni zelo kontrastno, z močnimi črninami in pomenljivimi belinami, kar poante še dodatno zaostri. Med manj uspelimi sta v tem pogledu le *Majhna basen*, ki s spremembo zadnje replike poruši poanto oziroma jo naredi nerazumljivo, in *Gladovalka* (po zgodbi Gladovalec), ki je na papirju ena izmed najmočnejših, saj pripoveduje o osebi, ki je postavljena na ogled, ker gladuje, dokler na koncu ne postane čisto nepomembna in nevidna, v stripu pa izpade nekako poceni in zvedena na prvo žogo, saj k zgodbi ničesar zares ne doda, jo pa skrajšan tekst zagotovo osiromaši. Sicer so vključene zgodbe tekstovno vse (razen res kratkih) precej skrajšane, kar pa ne deluje slabo, saj daje več prostora za samo izraznost podob.

Sploh zablestijo tiste zgodbe, ki stripovski format izkoristijo do konca, najbolj uspe stripovska zgodba *Brlog*, ki črke vizualno umešča v sam pomen zgodbe, da se vijejo po rovih prestrašenega prebivalca, ki kopiči zaloge in trepeti pred vsiljivci. Kratke zgodbe pa pomenijo tudi večjo izčiščenost že tako preudarno in filigransko spisanega teksta, kar deluje še bolj hladno in neizbežno – tako kot je hladen in neizbežen sistem, ki tlači Kafkove like.

V stripovski upodobitvi se pokaže še ena prednost; kar Kuper imenuje nadrealizem in lahko imenujemo tudi za simboliko, lahko v tej obdelavi še bolj zraste in šokira. Tak je bil že primer letečega vedra, potem pa sta tu še zgodbi *Jastreb* in *Most*. V *Mostu* beremo: »Bil sem tog in mrzel, bil sem most, ležal sem čez neko brezno. V to stran sem imel zavrtane prste na nogah, v drugo roke, zagrizel sem se v krušečo se ilovico,« v *Jastrebu* pa: »Bil je jastreb, kljuval me je po nogah. Razcefral mi je že čevlje in nogavice, zdaj je kljuval že same noge.« Ko nato oba prizora, ki sta seveda spisana neposredno, a naj bi bila razumljena simbolično, zagledamo v stripovski podobi (dejanskega jastreba, ki kljuva človeka in človeka, ki je kot most razpet med dvema bregovima), se zgodi tisti udarec spoznanja, ki ga pri Kafkovi prozi tako cenimo in zasledujemo. Vsa ta absurdnost in temačnost, ki vejeta iz njegovega dela, sta namreč le utelešeno trpljenje malega človeka, ki v stripovski obliki še dodatno gane in prevzameta. Preobrazba v strip je tako brez hroščev, a nedvomno pristna.

K N J I G A

Andreja Erdlen

O vprašanjih starosti in smrti

Marjolin Hof
Pravila treh

Prevod Katjuša Ručigaj | Miš |
 Dob pri Domžalah 2019

Marjolijn Hof je nizozemska literarna ustvarjalka, ki je prvih dvajset let svoje kariere delovala predvsem kot bibliotekarka. Čeprav je začela pisati že v osnovni šoli, se je temu povsem posvetila šele leta 1999. Objavlja dramska besedila, poezijo in mladinsko književnost. V slovenskem prostoru jo najbolj poznamo ravno po zadnji. Katjuša Ručigaj je pri založbi Miš med leti 2007 in 2015 iz nizozemščine prevedla štiri avtoričine mladinske romane: *Majhna možnost* (2007), *Mama številka nič* (2009), *Moj dedek in jaz in pujsa Babi* (2014) in *Pravila treh* (2015). Prevajalka, ki je sprva prevajala le filme, je iz nizozemskega v slovenski jezik prenesla tudi druge vidne mladinske avtorje: Guida van Genechtena, Johanna Rutgera van Leeuwena, Daana de Vies Remmetsa, Gideona Samsona, Toona Tellegena in Anno Woltz.

Pisateljica se je v vseh navedenih romanih ukvarjala s temo smrti. Morda to še najmanj velja za *Mamo številka nič*. Vendar tudi v to delo pronica vojna v Bosni in Hercegovini in slutnja vojnih zločinov. Za-

radi njih biološka mati ne zmore spoznati svojega sina, ki sicer živi pri ljubečih krušnih starših. Besedilo *Moj dedek in jaz in pujsa Babi* je polno igrivega počitnikovanja, ki ga preživlja vnukinja s svojim dedkom. V njem se poleg številnih vragolij mimobežno pojavljajo tudi igre smrti in variacije neizbežnega poslavljanja.

Majhna možnost se smrti in ubijanju približa zelo intenzivno in na dva načina. Kikina očka kot zdravnik prostovoljec znova odpotuje na vojno območje. Kmalu se za njim izgubi vsaka sled, nato pa odjekne vest, da je bil njegov konvoj napaden. Sledijo tedni negotovosti, ko ni jasno, kaj je z njim. V tiski in silni želji, da bi rešila očeta, se smrt iz njegove vojne pretihotapi v hčerine misli. Intenzivno raziskuje možnosti, kako bi ubila svoja hišna ljubljenska, saj bi s tem, po njeni logiki, statistično zmanjšala možnost za



očetovo smrt. Mučna dogodivščina se zaključi le s smrtjo bolehnega mišjega mladčka in očetovim prihodom, a tudi z njegovo invalidnostjo in dolgotrajnim okrevanjem. Podobno kot roman, je tudi filmska adaptacija prejela številne nagrade. Povsem pa se smrti, ki jo tokrat poveže tudi s temo starosti, pisateljica posveti v romanu *Pravila treh*. Zanj je značilna diskrepanca: slogovno je namreč dostopen že oklevajočim bralcem prednajtistiškega obdobja, zato še toliko večjo pozornost zbuja način obravnavane teme.

Smrt v mladinski književnosti seveda ni priljubljena. Ne moremo pa trditi, da je tabu, saj nekaj kakovostne leposlovne in

strokovne literature kljub vsemu obstaja. Na tem mestu je smiselno opozoriti, da preteklih nekaj let tabu teme niso bile aktualne, zato se je razvilo prepričanje, da so presežene. V zadnjem času pa se dozdeva, da so tovrstne bojazni v določenih krogih znova vzniknile in nekoliko karikiran vtis je, da postaja tabu kar mladinska književnost sama. Igor Saksida meni, da gre pri tem predvsem za razmerje med družbo in književnostjo in še zlasti za predsodek o tem, kaj je primerno branje za mladega bralca. Zdi se torej, da cenzura mladinske književnosti poteka sorazmerno z razpadom obstoječih vrednot – z družbenim razkrojem v številnih odraslih raste potreba po njegovem zanikanju v mladinskem leposlovju. Problem pri tem je, da književnost na ta način izgublja vitalno sporočilnost o svetu in zaradi lažne prečiščenosti izgublja tisto moč, s katero bi morala nagovarjati mlade bralce.

Toda tema smrti ima veliko globlje razsežnosti in zahteva, da si jo ogledamo malo širše, še preden se posvetimo romanu *Pravila treh*. Gaja Kos v svoji študiji o problemskih mladinskih romanih navaja, da smrt ni nekaj običajnega niti v življenju, kaj šele v mladinski književnosti. Odrinjena se je spremenila v tujo, nevarno in tragično entiteto. Edina izjema, ugotavlja Tina Bilban, je ljudsko slovstvo. Razlog za drugačno razumevanje smrti verjetno leži v tem, da se v njem še vedno skrivajo ostanki rituala in mita, s tem pa tudi ciklična obnova sveta, ki se še ni dokončno razklenila v linearni konec z nepreklicno dokončnostjo smrti.

Jože Ramovš opozarja na tendenco, da družba rada zavija v tančico skrivnosti tako začetek kot konec človeškega življe-

nja. Zanimivo pri tem je, da sta bila še v začetku dvajsetega stoletja kot tabu obravnavana spolnost in porod, počasi pa se je zanikanje z rojstva preneslo na smrt. Na tem mestu Ramovš poda pomembno ugotovitev: tabu ni samo smrt, pač pa so to tudi starost, obnemoglost in umiranje. To dela problem še kompleksnejši, saj lahko umiranje ali oslabeledost doletita kogarkoli; tudi otroke in mlade. Značilno je, da aktivna generacija stare ljudi pogosto enači z otroki. To je povezano z vprašanjem produktivnosti – neproduktivnost je tista, ki omenjeni skupini potiska na družbeni rob. Zato so v obeh obdobjih – v starosti pa zaradi nujnosti uporabe medicinskih pripomočkov še bolj intenzivno – razlike med materialno preskrbljenimi in nepreskrbljenimi najbolj drastične. Simone de Beauvoir v monografiji *Starost* opozarja tudi na bistveno razliko: otrok je aktivna prihodnost, starec pa bodoči mrlič. K temu dodajmo le to, da se lahko neproduktivnost pojavi v katerikoli starostni skupini, čeprav je v omenjenih zagotovo najbolj skoncentrirana.

Smrt je torej naravni zaključek človeškega življenja, ki največkrat sledi starosti, lahko pa nastopi že prej. Videti je, da obstoječemu tabuju zgolj posoja ime, kajti njegova prava vsebina so telesna oslabeledost, neproduktivnost ter z njimi povezani ekonomska in družbena nemoč, ki se navezujejo na določene starostne skupine, a se pojavljajo tudi neodvisno od njih. Res pa je, da se naštetu najpogosteje pojavlja ravno v obdobju starosti kot skupku bioloških, socialnih, psiholoških in ekonomskih dejavnikov. Čeprav je tudi smrt dejstvo, ki ga zahodna družba zanika, je jedro problema in resnični tabu prav starost kot po-

zunanjena manifestacija oslabelosti. Vse to – način obravnave starega človeka, telesnega slabljenja in smrti – odlikuje roman *Pravila treh*. V slovenski književnosti o tem podobno, a manj problematizirajoče, z ostarelim labradorcem spregovori Dim Zupan v *Hektorju in zreli hruški* (Mladika, 2011). V zvezi z umiranjem in smrtjo moramo na tem mestu nujno omeniti še dva izjemna mladinska romana.

Pretresljivo ravnanje z umirajočimi – neodvisno od njihove starosti – najdemo v besedilu *Oskar in gospa v rožnatem* (2002), ki ga je napisal belgijsko-francoski filozof, pisatelj in gledališnik Eric-Emmanuel Schmitt, leta 2005 pa je v prevodu Maje Novak izšel pri založbi Vale Novak. Ko ugasne upanje, da bo zdravljenje desetletnega Oskarja uspešno in je pred njim le še nekaj dni življenja, se odnos okolice do dečka povsem spremeni. Medicinsko osebje in starši, pa tudi drugi, ozdravljivi bolniki, klonejo pod težo nemoči, žalosti in občutka krivde. Pred njim bežijo in pravzaprav ravnaajo kot z živim mrličem, o bližajoči se smrti pa ne zmore nihče spregovoriti. Oskar ve, da se mu življenje izteka, a bi nujno potreboval pogovor. Mučita ga nenadna izločenost in dejstvo, da je postal sinonim za (medicinski) neuspeh in razočaranje. Samo gospa v rožnati uniformi, ostarela prostovoljka z imenom mamka Roza, je sposobna preseči nelagodje in z Oskarjem brez pomilovanja in distance spregovoriti o vsem, tudi o njegovi smrti. Pisatelj je dogajanje postavil v pomenljivih zadnjih dvanajst dni v letu, ki po legendi kažejo vreme naslednjih dvanajstih mesecev. Po tej analogiji Oskarju vsak dan predstavlja deset let. Tako na pobudo mamke Roze preživi celo življenje in bogu

vsak dan napiše pismo. V tej igri umirajoči deček dočaka visoko starost in zrelo spozna, da je življenje dar, starost grda, pomembna življenjska vprašanja pa brez odgovorov. Schmitt s pomočjo Oskarja poleg smrti torej načne tudi temo starosti, predvsem pa poudari neustrezno ravnanje z oslabelimi in umirajočimi, čeprav spadajo v skupino otrok. Pokaže se, kako kot družba trdovratno odrivamo vse procese, povezane s smrtjo. Nenazadnje pri tem ne gre samo za izrivanje doživljanj in občutkov umirajočega, pač pa tudi svojcev in vseh, ki imajo opravka z njim.

V tem smislu posebno izostreno spregovori roman *Sedem minut čez polnoč* (2011), v katerem se mora trinajstletni Connor posloviti od svoje matere, ki umira za rakom in s katero živi sam. Njegov lasten strah, medvrstniško nasilje in popolna izoliranost iz šolskega okolja, ki se pojavijo kot posledica materine terminalne bolezni, neznosno otežijo fantovo že tako izredno kompleksno in ambivalentno doživljanje. Kljub silovitosti smemo domnevati, da je Connorjevo čustvovanje univerzalno in da se mora v večji ali manjši meri z njim soočiti vsak, ki se poslavlja od ljubljene osebe. Zanimiva je tudi geneza romana, ki ga je za Mladinsko knjigo leta 2013 prevedla Ana Ugrinovič. Zasnovala ga je umirajoča britanska pisateljica irskih korenin Siobhan Dowd, vendar ga zaradi prezgodnje smrti ni uspela dokončati. Po številnih pregovarjanjih je zametke njenega ustvarjanja dokončal ameriški pisatelj, živeč v Londonu, Patrick Ness.

