
U V O D N I K

Emica Antončič

Ljubitelji : profesionalci = 1 : 0

3

P O G O V O R

Kari Klemelä:

**“Finski založniki se najbolj zanimajo
za literaturo v angleščini,
za književnosti bolj oddaljenih kultur
pa veliko manj.”**

7

TEMA

ISABELLE HUPPERT

— UVOD V TEMO —

Matic Majcen

Isabelle Huppert

19

Andrej Gustinčič

**Hoja po robu
z Isabelle Huppert**

22

Nace Zavrl

**Kdo
je *Ona*?**

31

Nina Cvar

**Konstrukcija
neoliberalne ženskosti
v filmu *Ona***

38

Jasmina Šepetavc

**Buržoazni feminizem
po francosko**

45

Tina Poglajen

**Alternativno
zvezdnštvo Isabelle
Huppert**

52

P R E P O V E D A N I P O L O Ž A J

Soba za goste / GuestRoomMaribor

61

KULTURNA DIAGNOZA

— K N J I G E —

Matic Majcen

Učbeniška sociologija

69

Maja Šučur

Metamorfoze

72

Nika Švab

Terapevtsko branje

75

Blaž Gselman

**Radikalne gledališke prakse:
primer Pekarne**

78

— S C E N S K A U M E T N O S T —

PRED-
ZADNJA
REPLIKA

Blaž Lukan

Trajanje plesa

82

— F I L M —

DRUGI
POGLED

Matic Majcen

Komunikacija s filmskimi predniki

86

— R A Z S T A V E —

Meta Kordiš

**Slavljenje kamna –
iz zemlje proti nebu**

91

Gaja Golija

**Vrnitev h
kiparstvu**

95

Nataša Kovšca

**Preizpraševanje
identitete**

99

S U M M A R Y

107

U V O D N I K

Ljubitelji : profesionalci = 1 : 0

Emica Antončič

Po letošnjem kulturnem prazniku mi je iz spomina vzniknila stara anekdota, ki so jo pred desetletji pripovedovali starejši izmed mojih takratnih kolegov v Drami SNG Maribor. Ne vem več, kdo jo je pripovedoval, za katerega politika je šlo in kdaj točno se je zgodila, vsekakor v zgodnejšem socialističnem obdobju. V spominu mi je ostala le zgodba, ki gre takole: Na predstavo v mariborskem gledališču je prišel nek visok partijski funkcionar. Po predstavi se je srečal z igralci, jih pohvalil, potem pa vprašal: »Kje ste pa dopoldne v službi?« Zgodba se mi je obudila potem, ko sem po dramatičnem govoru Vinka Möderndorferja na Prešernovi proslavi opazila, da so se ljudje na družbenih omrežjih razdelili v dve skupini: ene, ki se jim zdi profesionalna kultura samoumevna in nujno potrebna, in one, ki menijo, da so kultureniki družbeni zajedavci in da bi morala biti kultura zgolj ljubiteljska in prostočasna. Za razliko od športnikov torej dobršen del naše javnosti kulturnikom še zmeraj ne priznava pravice, da bi od kulture živeli.

V sistemu po drugi svetovni vojni je bilo – kljub nevednosti omenjenega funkcionarja – jasno, da se kultura deli na profesionalno in na široko razprostranjeno ljubiteljsko oz. po starem amatersko. V novem liberalnokapitalističnem sistemu pa se je to razmerje zameglilo. Danes je sicer večini ljudi znano, da so igralci v gledališčih, kustosi v galerijah in glasbeniki v filharmoniji zaposleni, precej manj pa se ve, kaj je s tistimi, ki delujejo zunaj javnih kulturnih zavodov. To sceno bom tukaj imenovala neodvisna kultura, ker ni v državni lasti, čeprav je v resnici še kako odvisna od proračunskih sredstev, za katera lahko kandidira na številnih javnih razpisih. Zanj se uveljavlja tudi poimenovanje nevladne organizacije (NVO), ki pa ni nikjer jasno definirano. V praksi je povečini sinonim za društva in po navadi ne zajema zasebnih poklicnih kulturnih ustanov, ki pa so prav tako nevladne oz. neodvisne. Nedavno objavljena *Izhodišča za prenovo kulturnega modela*

žal (kljub nekaterim zelo izčiščenim stališčem predvsem v uvodnem delu) zmešnjave na tem področju ne odpravljajo, saj na primer zasebne zavode najprej naštevajo med NVO -ji, potem pa tudi med zasebnimi producenti, ki delujejo po tržnih principih. Tu so avtorji *Izhodišč* očitno še pod vplivom starih, ukoreninjenih stereotipov.

Kaj je danes v slovenski kulturi sploh tržna dejavnost? Ob tem, da kulturna politika ves čas poudarja, da majhen trg kulturi ne omogoča preživetja, se po vseh dokumentih, tudi še veljavnem *Nacionalnem programu za kulturo (NPK)*, omenja zasebni sektor, ki naj bi produciral kulturne dobrine kot tržne. To naj bi veljalo za glasbeno in vizualno umetnost, arhitekturo, oblikovanje, kulturno dediščino, del uprizoritvenih umetnosti, predvsem pa za knjige in avdiovizualne in filmske dejavnosti. Knjižno založništvo je bilo v socializmu res gospodarska dejavnost in očitno se ta predstava vleče še od takrat, hkrati pa se povezuje z neoliberalno, široko in nejasno definirano oznako kreativnih industrij. A danes je založništvo tipičen primer zasebne kulturne dejavnosti, ki je v Sloveniji vse manj tržna. Avtorji *Izhodišč* naštevajo strahotne upade naklad in prometa slovenskih založnikov med leti 1998 in 2013. O tržnosti na založniškem področju, z izjemo peščice največjih založb s komercialnim in učbeniškim programom, težko govorimo. Področje knjige je danes morda celo najbolj ilustrativno za nedelovanje kulturnega trga v Sloveniji in s tem povezane absurde, saj so največji kupci na njem splošne knjižnice, torej javni zavodi.

Ve se, kje je meja med zasebnimi in javnimi producenti v kulturi in do česa iz javnih sredstev prvi niso upravičeni, toda pri samih programih in projektih v javnem interesu med njimi ne bi smelo biti razlike, saj vsi delujejo na istem trgu. Zakaj se torej od prijaviteljev na javnih razpisih pričakuje, da morajo s svojim programom/projektom na trgu zaslužiti večji delež, kot ga zaslužijo javni zavodi? Ali lahko založnik s prodajo zahtevne knjige na trgu pokrije slabo polovico stroškov produkcije, medtem ko ima lahko neko gledališče ali muzej samo 15 % lastnih sredstev, pridobljenih na trgu? Ker tako visokih lastnih deležev ne zmorejo, si zasebni producenti skušajo pomagati tako, da se prijavljajo na več razpisov. Če so uspešni, nekako zakrpajo luknje. Vendar pa imajo na razpolago bistveno manj razpisov kot t. i. NVO -ji oz. društva. Hitri pregled spletnih strani nekaterih uspešnih kulturnih društev pokaže, da se financirajo tako iz razpisov Javnega sklada za kulturne dejavnosti kot Ministrstva za kulturo in domače občine, pa tudi iz mednarodnih fundacij in iz socialnih virov za javna dela, programe in projekte pa pri njih izvajajo v glavnem samozaposleni v kulturi, ki jim država plačuje socialne prispevke. V primerjavi z zasebnimi kulturnimi producenti, ki zaposlujejo, imajo torej veliko širši nabor virov, vključujoč tudi sredstva za ljubiteljsko kulturo, čeprav po statusu niso ljubitelji. Ob tem je zanimivo, da v nobenem izmed temeljnih aktov, ki urejajo področje kulture, ni definirano, kaj ljubiteljska kultura pravzaprav je. Šele *Izhodišča* zapišejo, da sektor ljubiteljske kulture povezuje »ustvarjalce, ki delujejo nepoklicno in praviloma nimajo ambicije preiti v sfero poklicne kulture«. Posledica obstoječe nedefiniranosti je, da se javni razpisi JSKD -ja bistveno ne razlikujejo od razpisov Ministrstva za kulturo ali obeh agencij, kar je v prid društvom, ki sebe definirajo kot NVO -je, v njih pa delujejo samozaposleni. Če takšno društvo doseže vidnejše ali celo mednarodne uspehe, se v lokalnem okolju kmalu pojavi pobuda za preoblikovanje v javni zavod. Povečanje števila javnih zavodov in težnje po še novih opažajo tudi avtorji *Izhodišč*, so pa v obstoječem sistemu razumljive. Zakaj bi od negotove eksistence samozaposlenih, ki jih država sicer socialno podpira, ter krmarjenjem med profesionalnim in ljubiteljskim statusom društva, prešli v zasebni zavod ali – bogvedaj – vlagali osnovni kapital v

gospodarsko družbo, potem pa na trgu – in morda še iz manjšega deleža subvencij – sestavljali plače za redne zaposlitve, če pa lahko v javnem zavodu dobijo udobno in predvsem po medvedje zaščiteno eksistenco neposredno iz proračuna? Tudi če zaspijo na lovorikah in bolj malo delajo, česar si neodvisni kulturni producenti nikoli ne morejo privoščiti, saj so stalno izpostavljeni konkurenci tako pri razpisih kot na trgu.

Čeprav se ob zadnjih razpravah o samoupravljanju v javnih zavodih in prekarnem položaju samozaposlenih zdi, da se mora prenova nacionalnega kulturnega modela začeti pri teh dveh skupinah, pa se ne bi smelo spregledati potrebe po jasni razmejitvi med poklicnim in ljubiteljskim na neodvisni sceni. Sedanje ribarjenje v kalnem gre namreč v škodo poklicnim producentom, ki zaposlujejo. Znotraj poklicne sfere pa ne bi smeli nasedati ne na preživete predstave ne na nove neoliberalistične sanje o kulturnem podjetništvu. Tega namreč v najboljšem primeru omogoča šele mednarodni trg.

Dobro izhodišče pravzaprav daje že obstoječi ZUJK, ki kot izvajalce javnih kulturnih programov/projektov definira pravne osebe, katerih ustanovitelj **ni** država ali lokalna skupnost. Od tu naprej pa naj se o tržnem deležu oz. lastnih sredstvih v stroškovniku izvedbe odloča glede na tržni ali netržni potencial posameznega programa/projekta. Ta je lahko velik, lahko je pa tudi nikakršen, podpre pa se ga, če je javno potreben in kvaliteten. Vendar pa se pri tem ne bi smelo delati razlik med javnimi in zasebnimi producenti v deležu lastnih sredstev, saj vsi delajo na istem trgu.

Sestavljavci izhodišč so že uvideli, da je pretežni del sredstev za kulturo namenjen eksistenci ustvarjalcev in le manjši sami produkciji oz. plačilu neposrednega dela v njej. Prav tako so sredstva za neodvisno produkcijo razdrobljena in otežujejo izvedbe kvalitetnih programov na poklicni osnovi. Vendar se zdi preboj v nov model težaven. Na eni strani ga ovirajo interesi samih kulturnikov in njihovih združenj, ki težijo v prvi vrsti k zagotovljeni socialni varnosti, po drugi pa radikalni zagovorniki večje neoliberalistične tržne izpostavljenosti. Hkrati mnenje dela javnosti kaže, da tudi stare predstave o vsesplošnem ljubiteljstvu niso čisto pokopane. V obstoječem kaosu skuša vsak kulturnik preživeti po svoje, spremembe pa vzbujajo strah. Najtežje bo v majhnem in prepletenem prostoru uveljaviti imanentne kvalitetne kriterije in se izogniti pritisku močnih interesnih skupin.

Če bi nov kulturni model z jasnimi kvalitetnimi kriteriji in selekcijo podprl javne programe in projekte zasebnih producentov ter jih glede razmerja med sofinanciranim in lastnim deležem izeščil z javnimi zavodi, bi se lahko odprlo tudi več delovnih angažmajev za samozaposlene v kulturi ali celo za njihove zaposlitve. To bi lahko bila vsaj delna rešitev za sedanjo prekarnost samozaposlenih, hkrati pa bi se prodornim neodvisnim producentom omogočil pravi profesionalizem.



P O G O V O R

Kari Klemelä:

**“Finski založniki
se najbolj zanimajo
za literaturo
v angleščini,
za književnosti bolj
oddaljenih kultur
pa veliko manj.”**

Pogovarjala se je *Špela Pahor*

Kari Klemelä je po poklicu prevajalec in založnik. Njegova založba se imenuje Mansarda. Prevaja različne vrste literature, od poezije in proze do znanstvenih del, predvsem iz južnoslovanskih jezikov in slovenščine.

Njegova zasluga je, da Finci lahko prebirajo avtorje, kot so Vladimir Bartol, Aleš Debeljak, Evald Flisar, Sergej Verč, Drago Jančar, Srečko Kosovel, Kajetan Kovič, Janez Menart, Boris A. Novak, Maja Novak, Boris Pahor in Žarko Petan, Primož Čučnik, Barbara Korun, Taja Kramberger, Svetlana Makarovič, Gašper Malej, Brane Mozetič, Iztok Osojnik, Primož Repar, Stanislava Chrobáková Repar, Tone Škrjanec, Aleš Šteger, Maja Vidmar, Lela B. Njatin, Tomaž Šalamun in Peter Semolič. Poleg leposlovnih del je prevedel tudi knjigo *Slovenska zgodovina*, ki jo je napisal Janko Prunk. V njegovem izboru hrvaških književnikov so Miljenko Jergović, Dubravka Ugrešić, Predrag Matvejević in Igor Štiks. Iz makedonščine je prevedel knjige, ki so jih napisali Zoran Antševski, Goce Smilevski in Ana Pejtsinova, od srbskih avtorjev so ga navdudšili Ana Ristović, David Albahari in Danilo Kiš, od bosanskih pa Rešad Hasanović in Josip Osti.

Zanima ga judovska zgodovina in kultura. Prevedel je nekaj knjig o Judih v Rusiji; tudi nekaj avtorjev iz nekdanje Jugoslavije, katerih dela je prevajal, ima judovske korenine ali pa obravnavajo judovsko tematiko. Kot rodoslovec je Kari Klemelä slednjič ugotovil, da ima po materini strani tudi sam nekaj judovske krvi.

Rodil se je leta 1955 v kraju Koski na Finskem. Že v mladosti je rad potoval, pritegnila ga je tudi popotniška fotografija. Pred leti sta z ženo Marjo kupila stanovanje v Izoli. Rada zahajata v Mestno knjižnico Izola, kjer sta v letu 2016 pripravila potopisno predavanje o Finski, nato pa postavila še razstavo Karijevih potopisnih fotografij, ki jih odlikujejo raznolikost, pestrost, barvitost in izvirnost, smisel za kompozicijo in detajle, premišljena izbira motivov, obenem pa sposobnost opaziti in v objektiv ujeti tudi naključne in včasih smešne dogodke.

Kari Klemelä, bi nam najprej povedali, kdaj, zakaj in kako ste začeli prevajati slovenske avtorje v finščino?

Prevajalec sem že od leta 1987, torej trideset let. Prvih deset let sem prevajal iz ruščine in angleščine. Prevajati sem začel v času sovjetske perestrojke. Uspelo mi je, da so mi največje finske založbe ponudile najboljše avtorje tega zanimivega tranzicijskega obdobja, med drugim dnevnike filmskega režiserja Andreja Tarkovskega, obsežne spomine Andreja Saharova, fizika in borca za človekove pravice, štiri knjige dramaturga in zgodovinarja Eduarda Radzinskega, kasneje pa še kriminalke Borisa Akunina.

Dali so mi tudi tri debele knjige o Stalinu, ampak leta 1997 sem bil že tako sit tega gnusnega tovariša, da sem se odločil vrniti k leposlovju. Diplomiral sem namreč iz primerjalne književnosti. Obenem sem izvedel, da je slovenska oziroma južnoslovenska literatura na Finskem skoraj pozabljena: iz slovenščine smo imeli samo prevod Cankarjevega romana *Martin Kačur* in dve slikanici Ele Peroci. Cankarja je iz slovenščine že leta 1907 prevedel znani finski slavist Mikkola, slikanici pa sta bili prevedeni iz nemščine leta 1967.

Odločil sem se zamenjati svojo precej varno kariero prevajalca biografij o Stalinu za negotovo kariero prevajalca slovenskega leposlovja. Slovenščina je takrat postala moj najzanimivejši slovanski jezik in Slovenija je bila dovolj daleč od našega ponovno agresivnega sosedu. Slovenijo sem prvič obiskal leta 1973 in potem 1980. Po osamosvojitvi me je ta lepa, nova dežela spet začarala. Enako kot Finci so tudi Slovenci živeli na meji različnih kulturnih in jezikovnih območij, med velikimi državami in so v zgodovini zaradi tega včasih trpeli.

Svoj prvi učbenik slovenščine, natisnjen že v osemdesetih letih, sem si izposodil iz Mikkoleve zbirke v univerzitetni knjižnici v Turkuju, kje sem delal pet let. Potem mi je starejši brat na poslovnem potovanju v Ljubljani kupil nov učbenik. A moral sem počakati do leta 1997, preden sem imel več časa za slovenščino in začel redno obiskovati Slovenijo. Do zdaj sem bil tukaj 36-krat. Če seštejem dneve, tedne in mesece, bo skupaj kmalu že dve leti.

Prevajate prozna in pesniška besedila. Katere slovenske avtorje ste do sedaj prevedli?

Prevedel sem petnajst knjig – Vladimirja Bartola, Aleša Debeljaka, Evalda Flisarja, Draga Jančarja, Majo Novak, Borisa Pahorja, Žarka Petana, Tomaža Šalamuna, Sergeja Verča in Janka Prunka. Tu je še izbor sodobne slovenske poezije dvanajstih pesnic in pesnikov ter različna besedila skoraj petdesetih slovenskih avtorjev, tudi mlajše generacije.

Ste prejemnik Pretnarjeve nagrade. Verjetno vam veliko pomeni?

Seveda. To je moja edina prevajalska nagrada izven Finske. Še danes se rad spomnim proslave leta 2008 v Velenju, kjer je bila prisotna tudi veleposlanica Finske, gospa Birgitta Stenius – Mladenov. Na žalost Finska nima več veleposlaništva v Sloveniji in Slovenija ga nima več na Finskem.

Morda spremljate tudi, kako na Finskem sprejemajo slovensko književnost, koliko slovenskih avtorjev Finci preberejo in kaj jim je pri slovenski književnosti najbolj všeč?

Finci že dobro poznajo vaše športnike, lepe turistične destinacije in so celo izvedeli, da so psi ponoreli zaradi priboljškov v obliki pršuta na sežanskih cestah. A slovensko literaturo naši največji mediji komaj omenjajo in je še danes neka eksotična marginalija za peščico entuziastov in strokovnjakov. Jelka Ovaska, prevajalka finskega leposlovja, me je pred dvajsetimi leti opozarjala: "Finci občudujejo velike dežele, za druge majhne jim je figo mar." Imela je prav.

Od mojih prevodov so Finci največ brali Bartola, Petana in Jančarja. Ti so dobili tudi največ navdušenega odziva, čeprav samo v lokalnih medijih in v naših precej skromnih literarnih revijah. O Bartolu so pisali štirikrat, da je bil slovenski Mika Waltari, avtor *Egipčana Sinuheja*. Petanovi aforizmi so se prodali v kar 800 izvodih, medtem ko navadno tiskam le 400 izvodov. Jančarja so imenovali za velikega mojstra in roman *To noč sem jo videl* kot "biser, ki ga naše preračunljive velike založbe ignorirajo". Zaradi koncentracije založništva in knjigotrštva imajo na Finskem majhne založbe pomembno vlogo. Takšen odziv in to, da je skoraj vsak moj prevod iz južnoslovanskih jezikov dobil oznako "kulturno dejanje", je zame seveda najboljša pohvala.

Med letoma 1998 in 2005 mi je uspelo ponuditi in prevesti deset knjig, večinoma za majhne finske založbe ter kratka besedila za literarne revije. Za Matvejevičev *Mediterranski brevir* so mi leta 2004 podelili finsko prevajalsko nagrado. Obenem sem priporočal slovenske in druge pisatelje za naše literarne festivale oziroma finske pisatelje za slovenske literarne festivale.

Poleg teh desetih sem ponudil še druga velika imena, ki pa niso doživela odziva pri založbah: Bartol, Pahor, Jančar, Kiš, Albahari. V istem času se je zgodila neprijetna zgodba s Prunkovo *Kratko zgodovino Slovenije*. Finska založba je odklonila izdati že končan prevod pod pretvezo, da nimam pisne pogodbe (ki sem jo sicer večkrat zahteval) in celo poslala svarilo svojega odvetnika, da tega v javnosti ne smem povedati. Našel sem drugo založbo, ki je objavila prevod, a moral sem plačati dve tretjini stroškov za tisk.

Začel sem razmišljati: kaj če bi ustanovil svojo založbo in objavljaj Bartola in druge avtorje kar sam? Tako sem ustanovil Mansardo – ime je dobila po romanu Danila Kiša in tudi zato, ker delam doma v mansardni sobi. Že leta 2006 sem izdal prve tri knjige – Flisarja, Pahorja in Kiša. Med letoma 2006 in 2016 sem izdal skupaj 20 knjig, od katerih sem jih 18 prevedel sam. Podporo sem dobil od različnih fundacij in ministrstev ter Evropske unije. Svojo prevajalsko dejavnost sem dolgo financiral s štipendijami zasebnega Finskega kulturnega fonda SKR. Na svojo prvo državno štipendijo sem namreč moral čakati celih 22 let. Kandidate za štipendijo je priporočalo Društvo prevajalcev – večinoma svojim članom, ki so prevedli kake svetovne uspešnice. Zdaj dobim 1700 evrov mesečno in od tega plačam 200 evrov za zavarovanje. Povprečna plača na Finskem je 3600 evrov. Dohodki prevajalca leposlovja so samo tretjina povprečne plače.

Kako ocenjujete vlogo majhnih založb na Finskem?

Majhne specializirane založbe so se na finskem knjižnem trgu pojavile v začetku devetdesetih let. Po njihovi zaslugi se je povečala raznovrstnost ponujene literature, obenem pa tudi zanimanje za branje. Še dandanes ti entuziastični založniki aktivno in včasih nesebično dopolnjujejo tematsko in jezikovno izbiro prevedene literature. Nesebično pravim zato, ker vztrajajo, čeprav so včasih finančno na robu.

Po zaslugi majhnih založb smo Finci dobili prevode knjig iz jezikov, ki so bili pri nas doslej popolnoma neznani. Velike založbe prav tako ne tvegajo s prevodi knjig neznanih avtorjev, saj se bojijo, da ne bodo imele dobička. Ko finski prevajalci kateri od velikih založb ponudijo prevod neke knjige, mnogokrat dobijo podoben odgovor: "Oglasite se potem, ko bodo tega avtorja prevedli in objavili v angleščini." Na Finskem je namreč kar osemdeset odstotkov vseh prevodov iz angleščine.

Ulla Paasonen je v svoji raziskavi ugotovila, da se finski založniki najbolj zanimajo za literaturo v angleščini. Britanski in ameriški založniki znajo dobro promovirati svoje knjige in prav z njimi imajo finski založniki najboljše stike. Za književnosti bolj oddaljenih kultur pa ni toliko zanimanja. Strinjam se z Ullo Paasonen, da je to dejstvo pravzaprav žalostno in sramotno. Cilj distributerjev je seveda čim boljša prodaja. Knjige iz anglo-ameriške književnosti so zelo dobro promovirane, kar pospeši prodajo in vodi do novih prevodov.

A v zadnjih letih je v primerjavi s finskim leposlovjem delež prevodov opazno upadel.

Kari Klemelä: “Na Finskem je prevajanje zelo podcenjen poklic.”

Omenili ste željo velikih založb po dobičku. Kakšen je potemtakem finančni položaj prevajalcev in majhnih založb?

Majhne založbe seveda prevajalcem ne morejo plačati ustreznih honorarjev, saj je honorar pogosto največji del založniških stroškov. Večinoma ga plačajo s pomočjo podpore ali sofinanciranja, ki ga dobijo od različnih fundacij. Na Finskem pa je organizacija FILI ali *Finnish Literature*, ki lepo podpira prevajanje finske literature v druge jezike oziroma iz drugih jezikov v finščino. Kot založnik in prevajalec sam plačam avtorske pravice in stroške tiska, opremo knjige in druge stroške pa s prevajalsko podporo. Šele potem mi lahko nekaj ostane od prodaje knjig. Mislim, da je bolj etično, da kot prevajalca izkoriščam samo sebe!

Nisem samo prevajalec in založnik; za opremo knjig uporabljam svoje fotografije, odgovoren sem še za trženje.

Prevajalci leposlovja in strokovne literature se navadno pogajajo o honorarju in pogodbi neposredno z založnikom ali naročnikom prevoda. Rezultat je odvisen od izkušenosti prevajalca, od jezika in zahtevnosti besedila. Nimamo nobenih normiranih honorarjev. Po tridesetih letih prevajalske dejavnosti me žalosti, kako nizki so honorarji še danes in kako se je v zadnjih letih zaradi varčevanja in konkurence položaj prevajalcev dramatično poslabšal. Zdaj lahko dobi delo prevajalec, ki je pripravljen prevajati za manjši honorar kot drugi. Enak sistem velja na televiziji – iščejo prevajalca, ki je pripravljen prevajati za čim manj denarja. Rezultat je seveda viden v kakovosti prevodov. Prevajalci so izgubili boj za svoje pravice; veliko jih je opustilo prevajanje in poiskalo drugo delo. Pred nekaj leti je zaradi medsebojnih preprirov veliko književnih prevajalcev izstopilo iz društva prevajalcev.

Nasploh je na Finskem prevajanje zelo podcenjen poklic. Še vedno se dogaja, da imena prevajalca v medijih sploh ne omenjajo. V neki veliki knjigarni so lani celo prodajali Hamleta, ki so ga prevedli avtomatsko.

Dobro pa je, da bo knjižnično nadomestilo tudi na Finskem kmalu spet na enaki ravni kot drugod v Skandinaviji. Pri nas so prevajalci vsaj trideset let ali več dobili samo tretjino ali četrtno knjižničnega nadomestila. Obenem imamo novo organizacijo *Sanasto*, ki zaskrbi za avtorske pravice prevajalcev in pisateljev.

Ste tudi vodja društva Slovenia-seura. Nam lahko o tem poveste kaj več?

Društvo sem ustanovil leta 1999. Od leta 2009 nisem več predsednik društva. Zdaj ima skoraj 200 članic in članov. Novo aktivno vodstvo organizira praznike, tečaje slovenščine, slovenske kuhinje in že več let tudi potovanja v Slovenijo, posebno po vinskih cestah. Ker društvo deluje v Helsinkih, ne morem več sodelovati, a v bližnjem Turkuju organiziramo neuradna srečanja.

Ne prevajate samo iz slovenščine, ampak kar iz desetih jezikov, tudi južnoslovanskih. Katere jezike obvladate in kateri vam je najbližji, razen finščine, seveda?

Iz južnoslovanskih jezikov, razen bolgarščine, sem prevedel 30 knjig, iz ruščine, angleščine in drugih pa tudi 30 ali več. Nisem filolog in jeziki me zanimajo iz praktičnih razlogov, ker mi odpirajo okna v druge kulture in dežele. Slovenščina mi je seveda najbližja. Poleg že omenjenih jezikov govorim nemško, hrvaško, malo francosko in seveda švedsko. To je jezik narodne manjšine in je od leta 1968 zaradi nekega "političnega izsiljevanja" v šoli obvezen. Vendar dijaki nimajo motivacije za učenje švedščine in večina je po končani šoli nikoli ne govori. Finska jezikovna politika je sicer precej čudna. Univerza v Helsinkih namerava zapreti priljubljeni inštitut za japonščino, kamor se vpiše 150 študentov letno, in odpreti novega za somalski jezik.