Leto 1999 so Združeni narodi proglasili za Mednarodno leto starejših, s čimer so želeli opozoriti na spoštovanje človekovih pravic v starosti, življenje v instituci-

jah, generacijska vprašanja, spolne razlike in kakovost življenja v tem obdobju nasploh. Simone de Beauvoir je na razsežnost problema opozorila veliko prej, saj je že omenjeno monografijo *Starost* izdala davnega leta 1970. V prevodu Tomaža Geriča smo lahko oba zvezka v slovenskem jeziku prebrali šele leta 2020. Avtorica med drugim zapiše, da je starost nekaj, kar bo slehernik načeloma doživel – in vendar se srednja generacija spreneveda in obnaša, kot da je ne bo nikoli doletela. Tudi določitev, kdaj bo človek potisnjen v skupino starih, opozarja francoska filozofinja, ostaja nejasna, poleg tega je povsem neustrezno obravnavana kot homogena. Predvsem pa je med vsemi starostnimi skupinami najbolj podvržena striktnim etičnim določilom: starim so dovoljene samo častitljiva modrost in bogate izkušnje, druga skrajnost tega stereotipa pa je senilni starček, ki je vsem na voljo v posmeh.

Bibliotekarji Mestne knjižnice Ljubljana so se leta 1999 z razstavo pridružili Mednarodnemu letu starejših, Breda Mahkota pa je ob njej pripravila zapis *O staranju in starih ljudeh v knjigah za otroke (Iz tujega strokovnega časopisja)*. Gre za pregleden povzetek obravnav tujega mladinskega leposlovja. Položaj starejših je izrazito odvisen od strukture družbe, ekonomskih faktorjev in odnosa srednje generacije do starejše, kar se odraža tudi v književnosti. Enoznačne ugotovitve o starih ljudeh v leposlovju so zato nevhvaležne, saj se literarna dela ob naštetem med seboj razlikujejo tudi od časa nastanka in narodne pripadnosti. Med njimi so se v vseh obdobjih zagotovo našla besedila, ki so problematiko starejših dostojno obravnavala. Prav v novejšem

času je izšla nagrajena slikanica *Le Noël de Marguerite* (2013) kanadske pisateljice Indie Desjardins in ilustratorja Pascala Blancheta. Avtorja prikažeta telesno pešanje stare gospe, kar od nje zahteva precejšnje prilagoditve v načinu življenja. Besedilo se zlasti osredotoča na njeno notranje življenje in čustveno odmaknjenost, ki jo povzročata izoliranost od zunanjega sveta in starost sama po sebi. Kljub visoki starosti in grenki usedlini srečnih in žalostnih življenjskih dogodkov Marguerite v svojem domu živi tiho in zadovoljno. To ji omogočajo tudi vsi servisi, značilni za urejene in dobro preskrbljene družbe ter premožnejše posameznike.

Prelet po mladinski književnosti in naveden zapis kljub vsemu omogočata nekatere pavšalne ugotovitve. Te, skladno s prej omenjenim družbenim dogajanjem, zrcalijo precej zaskrbljujočo podobo. Stari ljudje se v mladinski književnosti večinoma pojavljajo na obrobju otrokovega življenja, avtorji pa jih predstavljajo zlasti v dveh vlogah, ki sovpadajo z ugotovitvami Simone de Beauvoir: na eni strani so prikazani kot obstranci na pragu revščine in brez dostojanstva, na drugi pa kot modri in izkušeni ljudje, z objektivnim pogledom na svet. Pereča vprašanja, kot so osamljenost, zavrženost in življenje v instituciji, se le poredko odpirajo. Značilno je, da tudi v leposlovju otroci in starejši nastopajo skupaj, pogosto združeni v boju proti trdosrčni srednji generaciji. Na ta način so povezani tisti, ki v svet komaj vstopajo, z onimi, ki se pripravljajo na odhod. Avtorica posebej opozarja na problem obravnave spolnih vlog, zlasti kadar stari ljudje nastopajo v vlogi dedkov in babic. S tem se dotaknemo tudi vprašanj spola, kar je še

toliko bolj vznemirljivo, ker je avtorica *Starosti* hkrati avtorica *Drugega spola*. Toda v kritični spremni besedi Gunhild Hammarström opozori na protislovne in neutemeljene trditve, ki jih Simone de Beauvoir podaja glede staranja žensk. V glavnem nekoliko nepričakovano zavzema stališče, da starost prinaša več težav moškim.

Breda Mahkota v sestavku ugotavlja, da so v mladinski književnosti v povezavi s starimi starši spolni stereotipi močno zasidrani. Babice so največkrat zaposlene z gospodinjskimi opravili in nego, zadolžene so predvsem za vnukov vsakdan, saj pogosto nadomeščajo preveč zaposlene mame. Prav tako jim pripada posredovanje problematičnih tem. Tudi sicer se lik babice povezuje s temami bolezni, invalidnosti in smrti. Njihova prisotnost je izrazito omejena na družino, zunanja podoba pa neprivlačna in starikava. V nasprotju s stvarnostjo babice redko živijo same, njihovi liki so nevznemirljivi in intelektualno pasivni. Tudi za dedke velja, da so upodobljeni starejši kot v realnem življenju, a za razliko od vselej prijaznih babic menjujejo razpoloženje in so v odnosu do sveta bistveno bolj odprti in radoživi. Samozavestni so, inteligentni in podjetni, svoje vnuke učijo o življenju in preživetju v naravi. Za razliko od babic, dedki in vnuki ponavadi niso skupaj vsak dan, pač pa jim avtorji namenjajo razburljive počitnice. Dedki, spet drugače kot kaže statistika, v književnosti običajno živijo sami in v tem primeru gospodinjijo skupaj z vnuki.

Šele ta, na prvi pogled nekoliko pretiran okvir pokaže, zaradi česa je roman *Pravila treh* pri obravnavi starosti in smrti tako izstopajoč. Marjolin Hof ogrodje svo-

jega besedila nasloni na vzorec, kakršnega smo izluščili v zapisu Brede Mahkota: nekoč pustolovski starec otroka med počitnicami seznanja z nekdanjimi časi ter skrivnostmi narave, življenja in preživetja, predvsem pa se z njima združi v boju proti nerazumevajoči aktivni generaciji. Vendar to ustaljeno strukturo pisateljica razširi in oživi, predvsem pa vanjo premišljeno vpleta aktualne in pereče težave, ki jih pred posameznika in svojce prinašajo starost, umiranje in smrt.

Nabor generacij iz običajnih treh razširi na štiri: otroka Linda in Twan, njuna mama, njuna babica in pradedek Kas kot glavni literarni lik. Samosvoj in še vedno relativno vitalen devetdesetletnik živi sam v odročni islandski vasici, ki je vremensko skozi precejšen del dogajanja prav pomenljivo neprijazna. Pri gospodinjskih opravilih mu občasno pomaga sosedja Svanna. Zdaj je presodila, da je dedek Kas preveč obnemogel in da posledično zanj ni več dobro, če bi živel sam. Izbrskala je telefonsko številko in naskrivaj poklicala svojce. Njegova hčerka in vnukinja se zato s svojima dvojčkoma, ki naj bi omehčala samovoljnega starca, odpravila na naporno pot in ta trenutek predstavlja začetek romana. Kmalu se pokaže, da so odnosi med odraslimi napeti, družinski stiki pa omejeni na najnujnejše. Dedku Kasu hitro postane jasno, da obisk ni nedolžen in da mu morebitni naklepi žensk ne bodo po volji. V resnici ga želita odpeljati k sebi na Nizozemsko, kjer ga nameravata nastaniti v enem od domov za ostarele. S tem se zasnova romana, ki že nakazuje nesoglasja, zaključí.

Ker ženske zavoljo Lindinega slabega počutja ob prvi menstruaciji Twana pre-

ženejo iz sobe k pradedku, se tako ustvari prostor za njuno navezo in dedek Kas to priložnost takoj pograbi. Ni pa samo jeza tista, ki ju združuje, pač pa tudi narava in zanimanje za preživetje v ekstremnih razmerah. A Twan to pozna le iz Velikega priročnika za preživetje, dedek Kas pa je kot ribič in pustolovec vse zares izkusil. Iz priljubljenega priročnika tudi izvira naslov *Pravila treh*, ki vsebuje naslednje postavke: *1. možgani so lahko tri minute brez kisika, 2. v skrajnih podnebnih razmerah lahko ostaneš tri ure pri življenju in 3. brez pitne vode zdržiš tri dni, brez hrane pa tri tedne*. Prekaljeni dedek Kas ve, da so pravila le približna in predvsem, da se teorija razlikuje od prakse. Nekaj dni je Twan jezen na sestro, saj ga je ignorirala in pahnila v pradedkovo sobo. Ko se čustva poležejo, se jima pridruži tudi Linda, ki s telesno nego z dedkom Kasom naglo splete vez. Njuna povezava je na svoj način intimnejša kot tista s Twanom in se kaže v določeni biološki polariteti – umiranje kot zaključek življenja na eni strani in prvo mesečno perilo kot prehod v zrelo obdobje na drugi.

Na ta način pisateljica, tudi s pomočjo vsakdanjega in neškodljivega, a zoprnega zbadanja, postopoma ustvari dokaj ostro bojno polje med generacijama. Ta kliše uporabi za soočanje z morda največjo težavo, ki pesti starostnike ali oslabele in umirajoče: človekove pravice. Nesporno je, da želita babica in mama dedku Kasu olajšati zadnje mesece življenja. Vendar se njun dober namen skriva v skrbi za ohranitev lastnega načina življenja. Ta sicer povsem razumljiva in legitimna odločitev je problematična zato, ker v svoji zaposlenosti in obremenjenosti, morda pa tudi za-

radi nerazčiščenih družinskih zamer, spregledata dejstvo, da je dedek Kas kljub starosti in pešanju opravično sposoben. Babico in mamo v tistem trenutku sploh ne zanimajo njegove namere. S tem ga nehote ponižata in mu v lastnem domu, ki ga prav tako urejata po svojih merilih, vzameta dostojanstvo. Navzkrižje je še toliko bolj drastično, ker avtorica spet spretno uporabi stereotip dedka, ki je bil v preteklosti neukrotljiv raziskovalec narave in življenja. »*'Sam odločam, kdaj kam grem,' je dejal. 'In tudi o tem, kam grem, odločam sam. Tak sem bil vedno. Od malih nog.'*« (str. 45) Njegov svobodnjaški duh seveda ni samemu sebi namen, pač pa pisateljica z njim poantira vprašanja osebne svobode in starizma. Pri tem gre za ultimativno pravico, da opravično sposoben človek v vseh življenjskih obdobjih odloča o svojem življenju in slednjič tudi o svoji smrti.

Polega tega, verjetno najbolj bistvenega vprašanja, se pisateljica v romanu osredotoča na opisovanje in doživljanje zunanjih, telesnih znakov starosti. To postaja, še posebej ob nerazumnem hlastanju današnje družbe po večni mladosti, vedno bolj pereč problem. Marjolin Hof pri tem sploh ni sentimentalna, pač pa se skozi prvoosebne pripovedovalca Twana zelo podrobno ustavi na pradedkovem golem in postaranem telesu: »*Ta /hrbet/ je bil upognjen in poln rjavih lis. Bile so kot materina znamenja, a precej večje. In videl sem njegovo ovenelo zadnjico ter noge z debelimi žilami.*« (str. 35) In nadaljuje: »*V džakuziju je bil videti še starejši. Bela koža z rjavimi lisami, tanek naguban vrat in pomečkana glava z dvema ogromnima ušesoma.*« (str. 35-36) In še primer pradedkovega obnašanja pri mizi: »*Cmo-*

kal je. Vsake toliko časa si je z dlanjo obrisal ostanke jedi iz ust, nato pa si je dlan obrisal v pulover. Sem in tja si je obrisal tudi oči. Te so se mu solzile, iz levega očesa pa mu je malo teklo.« (str. 23) Jasno je, da se opazovalcu s tako očitnimi znaki starosti ni prijetno soočiti, še posebej iz perspektive tolikšnega generacijskega razkoraka, kot je med Twanom in Kasom. Toda to je zgolj prvi vtis, ki ga je treba predelati, predvsem pa sprejeti neprijetno dejstvo, da so boleznin in deformacije pač del dolgega življenja. Tak ironičen odnos ima do svojega pešajočega telesa dedek Kas. Še pomembneje pa je, da na ta način sprejema tudi svojo smrt in to je še ena posebnost romana. Zato lahko med Twanom in Kasom pride do pogovora o smrti brez vsakršne solzavosti: »*'Ste skoraj na koncu?'*« sem ga vprašal. »*'Skoraj na koncu?'* je ponovil. *'Krepko čez devetdeset jih imam, seveda sem skoraj na koncu.'*« (str. 36) In še bolj robato: »*'Toda vsi vemo, da matilda s koso stoji na preži in da si pri mojih letih pač na vrsti. Imam prav ali ne?'*« (str. 69)

Literarno dogajanje je strukturirano tako, da pride v zadnjem delu do eksplicitnega razmisleka o načinu življenja v iztekajočih se dnevih in načinu smrti same. Marjolin Hof končno odločitev izgovori skozi dedka Kasa, zato zveni še toliko bolj svobodno in nedvoumno. Dejansko se izkaže, da je svojo smrt načrtoval že od nezahelenega obiska dalje: »*'Tole hočem reči: če bom odšel z vami, ne bo več dolgo trajalo, in če bom odšel v gore, tudi ne bo več dolgo trajalo. Takšen starec, kot sem jaz, v bolniški postelji in vse tisto gorje... Če bom odšel z vami, se bo vse vrtelo okrog tega. Bolnišnica s cevkami in z napravami ter zdravniki, ki bi me radi čim dlje obdržali pri živ-*

ljenju. In vse to pravzaprav za nič, saj bom tako ali tako umrl. Otroka, tako dolgo sem že na svetu. Pustite me, da pač na svoj način...'« (str. 70) Nekaj strani naprej pa dedek Kas pove še bolj jasno in preprosto: »*'Kar sem pravzaprav hotel povedati, je tole: Človek rad umre tako, kot je živel.'*« (str. 79)

Vprašanja starosti, umiranja, smrti, telesne oslabelosti in odvisnosti od sorodnikov ali ustreznih služb in institucij so prisotna skozi celotno besedilo in se s Kasovo dokončno odločitvijo povsem izkristalizirajo. Med drugim tudi zato, ker jih avtorica tako spretno vpleta v prevzet vzorec, skozi katerega se v konfrontaciji popolnoma udomačenega z zamolčanim in neznanim toliko močneje razgalijo in razjasnijo. Pri tem se ne zateka v nikakršna olepševanja, pač pa je povsem stvarna in prizemljena. Z dedkovo odločitvijo se postopoma seznanjata tudi Twan in Linda. Spoznavata, da Veliki priročnik za preživetje zanj nima več pomena in da noben priročnik ni dovolj velik, da bi zaobjel življenje. S tem je nakazana ne samo zaveza med mlado in staro generacijo, pač pa tudi upanje o spremenjenem dožemanju umiranja in smrti v prihodnosti. Seveda pa Kasov odhod v gore odpira še druga vprašanja. Najprej (ne)kompatibilnost družinskih članov in generacij, ki enako močno eskalirajo tako glede izbranega načina življenja kot tudi umiranja in smrti. Nadalje se dotakne vprašanj samomorilnosti in evtanazije. Ne nazadnje spregovori še o resničnem sprejemanju smrtnosti in smrti, ki je vselej ganljiva in boleča, ni pa nujno, da tudi travmatična.