Od kod vaša ljubezen do jezikov? In kako se odločite, katerih jezikov se boste naučili?

Raje bi govoril o zanimanju za jezike in hkrati o ljubezni do književnosti, zgodovine in potovanj. V šoli sem zmeraj imel hude težave z matematiko, jeziki pa so mi šli lažje. Zdi se mi, da sem se pravzaprav odločil samo enkrat, leta 1972, ko sem se kot samouk začel učiti ruščino. V šoli se namreč nismo učili nobenih slovanskih jezikov. Nadaljeval sem s slovenščino in nato s hrvaščino in makedonščino, najbolj zaradi tega, ker je sorodne jezike lažje razumeti. Govorim slovensko in hrvaško, druge pa samo berem.

Pred tremi leti sem spoznal, da je moje zanimanje morda tudi genetsko pogojeno. Na testiranju DNK sem izvedel, kdo je bil pravi oče maminega deda. O njem v

družini niso nikoli govorili, ker niso vedeli, da je bil “ded” v resnici očim. Zelo sem bil presenečen, ker je bil tudi on prevajalec in založnik pa še pisatelj. Žal od njega nisem podedoval tudi daru za petje in igranje na glasbila. Njegovi predniki so peli v cerkvi. Bili so v sorodu z znanim švedskim trubadurjem Evertom Taubem. Sam že od zgodnje mladosti zelo rad poslušam klasično in staro glasbo.

Je znanje jezikov povezano s potovanji, ali so potovanja povezana z znanjem jezikov? Kaj je bilo prej – ljubezen do jezikov ali veselje do potovanja?

Najprej je bila ljubezen do potovanj. Bil sem star 15 let, ko sem prvič popolnoma sam potoval v tujino, na Laponsko in Tromsø na Norveškem. Nekaj let sem poleti in pozimi pogosto potoval na skrajni sever, kjer je bil moj prijatelj znan turistični vodnik in fotograf. Od njega se sem veliko naučil o fotografiranju. Počasi pa sem razumel, da sovražim sneg in dolgo, temno, mrzlo finsko zimo. Morda pa gre za neko nasprotujočo genetiko ali karmo. Isti praded je bil namreč deloma saamskega porekla, poreklo moje mame pa je sefardsko-ibersko. Finec sem samo 74 %, ostali predniki so iz Švedske, Škotske, Srednje Evrope in Mediterana. Upam, da niste razočarani, ker nisem pravi Finec ...

Potovanja so odmik od domačega, znanega in odkrivanje, spoznavanje, prilagajanje in učenje tujega. Kaj vam pomenijo potovanja in na kaj ste v tujih deželah predvsem pozorni?

Res sem bil vedno potepuh in Ahasver. Obiskal sem 70 dežel. Mogoče je že dovolj. Večina ostalih dežel je postala precej nevarna. Raje se bom osredotočil na Evropo in iskal grobove in gradove svojih prednikov, ki so bili nekoč vladarji tudi v Sloveniji in na Balkanu. Evropo sicer še preslabo poznam, čeprav spoštujem naše različne bogate kulture, danes ogrožene zaradi islamskega terorizma in lažnive politične korektnosti, ki ju odlično opisuje Michel Houellebecq v svoji knjigi *Po-dreditev*.

V kateri deželi ste doživeli največ presenečenj?

Morda na Madagaskarju leta 1995. Bil sem navdušen nad naravo in kulturo te dežele. Malo sem se tudi bal potovati – zaradi revščine in lakote na jugu. Napisal sem pisma na vse naslove, ki sem jih našel v nekem biltenu. Zelo sem bil presenečen, ko sem že drugi dan v glavnem mestu Antananarivo počasi razumel, kje so mi novi prijatelji po skupni odločitvi našli prenočišče. V ogromnem dvorcu z več kot dvajsetimi sobami in vsaj sedmimi služabniki – v domu vdove nekdanjega

predsednika države Ratsimandrava. Pred mojim potovanjem je njena hčerka povedala samo, da "je oče bil žandarmski polkovnik". A ko mi je doma pokazala zbirko znamk in na eni znamki tudi svojega očeta, sem postal radoveden. "Oče je bil predsednik države samo en teden in potem so ga umorili ... bila sem stara samo dve leti in pozabila vse."

Poleg Madagaskarja so mi bili zelo všeč Velikonočni otoki, kje sem praznoval svoj petdeseti rojstni dan. Tudi Armenija, Gruzija in Izrael so mi blizu. Zadnja objava založbe Mansarda je roman Antonie Arslan, ki je izšel v slovenščini z naslovom *Pristava škrljančkov* in govori o armenskem genocidu.

Na vaših fotografijah so tudi posnetki iz Slovenije. Spoznali ste veliko slovenskih krajev in stkali mnoga znanstva in prijateljstva. Vam je morda kateri kraj najbolj pri srcu in zakaj?

Že dvajset let potujem po Sloveniji in bil sem skoraj povsod, čeprav seveda še nisem videl vsega. Ko omenjam Abitante, Slovenci včasih rečejo, da nikoli niso obiskali te vasi. Jaz pa že trikrat. Morda je edini kraj, ki ga nikoli ne bom uspel obiskati, Triglav. Imam akrofobijo in povedali so mi, da bi se moral do vrha povzpeti po precej dolgi in ozki poti.

Na žalost je veliko mojih starih slovenskih oziroma balkanskih prijateljev v zadnjih letih umrlo. Spoznal sem skoraj vse avtorje, ki sem jih prevajal. Eden najbližjih je bil Sergej Verč iz Trsta oziroma s Krasa. K sreči je skupaj z Minu Kjuder utegnil obiskati Izolo in videti moje stanovanje. Tudi Josipa Ostija iz Tomaja poznam. Naslednjič bom v finščino prevedel zbirko Kosovelovih pesmi.

Res mi je najbolj pri srcu Primorska. Prej sem sanjal o hišici s trtami na Obali ali v Goriških brdih. A ker že v svoji domovini živim na podeželju in imam vrt, rastlinjak in trte, to nima smisla. Všeč mi je finsko poletje, seveda če ne dežuje vsak dan, kar se tudi dogaja. Na Obali imate največ sončnih dni v Sloveniji. Od mojega stanovanja je vse blizu: morje, kavarne pa tudi ljudje. Doma na Finskem včasih več tednov ne vidim nikogar. To mi delno ustreza, saj nisem zelo družaben in imam raje samoto.

Kari Klemelä:

“Po dvajsetih letih v Sloveniji je še danes prvo vprašanje neznancev vedno isto: “Kako je mogoče, da govorite slovensko?” To se dogaja samo v Sloveniji, drugod me ne sprašujejo, kako da govorim njihov jezik.”

Kaj najbolj cenite pri Slovencih? V čem smo drugačni od drugih narodov, ki ste jih do sedaj spoznali?

Po dvajsetih letih v Sloveniji je še danes prvo vprašanje neznancev vedno isto: “Kako je mogoče, da govorite slovensko?” To se dogaja samo v Sloveniji, drugod me ne sprašujejo, kako da govorim njihov jezik. To spoštovanje mi je všeč. Vem, da ste Slovenci skromni ali se celo podcenjujete –kljub temu, da imate zelo lepo deželo, zanimivo kulturo in tradicije in precej visok življenjski standard. To je povezano s pretiranim idealiziranjem drugih dežel, kot na primer Finske. Redki Slovenci vedo, da je Finska že več let v gospodarski krizi, birokracija in korupcija naraščata, ilegalni imigranti so nov problem, svoboda govora je ogrožena. Finci nimamo sreče s politiki.

Najbrž pa se vam zdimo v nekaterih pogledih tudi malo “trčeni”?

Dobrodošli v Finskem Absurdistanu.

Za svoj drugi dom ste izbrali Izolo. Je to zaradi morja, mediteranske klime, zaradi ljudi ali je na vašo odločitev vplivalo kaj drugega?

Zaradi klime, morja in lepe pokrajine pa tudi zaradi nedavne zgodovine. Zame je Izola idealno mesto za delo in za nove projekte. Mogoče bom letos začel tudi kaj pisati, morda spomine, biografijo svojega čudnega pradedu ali pa turistični vodnik po Sloveniji, kar so mi že večkrat predlagali.

Kako se počutite med nami?

Odlično. Slovenija je že dvajset let moja druga domovina.

Kari Klemelä, hvala za pogovor.

Želimo vam še veliko veselja ob prevajanju in na potovanjih!



U V O D V T E M O

Isabelle Huppert

Matic Majcen

Dandanašnje krajino evropskega umetniškega filma si je težko predstavljati brez igrskega imena, ki se v filmskih špicah in v medijih neumorno pojavlja znova in znova – Isabelle Huppert. Če večina igralcev v enem letu zaigra kvečjemu v dveh, treh, morda štirih filmih, je ta 63-letna Francozinja samo v letu 2016 odigrala kar 6 filmskih vlog, za leto 2017 se jih napoveduje 7. Gre za izjemen tempo, s katerim se lahko trenutno kosa le redkokatero igrsko ime. Huppertova je v svoji 46-letni filmski karieri igrala v več kot 130 filmih, zanje pa je osvojila 89 nagrad. Kot izvemo v kratkem filmskem kolažu *Isabelle Huppert: 100 Faces* (2016, Candice Drouet), je njena poklicna pot dosegla tak razpon, da je denimo 6-krat igrala hčerko, 21-krat soprogo in 34-krat mater; dvakrat je bila kraljica, petkrat prostitutka; imela je 23 različnih poklicev – od fotografinke, sodnice, pisateljice, humanitarne delavke, igralke, glasbenice, direktorice pa vse do frizerke in poštna delavke. Delala je pod režijo nekaterih najbolj legendarnih evropskih filmarjev, kakršna sta Jean-Luc Godard in Claude Chabrol, a tudi v hollywoodskih spektaklih tipa *Nebeška vrata* (*Heaven's Gate*, 1980) Michaela Cimina, v filmih današnjega velikana evropskega filma Michaela Hanekeja, po drugi strani pa tudi v azijskih produkcijah, kakršna je *V tuji deželi* (*In Another Country*, 2012) Hong Sang-sooja. Isabelle Huppert je danes, vsaj v diskurzu evropskega filma, prisotna na vsakem koraku. Filmsko leto ni popolno brez nje, kakor tudi ne slavnostne podelitve filmskih nagrad. Isabelle Huppert je naslovni obraz francoskega, pogosto tudi kar evropskega filma.

Za to osupljivo voljo po igralskem delu pa se vendarle skriva še nekaj drugega. Namreč, njena trenutna pojavnost v javnem diskurzu kot tudi v sferi fiktivnega igranega filma temelji na točno določenem naboru osebnostnih in družbenih karakteristik, ki jih igralka s svojimi liki reprezentira na velikem platnu. Vsej omenjeni raznolikosti njenih vlog navkljub se je Francozinja pravzaprav ustalila v ponavljanju enega in istega tipa lika, ki v precejšnji meri odraža njeno identiteto izobražene, višjerazredne Francozinje v zrelih letih. Rečemo lahko celo, da v njenih nedavnih odmevnih filmih, kakršni so *Glasnejša od bomb* (*Louder Than Bombs*, 2015), *Dolina ljubezni* (*Valley of Love*, 2015), *Prihodnost* (*L'avenir*, 2016) in *Ona* (*Elle*, 2016), pravzaprav sploh ne igra več izmišljenih filmskih likov, kakršne zahtevajo posamezne filmske zgodbe, temveč kar – Isabelle Huppert. Filmski režiserji to vse bolj legendarno igralko najemajo zaradi njene filmske in javne pojave same, včasih celo do te mere, da v filmih, kakršna sta *Glasnejša od bomb* ali *Dolina ljubezni*, v polju fikcije igra kar lik, ki mu je tudi v filmu ime – Isabelle.

To, da filmski igralec ali igralka preseže svojo lastno fizično telesnost in postane označevalec nečesa večjega, je venomer tvorilo osrednji del logike funkcioniranja zvezdniskega sistema. Podobno, kot je denimo Ingrid Bergman predstavljala skandinavsko umirjenost in milino, Marcello Mastroianni italijanski šik ter George Clooney mešanico ameriške postavnosti, sproščenosti in humorja, je tudi Isabelle Huppert danes več kot zgolj igralka nešteti obrazov, kakor smo jo opisali na začetku tega uvoda. Isabelle Huppert ima danes samo en obraz. In podobno kot največji zvezdniki svoje dobe je tudi ona postala nekaj večjega. Neka ideja. Reprezentacija. Simbol. Ikona. Elementi, ki sestavljajo vizualni označevalec njenega obraza na naslovnica revij ter pisni označevalec "Isabelle Huppert" pa so obenem točno določljivi in so povezani z vprašanji družbenega sistema, razreda, spola, spolnosti, patriarhata, zvezdnitva. Ime česa je torej "Isabelle Huppert"? Prav to je predmet tematskega sklopa v tokratni številki *Dialogov*.

Andrej Gustinčič v svojem članku svoj pogled uperi v preteklost igralkine kariere, da bi pokazal, preko katerih ključnih vlog si je pridobila današnji zvezdniški status v evropskem filmu. Kot se izkaže, njene igralske korenine segajo v sedemdeseta leta, v zapuščino francoskega novega vala in v čas vzpona feminizma, na zagonu katerega je tudi sama zaprisegla provokativnosti in nasploh kljubovanju normam sprejemljivega vedenja in ustaljenih odnosov med spoloma. Francoska kinematografija je bila tisti čas "*priča vzponu samostojnih žensk, ki niso več odvisne od moške ljubezni ali moškega poželjenja*." Njena zgodnja igralska pot jo je popeljala preko dela z velikimi imeni francoske in evropske kinematografije, s katerimi je v zadnjih par desetletjih "*ustvarila avro, ki spominja na močne ženske klasičnega Hollywooda, kot sta bili Bette Davis in Joan Crawford*."

Nace Zavrl se nato osredotoči na današnjo igralkino medijsko pojavo in razmišlja o tem, kako je njena filmografija s sodelovanjem pri filmu *Ona* trčila ob tisto režiserja Paula Verhoevena. "*Bi se lahko sploh spomnili filmske vloge, ki bi bila še elegantneje prirojena prav njeni igralski ter medijski pojavi?*" se sprašuje ob ideji, da je nizozemski režiser igralko najel s prepračunljivo miselnostjo o tem, kaj igralska pojava Isabelle Huppert ne prinese samo filmski pripovedi, temveč tudi celotnemu projektu, njegovi medijski identiteti in predvsem Verhoevovi lastni filmografiji, ki jo je tudi sam vseskozi gradil na sila podobnih vrednotah. Tako denimo nikoli ni povsem jasno, kdo je pravzaprav ta "Elle" iz naslova filma. Morda naslov cilja celo na

igralko samo, če vemo, da je Elle lahko tudi krajša oblika imena Isabelle? Razmišljanje v tej smeri nam na primeru tega filma izriše mnogo bogatejšo logiko učinkovanja umetniških projektov v družbeni sferi.

Tudi Nina Cvar za svoj primer uporabi Verhoevnov film, a nanj pogleda skozi prizmo neoliberalne družbene logike, natančneje s pomočjo pojma individualizma, s katerim naj bi postfeminizem, tako pogosto povezan prav z likom Huppertove v filmu *Ona*, doživel razvrednotenje vseh dosežkov, ki so si jih priborile generacije feministk pred tem. Dejanja glavnega lika v tem filmu, ki so jih mediji prepoznali kot provokativna, lahko v tej luči beremo prav kot izraze individualizacije osebne tragedije in nezaupanja v institucije, ki pa sta tipična simptoma neoliberalne vladnosti. Pojav postfeminizma se po avtoričinem mnenju prav na ta način pritlehno prilagaja neoliberalni logiki, saj domnevna provokativnost samega filma *Ona*, norčava proti patriarhalnim kodom, kot se sicer zdi, v resnici ni dovolj za diskurzivni premik naprej v nedvoumno emancipatorno gesto. Čeravno se torej glavna protagonistka *“celo svoje življenje bojuje z nasiljem patriarhalnega reda, /.../ na neki temeljni ravni /.../ reproducira prav ta red.”*

S podobno ugotovitvijo nadaljuje tudi Jasmina Šepetavc, ko zapiše, da se pod oznakama “nova ženska” in “postfeminizem” (ki ga pri navajanju nihče zares točno ne definira), zgolj nadaljuje reprodukcija patriarhalne strukture družbe. Ta “nova ženskost” namreč *“ne deluje na pogorišču patriarhata (...), temveč je patriarhalna struktura in neoliberalna potrošnja /.../ predpogoj za ‘novo žensko’, ki jo film evocira in Michèle uteleša.”* S tem v diskurz o feminizmu vstopi svojevrsten paradoks, saj če diskurz postfeminizma definiramo kot čas po feminističnem boju, torej tistem obdobju, ko smo dosegli enakost med spoloma in politika ni več potrebna, potem so tisto, kar z interpretacijo tega filma zares nastopi, ponovno – patriarhalne vrednote. Ob tem Šepetavc ob skupni analizi filmov *Prihodnost* in *Ona* ugotavlja še, da osrednja lika Huppertove v teh pripovedih orisujeta malenkostne patologije francoske buržoazije in zato gre za feminizem, *“ki ni dostopen vsem.”*

Patriarhalna ideologija je element, o katerem v zaključnem besedilu v sklopu razglablja tudi Tina Poglajen, a to stori z analizo institucije zvezdnštva v francoski različici, ki za razliko od Hollywooda temelji na idejah umetniškosti, alternativnosti in nacionalnosti. O Isabelle Huppert je bilo v medijih moč prebrati, da gre za *“najskrivnostnejši obraz francoskega filma”*, igralka pa je celo samo sebe opisala, da je sama *“bolj vprašaj kot trditev.”* A skozi to patriarhalno logiko se odvija zelo polarizirana reprezentacija žensk, saj so na eni strani domala povzdignjene v boginje, na drugi pa ponižane v vlačuge ter tako nihajo med neskončno močjo ter zunanjo zlorabo. Kot pravi avtorica, pa gre vendarle za en sam mehanizem, ki pa *“pride še posebej do izraza pri zvezdniški podobi Isabelle Huppert, ki pogosto nastopi v vlogah žensk z ‘deviantnimi’ seksualnostmi, ki so lahko hkrati sadistične, mazohistične in ekshibicionistične.”* Čeprav ta pojava v dominantnem diskurzu res deluje kot alternativna, ima pod tem *“vseeno ekonomski, kulturni in ideološki pomen za kulturno industrijo.”* V resnici smo tudi s tako izzivalnimi liki, kot je tista v filmu *Ona*, zgolj povabljeni v določeno trženjsko nišo, v kateri kraljuje evropska zvezdnica, ki je še vedno zaznamovana s patriarhalno ideologijo, ta pa ženske *“objektivira, jih idealizira in hkrati zlorablja”*, s čimer tovrstne prakse ne izstopijo iz ustaljene družbene logike in njene kulturne industrije.

Hoja po robu z Isabelle Huppert

Andrej Gustinčič

Besedilo se posveča podobi Isabelle Huppert, ki je po filmu Paula Verhoevna *Ona* postala vseprisotna na filmski sceni. V omenjenem filmu igralka izriše podobo drobne, a močne ženske, provokativno samostojne in elegantne, ki je niti posilstvo v lastnem domu ne more sesuti. Besedilo opisuje vrhunce njene kariere, da bi dokazalo, kako je ta podoba pravzaprav redukcija igralka, ki je v svojih več kot petinštiridesetih letih na filmu odigrala cel niz različnih vlog, od skromnega zaljubljenega dekleta do igralka, ki se z navideznim veseljem predaja moškemu pogledu, in do globin nasilne patologije.

Igra Isabelle Huppert v filmu *Ona* (*Elle*, 2016) Paula Verhoevna deluje na prvi pogled kot apoteoza ali vsaj kot povzetek njene kariere. Uspešna poslovna ženska Michèle Leblanc, lik, ki ga igra, se že v prvih kadrih filma po posilstvu zbere, pomete črepinje, vrže stran oblačila, se okopa in naroči kitajsko hrano. Ko izve, kdo je bil maskirani skrunilec, načrtuje in izvede komplicirano maščevanje. Michèle med božično večerjo brezsravno zapeljuje sosedo pred očmi njegove žene in sesuje najboljšo (edino?) prijateljico, ko ji mirno in brez razloga pove, da je spala z njenim možem. Michèle je lik z veliko notranje moči, a nosi v sebi tudi nekaj pošastnega, neko nezmožnost empatije do drugih. Hkrati pa igralka zmore tempo in obrazno izraznost, potrebna za komedijo, ko se ukvarja s sinom, ki je rojena zguba, in z njegovo nemogočo zaročenko.

Takšna je prevladujoča podoba, ki jo ustvari Isabelle Huppert: drobna, a močna ženska, provokativno samostojna in elegantna; ženska, ki jo nič, niti posilstvo v lastnem domu, ne more sesuti. Njena navzočnost je gospodovalna, in ko se zlomi, je to strašno gledati. Ko joče proti koncu filma *Belka* (*White Material*, 2010) režiserke Claire Denis, je to pretresljiv prizor. Joče v naročju bivše zaposlene. Ta jo vodi za roko kot otroka. Tisto, kar je pretresljivo, je, da je do tega hipa bila energična in osredotočena, medtem ko se je svet okoli nje dobesedno rušil. Gre za zlom močnega človeka. Ampak njen zlom je kratek in njeno okrevanje pohvale vredno. Daleč je od filmskih zlomov njene velike generacijske kolegice in soimenjakinje Isabelle Adjani, ki takoj, ko se pojavi na platnu, kaže čustveno nestanovitnost in eksplozivnost. Njeni zlomi so epski in ves film nas pripravlja nanje.¹ To je razlika med žensko, ki se bori, da bi obvladala samo sebe, in žensko, ki deluje, kot da se prostovoljno preda norosti.

Huppert je sama povedala, da vidi Michèle kot postfeministično junakinjo, '*ki ustvarja lastno obnašanje in prostor*.' (Erbland 2016) Še pomembnejše za postavljanje Verhoevnovega filma v kontekst njene kariere in podobe, ki so si jo gledalci ustvarili o njej, pa je tisto, kar je povedala na isti tiskovni konferenci po projekciji filma na Newyorškem filmskem festivalu: "*(Michèle) je rezultat moškega neuspeha. Lahko bi rekli, da je to ženski film, ampak lahko tudi rečete, da je moški film po pomoti. Vsi moški liki so neuspešni ali povprečni. Mož je slab pisatelj. Moški liki so slabotni, in se nekako spuščajo s piedestala. (Michèle) je na nek način zaščitnica možne nove ere.*" (*ibid.*). Kot močna ženska, obkrožena z neadekvatnimi moškimi, nadaljuje niz likov, ki jih je igrala prej, še posebej v filmih Clauda Chabrola in Diane Kurys. Ti liki so označili čas, v katerem je začela nastopati in pozneje zablestela kot ena vodilnih francoskih igralk, a so le del širše slike opusa igralk, ki je odigrala kakšnih sto vlog za film in televizijo. Odigrala je tudi številne žrtve moške muhavosti in je naredila popolno določeno pasivnost, ki se je pokazala v enem njenih prvih mednarodnih uspehov, *Čipkarici* (*La dentellière*, 1977, Claude Goretta) ali v vlogi ubogljive Anne Brontë v filmu *Sestre Brontë* (*Les sœurs Brontë*, 1979) Andréja Téchinéja; ta pazljivo posluša, medtem ko ji sestra Emily, ki jo igra Isabelle Adjani, pojasnjuje, zakaj je skromno božje drevce več vredno od zimske vrtnice. Emily energično pohodi vrtnice,

¹ Recimo v filmih *Zgodba Adèle H.* (*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975, François Truffaut), *Morilsko poletje* (*L'Été meurtrier*, 1983, Jean Becker) in *Obsedenost* (*Possession*, 1981, Andrzej Zulawski); slednji je film, ki nadgradi njeno podobo ženske, nagnjene k ekscesni čustvenosti in norosti, na podoben način, kot Verhoevnova *Ona* reflektira hladnokrvnost in prisebnost sprejete filmske podobe Isabelle Huppert.

medtem ko Anne gleda starejšo sestro kot otrok, ki se nekaj uči. Ko ji Emily da list v lase, se blago nasmehne in se ga dotakne. Za Michaela Cimina v *Nebeških vratih* (*Heaven's Gate*, 1980) je bila radosten objekt režiserjevega pogleda, pogosto gola in polna mladostne energije. Njeno podoba pa je v veliki meri določil čas, v katerem je začela igrati.

Bila je namreč igralka prvega vala po francoskem novemu valu, torej v času, ko se je francoska kinematografija vrnila h konvencionalnim formam po formalnem eksperimentiranju v šestdesetih. Inovatorji, kot sta bila Jean-Luc Godard in Alain Resnais, so se umaknili s scene. Prvi je snemal na ideološkem obrobju svetovne kinematografije, drugi pa je v sedemdesetih posnel le dva igrana celovečerca. To je bil čas ponovnega vzpona žanrskega filma in udomačitve nekoč robotih igralcev, kot sta bila Jean-Paul Belmondo in Alain Delon. A čeprav je bilo obdobje formalno bolj konvencionalno, so se pojavili režiserji z razjedajočim odnosom do samozavoljne meščanske družbe, kakršna je bila po francoskem, pravzaprav svetovnem porazu revolucionarnih sil leta osemindesetdeset. Svojo prvo vlogo je odigrala za francosko televizijo leta 1971, naslednje leto pa se je prvič pojavila na velikem platnu. Ena njenih najbolj opaženih in verjetno najbolj značilnih zgodnjih vlog je bila v filmu *Plesalci valčkov* (*Les valseuses*, 1974) Bertranda Blierja, pljunku v obraz meščanske družbe. Zgodbo o dveh huliganih – igrata ju Gérard Depardieu in Patrick Dewaere, prava igralka za čas brez iluzij – ki brezciljno tavata po Franciji, ustrahujeta dobre državljane, nadlegujeta ženske in posiljujeta tudi drug drugega, so pričakale obtožbe o mizoginiji in nesprejemljivi asocialnosti. Duhovit, izvrstno zrežiran in odigran, a težko prebavljiv film, ki se je pojavil kot hkratna reakcija na meščansko moralo in feminizem. Isabelle Huppert igra najstnico na dopustu s starši. Dolgočasi se, a se vidno razveseli, ko k družini pristopita Depardieu in Dewaere skupaj z njuno skupno punco, ki jo igra Miou-Miou (oba jo izmenično ljubita in tepeta). Prizor predstavlja srečanje konformističnega srednjega razreda z amoralnim obrobjem, ki se mu najstnica veselo pridruži (bila je stara enaindvajset let, a je bila zaradi svoje drobnosti in še vedno okroglega otroškega obraza popolnoma prepričljiva kot šestnajstletnica). V značilno blierovskem trenutku jo onadva najprej povohata pred starši. Ko ji oče da zaušnico, mu odgovori z izbruhom psovka in žalitev. “Ja, to so besede tvoje sladke male hčerkice,” pravi. “Ne grem na obalo! Dosti mi je! Igre na plaži niso več zame! Tudi lov na rakce ne!” Asocialnemu triu reče: “Vzemite me s sabo! Gremo z njunim avtom! Glava me boli od njiju.” In jo tudi vzamejo in nežno in veselo vpeljejo v svet seksa. Ta vloga v enem najpomembnejših francoskih filmov sedemdesetih let jo je postavila v svet nesramne in provokativne kinematografije, ki je kljubovala normam sprejemljivega obnašanja in ustaljenih odnosov med spoloma. Devet let pozneje je z Blierjem posnela film *Dekle mojega prijatelja* (*La femme de mon pote* 1983), v katerem je samozavestno in predrzno prišla med dva prijatelja in potem oba zapustila za tretjega. Blier se ni mogel izogniti moški sentimentalnosti, tako da se junakinja na koncu vrne. Oba filma, *Plesalci valčkov* in veliko blažji *Dekle mojega prijatelja*, sta znaka razdiralne tendence, ki je dosegla vrhunec v njenih filmih s Chabrolom in Michaelom Hanekejem.