Sprenevedanju srednje generacije, da se ne bo postarala, sledi zavijanje smrti v

misticizem in tragičnost, vse to pa vodi v popolno odsotnost empatije do oslabeledih. To dobiva tolikšne razsežnosti, da se brez-kompromisno posega v osebno svobodo in človekove pravice, tudi v primerih, ko se stari ali obnemogli ljudje o zdravljenju, življenju in smrti še lahko odločajo povsem suvereno. Dedek Kas s pomočjo Linde in Twana med hčerkinjo in vnukinjinjo večerno odsotnostjo odide umret v gore. Čeprav je primer skrajn, gre v kontekstu romana za pričakovan in naraven zaključek življenja. Kljub temu da ženski naslednje jutro pokličeta policijo, vesta, da očeta in dedka ne bodo več našli. Ko Twan in Linda še enkrat premislita o poteku obiska in končnega slovesa, h kateremu sta toliko prispevala, se zavedata, da obstaja veliko možnih poti, vendar skleneta odprtega duha: »*Mislim, da najboljše ne obstaja.*« (str. 126)

K N J I G A

Gaja Kos

Pester zalogajček

Anja Štefan

Imam zelene čevljičke

Ilustracije Jelka Reichman | zbirka Velike
slikanice | Mladinska knjiga |
Ljubljana 2020

Anja Štefan v novi pesniški slikanici *Imam zelene čevljičke*, ki je nastala v tandemu z Jelko Reichman, nadaljuje s pisavo, kakršne smo vajeni – njene pesmi so tehnično brezhibne, malo za šalo in v čisto bralsko veselje in malo zares, tudi v premislek. Nekaj je povsem svežih, nekaj pa je bilo že objavljenih v revijah Ciciban in Cicido ter v antologiji *Svet je kakor ringaraja*.

Nekatere (medvedje) pesmi, denimo, so duhovite in igrive: v pesmi Koprive medvedka medvedu revmo zdravi s kopri-vami, spotoma pa se trpeči revmatik znebi še bolh, ker so jim pekoče rastline v prav takšno nadlogo kot njemu; v pesmi Medvedek šteje pa kosmatinca bega matematika: „Medvedek šteje: en, dva, tri,/metuljčki so, metuljčkov ni./ Kako naj ve, da šteje prav,/ če skrivajo se sredi trav?“ Po



drugi strani pesnica v marsikateri pesmi ubira tudi bolj resne tone, na primer v pesmi Ko teto boli hrbtnica, kjer se dotakne nadlog starosti in neuresničljivega hrepenjenja – kaj si želita ostarela teta in stric? Da bi bila vsaj za hip spet mlada! V pesmi Ključek, ki je izpeljana takorekoč v enem vdihu, pripoveduje, da nismo vsi za vse: „Imam svoj zlati ključek/ in dobro dobro vem,/ pred kom zaklenem hiško/ in komu jo odprem/ in koga vabim v goste/ in koga raje ne –/ moj zlati ključek pravi,/ da nismo vsi za vse.“ V verjetno najbolj turobni pesmi Dež pes tarna nad svojo žalostno usodo; ta pesem je zanimiva tudi zato, ker nam šele ilustracija razjasni, o kom verzi sploh govorijo, prav lahko bi šlo namreč tudi za človeka: „Nimam več zavetja, vse je izpuhtelo./ Nimam prave družbe,/ nisem več za delo,/ vse je velik voz in ta moja pot –/ kot da ni več prava, treba bo drugod.“ A celo tako ubrani verzi se končajo z upanjem na razvedritev in svetlejšo prihodnost. V teh, bolj resnih pesmih, se Anja Štefan torej dotika vsakdanjega življenja, slednje pa so prav zato za mladega bralca sporočilno dragocene. V pesmi Jaz počepnem, ti poskočiš na primer spregovori o pomenu bližine, dvojine in skupnosti, v milem, ganljivem besedilu Beli konjiček pa beremo naslednje verze, ki bi morali še prav posebej nagovoriti odrasle: „Vsak otročiček, ki briše si lička,/ vsak si zasluži imeti konjička,/ takega, ki v nakopičeni mrak/ vrača vedrino in sonce in zrak.“ V pesmi Kaj sanja naš zajček pravi, da je v sanjah vse mogoče, a eno so sanje, drugo resničnost. V nekaterih pesmih pesnica zajame družinsko idilo in toplino, na primer v pesmih Pručka in Konjiček za

vnučko; v prvi dedek izteše pručki za vnučko in ženo in se nato prisrčno pozanima, h kateri lahko prisede, druga pa upesnjuje veselje, delo in želje, ki sta jih babica in dedek skrila v lesenega konjička, izdelalanega za vnučko.

Vsebina knjige *Imam zelene čevljičke* je torej izjemno pestra, tako kar se tiče tematskega nabora kot tudi razpoloženske naravnosti, nenazadnje tudi izbora likov – prevladujejo različne vrste živali, a se v pesmih znajdejo tudi otroci in odrasli. Ene pesmi so bolj lirične, druge poskočne in šaljive, ene zimske, druge pomladne, tretje maškaradne in tako naprej. Kot sem že omenila, pa je vsem skupna tehnična brezhibnost, torej gibke rime in izrazit, tekoč ritem, ki gre v uho in telo in ga bralec z lahkoto ponotranji, pa tudi izvirne primerjave – „Imam zelene čevljičke/ in krilce na kvadratke/ in lahka sem, kot če pomlad/ obuje si copatke“ preberemo na primer v pesmi Imam zelene čevljičke.

V uvodnih vrsticah sem zapisala, da Anja Štefan nadaljuje s pisavo, kakršne smo vajeni; enako lahko zapišem tudi za ilustratoriko. Ilustracije Jelke Reichman so prijetno in veselo barvite, mehke in zvečine igrive, a znajo izraziti tudi občutljivost za posameznikova psihična stanja – upodobiti znajo tako srečne in razposajene, kot tudi žalostne in uboge (npr. pes iz pesmi Dež), enako uspešno ne glede na to, ali gre za človeška ali živalska bitja. Po lepem številu skupnih knjig lahko mirno zaključim, da gre za ustvarjalni tandem, ki svojih bralcev (in bržkone tudi njihovih staršev) pač nikoli ne razočara, ne glede na to, ali gre za pesmi, ki so nastale na že ustvarjene ilustracije ali obratno.

K N J I G A

Veronika Šoster

Velike drame in tihe žalosti

Linn Skåber

Čez potok, ne čez most

Prevod Marija Zlatnar Moe |

ilustracije Lisa Aisato |

KUD Sodobnost International |

Ljubljana 2020

Knjižni prvenec norveške avtorice Linn Skåber (1970), sicer igralka, pevke in medijske osebnosti, *Čez potok, ne čez most*, je ena zmed najbolj avtentičnih knjig o mladih in za mlade, kar jih boste kadar koli prebrali. Gre za zbirko zapisov, nekakšnih prvoosebni izpovedi mladih, ki so se na prehodu iz otroštva v odraslost znašli sredi viharjih, čudovitih in obenem brezupnih let. Nastanek knjige je bil organski, saj se Skåber ni poskušala spomniti lastnega odrasčanja, ampak je dejansko intervjuvala mlade tukaj in zdaj; spustili so jo v svoje sobe in v svoje misli. V knjigi se vidi, da so jo spustili čisto blizu, da so ji zaupali osebne stvari in da jim je ponudila »ventil« za sproščeno govorjenje in deljenje čustev brez predsodkov in zadržkov. Knjiga nas vrača v prelomen čas, ko se zdi, »kakor da ti je nekdo preuredil sobo, ne da bi ti povedal, ne da bi ga prosil. Nenadoma

je vse neznano, čisto drugače, in potem stojiš tam in gledaš svojo novo sobo in si misliš: kaj se je pravkar zgodilo?« Avtorica ne pametuje ali pridiga, ampak mladim preprosto ponudi možnost izpovedi – mlade nagovarja v njihovem lastnem jeziku, na njihov neposreden način, kjer ni prostora za olepševanje ali sprenevedanja. »Odrasli ta čas praviloma opisujejo kot zanimiv, ampak to je lahko reči, ko stojiš na drugi strani in imaš boljši pregled,« zapiše v predgovoru, in res se v zapisih občuti posebno nemoč, saj so protagonisti že dovolj odrasli, da nekatere boleče stvari razumejo in dojamejo, a ne dovolj odrasli, da bi lahko imeli pri njih kaj besede ali nanje aktivno vplivali.

Ključna prednost knjige *Čez potok, ne*

čez most je odsotnost olepševanja, v njej ni ne jezikovnega ne kakega drugega puritanstva.

Vseeno pa ne gre za vulgarno ali sporno knjigo, ampak preprosto za delo, ki res razume, da je zabavno biti mlad, kot preberemo v eni izmed



zgodb oziroma izpovedi. Brezkompromisni so do sebe (»Nimam menstre, nimam joškov, nimam stila«) in do drugih, so najbolj čista ogledala družbe, čeprav se pogosto zdi, da živijo v čisto svojem svetu. Izpovedi, ki so izpisane sočno, raznoliko in plastično, imajo tudi širok čustveni razpon, v njih srečamo vesele, žalostne, zaskrbljene, tesnobne, panične, utrujene, naveličane, jezne, razigrane, zaljubljene, radovedne, zvedave, umirjene, zasanjane, vzvišene, resne, prestrašene, razjarjene, navdušene, sprijaznjene, izčrpane, zme-

dene, izgubljene, osramočene ... protagoniste. Še bolj žive jih delajo vrhunske ilustracije Lise Aisato (1981), ki je zaradi edinstvenega sloga risanja hitro postala ena izmed najuspešnejših in najbolj priljubljenih norveških ilustratorok (v slovenščini jo lahko zaenkrat vidimo še v knjigi *Zazibanka za vse letne čase* Haddy Njie, ki je izšla pri založbi Zala). Knjiga je polna bujnih, razkošnih ilustracij, ki prekipevajo od življenja in jih zaznamujejo močne barve, da se zdi, kot da smo se pogreznili v banjo sladkorne pene (na najboljši možen način). Veliko dela na reliefnih podobah, na teksturah, ki jih izriše le s pomočjo barv, ki so kontrastne, a niso le osnovne, temveč nastopajo z raznimi odtenki v vsej svoji veličini. Te glamurozne ilustracije imajo v prvem planu najpogosteje mladostnika ali mladostnico, ki so si med seboj prav prijetno različni – najdemo take z očali, mozolji, pegicami in zobnimi aparatami, različnih rasti in polti, ostrih in mehkejših potez. Res gre za resnične mlade, ki jih je mogoče začutiti za prebranimi besedami, ne pa za retuširane konstrukte ali brezdušne posplošene like.

Vsak izmed njih pove eno zgodbo, ki so med seboj precej različne. Pogosto jih pestijo klasične osnovno- in srednješolske »drame«; kako bi se znebili mozoljev, kako bi šli ven žurat, kako bi se izmuznili staršem, kako bi se zblížali s svojo simpatijo ipd. Če so nekateri motivi, kot je zlomljeno srce, nadčasovni, pa se predvsem pri vplivu družbenih omrežij na njihovo doje-

manje okolice in družbe kaže, kako nanje vpliva čas, v katerem živijo. Čeprav se kakšni precej pokroviteljski namrgodeni odrasli radi volje pridušajo, da z mladimi ni nič, saj ves čas buljijo v telefone (pri tem pa tudi sami cele dneve buljijo v računalnike in tudi telefone), to sploh ni res – iz te knjige je še toliko bolj jasno, da je sodobna tehnologija normalen del njihovega vsakdana, ki ga ne dojemajo tako usodno in tragično kot tisti, ki so jo spoznali šele v odraslih letih, ampak jim služi predvsem kot orodje za druženje in komuniciranje. Žal pa je tudi med mladimi kar nekaj problemov, ki so grozljivi in nepremagljivi še za odrasle, na primer smrt (»Rak je bil kurčevo nesramen. Hodil je v tuje hiše in se zvijal kot kakšen črv in nas glodal in rasel. Dokler ni pojedel cele mami.«), rasisem, ksenofobija, homofobija (»Da me ne bi tako močno treščil po rami, kadar me srečaš, in me spraševal, ali že imam punco ali pa sem mogoče pederček.«), razslojenost ipd. »Odrasli imajo svojo samozavest, svoje besede, svoje izkušnje, svoje življenje, svoj vikend, kaj imam pa jaz?« se sprašuje eden izmed govorcev, in res je poanta knjige ravno v tem; čeprav odrasli nekatere mladostniške probleme dojemajo kot prikupne in neusodne, so zanje na isti ravni, saj je obdobje sprememb, ki te zasuvajo z vseh strani in jih ne razumeš čisto dobro, predvsem prekleto naporno. Vse te njihove velike drame in tihe žalosti so prava polifonija glasov, ki se zveže v eno samo vrhunsko delo.