Isabelle Huppert je ujela duha časa. Na sceni se je pojavila v času vzpona feminizma v sedemdesetih letih v Franciji in postala zvezdnica osemdesetih, v desetletju, ki sta ga po besedah britanskega kritika Phila Prowieja zaznamovala nostalgija in kriza moškosti. Nostalgija se je čutila ne le v filmih o Franciji petdesetih let ali v filmih, postavljenih v francoske kolonije, ampak tudi v vrnitvi starih žanrov. Kriza moškosti pa je bila kompleksnejša zadeva. V svoji študiji

francoskega filma osemdesetih let Prowie citira sociologinjo Elizabeth Badinter, ki piše o spolnosti v Angliji in Franciji v sedemnajstem stoletju, da bi razsvetlil stanje v sodobni francoski družbi dvajsetega stoletja, ki so ga odražali filmi: "*Kriza moškosti nastane, ko ženske začnejo protestno gibanje. Kriza je odziv na ženske obtožbe. Tisto, kar povzroča krizo, niso toliko spremembe v vlogah moških in žensk, ampak preizpraševanje moške oblasti.*" (Prowie 1997, 10). Huppert je bila prava igralka za takšno obdobje, ker je za moške najbolj boleča ženska ravnodušnost, ki izhaja iz samozavesti in pomanjkanja potrebe, da se pred moškimi dokaže. Prowie razloži, da so tudi v takšni kinematografiji ženske marginalizirane, saj so filmi osredotočeni na moško nelagodje. To pa ne drži za vse pomembne filme tega časa in zagotovo ne za filme, ki jih je igralka posnela z Diane Kurys in Claudom Chabrolom ali za *Postrv* (*La truite*, 1982), predzadnji film Josepha Loseyja.

V filmu Diane Kurys *Po ljubezni* (*Après l'amour*, 1992) igra žensko, ki ima vse. Živi z moškim, ki je zaradi nje zapustil ženo in otroke in mu je brez premisleka nezvesta. On jo zapusti, ampak se k njej vrne. Na koncu celo z njim zanosi in se, v neprepričljivem obratu za žensko, ki je do takrat trdila, da si otrok ne želi, tega veseli. V režiserkinem starejšem filmu *Kot strela z jasnega* (*Coup de foudre*, 1983) je gledala ponižanje moža, ki besni, ker ga ona zapušča zaradi druge ženske.

Za svojo vrnitev h kolikor toliko prevladujočem filmskem toku je Jean-Luc Godard leta 1980 posnel *Reši se, kdor se more* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980), v katerem je igrala prostitutko, imenovano Isabelle, ki jo razna moška poniževanja čakajo na vsakem koraku. Igra vlogo z istim mirnim in pasivnim izrazom, ki smo ga videli v Čipkarici. Mirno zajtrkuje in pragmatično uvaja mlajšo sestro v delo prostitutke ("*Si kdaj lizala tipu rit?*" "*Ne.*" "*No, morda boš morala.*"). Sama sodeluje v raznih psiholoških in seksualnih igrar in med seksanjem v glavi piše roman: "*Zaprta je oči,*" misli, medtem ko gledamo njen obraz v bližnjem posnetku, kako simulira spolni užitek. "*To bo dolgo trajalo, a kaj potem. Lahko uporabi čas, da sebi zorganizira dan.*" Godardov film, ki je na meji kritike objektifikacije in same objektifikacije, je ponudil pogled ne le na lik, ki se imenuje Isabelle, ampak tudi na samo igralko. Povedala je, da je Godard snemal film, kot da je dokumentarni film o njej kot igralki. "*Želel je, da govorimo kot orakelj,*" je rekla. "*Ne želi interpretacije, le afirmacijo misli.*" (Brody 2008, 426) Godardovo nasprotovanje psihologiji likov, njegovo osredotočenje na Isabelle Huppert kot Isabelle Huppert, je v še vedno zgodnjem obdobju igralkine kariere ustvarilo učinek izrisa konkretnega portreta njene osebnosti. "*Kot začetnici mi je razkril mojo krhkost ter mojo odvisnost, kar se tiče sveta moških, oblasti in denarja.*" (ibid.)

V tem obdobju je Huppertovo težko opredeliti. Igrala je poročeno žensko iz srednjega razreda, ki zapusti svojega moža, da bi živela z nezaposlenim in nezanesljivim lumpenproletarcom Gérardom Depardieuem v filmu *Loulou* (1980) Maurica Pialata; v tem filmu je nastopila v svoji najbolj spolno svobodni in všečni izdaji, ki je – kot filmi Bertranda Blierja – zavračal norme spodobnega vedenja. To, da je leta 1977 posnela *Čipkarico* in naslednje leto svoj prvi film s Chabrolom, ponuja dve nasprotni podobi igralkice. V *Čipkarici* je ustvarila lik nevpadljive in neizobražene mlade ženske, ki dela v frizerskem salonu, v katero se zaljubi študent; ko ga njena preprostost začne dolgočasiti, jo zapusti. V prvi sekvenci po uvodni špici se kamera počasi obrača v frizerskem salonu in razkriva fragmente dejanj: neki stranki zaposlena lakira nohte, medtem ko ji druga zaposlena umiva lase. Kamera nam pokaže roke ene stranke in potem se dvigne, da nam pokaže roke, ki ji umivajo lase. Jasno je, da je dekle, ki jih umiva, resno

in skrbno: v eni roki drži prho, z drugo roko pa preprečuje vodi, da ne bi stranki stekla po obrazu, kar ni zares potrebno, saj ima stranka glavo nagnjeno nazaj. Dekle zapre vodo, se nežno dotakne glave stranke in stopi naprej, tako da jo prvič vidimo: mlada ženska nežnega videza in blagega nasmeha. Ta izjemen kader nam predstavi Béatrice, lik, ki ga Isabelle Huppert igra v svojem omejenem svetu in jo hkrati predstavi kot žensko, katere življenje je služenje drugim. Ko se s prijateljico vrača domov po službi, je skoraj komično zavzeta s hojo in s pecivom, ki ga med hojo jé. Ko sledi površnemu študentu, ki se je vanjo kratkotrajno zaljubil, njen telesni govor izraža z le malo spremembami tisto, kar je kritik James Naremore videl v Lilian Gish v nemem filmu *Zvesta Susie* (*True Heart Susie*, 1919) D. W. Griffitha: “Njena naivna nedolžnost, njeno puritanstvo, njena neposrednost, njena prostodušna zvestoba nekemu moškemu, njen skoraj vojaški pogum, njen občutek dolžnosti in njena neizumetničena podeželska iskrenost.” (Naremore 1988, 108) Če zamenjamo besedo “puritanstvo” z, recimo, “osredotočenostjo”, bi to lahko bil opis igralko v *Čipkarici*.

Violette Nozière (1978), njen prvi film s Chabrolom, razkriva igralko, ki je že bližje tej, ki jo poznamo. *Violette Nozière* je resničen lik, osemnajstletnica, ki je leta 1933 zastrupila starša. Mati, ki je popila le polovico zastrupljene pijače, je preživela. Oče je umrl. *Violette Nozière* je trdila, da jo je oče posilil, česar tako sodišče kot večina Francozov ni verjelo in jo je v njihovih očeh naredilo še odvratnejšo. “*Družina Nozière je predstavljala srednji razred v obdobju med vojnama,*” je zapisala zgodovinarica Sarah Maze v knjigi o umoru. (Warner 2011) Bili so “civilizirani meščani, zgleden par z dobro izobraženo hčerjo: obtožbe o krvoskrunstvu so bile enostavno skregane z zdravo pametjo.” (*ibid.*) Chabrolov film popolnoma zavrača te obtožbe; pokaže celo, da je *Violette* sama poskušala zavesti svojega očeta. Pravzaprav nam režiser in igralka dajeta sliko sociopatke, ki veselo širi sifilis po Parizu in je v glavnem brez kakršnih koli vrednot. Vseeno pa nikoli nimamo vtisa, da Chabrol svojo junakinjo obsoja. Ko jo gledamo, kako sozapor-nici umiva noge ali ko se ji kamera počasi približuje, ko v svoji celici sedi sama, dobimo vtis, da Chabrol nanjo gleda kot na svetnico.

Chabrol je z Isabelle Huppert posnel šest filmov, v katerih je igrala like, ki v glavnem izživajo mešane reakcije, a se med seboj močno razlikujejo. V *Ženski zadevi* (*Une affaire de femmes*, 1988) igra žensko, ki med vojno opravlja splave. Do moža po padcu Francije čuti gnus. “So bili tudi drugi vojaki posrani od strahu tako kot ti?” ga vpraša. Opazi, da je “moški, ki zgubi vojno, kot ranjen bik”. Mož se brezciljno potika po stanovanju, govori o svoji rani, ki nje sploh ne zanima, in jo izda vichyjevskim oblastem, ko najde njenega ljubimca. Na začetku junakinja grdo ravna s svojim sinčkom (“*Končno se mi je posrečilo, ko sem jo rodila,*” pove za mlajšo hčer, medtem ko jo fantek žalostno in obupano gleda). Ampak film razkrije kompleksnejši, pajdaški odnos s fantkom, ki jo očitno obožuje. Ni ženska, ki bi hrabrila psihično ali fizično pohabljenega moža. Pa kaj potem?, nas na svoj način sprašujeta režiser in igralka. Njen lik je hkrati vreden gnusa in naklonjenosti. Njene vrednosti se ne da meriti po odnosu z moškim; ko poskuša izpolniti svoje sanje, da bi postala pevka, in pred svojim sinom veselo poje, jo je nemogoče ne imeti rad; mati, ki ostane v spominu kot večno mlada in lepa.

Ko je soočena z otroki ženske, ki je v mukah umrla po splavu, se popolnoma izogiba odgovornosti. In njen prezir do moža ni obsojen, čeprav vojaki sami niso bili krivi za padeč Francije. A kriza moškosti je tu v ozadju in Chabrol ne zahteva nikakršnega usmiljenja za njenega

moža. Hkrati nam režiser pokaže tudi njeno čustvenost v sekvenci, ki sodi med vrhunce njegovega sodelovanja s Huppert. Kamera se premika, da nam pokaže junakinjo, ki na stopnišču sedi in joče za svojo prijateljico Judinjo, ki so jo aretirali in deportirali. Trenutek je presenetljiv, nepričakovan in kamera se dolgo zadrži na njenem obrazu, da nam brez besed pokaže pravo tragedijo padca Francije. To je okupacija Francije, videna z ženskimi očmi. Proti-nostalgija. Kritik Guy Austin je zapisal, da sta v Chabrolovem filmu *“trpljenje in izboljšanje pogojev med vojno ženska zadeva, ki jo obsoja in kaznuje patriarhalna država Vichy.”* (Austin 2008, 35).

Priredba *Gospe Bovary* (*Madame Bovary*, 1991) Gustava Flauberta je bila kontroverzna, v glavnem zato, ker je igralka, že v svojih poznih tridesetih, igrala žensko pri dvajsetih letih. Ni presenetljivo, da sta režiser in igralka izbrala ta roman o ženski, ki jo duši malomeščanstvo. A njuno junakinjo je težko sprejeti kot zasanjano in sentimentalno Emmo Bovary. Ko gledamo njen strogi in inteligentni obraz, dvomimo, da zares verjame sentimentalnim lažem svojega ljubimca. Ta obraz deluje kot ironična kritika njenih dejanj.²

V *Ceremoniji* (*La ceremonie*, 1995), morda Chabrolovem najpopolnejšem in najbolj grozljivem filmu, režiser Huppert porine v popolnoma patološki lik. Film je še ena francoska variacija na primer sester Papin, služkinj, ki so v tridesetih letih brutalno ubile svojo gospodarico in njeno hčer. Ta primer je bil navdih za veliko knjig, dram in filmov. Chabrolova sodobna različica govori o družini Lelièvres, ki kot služkinjo zaposli Sophie (Sandrine Bonnaire), ki skriva, da je nepismena. Spoprijatelji se z Jeanne, ki jo igra Isabelle Huppert, lokalno poštno uradnico, psihopatko, ki gori od sovraštva do družine Lelièvres in vsega, kar predstavlja. Chabrol nam da bogato sliko te premožne in vsečne družine. Igrajo jih vsečni in znani francoski igralci in igralkе (Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassel, Virginie Ledoyen, Valentin Merlet), tako da njihovo končno uničenje pretrese gledalce. To so ljudje, katerih edina krivda je, da pripadajo višjemu razredu. Huppert izriše portret ženske, ki vse okoli sebe prevede v jezik zamere in sovraštva in je prav vesela, ko ji oče Lelièvres prisoli kľofuto, ker užali njegovo ženo. Njen obraz je nenehno aktiven, s pogostim nasmehom, ki nikoli ni reakcija na nekaj duhovitega in ki lahko hkrati nekaj pomeni ali pa nič. Ko opisuje, kako je brcnila svojega otroka in ga s tem ubila, govori, kot da to ni nič posebnega; kot da ji sami ni jasno, za kaj gre. Kadri, v katerih Sandrine Bonnaire in Isabelle Huppert s puško v rokah skrivaj in s hladnokrvnim prezirom opazujeta družino, ki gleda priredbo Mozartovega *Don Giovanni* na televiziji, so med najbolj gnusnimi v Chabrolovem opusu in ena najbolj zastrašujočih podob nebogljenosti v zgodovini filma. Ko junakinja ustreli družino, najprej ustreli mladega sina, da bi ga njegova mati videla umreti, šele nato ubije njo.

Morda je prav Chabrol najbolj zaslužen za današnjo podobo igralskega opusa Isabelle Huppert. V njenem zadnjem skupnem filmu *Pijani od oblasti* (*L'ivresse du pouvoir*, 2006) doseže Huppert neko apoteozo hladne odločnosti v vlogi sodnice, ki neusmiljeno preganja skorpimirane podjetnike in s svojo popolno osredotočenostjo enega popolnoma uniči, hkrati pa

² Chabrolovo *Gospo Bovary* sem si prvič ogledal, ko sem pripravljal ta članek, tako da sem za sabo že imel filme, kot so *Ona*, *Učiteljica klavirja*, *Ženska zadeva*, *Ceremonija* in druge, in sem že imel v mislih določeno podobo Isabelle Huppert, ki je neskladna z Emmo Bovary. Morda bi drugače reagiral, če bi si film prvič ogledal leta 1991, ko je bil posnet.

povzroči, da njen mož poskusi narediti samomor. “*K vragu z vsemi,*” pove na koncu in ni jasno, če se to nanaša le na poslovneže, ki jih preganja, ali tudi na moža, ki ni dovolj močan, da bi zdržal v življenju z njo.

V dokumentarnem filmu *Isabelle Huppert, une vie pour jouer* (2001, Serge Toubiana) dobimo redko priložnost, da vidimo igralko pri delu. V filmu, ki je bil posnet za francosko televizijo med pripravami za gledališko uprizoritev Evripidove *Medeje*, nam igralka sama pove nekaj o virih svoje igralske moči. “*Vir, se mi zdi, je strah,*” pove njen glas, medtem ko jo vidimo, kako leži na postelji v garderobi pod odrom, z ruto čez usta in očmi, polnimi nekega nejasnega strahu. “*Zelo pogosto je to. Potem se pojavi vprašanje, kako obvladati strah; kako ga preživeti; kako se mu predati in kako je pretresljiv.*” Če vzamemo kot končno podobo te igralkine neuničljivo Michèle v Verhoevnovi *Oni*, pozabimo na vloge, v katerih je ta strah v prvem planu. V *Volčjem času* (*Le temps du loup*, 2003) Michaela Hanekeja je Huppert ženska, ki ne obvlada ničesar. Prestrašena in izgubljena po neimenovani katastrofi, ne zmore preprečiti umora moža in zaskrbljeno gleda vse bolj ritualistično obnašanje svojega sina. Režiser Werner Schroeter jo je v nelinearnem in nadrealističnem filmu *Malina* (1991), ki ga je Elfriede Jelinek napisala po romanu Ingeborg Bachmann, prikazal kot prestrašeno in izgubljeno turistko v lastnem filmu. Igra pisateljico (imena nikoli ne izvemo), verižno kadilko, ki živi z ljubimcem Malino (Mathieu Carrière) in je popolno nasprotje podobi, s katero jo po navadi poistovetimo. Nikakor ne more zares začeti pisati svoje knjige, obsesivno liže kuverte in prazni predale, teče za moškim, ki ga je videla prvič v življenju, nema, z otroškim oboževanjem. Njeno prostorno dunajsko stanovanje preplavi nered. Kupi papirja gorijo, dim se širi po sobah in ona sama se degenerira. Njeni gibi so nervozni, neodločni. Kašlja, joče, kriči ljubimcu, naj jo pusti pri miru. Mučijo jo sanje o krutem očetu. Ker v filmu ni ne narativne ne psihične motivacije, mora igralka iz vsakega ločenega prizora izveliči največ, kar se da. Nič romantičnega ni v tej norosti, ko se igralka pred našimi očmi utelesi kot nevrotično bitje, ki ga pred popolnim zlomom ščiti le njena strašna energija.

Deset let pozneje je imela drugo in pomembnejše srečanje z Elfriede Jelinek v filmu *Učiteljica klavirja* (*La pianiste*, 2001), ki ga je Haneke posnel po njenem romanu. Morda je od vseh njenih filmov prav ta Hanekejev najbolj odprl pot do Verhoevnovega filma *Ona*, le da je *Učiteljica klavirja* film, ki je manj prizanesljiv do gledalcev, saj lahko v filmu *Ona* konec vsaj uživamo v zmagi njegove sicer vprašljive junakinje. Kot Erika Kohut, učiteljica klavirja, ustvari rigidno žensko, katere dvignjena glava in oster pogled ustvarjajo pred drugimi podobe popolne in nedostopne samostojnosti. Ko njen pouk prekine študent Walter, mu reče: “*Upam, da ta prekinitev ni zaradi tega, da bi prebudila pozornost, ki je tvoj dar ne zasluži.*” Vidimo majhno figuro, ki dominira nad vsemi v kadru: učenko, ki sedi za klavirjem, pevcem, ki čaka na njen znak za nadaljevanje vaje, in Walterjem, ki neodločno stoji med vrati. V vsem, kar počne, tudi v pohabljanju same sebe, je nekaj metodičnega. Za njeno fasado leži namreč mazohistična spolnost. Ta razcep in prizori, ko se ponižuje pred ljubimcem, ki se mu gnusi, je igralko porinil v najgloblje vode njene kariere. Prizor, v katerem ljubimec naglas bere pismo, ki mu ga je poslala in v katerem piše, kaj si želi od njega, je trenutek velikega poguma, v katerem se ta patološko prisebna ženska popolnoma razkrije pred drugim. In to pred mladeničem, ki je podoba normalnosti. Ko leži na tleh in steguje roko proti njemu, je to tako pretresljivo kot prizor z umirajočo Janet

Leigh v *Psihu* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka, ki steguje roko proti gledalcem za pomoč, ki je ne bo dobila.

Moč Isabelle Huppert ne leži samo v močnih ženskah, ki jih je igrala v filmih Chabrola, Kurysove, Verhoevena in drugih režiserjev in režiserk. Najde se tudi v likih, kot je recimo Béatrice v *Čipkarici*, Ella Watson v Ciminovih *Nebeških vratih*, Nelly v *Loulou* Maurica Pialata, v seksualni dražljivosti junakinje v Blierjevih filmih ali v utelešenju pisateljice, ki nori v baročni mizansceni *Maline* Wernerja Schroeterja. Svoje mesto je našla v prebojnosti francoske kinematografije, ki je bila priča vzponu samostojnih žensk, ki niso več odvisne od moške ljubezni ali moškega poželenja. V nekaj zadnjih desetletjih si je ustvarila avro, ki spominja na močne ženske klasičnega Hollywooda, kot sta bili Bette Davis in Joan Crawford. Njena neuničljiva Michèle v Verhoevnovem filmu to le potrjuje pred širšim občinstvom. Ampak Isabelle Huppert je igralka, ki ima velik razpon emocij. Slediti ji je kot hoja po robu, za katerim ležijo strašna in strastna čustva, erotična obljuba in morda norost, ponavadi skrita za masko prisebnosti.

Literatura

Austin, Guy: *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester in New York: Manchester University Press, 2008.

Brody, Richard: *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Company, 2008

Erbland, Kate: 'Elle': Isabelle Huppert on Why Her Controversial Film About Rape Is 'Post-Feminist'. IndieWire, 2016; <http://www.indiewire.com/2016/10/elle-isabelle-huppert-controversial-film-rape-feminist-1201736901/> (14. 10. 2016)

Naremore, James: *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988.

Powrie, Phil: *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Warner, Judith: *The Murder That Transfixed 1930s Paris*. The New York Times, 2011; <http://www.nytimes.com/2011/06/05/books/review/book-review-violette-noziere-by-sarah-maza.html> (3. 6. 2011)

Povzetek

Isabelle Huppert se je pojavila na filmski sceni na začetku sedemdesetih, v času feminizma in preizpraševanja moške oblasti. V sodelovanju z režiserji, kot so Bertrand Blier, Maurice Pialat in še posebej Claude Chabrol in Michael Haneke, je ustvarila niz pretresljivih likov; močne ženske, ki so ravnodušne do norm dobrega vedenja in mesta, ki ga družba določi žen-

skam. Nastopala je tako v feminističnih filmih Diane Kurys kot v Blierjevih *Plesalcih valčkov* Blierja, ki so zaradi mizoginosti in splošne mizantropije. Ampak njen veliki uspeh v filmih, kot sta recimo Hanekejeva *Učiteljica klavirja* in *Ona* Paula Verhoevena, je zasenčil dejstvo, da je to igralka, ki je šla skozi različne faze v kakšnih sto vlogah, v katerih je nastopila: od mlade frizerke v Čipkarici Clauda Gorette, ki jo igra z vso nebogljeno zaljubljenostjo mlade Lilian Gish v filmih D. W. Griffitha, do razigranega predmeta moškega pogleda v Nebeških vratih Michaela Cimina; od histerične pisateljice, ki drsi v norost v nadrealističnem filmu Malina Wernerja Schroeterja, do prestrašene in nemočne matere v Hanekejevi postapokaliptični drami *Volčji čas*. Ustvarila je avro, ki jo lahko manj primerjamo z drugimi francoskimi igralkami njene generacije kot pa z močnimi ženskami klasičnega Hollywooda.

Summary

Isabelle Huppert emerged on the film scene at the beginning of the 1970s, during a period of feminism and questioning of male power. In collaboration with directors such as Bertrand Blier, Maurice Pialat and especially Claude Chabrol and Michael Haneke, she created a series of shocking characters; strong women who cared nothing for the norms of acceptable behavior and the places accorded to women by society. She appeared in the feminist films of Diane Kurys as well as in Blier's *Going Places*, which was attacked for its misogyny and misanthropy in general. But her great success in film, such as for instance in Haneke's *The Piano Teacher* and Paul Verhoeven's *Elle*, has been overshadowed by the fact that she is an actress who has gone through different phases in the hundred or so roles she has played: from a young hairdresser in *The Lacemaker*, directed by Claud Goretta, whom she plays with all the helpless infatuation of a young Lilian Gish in the films of D.W. Griffith, to the playful object of the male gaze in Michael Cimino's *Heaven's Gate*; from the hysterical writer who slides into madness in the surreal film *Malina*, directed by Werner Schroeter, to the terrified and helpless mother in Haneke's post-apocalyptic drama *Time of the Wolf*. She has created an aura that is more comparable to the strong women of classic Hollywood than to other French actresses of her generation.

Ključne besede

Isabelle Huppert, kriza moškosti, francoska kinematografija, feminizem, Bertrand Blier, Chabrol, Haneke, Godard, Verhoeven

Key words

Isabelle Huppert, crisis of masculinity, French cinema, feminism, Bertrand Blier, Chabrol, Haneke, Godard, Verhoeven

Kdo je *Ona*?

Nace Zavrl

Besedilo obravnava film *Ona* režiserja Paula Verhoevna, posebno pozornost pa posveča zvezdnici Isabelle Huppert ter njenem fiksijskem liku Michèle Leblanc. Po kratki formalni analizi njenih vlog in pojavov skozi desetletja filmske zgodovine se besedilo posveti generični igralski personi Huppertove v filmu *Ona* – ta se, kot besedilo poskuša dokazati, arhetipskosti svoje igralka prav gotovo zaveda ter nanjo tudi računa.

Michèle Leblanc, junakinja filma *Ona*, je kompleksna osebnost; pojavi se v skorajda vsakem prizoru dvournega celovečerca, a niti v enem izmed teh niso njena brezkompromisno agresivna dejanja v celoti razumljiva. Michèle si v lovski trgovini priskrbi solzivec in sekirico ter ponoči zaspi s kladivom pod vzglavnikom (nakar isto noč z istim kladivom razbije okno na avtu svojega bivšega – ter slednjega naknadno še oslepi s solzivcem). Svojega tridesetletnega luzerskega sina ob več priložnostih oklofuta, punci svojega nekdanjega moža pa v predjed nastavi zobotrebec – in se ob uspešnem zabodu ne ravno naskrivaj zahihita. Michèle je direktorica pariškega podjetja za razvoj računalniških iger, čigar zaposleni svojo šefico bodisi nadlegujejo bodisi le odkrito prezirajo. A Michèle jim ljubezen rade volje vrne z avtoritarnim nadiranjem ter s tem, ko enega izmed programerjev prisili, da spusti hlače in ji pokaže penis, sicer ga bo odpustila. (Istega delavca je Michèle nekaj dni prej prosila, naj jo na strelišču nauči obvladovanja pištole ter ga za ceno 10.000 evrov najela, da vdira in vohuni po domačih računalnikih svojih službenih kolegov.)

Michèle je v prvem prizoru posiljena; s smučarsko kapo zamaskiran moški vdre skozi okno njene predmestne hiše, Michèle potisne k tlom ter jo ob prisotnosti brezbrizne mačke okrutno napade. Nasilje traja le minuto ali dve, vendar je v tem času možno vsaj malenkost občutiti, za kako brutalno dejanje pravzaprav gre; dogodek je travmatičen seveda za Michèle (ne glede na surovost estetske uprizoritve ostaja grozota posilstva v celoti nepredstavljiva; neprevedljiva na filmski trak), a vendarle nam ob gledanju začetka filma pade na pamet slavni citat avstrijskega cine-provokatorja Michaela Hanekeja: "*Svojega gledalca skušam posiliti v samostojnost.*" (Conrad 2012) Navkljub oznakam, da gre v filmu za "komedijo o posilstvu" (ang. *rape comedy*), v omenjenem prizoru ni prav nič smešnega: začetne minute filma so brezčutno surove, do skrajnosti brutalne ter napadalne, predvsem seveda do Michèle Leblanc, a vsaj na svoj način tudi do občinstva – okrutnost posilstva ne prizanese niti gledalcu. Precej podobno kot v filmu *Slačipunce* (*Showgirls*, 1995, Paul Verhoeven), eni izmed režiserjevih kultnih hollywoodskih klasik, je tudi tu uvodni prizor tonalno popolnoma odtrgan od preostalih dveh ur filma (izvzemajoč naknadne ponovitve seksualnega nasilja). V *Slačipuncah* je nekajminutni spolni napad umeščen ne v uvod, temveč v konec, a prav tako kot v Verhoevnovi *Oni* je omenjeni odsek tako stilsko kot atmosfersko v celoti odrezan od preostanka sicer komično-groteskne pripovedi: podobno kot v Verhoevnovem novem dolgometražcu predstavlja posilstvo tudi v *Slačipuncah* skrajno hladen, *resen* prizor v skrajno igrivem, *neresnem* filmu.