K N J I G A

Petra Samec Stefančič

Sama ne govorim jezika, ki bi ga zanimal

Rumena Bužarovska
Moj mož

Prevod Aleš Mustar | Modrijan |
Ljubljana 2017

Rumena Bužarovska, rojena leta 1981 v Skopju, je makedonska pisateljica, ki predava ameriško književnost na Filološki fakulteti v Skopju, piše in objavlja kratko prozo ter prevaja iz angleščine. Zbirka kratkih zgodb *Moj mož* je izšla leta 2014, pred tem pa je leta 2007 objavila kratke zgodbe *Čačke*, ter leta 2010 zbirko *Modrostni zob*.

V zbirki kratkih zgodb *Moj mož* spremljamo usodo enajstih različnih žensk, ki v prvoosebni pripovedi govorijo o svojem življenju kot ženske, soproge svojih mož. So glas ozadja tistega drugega, ki je zamolčan in potisnjen na rob. Mož pesnik, ginekolog, policist, veleposlanik, pomembni poklici patriarhalne institucionalne oblasti, ob katerih stoji mlajša žena, zdolgočasena v svoji ponavljajoči se sedanjosti, s skrbjo za družino, otroke in moža, ki sanjari o svojem neizživetem življenju, o mladostnih ljubeznih in s hrepenenjem

po boljšem življenju. Zgodbe so prvoosebne, zaradi tega neizmerno prepričljive, saj nas tako postavijo prav v dnevno sobo pripovedovalke in njenega doma. Ko govorijo o svojih možeh, nas popeljejo skozi svojo lastno zapuščenost – družbeno in ljubezensko. Kljub temu, da je vsaka od enajstih žensk postavljena v različno okolje, so si med seboj neverjetno podobne. Vsem je skupen disfunkcionalen zakon, ki jih razžira in vodi v osamljenost, iz katere se zaradi materialnega udobja in zaradi skrbi za otroke ne morejo oziroma nočejo rešiti, saj se to za ženske ne spodobi. Nasilje, naj si bo fizično ali psihično, se v vsaki zgodbi kaže na svoj način, povezano z moževim poklicem.

Njegovih pesmi v resnici nisem marala brati in še manj poslušati, včasih me je izpostavljala tudi tovrstnemu mučenju.../.../... Zdaj hvala bogu tega ne počne več. Njegova poezija se mi je že toliko zgaabila, da enega samega verza ne morem več prebrati, kaj šele, da bi



poslušala njegovo recitiranje. (Bužarovska 2017, 8)

Kot se spodobi za državo z močno zakoreninjeno patriarhalno tradicijo, moški brez slabe vesti v zgodbah nastopajo kot preišušniki, nasilneži, tudi dolgočasneži, za njih je pomembno, da imajo vse pod kontrolo, sploh svoje žene in otroke, da družina funkcionira navzven, daje videz njihove kontrole, s tem ohranjajo status 'pravega' moškega, ki ve, kako kot zvest pripadnik patriarhata poskrbeti za nepo-

slušne ovčice, ki tvorijo njegovo skupnost.

Moj mož ima ljubico. To sem ugotovila takole: preden dam prāt njegove hlače, vedno preverim, ali ima kaj v žepih. Po navadi iz notranjosti jemljem kovance, papirčke, v katere so zavite žvečilke, tobak, tistikrat pa sem naletela na zmečkan račun. Zravnala sem ga. Marlboro, Orbit, Duredž. Duredž?.../.../... In potem sem vsa zgrožena ugotovila, da gre prav gotovo za Durex. Se pravi kondome. (Bužarovska 2017, 23)

Kratke zgodbe nam ponazorijo tipičen patriarhalni zakon, ki temelji na besedah in dejanjih očeta, patriarha, ki ima lahko brez slabe vesti ljubico, lahko se loči, če se mu tako zahoče. Lahko ima rad otroke ali pa tudi ne, lahko fizično obračunava z njimi in s svojo ženo ali pač tudi ne, skratka – absolutni vladar, ki dela, kar se mu zahoče, medtem ko ženska svoje lastno in neizpolnjeno življenje živi v svoji domišljiji, ujeta za fizičnimi in psihičnimi zidovi, ki jo omejuje v vsej njeni svobodi.

Že od nekdanj mi je šlo slikanje dobro od rok. Tudi na drugih področjih sem ustvarjalna, najbolj pa me je pritegnilo prav slikarstvo. Že v osnovni šoli sem bila pri likovnem pouku uspešna, nekajkrat sem prejela šolsko nagrado. Potem sem se vpisala na srednjo zdravstveno šolo, začela opravljati svoj poklic, in tako sva se spoznala s soprogom, rodila sem otroka in za slikanje ni bilo več časa. (Bužarovska 2017, 79)

Vedno je tako, da ženska postavi svoje lastne želje in življenje na stranski tir, zmeraj slišimo stavek »z rojstvom otroka pa sem se nehala s tem ukvarjati«, medtem ko moški še naprej živi svoje življenje. Zbirka kratkih zgodb *Moj mož* torej govori

o ženskah, ki so žrtve svojih mož. V svoji »kvazi« emancipaciji so ostale ujete v patriarhalne vzorce, ki jim ne dopuščajo, da bi živele svoje sanje, ovirajo jih šoviniščni in mačistični moški, ki jih vsakodnevno prepričujejo v svoj lastni prav.

Ženske svojo lastno identiteto gradijo v opoziciji do moža. S tem, ko ob poroki prevzamejo možev priimek, postanejo njegova lastnina in tako prevzamejo tudi njegovo identiteto. V osebnih dramah žensk, opisanih v kratkih zgodbah *Moj mož*, je očitna usmerjenost proti patriarhatu. Bužarovska sama pravi, da govori o lep-slovju, literaturi kot o laži, ki govori resnico. Njena kritika je jasno usmerjena v patriarhat in patriarhalne vrednote. Zasebna sfera oziroma dom na Balkanu se ne spreminja, ženske skrbijo za gospodinjstvo, za otroke, mož pa je alfa samec, ki ne dovoljuje ženski, da bi se popolnoma emancipirala. Moški lahko vara, laže, za vse se najde opravičilo, ženska pa mora zmeraj potrpeti, saj že tako kot v eni od enajstih zgodb z naslovom *Prešušnik* mati pravi hčeri:

Tvoj mož je. Sama si ga izbrala, zato ga moraš tudi prenašati. Ločitev ne pride v poštev.../.../... Ne smeš ga poditi od doma, ker se morda potem nikoli več ne vrne.../.../... Dobro me poslušaj, hčerka moja. Iz lastnih izkušenj ti govorim... (Bužarovska 2017, 41)

Ker za ženske pri Bužarovski običajno velja, da molčijo in imajo rade svoj dom ter moža, brezpogojno ljubijo svoje otroke, medtem ko so lahko očetje slabi, se v kratki zgodbi *Oče* dotakne tudi tabuizirane teme, ko ženska pač noče imeti svojih lastnih otrok in zato občuti neverjeten sram in o tem nikoli na glas ne spregovori.

*Najin otrok se je rodil septembra.../...
/... Dali so mi ga v naročje in pogledala sem
ga. Bil je zavit kot kifelj. Njegov obraz je bil
modrikast in potlačen kot pri kakšnem
starcu, ki se duši, oči pa vodene in prazne,
izgubljene. V njih ni bilo ničesar, razen
moje vode, ki ga je hranila devet mesecev...
/.../... počutila sem se, kot bi me molzel Ne-
zemljan. (Bužarovska 2017, 103)*

Zbirko kratkih zgodb *Moj mož* krasi preprost jezik, brez kakršnekoli sentimentalnosti, zgodbe so kratke in jedrnat in nam ne dopuščajo, da bi si jih sami interpretirali kako drugače, kot si je avtorica zamislila. Ženske imajo svoj glas v moško-centričnem literarnem kanonu, želijo govoriti, njihove nesrečne usode in zgodbe so take, kot so, brez olepšav. S pisanjem o tabuiziranih temah želi Bužarovska opozoriti na neenak položaj žensk v Makedoniji, lahko pa gledamo tudi širše, na neenak globalni položaj žensk nasploh. Njena družbeno literarna angažiranost pripomore k temu, da lažje vidimo in slišimo ženske, njihove hrepeneče, zamolčane glasove, utišane pod močjo šovinizma in 'prepotenega' mačizma.

Ženska izkušnja in žensko pisanje z opisi tradicionalne sfere doma dajeta moč napisanemu, Balžarovsko pa lahko uvrstimo med feministične avtorice. Fantazmo skrbne žene in ženske potrebuje predvsem moški, da bi lahko ohranil svoj občutek celosti. Ženske skozi tisočletja rojevajo in vzgajajo nove rodove, oblikujejo življenje, vplivajo na zgodovinski razvoj, ustvarjajo dom, vendar vseeno ostajajo tiste druge. Zadnja kratka zgodba v zbirki ima pomenljiv naslov *Osmi marec*. Osmi marec kot *Dan žena*, *Dan delovnih žena*, ko častimo vse matere in ženske ter njihovo delo kot dan ekonomske, politične in socialne enakopravnosti žensk.

Vse, kar smo jedli in pili, je šlo na račun naših sodelavcev nasprotnega spola. In zaradi tega je Irena, ko je odhajala, naredila škandal. Po njenem mnenju naj bi bilo to šovinistično.../.../... Tako se ženske še bolj podreja. Samo en dan naj se jim posveča pozornost, plačuje pijačo in poklanja cvetje, preostali čas pa so sužnje. (Bužarovska 2017, 141)

K N J I G A

*Kaja Kraner***Realizem kot drugo
spekulativnega
realizma***Aleš Vaupotič*
Vprašanje realizma

Univerza v Novi Gorici 2019

Knjiga *Vprašanje realizma* avtorja Aleša Vaupotiča, ki je v lanskem letu izšla pri Založbi Univerze v Novi Gorici, kjer avtor sicer tudi poučuje, je rezultat predelave avtorjeve doktorske disertacije izpred desetih let. V knjigi avtor v treh deloma dopolnjujočih se obsežnih poglavjih, poskuša obravnavati vprašanje relevantnosti realizma danes predvsem na podlagi primerov iz sodobne novomedijske umetnosti. Prvi del, naslovljen »Realizem in literature – tradicija 19. stoletja« pri tem predstavi osrednja teoretska izhodišča za izpeljavo v nadaljevanju. V njem avtor ponudi pregled ključnih vprašanj, povezanih s pojmom realizma v okviru literarne teorije, filozofije in drugih poddisciplin humanistike, ko realizem tudi postane označevalec za specifičen umetniški tok ali stilsko formacijo.

Prvo poglavje avtor vendarle pričinja s predzgodovino pojma, kakor ga je mogoče rekonstruirati iz zgodovine predkri- tične filozofije, povezane z odnosom sploš-

nega in posameznega, predvsem pa tematizacij, kako splošno stopa v odnos s posameznim v rečeh, mišljenju in jeziku. V tem kontekstu, sicer zelo na kratko, izpostavi tudi tematizacije realizma v okvirih spoznavne teorije, ki se na koncu 18. stoletja osredotoča na vprašanje pogojev, možnosti in omejitev človekovega spoznavanja resničnosti. Za naslovno vprašanje realizma je v tem primeru ključno, da se v formativnem obdobju modernosti formulirajo teze glede možnosti človekovega dostopanja do resničnosti, najbolj določno seveda v Kantovi kritični filozofiji: resničnost obstaja in je neodvisna od kognitivnega in zaznavnega aparata spoznavajočega, ravno tako pa od njegovih prepričanj,

konceptualnih shem in lingvističnih praks. Na tej podlagi vzpostavljen polje t. i. realistične semantike, se tako – za razliko od pragmatične semantike, ki pomen išče v rabi jezika – osredotoča na relacijo znaka in referenta.



Natanko na terenu tematizacij odnosov med znakom in referentom se odpre tudi polje za problematiko realizma v literarni vedi sredi in konec 19. stoletja. Splošno rečeno gre za obdobje, ki ga pomembno zaznamuje romantična umetnost in filozofija, pri čemer obe vsaj posredno izhajata iz (Kantovega) sklepa, da človek do resničnosti same po sebi nima neposrednega dostopa. Formulacije realizma v 19. stoletju se pri tem, kot pokaže tudi Vaupotič z nizanjem teoretskih referenc, v tem obdobju še tesno prepletajo z romantično filozofijo in umetnostjo. Natanko zato je

mogoče programski aspekt literarnega in širšega umetniškega realizma 19. stoletja primarno razumeti kot nasprotje klasicizma, skratka umetniške struje, ki gradi na idealu (antične) umetniške tradicije in njenem posnemanju, v splošnem pa predvsem alegorični upodablajoči strategiji, katere ključni predmet so bolj abstraktni fenomeni. Vaupotič sicer na nobenem mestu ne odstre širših družbenopolitičnih okoliščin programske vzpostavitve realizma v umetnosti, ki je med drugim tesno povezana z zavrnitvijo uveljavljenih pristopov v umetnosti, z idejami distrakcijske in kompenzacijske vloge umetnosti, in je sploh prečen s političnimi in razrednimi pozicijami (»aristokratski klasicizem« versus »meščanska«, mestoma tudi »proletarska« romantika in realizem). Umanjkanje tovrstne minimalne kontekstualizacije, ki bi omogočila bolj dosledno razumevanje programskih smernic posameznih avtorjev v posameznem obdobju, se zdi tudi eden od razlogov za neuspešnost aktualizacije realizma v primeru sodobne umetnosti v nadaljevanju.