Po Verhoevnovih prvotnih načrtih naj bi se *Ona* snemala in dogajala ne v pariškem predmestju, ampak v Združenih državah Amerike. V zraku so viseli Chicago, Boston, New York in Seattle, ustvarjalna ekipa pa je bila v severnoameriško produkcijo celo tako prepričana, da so roman *Oh ...* (filmovo literarno predlogo avtorja Philippa Djiana) posebej za ameriškega scenarista Davida Birka prevedli v angleščino. A izvirne zamisli o ZDA so po nekaj mesecih brskanja za finančnimi viri in potencialno igralsko zasedbo propadle; tako režiser Verhoeven kot producent Saïd Ben Saïd sta v ameriški industriji naletela na gluha ušesa: "*Po nekaj mesecih me je Saïd poklical in rekel, da to ne bo šlo nikamor. Stopili smo do petih ali šestih izjemno slavnih igralk, in vse so nas nemudoma zavrnile: 'Ne, ne, ne, absolutno ne, tega ne bomo naredile.'*" (Nayman 2016, 8)

Pri projektu torej ni želel sodelovati nihče. Po režiserjevih besedah je bil lik Michèle Leblanc za ameriške zvezdnice preprosto preveč drzen, tvegan, s preveliko dozo seksa in golote

ter premajhno mero morale in etične dostojnosti.¹ (Če Verhoevnu verjamemo na besedo, se zdi, kot da celotna hollywoodska estrada čaka le še na naslednjo filmsko priredbo *Prevzetnosti in pristranosti*.)² A režiser je imel že od vsega začetka v mislih tudi francosko ikono Isabelle Huppert, igralko, s katero v svoji polstoletni karieri sicer še ni sodeloval, a naj bi si tega že od nekdaj želel (Huppert je z več kot 130 filmskimi – ter neštetimi gledališkimi vlogami – zlahka ena najpridnejših evropskih igralk zadnjih desetletij). Huppert je bila, v nasprotju z ameriškimi rojakinjami, nad projektom navdušena, tako kot so bili nad Verhoevnovo evropsko vrnitvijo več kot očitno navdušeni tudi denarni pokrovitelji (osem milijonov evrov, potrebnih za snemanje in postprodukcijo, naj bi ekipa v nekaj mesecih zbrala brez večjih težav). Kljub začetnim sanjam o Severni Ameriki je *Ona* tako postala francosko-nemško-belgijska koprodukcija, posneta v francoščini, s francosko zvezdnico v osrednji vlogi.

Paul Verhoeven torej trdi, da se nihče razen Isabelle Huppert vloge Michèle ni upal niti dotakniti. Sprva je postavka razumljiva. Kdo je vendar Michèle Leblanc? Je uspešna *haute bourgeois* podjetnica v zrelih letih (ekonomsko očitno preskrbljena, vsaj sodeč po prostorni predmestni vili z visoko železno ograjo in pred njo parkiranim audijem), je emancipirana in docela samostojna (ne pozabimo, da Michèle pri šestdesetih vendarle živi sama), in je nena zadnje spolno ter vedenjsko več kot le rahlo predrzna ... skratka, vloga, ki je Isabelle Huppert preprosto pisana na kožo! Obstaja še kakšna – francoska ali ameriška – igralka, ki bi zgoraj navedene karakteristike utelešala bolje od velike Huppert? In obratno, bi se lahko sploh spomnili filmske vloge, ki bi bila še elegantneje prikrojena prav njeni igralski ter medijski pojavi?

Francozinja si je v zadnjih letih kariero namreč zgradila natanko s tovrstnimi vlogami – do točke, ko je ime Isabelle Huppert v svetu umetniškega filma do danes postalo bržkone že sinonimno s prav specifično (ter na daleč prepoznavno) zmesjo karakternih lastnosti. Spomnimo se le nekaterih izmed igralkinih mnogih, mnogih glavnih in stranskih nastopov; spomnimo se je klene Huppert v vlogi nezlomljive, hladnokrvne prostitutke sredi Godardovega *Reši se, kdor se more* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980); spomnimo se njenega performansa Marie Vial, determinirane, neustrašne in, vse do konca, neodstranljive upravljalke plantaž v filmu *Belka* (*White Material*, 2009) francoske avtorice Claire Denis (kolonialka Maria se kljub preteči vojaški nevarnosti ne bo kar tako odrekla svojim kavnim nasadom ter trdo prigaraneu pridelku; navkljub ustrahovanju in vse bolj neizogibnemu strelskemu obračunu ostane Maria v svoji vasi vse do samega konca). Seveda, spomnimo se tudi Isabelle Huppert kot ledene sdomazohistke v erotičnem umetniškem trilerju že omenjenega kontroverzneža Michaela Hanekeja *Učiteljica klavirja* (*La Pianiste*, 2001). In nenazadnje, ne pozabimo niti na njen nastop v vlogi šestdesetletne Nathalie, gimnazijske profesorice filozofije, v nedavnem filmu mlade Mie Hansen-Løve *Prihodnost* (*L'Avenir*, 2016) – da naj bi Hansen-Løve, režiserka in scenaristka, scenarij za film že od začetka pisala z Isabelle Huppert v mislih, nas na tej točki res ne preseneča več.

¹ Verhoeven v spremljevalnem besedilu k filmu Michèle označi za popolnoma "amoralen" ter prav zato popolnoma "avtentičen" lik.

² To misel napredneje razvije Genevieve Yue v svojem besedilu *Every Woman for Herself* (Yue 2016).

Isabelle Huppert se je torej ustalila v izvajanju enih in istih, skrajno prepoznavnih zvezdniških vlog – ampak kakšnih? Kako z nekaj besedami povzeti igralski položaj, v katerem se je zadnja leta znašla Huppert? Kaj točno imajo Francozinjini liki skupnega? Prav gotovo gre tu za igralki lastno kombinacijo samostojnosti, odločnosti in predrznosti; ženske Isabelle Huppert so, skorajda brez izjeme, absolutno neomajne in vsaj rahlo zastrašujoče, vedno pa ambiciozne in največkrat dobro izobražene. Se ne sliši to vse skupaj precej “verhoevnovsko”? Ne pozabimo, da si je Nizozemec pravzaprav celotno kariero zgradil prav s pomočjo tako imenovanih *močnih ženskih likov* (frazo, ki smo jo v zadnjih letih, bržkone zaradi prekomerne uporabe in neprevidnega opletanja, domala iztrošili vse uporabnosti in pomena, a za našo diskusijo navkljub vsemu ohranja nekakšno koristnost). Verhoeven je režiser nepremagljivih ter neupogljivih ženskih protagonistk, od nadobudne lasvegaške striptizete Nomi Malone v že omenjeni kultni mojstrovini *Slačipunce*, pa do denimo hladnokrvne fatalke Sharon Stone (in njene nič manj fatalne antagonistke Jeanne Tripplehorn) v enem režiserjevih najprovokativnejših izdelkov, *Prvinskem nagonu* (*Basic Instinct*, 1992); in spregledati seveda ne moremo lika Rachel Stein, rotterdamške židinke na begu pred fašisti v Verhoevnovem predzadnjem evropskem celovečercu, *Črna knjiga* (*Zwartboek*, 2006).

Verhoevnove junakinje, včasih nadobudne, pozvpetniške nastopačice (erotična plesalka in slačipunca Nomi Malone), včasih begunske upornice v boju tako z okupatorjem kot tudi z lastnimi zavezniki (Rachel Stein se nacistični grožnji sicer uspe izmakniti, a obdobje po osvoboditvi za bivšo odpornico ne ponudi nobenega olajšanja), spet drugič pa kar oboje (glej, na primer, prostitutko in obetajočo članico buržoazije Keetje Tippel, protagonistko Verhoevnovega istoimenskega filma iz leta 1975). Nemara vse Verhoevnove ženske so karakterno čvrste in nekompromisno bojovite, tudi – in še posebej – ko nastopi čas, da se iz oči v oči soočijo z brezdušno surovim svetom, ki bo naredil bolj kot ne vse, kar mu je v moči, le da svojim ženskim predstavnicam da inhibira ter oteži pot do njihovega uspeha ali zgolj golega preživetja – Michèle Leblanc, kot bomo kmalu opazili, tu ni nikakršna izjema.

Verhoevnov svet je hladen in brezobziren, nelagoden že za filmskega gledalca, a seveda še toliko bolj za vse v njem nastopajoče, sploh če se v osrednji vlogi znajde ženska (ter še za odtenek bolj, če tu govorimo o za malenkost starejši ženski, nekje od srednjih do zrelih let). Verhoevnova maskulinistična družba meče svojim ženskim kolegicam pod noge nešteta polena in jih (v primeru Rachel Stein precej dobesedno) obmetava z blatom ter človeškim sranjem. Verhoevnova patriarhija uporabi očitno vsa razpoložljiva sredstva, da se svojih neiztrebljivih ženskih likov enkrat za vselej vendarle znebi, oziroma jim, če prvotni načrt ne uspe, zarisano življenjsko pot vsaj delno prelomi.

Ali ni naša Michèle Leblanc izpostavljena prav enako zatiralnim socialnim okoliščinam, tudi če se le-te pred našimi očmi ne pojavijo v izrecno napadalni obliki, temveč prej v formi manj opaznih, težje oprijemljivih in precej prosto razpršenih (ter ravno zato vseprisotnih) metod nasilja in nadzora? Isabelle Huppert se brez dvoma ni treba spoprijemati s krvoločnim Gestapom ter nevarnostjo holokavsta, a vendarle je tudi film *Ona* na svoj način do vrha poln sovraštva in natančno usmerjenega nasilja, tokrat ne nad židovsko vero, ampak nad ženskami. Spomnimo se ne le najbolj evidentno okrutnih napadov (Michèlino posilstvo, večkratni vlomi v njen dom, spolno nadlegovanje na delovnem mestu), temveč tudi manj otipljivih, a zato nič dopustnejših

kršitev (indiferentnost Michèlinih prijateljev ob omembi posilstva, verbalno zmerjanje in ne-spoštovanje od podrejenih moških sodelavcev). Film *Ona* je do roba nasičen z bolj in manj očitnimi primeri seksizma, mizoginije in sovraštva do žensk, utelešenega bodisi v obliki posiljevalskega sosedu Patricka, bodisi pretepaškega bivšega moža Richarda ali pa kar brezčutnega (in do Michèline travme absolutno brezbriznega) ljubimca Roberta. Kamorkoli se obrne, je Michèle Leblanc torej obkrožena z arhetipskimi primeri nesposobnih, neprebavljivih in/ali neodgovornih moških – ne pozabimo seveda na tridesetletnega Vincenta, svoji puncu podložnega in od svoje mame odvisnega sina, in pa seveda na Kurta, grozečega (ter že na daleč zlovesčnega) programerja video iger v Michèlinem pariškem podjetju. Izjave režiserjev je vedno treba jemati z več kot le nekaj razsodne distance, a Verhoeven ima brez dvoma prav, ko za vse moške okrog Michèle Leblanc (nekoliko evfemistično) zatrdi, da “*niso tako super*”. (Nayman 2016, 9)

Naša teza je od tu naprej preprosta: film *Ona* je ostra in celovita kritika vsedružbenega seksizma, a svoje močne obsodbe nikoli ne podaja neposredno ali prek didaktičnih narekovanj, temveč vedno s pomočjo debele plasti ironije, alegorije in metaforike. Spomnimo se le za trenutek na splošnost naslova *Ona* (ali *Elle* v francoskem izvirniku): na koga natančno se nanaša zgornja beseda? Ima Verhoeven morda v mislih posamezno osebo – kot osrednji lik torej najverjetneje Michèle, ali pa misli kar na glavno igralko Isabelle Huppert (vendarle je Elle lahko tudi krajša oblika imena Isabelle)? A seveda ne smemo odpisati možnosti, da se beseda *Ona* v resnici ne nanaša na izkušnje precizno določljive posameznice, temveč morda govori o nečem širšem in vsesplošnem; ženski zaimek *ona* je dovolj inkluziven ter demokratično nedoločen, da pod svoje okrilje ne zajema zgolj te ali one ženske, zgolj ene ali druge posameznice, temveč je sposoben z eno besedo zaobjeti kar najširšo možno družbeno skupino – celoto žensk kot takih. Skrivnostna univerzalnost Verhoevnovega naslova torej pametno pušča odprto možnost, da *ona* morda sploh ni individualna osebnost (s sebi lastno zgodovino, znanjem, značajem), temveč prej nekakšen kulturno-družbeni arhetip, splošnejši osebnostni model, nasičen z generičnostjo in stereotipnimi značajskimi atributi.

Mar nismo o tovrstni stereotipizaciji danes že nekaj slišali? Ali ni ravno Isabelle Huppert zgleden primer prav takšne generično-tipske igralske persone, katere šablonski liki so do danes postali prepoznavni že z razdalje? Omenili smo, da se je Huppert v zadnjih letih ustalila v igranju raznovrstnih in sicer ene in iste vloge – pokončne, izobražene, predrzne Francozinje – do točke, ko njeni mnogi filmski performansi na trenutke popolnoma izgubijo svojo unikatnost; Huppert je postala nekakšen osebnostni obrazec, tipska igralka *par excellence* (njeni liki so prepoznavni in predvidljivi, njen značaj stereotipen in generičen). Če je temu torej tako, zakaj je trajalo skoraj pol stoletja, da je Francozinja moči končno združila z alegoristom Verhoevnom, kraljem tipskih likov, metafor in prisodob? Adam Nayman zadene prav v samo bistvo, ko sredi svoje kratke razdelave Verhoevnove *One* zatrdi, da “*Michèle [Leblanc] izraža cel nabor raznolikih postfeminističnih stereotipov – buržujska obsedenka s kulturo, požiralka moških, priliznjena karieristka – ne da bi v kateremkoli izmed teh prebivala v celoti.*” (Nayman 2016, 7). Četudi je njena preteklost na svoj način brez dvoma edinstvena, Michèle uteleša več kot le nekaj – včasih med seboj tudi nekompatibilnih – družbenih stereotipov, bolj kot ne enakih tistim, ki smo jih orisali že v zgornji razpravi o Isabelle Huppert. Verhoevnova *Ona* je filmska alegorija in temu primerno alegorična je tudi glavna igralka: ko se nam na platnu prikaže Isabelle

Huppert, nikoli ne gledamo zgolj unikatne osebnosti (z lastnim značajem, zanimanji in zgodovino), ampak vedno tudi že kopico kulturnih konotacij in socialnih arhetipov. Isabelle Huppert igra mnogo več kot le vlogo Michèle Leblanc; *Ona* ni zgolj zgodba o določeni osebi, določeni ženski, temveč, precej preprosto, zgodba o ženski *kot taki*.