V začetnem delu poglavja se avtor tako v večji meri osredotoči predvsem na pojmovno zgodovino realizma, vključno z začetki rabe in razumevanjem tega na slovenskih tleh. Kot pokaže z nizanjem številnih tipologij pojma, v nekem najbolj splošnem smislu realizem v literaturi zaznamuje tendenca soočanja s svetom tukaj in zdaj (za razliko od romantičnih pobegov v »notranje svetove«), zaradi česar ni naključje, da je od preloma iz 19. v 20. stoletje fenomen deležen natančnejše obravnave predvsem v historičnomaterialističnih in marksističnih umetnostnoteoretskih prispevkih. V večjem delu prvega poglavja se

avtor tako natančneje loti natanko teh prispevkov, v katere smiselno vstopi s podpoglavjem »Vprašanje posnemanja«. Podpoglavje tako pričenja s pomembno ugotovitvijo: vprašanje realizma v umetnosti se mora nujno dotakniti tudi vprašanja, kako je pojmovana realnost onstran ožje relacije umetnosti in realnosti/dejanskosti. Na tej podlagi je namreč očitno, da realizem nima politične komponente zgolj zaradi tendence po odvrčanju od »idealizma« in subjektivnega (romantika), ampak je nerazločljivo prepleten z idejami glede politične vloge in pozicije umetnosti v družbi.

Vaupotič se tako v tem delu poglavja osredotoči predvsem na teorijo odseva, ki predstavlja temelj marksističnih in historičnomaterialističnih tematizacij literarnega realizma in specifično socialističnega realizma. Kot poudari, glavnina prispevkov pri tem sledi prepričanju, da realistična umetnost ni zgolj odsev dejanskosti, saj je tudi dejanskost sama struktuirana kot videz, je neke vrste fikcija oziroma je – z marksistično terminologijo – ideološka. Še več: odsev je lastnost materije kot take, ne le zavesti, opredeljene kot specifično človeške oblike odseva. Osrednji del poglavja se tako dotakne znamenite polemike o ekspresionizmu, ki je v prvi polovici 20. stoletja potekala med Györgyem Lukácsom, Theodorjem Adornom, Ernstom Blochom, Walterjem Benjaminom in Bertholtom Brechtom (izseki so v prevodu izšli v zborniku *Estetika in politika* leta 2013 pri Studii Humanitatis). Kljub temu se Vaupotič s pomočjo minimalne kontekstualizacije polemike natančneje osredotoči predvsem na Lukácsve argumente za zagovor (socialističnega)

realizma, ki evidentno izhaja iz jasno določene norme, kakšno funkcijo naj bi umetnost oziroma literatura odigrali v družbi.

Na tem mestu avtor znova pokaže, da so stališča pri zagovoru ali kritiki socialističnega realizma na eni, in modernizma na drugi strani, tesno povezana z definicijami resničnosti/dejanskosti same (zdi se, da v knjigi pojma resničnosti in dejanskosti avtor uporablja kot sinonima). Razlike v stališčih v polemiki o ekspresionizmu tako izhajajo iz idej, ali je realnost struktuirana kot objektivna, koherentna in vase zaprta totaliteta (zagovor socialističnega realizma), ali pač polna diskontinuitet, razpok in kriz, ki se nato zrcalijo tudi v ekspresionističnih upodabljalnih tehnikah (zagovor modernizma). Lukácssev zagovor realizma seveda izhaja iz koncepcije, da so diskontinuitete, razpoke in krize pač način, kako se površina realnosti kapitalistične družbe intuitivno kaže človeški zavesti. Od tod pa sledi sklep, da eksperimentalne modernistične upodabljalne strategije zgolj reproducirajo ta v temelju napačen intuitivni videz, namesto da bi se soočale z globino objektivne realnosti (občost, tipičnost). Vaupotič v zadnjem delu podpoglavja med drugim povzame tudi Adornovo kritiko Lukácsa, ki z zagovorom avtonomije umetnosti gradi tudi zagovor potenciala družbene kritike na ravni formalnih inovacij.

Splošni sklep podpoglavja o realizmu v umetnosti se vendarle približuje sintezi obeh pozicij, ki hkrati preplete distinkcijo literature in realnosti: realistična umetnost odseva dejanskost, vendar hkrati odseva tudi dejstvo, da je ta ista realnost posredovana v jeziku. Iz tega razloga avtor prvo poglavje smiselno dopolni z natan-

čnejšim pregledom tematizacij realizma v ožjem okviru literarne teorije kot samostojne vede. Predvsem s pomočjo prispevkov Janka Kosa pri tem posredno pokaže, da se literarna veda problematike načeloma loteva manj normativno, predvsem pa tipološko in primerjalno. Namesto natančnejše filozofske definicije (lastnega) pojma dejanskosti se literarna teorija tako v večji meri osredotoči na družbenopolitično kontekstualizacijo umetnostnozgodovinskih premen. Pogojno rečeno: v metodološkem smislu je bolj sociološka, do neke mere celo antropološka, kakor pa (kritično) teoretska in filozofska.

Drugo poglavje, naslovljeno »Novomedijska umetnost in literatura – kratki stik?« se osredotoči na umetnostne prakse 21. stoletja, pri čemer se približuje napovedanemu prevpraševanju aktualnosti realizma danes. Vaupotič tako poglavje pričinja z razgrnitvijo temeljnih ugotovitev glede jezika novih medijev Leva Manoviča iz istoimenske knjige iz leta 2001. Na tak način poskuša opredeliti tudi posebnosti novomedijske komunikacije in novomedijske umetnosti, slednjo pa diferencirati od širšega polja sodobne umetnosti. V tej navezavi izpostavi Manovičev poudarek, da novomedijsko komunikacijo zaznamuje predvsem numerična reprezentacija bolj kot digitalni kod ali interaktivost, prva pa je tudi pogoj za reproductivnost brez izgub in je sploh temelj algoritmične obdelave podatkov. Ker je interaktivnost pravzaprav imanentna računalniškim medijem, je za opredelitev novomedijske umetnosti bolj uporabno razlikovati med t. i. odprto in zaprto interaktivnostjo. Odprto interaktivnost tako ne zaznamuje zgolj sodelovanje z uporab-

nikom v bralnem procesu (kar je pravzaprav značilnost poljubnega umetniškega dela), ampak gre predvsem za to, da interaktivno delo šele *nastaja* v dialogu z uporabnikom. Iz tega razloga ima glavnina novomedijskih del v temelju modularno in variabilno strukturo.

Na podlagi splošnih potez novomedijske umetnosti Vaupotič predstavi še tematično besedilnosti v 21. stoletju skozi optiko novih medijev, torej na specifičen izsek novomedijske umetnosti oziroma net arta: t. i. e-literaturo. V tem kontekstu med drugim nakaže na temeljno razliko med proizvodnjo klasične literarne izjave in novomedijskim literarnim delom: medtem ko je klasična literarna izjava načeloma zaključena in se nato do neke mere odpre v bralnem procesu, novomedijsko literarno delo te prvotne zaključenosti praviloma ne poseduje na nobeni točki. V podkrepitev slednjega Vaupotič povzame teoretske obravnave kiberteksta, ki izpostavijo, da ta temelji na enakovrednem sodelovanju avtorja (programerja), bralca in medija, pri čemer je rezultat – tekst, v temelju strukturiran kot igra. Najbolj splošno rečeno, novomedijska besedilnost potencira siceršnjo pomensko dvoumnost poetskega jezika oziroma modernističnega romana, saj se pomika proti t. i. spremenljivemu izrazu kiberpripovedi. Avtor temeljne teoretske poante v poglavju nadgradi še z analizo različnih konkretnih kanoničnih primerov, med drugim tudi pionirjev in ključnih predstavnikov novomedijske umetnosti pri nas, kot so Vuk Ćosić, Jaka Železnikar, Srečo Dragan in Teo Spiller.

V navezavi na Ćosićevo literarno delo, ki posnema formo soneta z najpogostej-

šimi vnosi na slovenskem spletnem iskalniku *Mat'kurja*, avtor postavi trditev, da je »[N]amesto interpretacije pretočnega soneta /.../ delo treba razumeti kot posebno zrcalo, ki uporabniku interneta postavi na ogled lastne besede, ki jih vnaša v vnosne vrstice (2019, 200–201).« V tem smislu skratka posredno razvija idejo, da je interaktivna novomedijska umetniška dela mogoče – na podoben način kot tudi *Google* iskalnik sam – razumeti kot nekakšne sedimente aktualne družbene realnosti bolj kot pa upodobitve ali celo kreacije individualnega avtorja. Novomedijska umetnost skratka ne predstavlja zgolj avantgardno-profanacijske intervencije v klasično modernistično avtorstvo, ampak je razprtost dela za potencialno neskončne vnose in spremembe uporabnikov-soavtorjev, mogoče razumeti tudi kot strategijo arhiviranja in vizualizacije družbene realnosti. Natanko na tem mestu se tudi razpre polje za prevpraševanje njenega »realističnega potenciala«.

Na podlagi ideje, da je mogoče kot sedimente družbene dejanskosti razumeti ne le umetniška dela, ki na specifičen način uporabljajo tehnološka orodja, ampak tudi tehnološka orodja sama (na primer poljubni softwer), bi bilo mogoče uokviriti tudi velik del tradicije računalniške umetnosti od druge polovice 20. stoletja, česar avtor sicer ne stori. Zgodnja računalniška umetnost je namreč pogosto izhajala iz težnje po tehnološki avtomatizaciji in standardizaciji *produkcije* umetnosti, na primer generiranja besedil in slikovnih kompozicij. V navezavi na vprašanje »realističnega potenciala«, bi se torej dalo obravnavati dejstvo, da je na tak način generirana umetnost bolj kot izraz individuum,

v nekem smislu izraz t. i. splošnega intelekta (*general intellect*). Natanko preko tega pa je tudi na strani tipičnosti in občosti kot potez objektivne resničnosti, ki jih kot značilnost realizma izpostavi Lukács. Takšna zastavitev bi hkrati lahko razprla polje analize za širše programske zasnove abstraktne umetnosti in (modernističnega) formalizma – na primer tudi s pomočjo ovinka v abstrahirajoče tendence, ki so imanentne kapitalističnemu produkcijskemu načinu. Na tak način pa bi tudi lahko nekoliko zapolnila kronološko zev, ki vlada v knjigi: namreč zev med literarnim realizmom 19. stoletja in zgodnjim modernizmom iz začetka 20. stoletja na eni strani, in sodobno novomedijsko umetnostjo od druge polovice 90. let. na drugi strani.

A takšna zastavitev bi najbrž predpostavila, da bi se avtor zraven številnih teoretskih virov v večji ali manjši povezavi z realizmom dotaknil tudi variacije realizma, ki postaja vedno pomembnejša teoretska referenca nekaterih trenutnih umetniških praks: spekulativnega realizma. S pomočjo spekulativnega realizma pa bi se lahko natančneje pregledala epistemološka baza zahodne pokantovske filozofije, predvsem pa omejitve, ki jih ima ta za vprašanje realizma. Dejstvo, da ta referenca v relativno obsežni knjigi umanjka, je vsekakor njena pomanjkljivost. Kljub temu je »izpustitev« spekulativnega realizma in z njim povezanih vprašanj razumljiva. Avtor namreč dosledno ostaja v mejah pojmovanja realnosti kot diskurzivnega produkta (kar je sicer eden ključnih predmetov kritike spekulativnega realizma), kar postane še bolj očitno v tretjem poglavju, naslovljenem »Ureja-

nje arhivov in realizem – aktualnost realizma«.

Avtor tretje poglavje sicer pričinja z relativno izvirno idejo. Namreč, da je mogoče novomedijsko interaktivno recepcijo (ki je tudi umetniško delo samo), opredeliti za »komunikacijski artefakt kot arhiv«, jo skratka misliti kot indeks. Kljub temu se zdi teza, da je arhiv primarno povezan predvsem z novomedijsko umetnostjo, pretirana. Arhiviranje kot ustvarjalna metodologija je namreč relativno zastopano v avantgardni umetnosti skozi celotno 20. stoletje (to pokaže predvsem Sven Spieker v knjigi *The big archive* iz leta 2008), z vzpostavitev generiranja informacije kot temeljnega estetskega problema v okviru konceptualne umetnosti pa ga je mogoče opredeliti tudi za epistemološki temelj glavnine sodobne umetnosti. V navezavi na širše polje sodobne umetnosti Vaupotič vendarle navede nekatere ključne teoretske reference in umetniške primere, še posebej te, ki se načeloma umeščajo v okvir institucionalne kritike. Pri tem zagovarja idejo, da t. i. arhivska umetnost izhaja iz pogleda na svet kot arhiv, pri čemer bi se specifično v okviru novomedijske umetnosti svet naj razumel – kot to formulira s pomočjo Petra Weibla – kot »arhiv regularnih človeških dejanj oz. postopkov v polju »algoritmične revolucije« (2019, 258).«

Na terenu realnosti, dojete kot arhiv, se znova vzpostavi mesto za vprašanje realizma, kakor ga zastopa tudi Vaupotič sam na podlagi predhodnih in dodatnih izsekov iz kritične teorije – v zadnjem poglavju predvsem prispevkov Walterja Benjamina. Avtor se tako natančneje osredotoči na Benjaminovo razumevanje alegorije, ki naj bi bila strategija opome-

njanja alegorične dejanskosti, pri čemer slednja označuje predvsem dejanskost kot ruševino zgodovine. Iz tega Vaupotič zastavi vprašanje, ali je Benjaminova metoda alegoričnega branja relevantna tudi za primere novomedijske umetnosti, ki uporablja tehnologijo, ki »zajema dejanskost in avtomatično gradi njene fotorealistične simulacije (2019, 275).« Odgovor, ki ga posredno ponudi s pomočjo branja dela *Rotas Axis Mundi* (1995/1996) Sreča Dragana, je sicer relativno neprepričljiv. Pozicija novomedijskega umetnika je namreč v veliki meri mišljena kot pozicija Benjamínovega melanholika, pri čemer se zdi, da je (med drugim) povsem irelevantno, ali umetnik v realističnem soočanju z ruševinami dejanskosti uporablja novomedijske tehnologije oziroma softver ali pač klasične upodabljajoče medije in postopke.

Dejstvo, da se Vaupotič dosledno giblje na terenu pojmovanja realnosti kot diskurzivnega produkta (pri čemer je generiranje semioze zanikano tehnologiji), se znova potrdi v stavku proti koncu zadnjega poglavja: »Znakovno je domena človeka, to pa potrjuje izhodiščno tezo tega poglavja, da je treba raziskovati različne dejavnosti sodelavcev v tehnološko podprtih komunikacijskih sistemih (2019, 346).« Realizem torej izraša iz človeške tvorbe semioze, ki izhaja iz človeškega dožemanja realnosti, ki je v svojem jedru kritično, kar je mogoče med drugim sklepati tudi iz centralnosti pojma krize (predvsem pa krize reprezentacije) v zadnjem delu poglavja. Realizem je skratka dosledno domena človeškega, pri čemer gre za *specifično* opomenjanje človeškega pogleda na dejanskost. Za kakšno točno, avtor morda še najbolj neposredno poda v naslednjem stavku: »Zastavek tega bese-

dila je hipoteza o povezavi sodobne eksistence in semiotične krize z načinom reprezentacije, ki spominja na veristično, stvarno, naivnorealistično prikazovanje referenta v nasprotju s stilizacijami, pokvečenji, abstrahiranji, ezoteričnimi kodirani, simulacijami ipd. (2019, 286).«

Zdi se torej, da zagovor realizma v sodobni novomedijski umetnosti počiva na dihotomiji, vendar je ta dihotomija tako razprta in splošna, da je za analizo skorajda neuporabna. Četudi se namreč zdi, da dihotomija vsebuje sledi distinkcije med (socialističnim) realizmom in modernizmom iz predhodno obravnavanih izsekov polemike o ekspresionizmu, avtorjevo povzemanje iz obeh nasprotujočih si smeri v polemiki, hkrati pa kombiniranje teh z izseki iz (post)strukturalizma in pragmatike, onemogoči možnost jasnega odgovora na vprašanje realizma v aktualni obliki. Težko je torej sklepati, v kolikšni meri bi takšna zastavitev lahko bila uporabna za analizo konkretnih sodobnomeniških primerov, saj prvenstveno sproža kopičenje številnih dodatnih vprašanj. Na primer: ima velik del sodobne umetnosti, ki appropriira podobe, dokumente, objekte iz dejanskosti, ne da bi jih pri tem kakorkoli preoblikoval, »realističen potencial« ali ne? Ali nista abstrahiranje in simulacija (danes) bolj na strani objektivne resničnosti in mišljenja kot pa subjektivno posredovanega pogleda na resničnost? Ali ni abstraktna redukcija objektov na čisti znak zgodovinsko homologna blagovni formi, ali ni abstrakcija nasploh na strani tipičnega in občega (Lukács), medtem ko sta (Benjaminova) melanholija in alegorija v temelju fenomenološka in »subjektivistična«?

K N J I G A

Matic Majcen

Revolucija v intimi

Anthony Giddens

Preobrazba intimnosti: spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah

| Založba /*cf | Ljubljana 2019

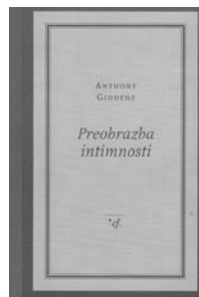
Založba /*cf je v minulem letu po 19 letih ponatisnila razprodano knjigo *Preobrazba intimnosti*, ki jo je britanski sociolog Anthony Giddens v izvirniku izdal leta 1992. Slovenski izdajatelj se je tokrat namesto celovite rekonstrukcije odločil zgolj za majhne popravke. Knjiga se zdaj že na naslovnici ponaša s podnaslovom *Spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*, ki ga je sicer nosila že izvirna angleška izdaja, a ga prvi slovenski prevod ni imel. Poleg tega sta tako glavni tekst v prevodu Polone Mesec kot spremna beseda Alenke Švab šla še enkrat v pregled, kjer sta bila deležna vrste manjših posegov, tako da lahko rečemo, da se tokratni ponatis od prve izdaje dejansko najbolj razlikuje zgolj po naslovnici.

Preobrazba intimnosti je sicer sila ne navadna knjiga. Njeno uspešno prodajo na našem knjižnem trgu ni težko razumeti, saj avtor že na prvi strani jasno naznani svoj namen: „Hotel sem napisati knjigo, ki bi bila dostopna večini bralk in bralcev.“ Kljub oblikovalsko ukrojeni in prepoznav-

ni naslovnici založbe /*cf, ki pogosteje kot ne aludira na družboslovno literaturo, imamo torej pred sabo delo, ki ne skriva svoje ambicije, da bi kakšen izvod prodali na kakšni knjigarniški polici z bolj splošno literaturo na področju intimne in spolnosti. A bralci tovrstne literature bi utegnili biti po odprtju knjige hitro razočarani, saj Giddens kljub svoji preprosti izhodiščni tezi in kljub trudu, da bi bil v njenem podajanju čim bolj sproščen, še vedno razpravlja o dognanjih slovitih avtorjev s svojega področja, kar knjigo vendarle naredi za izrazito strokovno, pa čeravno na skrajnem robu akademskega diskurza. Prav na tej

meji med splošno in strokovno literaturo pa vstopimo v področje, kjer ta knjiga odpre kar nekaj vprašanj.

Osnovna teza, ki jo avtor naznani že v naslovu, je namreč ta, da je področje intimne v obdobju pozne moderne doživelo velike



spremembe, ki so se odvijale kot posledica in vzporeden pojav širših družbenih premikov. Da bi ponazoril ta prehod, Giddens nazorno navede konkreten primer iz razi-skave o zgodovini ločitev v Angliji avtorja Lawrencea Stona, ki jasno demonstrira, da so še pred relativno kratkim za moške in ženske veljala dvojna merila na področju spolnosti. Kadar je prešuštvovala ženska, je šlo za nedopustljiv prekršek, ki ima z vidika prekinjanja dogovora o dedovanju celo pravne posledice, kadar pa je isto storil moški, je tu šlo zgolj za „obžalovanje vredno, a razumljivo šibkost.“ Če je družbeni sloves deklet slonel na tem, kako

se znajo upreti spolnim skušnjavam in moškim osvajanjem, je bil renome fantov, ravno nasprotno, odvisen od tega, koliko deklet so zmogli osvojiti. Tudi bolj formalno gledano je vse do 19. stoletja koncept zakonske zveze nasploh imel precej drugačno funkcijo, saj je partnerja združeval zgolj z argumentom ekonomske koristi. Poroka je bila sredstvo organiziranja kmečkega dela, poročeni pari pa so se redko poljubljali, božali ali si izmenjavali podobne oblike naklonjenosti. Šele v 19. stoletju nastopi pojem romantične ljubezni, sprva prisoten v meščanstvu, s katero se je ženska „prvič ločila od neskončnega cikla nosečnosti in porodov.“ Pojem romance je na ta način predstavljal zgolj delček mnogo širših sprememb v zahodnih družbah v 18. in 19. stoletju. Pomemben poudarek v Giddensovi knjigi je v tem, da so tovrstne inovacije v sferi intimnosti v veliki meri uvajale ženske, moški pa se v tej tranziciji na nek način kažejo kot veliki zamudniki, ki so od tu naprej predvsem nosilci problematičnega in preseženega tipa moškosti. Vznik kontracepcijskih sredstev, ženska emancipacija, spolna revolucija in redefinicija tradicionalne družine so nato vzniknili kot tisti pomembni dogodki v 20. stoletju, ki so tem začetnim spremembam dali odločilen in dokončen zagon. Osrednji koncept, ki ga Giddens vpelje v analizi teh premikov, je tisti *plastične seksualnosti*, katere novost je, da je za razliko od tradicionalnih oblik spolnosti odrezana od reprodukcije ter je vpeljana kot sredstvo užitka, iskanja identitete in navezovanja družbenih stikov. Skupaj s tem vznikne tudi tisto, čemur Giddens pravi *sotočna ljubezen*, posledica romantičnega pojmovanja zakonske

zveze, ki v osebno razmerje vpelje umetnost ljubezni. „Ars erotica v jedro zakonskega razmerja in za ključni element pri tem, da razmerje obstane, postavi to, ali si partnerja dajeta medsebojni spolni užitek.“ Spolnost se je torej spremenila, a za vsakega izmed spolov na drugačen način, v ospredju teh premikov pa je vendarle bila zahteva po ženskem spolnem užitku, ali kot Giddens zapiše v ključni ugotovitvi knjige, „ženske so dejansko prevzele upravljanje s preobrazbo intimnosti, ki jo je izzvala modernost.“ A avtor se vendarle ne ustavi zgolj tukaj, temveč iz tega izpelje še daljnosežnejšo tezo. Po Giddensovem mnenju je spolna emancipacija zgolj odskočna deska za veliko širšo reorganizacijo družbenega življenja, ki naj bi nastopila kot „možnost radikalne demokratizacije osebnega.“ V resnici ne moremo govoriti o spolni emancipaciji, temveč o spolni demokraciji, zapiše, te spremembe pa celo označi z besedo revolucija, pri čemer sledi delu Wilhelma Reicha, ki je trdil, da so družbenopolitične spremembe nemogoče brez spolne osvoboditve.

Tisti najbolj opazke vreden značaj Giddensove knjige leži v tem, da ne gre za izvirno, empirično raziskavo, ki bi se nanašala na lastne podatke, temveč za razpravo, ki se v veliki meri naslanja na dela drugih avtorjev, k čemur lahko pripišemo tudi dokaj standardno dolžino knjige. Kot zapiše avtorica spremne besede Alenka Švab, je Giddens svojo knjigo izdal v času večjega vala izdaj, namenjenih transformacijam intimnosti v sodobni družbi, saj je šlo za tematiko, ki je bila pred tem v veliki meri spregledana. Prav zato, ker se Giddens ne zanaša zares na lastne podatke, temveč zgolj podaja opisno argu-

mentacijo, nekatera druga dela iz tega vala delujejo bolj prepričljivo, pri čemer avtorica omenja delo Lynn Jamieson *Intimnost: osebna razmerja v modernih družbah*, ki zaradi bolj odločne usmerjenosti v konkretno realnost po njenem mnenju tudi bolje pojasni nekatere vidike intimnosti. Še toliko težje pa je Giddensovo pisanje videti brez govora o bržkone najbolj sloviti študiji intimnosti in njenih zgodovinskih spremembah, *Zgodovine seksualnosti* Michela Foucaulta – Giddens je namreč svojo knjigo izdal le 6 let po tem, ko je leta 1986 v angleščini izšel tretji in tisti čas tudi zadnji del knjige tega francoskega avtorja. Prav zaradi te časovne bližine se Giddensovo knjigo pogosto bere kot neke vrste obračun s Foucaultom, saj v pomembnem delu oporeka njegovim pristopom in dognanjem. Njegove spise opiše kot „hudo pomanjkljive“, pravzaprav Giddens niti ne verjame v koncept biomoči, še toliko bolj pa mu očita predvsem dajanje vtisa, da od viktorijanske fasciniranosti s seksualnostjo do sodobnega časa vodi bolj ali manj ravna razvojna pot. Giddens oporeka tezi, da je bila spolnost v viktorijanskih časih nekaj, o čemer se je za razliko od splošnega vtisa na široko razpravljalo. Avtor postavi argument, da so bile medicinske revije morda res polne besedil o spolnosti, a so bile te publikacije dostopne le peščici, ker do druge polovice 19. stoletja večina prebivalstva sploh ni znala brati in pisati. „Zapiranje spolnosti v arene tehnične razprave je bil način *dejanske* cenzure.“ In ta cenzura je bolj prizadela prav ženske kot moške, pri čemer so postopni premiki v

emancipaciji žensk torej po Giddensovi tezi prav ta spol naredili za vodilo postopnih sprememb, ki se kažejo še danes.

Giddensov argument o pretirani narativnosti Foucaultovega dela je precej paradoksalen. Najprej zato, ker odkrito napiše, da svoje kritike „nima namena podrobneje pojasnjevati“, kot drugo pa, ker svoj lasten argument predloži še v toliko bolj strnjeni, neempirični obliki in bi ga zlahka obtožili iste kritike, ki jo sam namenja francoskemu avtorju. *Preobrazbo intimnosti* lahko bolj kot zares samostojno, izvirno in samostoječe delo s področja sociologije spolnosti vidimo kot samozavestno delo uveljavljenega avtorja (to je bila njegova 14. knjiga), ki je v neko žgočo debato na področju družboslovja v danem trenutku posegel tudi sam in ji dodal svoj komentar v obliki lastnega nabora konceptov. Kot Alenka Švab poudari v spremni besedi, je Giddensova knjiga tudi dejansko sprožila mnogo burnih odzivov, med katerimi ni manjkalo kritik. Kljub bežnosti monografije se avtorjevi argumenti zdijo prepričljivi, pa čeravno knjiga ne daje vtisa takšne impozantnosti, kot jo je monumentalna Foucaultova raziskava. Tovrstno navzkrižno obračunavanje uglednih avtorjev na nekem tematskem področju bralcem predvsem razgali dejstvo, da so tovrstna dela s področja družboslovja bolj kot absolutna resnica venomer predvsem neka naracija v večnem procesu dopolnjevanja, ki se z vsako naslednjo nadgradnjo nudi kritiki, popravkom in v določeni meri tudi zavrnitvi.

F I L M

Robert Kuret

Onkraj tipičnih dvojnikov

CoinCoin in ekstraljudje (CoinCoin et les z'inhumains)

2018 | Francija | 211 min.

Režija in scenarij Bruno Dumont |

direktor fotografije Guillaume Deffontaines

Igrajo: Bernard Pruvost, Alane Delhaye,

Lucy Caron, Philippe Jore

Če je *Mali Quinquin* – miniserija v 4 delih oz. mutacija celovečerne oblike – pomenil komični obrat v opusu Bruna Dumonta, potem istoformatni *CoinCoin in ekstraljudje*, ki ga je zavrtel 16. Kino Otok, pomeni zaostritev te burleske. Dumont v malo vasico ob Rokavskem prelivu tokrat ne zadeva kadavrov, ki se po koščkih nahajajo v prebavnih traktih okoliških živali, ampak skrivnostno črno brozgo – nekaj med nafto, magmo in kravjekom – ki kot iztrebek neznanega letečega bitja pada po prebivalcih, CoinCoinu in prijateljih, detektivu in njegovem pomočniku, bogatunskih letoviščarjih in ostalih naključnih površinah; le migranti, ki živijo nekje na robu vasi in vsake toliko kot po naključju najdejo pot v kader, ostajajo nedotaknjeni. Obenem se v vasi zaradi črne brozge začnejo pojavljati dvojniki, ki jih

Dumont izkoristi tako za komične situacije kot tudi za prenovitev klasičnega tropa dvojnika. Če je režiser s *Quinquino* bizarnostjo nekako še ostajal v okvirih verjetnega in nujnega, pa CoinCoin pomeni odločen pomik proti fantastično-absurdnemu, slapsticku, risanki.

Pri tem Dumont z različnimi prijemi poudarja telesnost svojih junakov. Če so v *Quinquinu* liki izstopali zaradi nekih določenih telesnih, predvsem obraznih posebnosti, Dumont v *CoinCoinu* tej ekscesni telesnosti pridruži še uporabo zvoka (režiser je recimo znan po tem, da v svojih filmih uporablja naravne zvoke, posnete na snemalni lokaciji). Pri tem gre izpostaviti dva osrednja lika obeh miniserij: pobalina Quinquina, ki je zdaj adolescent CoinCoin, in detektiva Rogerja van der Weydna. Quinquin/CoinCoin je zaznamovan z rahlo kljukastim, potlačenim nosom, za katerega se zdi, da v različnih kotih kubistično zavzema različne oblike, in zgornjo ustnico, ki je v levem kotu zmanjka; kjer bi morala biti ustnica, je le koža, zaradi česar njegov obraz stalno privzema nek ekspresiven izraz, četudi je povsem miren. Nase skratka vleče pozornost, podobno kot obraz detektiva Rogerja van der Weydna, ki pa je – nasprotno od Quinquinovega/CoinCoinovega – zaradi tikov stalno v gibanju, v miganju in premikanju, skratka nemogoče ga je zajeti v statičen portret, ker Roger mršči obrvi, široko pobulji, se odkašljeje, miga z glavo levo in desno, obenem pa je njegova govorica zaletava, grleno mrmrava, kot da se mu artikulacija zatika nekje v grlu in iz njega prihajajo mlaskajoči glasovi, ki včasih komaj še spominjajo na govorico. Je skratka risankasta karikatura detektiva, ki

svojo avtoriteto namesto z deduktivnimi izpeljavami raje nakaže z vzklikom »Gendarmerie National!« in nekaj strelj iz pištole v zrak – njegov lik tako kot Quina-Quina/CoinCoin ravno zaradi teh značilnosti zaznamuje določena toplina v portretiranju.

Če torej na prvi pogled deluje, kot da Dumont v rahlo twinpeaksovski maniri prikazuje nedolžno naivnega detektiva in bolj ali manj bizarne prebivalce neke vasi, pa ravno skozi ta dva lika – pobalinskega QuinQuina/CoinCoina in detektiva Rogerja, za katerega se zdi, kot da se ne zaveda prav dobro samega sebe in svoje okolišice – toliko bolj ostro pogledajo na plan manj prijetne plati francoske družbe, še posebej v odnosu do vseh, ki jih ne zaznamuje bela barva.

Dumont je namreč že v *Malem Quinquinu* gledalca najprej zapeljal s – preprosto rečeno – simpatičnostjo svojih junakov, ki pa je doživela neprijeten obrat v trenutku, ko se je Quinquin s svojo malo bando spravil na temnopoltega vrstnika in njegovega arabskega prijatelja, ker sta se pogovarjala z »njihovimi« dekleti – absurdnost te lastniške izjave je Dumont poudaril tako, da lastništvo ni bilo izraženo v odnosu do nekih otroških zagledanosti ali ljubezni, ampak da je šlo za dve popolnoma naključni puncji, ki sta bili morda Quinquinovi sošolki, morda pa še to ne; o njima nismo izvedeli nič, saj se pojavita zgolj v omenjenem prizoru, dovolj za izbruh rasizma.

Quinquinova banda je omenjeno dvojico preganjala do konca serije, eden od njiju, temnopolti Mohammed, pa je bil pri osvajanju belke deležen še rasističnega izpada njene prijateljice. Tako je Dumont

zasekal v komično, idilično in navidez nedolžno ruralno pokrajino z njenim potlačnim rasizmom, ki je tudi gledalce nujno postavil na določeno razdaljo do simpatičnih otročajeve. Dumont v nobenem trenutku ni pokazal eksplicitnega rasizma v življenju odraslih – z izjemo (še eno razočaranje!) detektiva Rogerja in njegovega pomočnika Carpentierja –, ampak njegove sledi v samoumevnem vedenju otrok. Pri tem je zanimivo, da so družinski interieri v *Quinquinu* prisotni zgolj enkrat ali dvakrat, medtem ko so iz *CoinCoina* že popolnoma odsotni: dogajanje ni postavljeno v zasebnost, ampak se stalno odvija zunaj oz. na javnih prostorih, s čimer Dumont še podčrta, da kljub otroškim protagonistom in šegavemu detektivu Rogerju govori o družbi, s čimer nikdar pokazano notranjost bivališč obseva z neko komaj zaznavno zlovesčostjo.

Če je bil že zaplet *Malega Quinquina* poleg umora iz strasti zaznamovan z rasnim podtonom – umorjena je namreč ljubimka z migrantskim gradbenim delavcem, ki je kmalu sledil usodi svoje ljubimke – ni v *CoinCoinu* nič drugače. Črna brozga, ki kot gigantski galebji iztrebek vsake toliko zalije protagoniste, naj bi namreč predstavljala neko tujo, izvenzemeljsko obliko življenja – podobno kot migranti, ki taborijo nekje na obrobju te vasi, v bližini morja, torej na vetrovni obali. Korelacija med obema pojavoma ni nikoli eksplicitno vzpostavljena, a nanjo navajajo asociativne navezave.

Drugi tujek, ki »terorizira« vaško skupnost, pa je pojav dvojnikov, ki nastajajo kot posledica črne brozge. Dvojniki tu niso mimetični rivali v girardovskem smislu, ki bi svoje »izvirnike« po vzoru zgodbe

Dostojevskega (ki jo je pred leti ekraniziral Richard Ayoade) navdajali s tesnobo zaradi kraje identitete, ampak prej delujejo kot Plavtova *Dvojčka*, kot družbeni komentar s pomočjo same komedije. V *CoinCoinu* lahko opazimo dvoje naselij, ki vsako na svoj način nista »integralen« del vaše skupnosti; prvo je že omenjeno migrant-sko barakarsko naselje, drugo pa počitniško, malo bolj bogatunsko prizorišče. Če pojav dvojnikov migrante zaobide, pa je počitniško naselje v enem od prizorov popolnoma izpraznjeno »originalov«, ampak so v njem le še dvojniki, ki se pojavijo tudi med »avtohtonimi« prebivalci. Preprosto rečeno: če znata detektiv Roger in njegov pomočnik Carpentier v primeru migrantov pokazati, kdo ni del skupnosti, ki ga je treba čim prej pognati v beg oz. na nevidni rob, potem pojav dvojnikov zabriše mejo oni-mi in tako detektiv kot skupnost ne more več jasno prepoznati, kdo v skupnost spada in kdo ne; v končni fazi ravno pojav »zlobnih« dvojnikov na nek način deluje emancipatorno, saj na tem mestu nikogar več ni možno izločiti iz skupnosti – v njej se v zaključni paradi brez kakršnekoli pomiritve med seboj pomešajo vsi, originali in kopije, živi in mrtvi, lokalci in prišleki, kriminalci in roka pravice, kmetje in meščanski letoviščarji in nacionalistični politiki – in to je v končni fazi tudi najvišja točka složnosti, ki jo lahko skupnost doseže.

Prav tu je zanimivo spomniti, kako v *CoinCoinu* sploh nastanejo dvojniki: iz ključne zaplate črne brozge, ki leži kjersikebodi, po travnikih, na strehah hiš, na cesti itd., se vzdigne neko sijoče telo, ki odlebdí do najbližje osebe in pade v njo, da ta zažari. Kot po pravilu vse osebe, ki doživijo tak stik, padejo po tleh, na hrbet, pri

čem se jim trebuh napne do nosečniške velikosti in še čez, kar spremlja tudi zvok visokega piskanja, kot da bi šlo za poln balon, ki je tik pred tem, da počí. A namesto poka se zgodi »rojstvo«, saj tako Roger kot vsi ostali svojega dvojnika enostavno izločijo kot ekskrement. Zdi se, da je pojav dvojnikov kot iztrebka prenaplhnjenega telesa, ki je grozilo, da bo počilo, logična posledica zaostrovanja karikature in risankavosti: liki postanejo tako karikirani, tako – v dobesednem smislu – naplhnjeni, da enostavno izločijo ta svoj notranji presežek. Pri tem pa je ključno, da »originali« ne izgubijo prav nič svoje ekscesne vitalnosti, z izločenjem dvojnika ne doživijo kakršnega koli manka: detektiv Roger ostane isti, še vedno miga z glavo, bulji z očmi, se mu spahuje, in vsake toliko reče kaj, kar spominja na kakšno filozofsko modrost. Skratka, kljub oddvojitvi ekscesnega dela sebe sam ne ostaja prav nič manj ekscesen – njegovi gibi, tiki, miganja so še vedno tu.

Ravno s tem v mislih pa je potrebno brati tudi pojav migrantov: kljub pojavu dvojnika, ki je ponavadi tisti, ki kot utelesenje nebrzdanega ida uživa bolj od svojega družbenim pravilom podrejenega »originala«, ne pride do kraje užitka! To je pomembno poudariti v luči J. A. Millerja, po katerem je ravno kraja užitka osnovna rasistična fantazma. Ta temelji na tem, da tujci »domačinom« kradejo užitek, ki ga domačini tako ali tako nimajo, a se naenkrat počutijo do njega upravičeni, saj ga uzrejo pri tujcih: podobno logiko smo lahko zasledili tudi na slovenskih državnoborskih volitvah, na katerih je bila gonilo kampanje slovenske desnice protimigrantska retorika, ki se je utelesila v jumbo



plakatih, opremljenih z alternativnim »dejstvom«, da Slovenija za vsakega migranta odšteje 1960 evrov, kar je bila informacija, ki je sprožila številne implikacije. Pri vseh, ki živijo na minimalni plači ob polnem delovnem času, se sproži pravičniški bes – tujci, ki so prišli v skupnost od nikoder, naenkrat dobijo pomoč, ki za njih ni nikdar obstajala. Obenem je znesek 1960 evrov kapital, s katerim se da v Sloveniji živeti krepko nad standardom, torej tujci

naenkrat dobijo najboljše iz obeh svetov: za nič dela imajo dostop do užitkov, ki povprečnemu prebivalstvu niso dostopni. Pri tem je seveda zamolčano dejstvo (tokrat brez navednic), da je 1960 evrov vsota, kamor so vključeni tudi plača zaposlenih, obratovalni stroški azilnih domov itd.

Zato se je treba v končni fazi vprašati, kaj pomeni sprega migrantov in dvojnikov v *CoinCoinu* ter kakšna je pri tem vloga črne sluzi, ki povezuje oba pojava. Črna

sluz je že kmalu zaznamovana kot nekaj izvenzemeljskega in tujega, migranti pa so vzporeden pojav, kar med njima nujno vzpostavi korelacijo; skratka, kot da gre za vdor zunanjega sveta v vaško skupnost, ki se je zgodil na realni ravni (migranti), pri čemer se je pojavil še nek ostanek, ki deluje tako simbolno kot – zaradi svoje vulgarnosti – nesimbolizabilno, kot vdirajoč element, čigar enigme ni moč razrešiti (črna sluz). Prav iz tega elementa pa zopet nastajajo realne posledice, saj zaradi črne sluzi – vdora tujkov, drugih – nastajajo tudi dvojniki lokalcev, lokalnih prebivalcev.

Pri tem pa – in to je najbrž ena od ključnih potez Dumontovega že tako genialnega dela – smo priča tudi prenovitvi tropa dvojnikov: če je dvojnik, ki se je pojavil dobesedno iz »migrantske sluzi«, torej tradicionalno pomenil nekoga, ki »originalu« ukrade identiteto in užitek, potem za Dumontove dvojnike ne moremo trditi prav nič od tega. Ti dvojniki pravzaprav niso krivi ničesar, razen tega da so pač dvojniki. Samo dvojnik nekega člana ansambla je očitno spal z njegovo ženo, kar pa ni eskaliralo v konflikt, saj se zdi, da trojica – dva moža in ena žena – živi v popolni složnosti. Tudi dvojnik aparatčika desničarske stranke Bloc – za katero ilegalno lepita plakate CoinCoin in njegov pribočnik Bajsi in ki bi jo prav tako lahko brali kot tujek v skupnosti – ni senčna stran svojega »originala«, ampak prej njegov podaljšek. Dumont tako ne izvede manevra, s katerim bi se dvojnik nekega sicer dobrodušnega lokalca pridružil desničarski stranki, ampak pokaže, da je ta lokallec že sam član take stranke, da zlo torej ni na strani dvojnika, ampak originala samega.

Tako dvojniki (s pomočjo katerih se zdi produktivno brati tudi pojav migrantov) sami po sebi ne pomenijo prihod nikakršnega zla, ki v skupnosti ne bi obstajalo že prej. Pri tem je pomembno, da tako detektiv Roger kot njegov pomočnik Carpentier kot v končni fazi tudi CoinCoin, ki dvojnika nima, izražajo trenutke rasizma že v svoji originalni obliki, da njihov rasizem ni posledica prihoda dvojnikov, da njihov rasizem ni pozunanjen v obliki njihovega dvojnika, ampak je že prisoten v njih samih, v njihovi »originalni«, v družbo zasidrani verziji – kar tudi opozarja na sistemskost, ne ekscesnost rasizma samega –, s čimer Dumont preseže nek preprost avtomatizem tropa dvojnika, ki zlo izolira v drugem, ki je s svojo idovsko kaotičnostjo tisti, ki se ne uklanja družbenim normam, s čimer bi spregledal zlo v samem sistemu. Dvojniki v *CoinCoinu* »prizadenejo« skupnost (oz. detektiva, torej roko pravice, ki se z njimi ukvarja) zgolj s kaosom, ki ga pomeni njihov obstoj, ne pa z nekimi dejanji, ki bi jih izvajali. Dvojniki skratka pomenijo kaos, ki ga je treba sankcionirati zgolj zato, ker zatresejo neke simbolne koordinate skupnosti, ki naenkrat ni več prepričana v lastno identiteto, v identiteto svojih članov.

Tako Dumontu uspe po eni strani ustvariti realistično, absurdno in komično delo obenem, po drugi strani pa mu uspe premisliti in tudi preobrniti konvencije tropov, ki so delovale že kot njihove esencialistične prvine, s čimer ne ponudi zgolj družbenega komentarja, ampak izvede dvojno intervencijo v naš pogled: ne le v pogled na družbo samo, ampak tudi na fikijska orodja, s katerimi si pomagamo, da bi družbo in sebe v njej bolje razumeli.

G L A S B A

Katarina Juvančič

Suški tanatos in še kakšna mačeha*Hostnik pa Krečič*
Mačaha

Samozaložba 2020

Za *Tomaža Hostnika*, ki ni pokojni frontmen Laibachov, ampak še kako živ in živahno ustvarjalen "ml'd vamp", sem prvič slišala pred približno petimi leti, ko je pri eni od domačih knjižnih založb brez kake večje medijske pozornosti izšel album *Je pri nas od nekdanj znano*, podpisan z imenom *Drajnarjuva vampa*. Kar nekaj časa sem potrebovala, da sem ugotovila, da vamp ni vzhajani trebuh dveh priletnih "Drajnarjev", ampak škofjeloško oziroma suško narečno ime za fanta, za katerim sta se skrivala akademsko izobražena glasbenika – pianist ter nadvse prolični skladatelj, pisec, pesnik *inšekaj* – Tomaž, in njegov starejši brat Jernej, harmonikar.

Čeprav se je prvenec nekam nerodno izmuznil ušesom mnogih glasbenih poznavalcev, kritikov in sladokuscev, velja za prvi Tomažev izlet iz poustvarjalnih vod klasične glasbe v (kant)avtorsko govorico, ki je bila že pri njegovih triindvajsetih letih dobro izoblikovana, osmišljena in zrela. A takrat je še pisal v knjižni sloven-

ščini, ki pa jo je že na drugi plošči *Drajnarjevih vampov* *Divji zahod* (2018) zamenjal za suščino, rovtarsko govorico. Nosljato, v ozke grlene špranje zagazeno gorenjsko-poljansko "mikrošpraho", po kateri se valjajo široki samoglasniki, in v kateri govori, tarna, modruje, opravlja, se ljubi in sovraži škofjeloški "predmeščanski" živelj oziroma loški periferci – beri, Sušani. Tomaž jih od takrat dalje s filozofsko, pamestovanjsko humorno in tragikomično pletenje samosvoje narečne poetike, v kateri buhti po katoliško vloženi folklorizmi in "vsakdanjske špraha", predstavi kot posebneže in hkrati vsakdanježe, ki niso in nočejo biti povsem integrirani v naš tukaj

in zdaj. Njihov kronist in kreator jim tega ne zameri (prej obratno!), ker je tak tudi sam. Mi pa tudi ne.

Nič drugače ni na *Ma-*

čahah, ki jih je Hostnik pred kratkim zasedel skupaj s pajdašem, violinistom *Matijo Krečičem*, enim najvidnejših novoklasičnih skladateljev mlajše generacije (slednji hkrati z lastnimi avtorskimi projekti – med njimi najnovejši *Rez/Cut* – vihti lok tudi pri *Magnificu*, *Momento Cigano* ter v drugih zasedbah).

Tako tematsko kot vizualno se *Mačaha* sprehajajo nekje med erosom in tanatosom, pri čemer minljivost opevajo precej bolj neposredno in intenzivno. Z erosom imajo protagonisti očitno rahle težave. V štali, košku, na štriku, v oštariji in v podobnih situacijah, kamor jih avtor postavlja, je več prostora za kontemplacijo o



minevanju, smrti in robatem hrepenenju kot bukolične romantike.

Na albumu prevladujejo kratke pemske forme, ki pa "usekajo k't pelinkouc", kot bi rekel Tomaž. Na grenko. To pot se je namreč odločil, da bo uglasbil svojo poezijo, ki jo imenuje suški haiku šansoni. Gre za (povečini) drobne vinjete, ki pripovedujejo o trivialnih, vsakdanjih zgodbah vsakdanjih ljudi, v katerih je veliko trpkosti, razočaranj, neizpolnjenosti, nekaj cinizma, svetobolja, sramežljivosti, tudi s katoliškim ključem zaklenjene, tabuizirane ljubezenske tematike (komad *Praznk*). Druge govorijo o žalovanju (*Barčica*), hrepenenju (*Morje*), brezizhodnosti (*Pismo enga vampa, k se mu j baba čiz plot stegnila*), devetmesečno zapoznelem "kolateralnem veselju" vaških veselic (*Na visilic: ...Doug že traja visilica/ z moja bolša puluvica,/ ples prou neč več jo na briga,/ muzka s koška zdej nažiga*). Pesmi se dotikajo tudi družinskega nasilja in alkoholizma (*Tist utroc*, ki po tematiki spominja na tolminsko ljudsko *Po Tmini se potepajo*).

Ubeseodovanje vsakdana, modrosti in čudaštev "navadnežev" je tisto, v čemer mladi avtor blesti.

I biu en./Lpo rij'en./Preskrblen./Fest Ôpla j jemu./De se j fjaku z nemu.

Ud žene na šiht./S šihta k žen./I biu en./K i že pu nemu. (I biu en./Je bil en)

Še bolj obešenjaška je naslovna – *Mačahe*

Mačahe cviteja./Same so se zasjale./V'n iz glave sa pugnale./Ni še doug k sma ga krupil./...Pejd jih no in dan zalit.

Takšna oblika kratke zgodbe (v ključku večkrat zabeljena z avtorjevim mnenjskim ocvirkom) pa ga obenem po-

stavlja ob bok starejšemu kolegu, pesniku Janezu Ramovešu iz sosednje Poljanske doline, ki je iz rovtarskega narečja in upesnjevanja malih trivialnosti tamkajšnjega vsakdana prav tako izklesal mitskega navadneža. Pisanje in nenazadnje tudi uglasbljanje poezije v dialektu zahteva posebno stanje duha in peresa. Morda zato Tomaž pravi, da si mora "zamenjati očala", ko piše v narečju.

S svojo visceralno poetiko pa na Mačahah še posebej izstopajo tri skladbe.

Hrepenenjsko-kozmoška *Sraka*, v kateri tihobno prebiranje klavirskih tipk objame podrhtevajočo violino: *J's sm stara sraka,/ud svetličga pjana,/cela noč puslušam,/k'k se cajt pretaka*, in ki se konča v spogledovanju s transcendenco in teorijo astrofizike obenem: *Kok nas če du zvezde/k l'h de j konc že vzela...*

Podobno vzdušje se napleta v *Nukturn*, čuteči ljubezenski baladi, ki album zaključí in v kateri se zasanjano, občasno celo boleče krhko lokovanje ter tople terce dveh glasov zlivajo z milo klavirsko melodijo. Tomaž je pesem napisal v Linzu (kjer je zaključil magistrski študij klavirja), ko se je spominjal z luno obsijanih večerov na domači Suhi.

Mlada sva uk'p ližala,/neki j blo na sred mid nama,/zdej pa lih t'k sk'p liževa,/ke j ta drugu pa na veva.

Ponotranjenje ljudske metaforike in alegoričnosti, občutka za pesnjenje in upovedovanje zgodb pa se ne kaže zgolj v besedilih, ampak vre tudi v aranžmajih. Hostnik in Krečič sta vendarle akademska, klasično izobrazena glasbenika, zato je njun spekter melodičnih, harmonskih ter instrumentalnih domislic in dialogov širok, eklektičen, kompetenten in kreati-

ven, da zmore tudi kratke, "enokitične" pesmi osmisлити z glasbenimi strukturami, ki so lahko kompleksne ali pa zelo preproste, igrive ali baladne, a vselej prozodično učinkovite. Tudi Matijev nežni tenor, ki se občasno prikrade za Tomažev raskavi, nosljati vokal, tvori zanimivo dualnost.

Najpretresljivejša pa je zgodba o vaškem posebnežu Matejčku, ki ima smrt, tako kot veliko Hostnikovih "antijunakov", zapisano že v krstni knjigi.

Pij da loži mat uš gledu,/k' v's cajt za tboj žaluje,/k te še žiuga ubjukuje,/bog ma souze vse prištete.

Soočanje z vsakdanjimi in prazničnimi patologijami ter še posebej s katoliško folkloro je v Hostnikovem opusu

stalno prisotno – bodisi kot motrenje šeg in navad, kot kritika, refleksija, cinizem, opazka ali kot razgrinjanje njenih temnih plati. Ker je vaški verski folklorizem neizbežen del kolorita jezika, v katerem piše, se zdi, kot da se takšnim tematikam ne more in noče odpovedati. To je svet, ki si ga deli s svojimi "vampi" iz komadov.

Tiskat se je ulik mulil, k se j vedl, de u gor b'l t'žk čez pršu, zaključí z Matejčkom.

Mačahe se slišijo tako, kot če bi Tom Waits napisal *soundtrack* za Cvetje v jeseni. Ali kot če bi nas v mrtvaškem plesu z zidu hrastoveljske cerkvice za bežen trenutek nedolžno pogledala Marilyn Monroe. Čakajte, kje smo že to videli?

S U M M A R Y

In a series of *editorials* on the impact of the coronavirus on particular fields of culture, *Jasmina Založnik*, editor for feminist approaches at Dialogi, writes about the vulnerability of contemporary dance groups, noting that “in the current circumstances it is right to resist with all one’s power the proposed forms of transfer to virtual worlds that offer only mediated, incomplete and controlled experiences.”

Ana Obreza interviews *Ljoba Jenče*, preserver and custodian of folk tradition, singer and storyteller, about her diverse activities and the free and frugal life of freelancers in culture.

Film editor *Matic Majcen* has put together a thematic set of articles titled *Religion and Spirituality in Contemporary Film*. Film is predominantly atheistic today, or rather the question of religion is no longer foregrounded. Although some countries, such as Spain, Italy, and Poland, remain distinctly Catholic and have never abandoned those affiliations, religion at the most visible level is most often described from the standpoint of criticism of malversations within the institution of the Catholic Church. But a closer look reveals that in the United States as well as in Europe and Russia, films that address issues of spirituality, faith, and religion are not so invisible. So is something important going on beneath the surface? Are films on the subject of faith and spirituality experiencing a slow but steady rise again? We publish six interesting articles on the topic. *Natalija Majsova* addresses the rise of representations and thematizations of Orthodoxy and the Russian Orthodox Church in 21st-century Russian cinema as a result of the re-establishment of close ties between the ROC and Russian state authorities during Vladimir Putin’s first two terms as President (1999-2008). In his article, *Žiga Brdnik* shows that the image of Mary Magdalene, distorted by ideological motives, has for centuries acted as a metaphor for the church’s oppression and exclusion of women from ecclesiastical and social structures, and thus as one of the strongest myths for establishing female otherness as

defined by Simone de Beauvoir. In recent decades, following the publication of the Gospel of Mary, a rehabilitation of her historical and ideological role in both science and art, and consequently also in film, has been initiated. *Tina Pogljajen* describes how the films of American director Terence Malick treat love, death, nature, spirituality and the interconnectedness of the universe, but only rarely mention specific religious characters or religious practices, let alone institutions. *Jernej Trebežnik* presents spiritual and religious motifs in the filmography of Austrian director Michael Haneke, and *Jasmina Šepetavc* looks at the recent film *Midsommar*, which belongs to the genre called folk horror. *Matic Majcen* examines the concept of the transcendental style, which Paul Schrader defined in his 1972 book and whose central elements were later revived in slow cinema. Majcen proposes the alternative term “contemplative cinema” for describing both types of film.

In *Language corner*, *Emica Antončič* writes about difficult cases in Slovene pronunciation that public speakers ought to have mastered – accentual heteronyms, which also differ in meaning.

In *Cultural diagnosis* *Veronika Šoster* reviews two books: *Kafkaesque* by American author *Peter Kuper* and the Slovene translation of the literary debut of Norwegian author *Linn Skåber*, aimed at teenagers, titled *Being Young (Til ungdommen)*. *Andreja Erdlen* reflects on the motif of death in young adult fiction on the occasion of the translation of Dutch writer *Marjolijn Hof*’s book *The Rule of Threes (De regels van drie)*. *Gaja Kos* presents the latest poetry picture book written by *Anja Štefan* and illustrated by *Jelka Reichman*. *Petra Samec Stefančič* reviews the short story collection *My Husband* by Macedonian author *Rumena Bužarovska*, who portrays modern Macedonian society and its patriarchal nature. *Kaja Kraner* analyses the monograph by *Aleš Vaupotič* titled *A Question of Realism*, and *Matic Majcen* reviews the reprinting of the Slovenian translation of Anthony Giddens’s *The Transformation of Intimacy*.

Robert Kuret writes about the French film burlesque *Coincoin and the Extra-Humans*, and *Katarina Juvančič* about the dialectal music album *Pansies (Mačahe)* by the duo *Hostnik and Krečič*.