Generičnost igralske pojave Isabelle Huppert je torej kot nalašč za Verhoevno lastno zvrst alegoričnega ustvarjanja, vsaj kolikor se režiser pri svojih likih močno zanaša na njihovo tipkost in generično prepoznavnost. Michèle Leblanc ni prvi primer, pri katerem je Verhoeven svojo igralsko zasedbo najel taktično in strogo premišljeno. Spomnimo se le znanstveno-fantastičnega blockbusterja *Vesoljski bojovníki* (*Starship Troopers*, 1997), s takrat mladima Denise Richards (kot poročnico Carmen Ibanez) in Casperjem Van Dienom (kot narednikom Johnnym Ricom) v naslovnih vlogah intergalaktičnih vojakov v fašistoidni prihodnosti. Spomnimo se njunih brezhibno belih arijskih obrazov ter modrih oči, in seveda Van Dienove blond pričeske (Rico in Ibanez sta komaj polnoletna najstnika, katerih telesi ne kažeta prav nič kakršnih znakov pomanjkljivosti; njun videz je popoln in popolno generičen; estetskih napak tako rekoč nimata, tako kot nimata nobenih razpoznavnih atributov in specifik). Izbor plastično perfektnih Richards in Van Diena za vlogi nadobudnih vojščakov fašističnega režima prihodnosti se mojstrsko sklada s Verhoevno satirično kritiko rasizma in imperializma (da bo alegorija opazna zares vsem, Verhoeven svoje like za nameček odene še v črne naci uniforme).

Verhoeven ima za sabo torej že dolgo zgodovino pametnega, taktičnega kastinga svojih zvezdnikov – ne pozabimo vendarle tudi na vlogo Arnolda Schwarzeneggerja v *Popolnem spominu* (*Total Recall*, 1990), še eni izmed Verhoevnovih sci-fi uspešnic, kjer si Schwarzenegger v vlogi cestnega delavca neskončno zaželi živeti bolj vznemirljivo, akcijsko življenje (želi si torej postati Schwarzenegger). Prav zato je Verhoevna (ko pravi, da si, razen Isabelle Huppert, v glavni vlogi filma *Ona* ni želela igrati prav nobena igralka) težko jemati prav resno. Morda se v izjavi sicer res skriva kanček resnice, a vendarle nam po koncu filma ostane občutek, da je ves čas dobro vedel, kaj ime "Isabelle Huppert" v filmskem svetu pomeni in kakšne asociacije prinaša s sabo. Tudi če je izbira igralka res le plod spleta naključij in pragmatičnih ovir, je prisotnost arhetipske Isabelle Huppert v filmu, ki se na tovrstne arhetipe zanaša in na katerih je utemeljen, vse prej kot nepomembna.

Literatura

- Conrad, Peter: *Michael Haneke: There's no easy way to say this ...*, 2012; <https://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/michael-haneke-amour-director-interview> (5. 3. 2017)
- Nayman, Adam: *The Rules of the Game: Paul Verhoeven's Elle*. Cinema Scope 68/2016, 6–11.
- Yue, Genevieve: *Every Woman for Herself*, 2016; <http://reverseshot.org/reviews/entry/2267/elle> (5. 3. 2017)

Povzetek

Francoska filmska zvezdnica Isabelle Huppert se je v zadnjih desetletjih ustalila v igranju raznovrstnih in različnih enega in istega lika – izobražene, ambiciozne in predrzne Francozinje srednjih do zrelih let. Tudi *Ona*, celovečerec Paula Verhoevena iz leta 2016, v katerem Huppert nastopa kot Michèle Leblanc, pariška direktorica podjetja za izdelavo video iger, ni tu nikakršna izjema. Michèle je natančno tovrsten lik, kakšnih smo od Isabelle Huppert že nekaj časa vajeni (je neuklonljiva, jekleno čvrsta in v celoti samostojna ženska, ki je tudi brutalno posilstvo v otvoritvenem prizoru očitno niti preveč ne prizadane). Tega, kakšne konotacije s sabo v filmskem svetu prinaša ime "Isabelle Huppert", pa se dobro zaveda tudi režiser Verhoeven. To besedilo obravnava izbiro Huppert kot glavne igralka ne kot splet srečnih naključij ali pragmatično nujnost (kot situacijo v intervjujih skuša pogosto opisati režiser), temveč kot taktično in strogo premišljeno potezo, ki služi kot neprecenljiv člen filmove alegorične obsodbe družbenega seksizma in vsesplošnega sovraštva do žensk. Lik Michèle Leblanc je, podobno kot nemalo dosedanjih likov Isabelle Huppert, generičen in stereotipen, in ravno v generičnosti se skriva njegov subverzivni potencial.

Summary

In recent decades, French cinema star Isabelle Huppert appears to have settled on performing many and varied versions of one and the same fictional character – an educated, ambitious, and audacious French woman in her mid- to mature years. *Elle*, Paul Verhoeven's 2016 feature, in which Huppert plays Michèle Leblanc, a Paris-based director of a video game development firm, here presents no exception. Michèle is precisely the kind of character we have, for some time now, come to expect from Huppert (an unassailable, steely, and wholly independent woman, seemingly unfazed by the brutal rape she experiences at the film's very opening). And the many connotations "Isabelle Huppert" brings along with her are surely very well known to Verhoeven as well; this article examines the choice of Huppert as *Elle*'s lead actress not as a conjunction of fortunate coincidences or a result of pragmatic constraints (as the director has attempted to describe it in interviews), but instead as a tactical and prudent decision on the part of Verhoeven, a decision that in the course of *Elle* comes to serve as an indispensable component of the film's allegorical indictment of societal sexism and misogyny. Michèle is, not unlike many of Huppert's preceding roles, generic and stereotypical, and it is precisely in such generic attributes where its potential subversiveness may be found.

Ključne besede

Isabelle Huppert, Paul Verhoeven, *Ona*, posilstvo v filmu, ženske protagonistke, mizoginija, film in alegorija

Keywords

Isabelle Huppert, Paul Verhoeven, *Elle*, rape in cinema, female protagonists, misogyny, film and allegory

Konstrukcija neoliberalne ženskosti v filmu *Ona*

Nina Cvar

Članek utemeljuje tezo, da je film *Ona* Paula Verhoevena primer konstrukcije neoliberalne ženskosti. Da bi tezo argumentirala, bom uvodoma navedla kritiko postfeminizma, kot jo poda Angela McRobbie. V nadaljevanju bom ilustrirala jasno umeščenost postfeminizma v neoliberalno vladnost, obenem mi bo razgrnitev konstitutivnih elementov neoliberalne vladnosti služila kot teoretski temelj za izbrano študijo primera, ki jo bom sklenila z navedbo značilnosti neoliberalne ženskosti.

Z *Elle*, psihološkim trilerjem, posnetim po knjižni predlogi Philippea Dijana, se je Paul Verhoeven po *Črni knjigi* (*Zwartboek*, 2006) vrnil v velikem slogu, če gre verjeti odzivom tako strokovne kot tudi širše javnosti. Z več nagradami nagrajeni film o Michèle Leblanc (Isabelle Huppert), uspešni poslovni ženski, ki posilstva, ki ga sredi belega dneva doživi v svojem prestižnem meščanskem stanovanju, ne želi prijaviti policiji, je hitro pridobil oznako postfeminističnega filma, nenazadnje je tudi Huppert sama film opredelila na ta način. Po premieri na newyorškem filmskem festivalu je v zvezi s svojo naslovno vlogo izjavila: “Ona je /.../ tako rekoč postfeministični lik, ki vzpostavlja svoje lastne vedenje in prostor. /.../ Ona ne želi biti žrtev, to je gotovo, a obenem tudi ne želi pristati na karikaturu nekoga, ki se maščuje. Ona je nekje drugje.” (Erbant 2016)

Toda ta, nedvomno specifična osredotočenost na individualizacijo, je ena od treh ključnih razsežnosti, ki jih v zvezi s postfeminizmom v monografiji *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* kritično obravnava teoretičarka Angela McRobbie (2009). Tako McRobbie, poleg tega da je kritična do postfeminizma, ker naj bi ta po njenem razvrednotil pomen in dosežke feminizma, izpostavlja prav omenjeno individualizacijo. Povezuje jo namreč z revitalizacijo neokonzervativnih vrednot, povezanih s spolom in seksualnostjo, ki se na način discipliniranja lastnega telesa in v življenjskih pričakovanjih odražajo v individualizacijskem procesu, s čimer pa se ne kljubuje, temveč reproducira heteronormativno matrico. Za tipični primer danih procesov McRobbie navaja franšizo *Dnevnik Bridget Jones*, kjer po eni strani izpostavlja ekonomsko neodvisnost glavne junakinje, po drugi strani pa njeno samonadzorovanje, ki se dotika telesnosti, seksualnosti, a tudi ustrezno “ženskega” načina delovanja. (*ibid.*)

Po drugi strani je ravno ta dvojnost, na eni strani “svobode”, na drugi strani “podrejanja”, v samem osrčju sodobne (biopolitične) produkcije življenja, v katero se brezšivno vključuje t. i. neoliberalna vladnost, brez katere praktično ne moremo razumeti družbene realnosti zadnjih nekaj desetletij, natančneje od sedemdesetih let dalje, ko v kapitalističnem centru začnemo spremljati temeljito družbeno preobrazbo na več ravneh. Gre za t. i. neoliberalizem, ki ima, gledano z modusa diskurzivne produkcije, to smolo, da gre, poleg kapitalizma in pred leti postmodernizma, za enega tistih pojmov, ki se ga praktično uporablja na vsakem koraku, ob tem pa se pogosto zamegljuje, za kaj pri njem sploh gre.

Vendar zgodovina neoliberalizma ni preprosto zgodovina – je genealogija, kar pomeni, da se z njim nujno povezuje nasilje, a tudi boji. Njegova zgodovina je tako zgodovina pojma kot specifičnega političnega programa in z njim povezane nove ideologije (npr. analize Davida Harveya), a tudi, kot opozarja Jason Read (2009), transformacija pogojev ideologije in njenih učinkov. Če se prvo razumevanje navezuje na razumevanje neoliberalizma kot oblike kapitalizma, drugo poudarja nujnost tematiziranja načina njegovega diskurzivnega izvajanja. Četudi do določene mere analize, ki neoliberalizem razumejo kot obliko kapitalizma, ki se povezuje s politikami Reagana in Thatcherjeve, s čikaško šolo in s strukturnim ozadjem njegovega vzpona kot odgovora na strukturno krizo sedemdesetih, razložijo njegovo hegemonijo, ne znajo pojasniti njegovega, tako rekoč meteorskega vzpona v vsakodnevno območje t. i. “zdrave pameti”. Kako je mogoče, da je neoliberalizem zasedel to mesto, ki tako rekoč preči prav vsako domeno življenja?

Foucaulteve analize iz predavanj *Rojstvo biopolitike: kurz na Collège de France: 1978–1979*, se ponujajo kot plodne za razumevanje te učinkovitosti neoliberalizma. Da bi bolje razumeli implikacije Foucaulteve analize, se zdi smiselno slediti Readovem pristopu. Slednji namreč predlaga, da se v Foucaulteva predavanja vstopi s pomočjo razlike med liberalizmom in neoliberalizmom. (Read 2009) Če je klasični liberalizem menjavo napravil za osrednjo matriko družbe, neoliberalizem po Foucaultu slednje še razširi, toda fokus ni več na menjavi, temveč na konkurenčnosti. (Foucault 2008) Res je, da oba liberalizma delita neko splošno idejo “homo economicus”, toda prav osredotočenost na konkurenčnost je tista ključna razlika med njima. Pa ne le na ravni intervencije, ki jo neoliberalci zahtevajo od države (v nasprotju s splošnim razumevanjem t. i. zdrave pameti), da vzpostavi pogoje, ki bodo zagotavljali nemo-teno sledenje paradigmi konkurenčnosti (tudi na ravni t. i. socialne države), temveč tudi v načinu delovanja institucij, ne nazadnje pa tudi v konstituciji subjektivnosti. V neoliberalni družbi se subjektiviteta bolj kot z delom oz. z biti delavka oz. delavec, identificira z biti (konkurenčna) podjetnica same sebe oz. (konkurenčni) podjetnik samega sebe, predvsem pa se celotno delovanje razume skozi prizmo investicije: od otrok, poroke, šolanja ipd. Ali rečeno še drugače: Ker je vse naložba, se redefinira status delavke, delavca, ki se preobrazi v “človeški kapital”. Preobrazba v “človeški kapital” pomeni, kot v knjigi *Proizvajanje zadolženega človeka: Esej o neoliberalnem stanju* razlaga Maurizio Lazzarato (2012, 99), da si morata delavka in delavec sedaj sama zagotavljati izobrazbo, rast, izboljšave in povečevanje vrednosti “sebe”.

A pomembno je razumeti, da Foucault ne objokuje nastale konfiguracije. Kot razlaga Read z umeščanjem neoliberalnega ideala Foucault ilustrira, da gre za nov režim resnice, za nov način, kako ljudje postanejo subjekti, za nov modus vladnosti, ki pa, kot ugotavlja Foucault, “vlada brez vladanja”, oz. kot sem izpostavila, na delu je svojevrstna “dvojnost”: “/.../ da njegovi subjekti funkcionirajo, morajo imeti na voljo svobodo za svoje delovanje – zato da lahko zbirajo med konkurenčnimi si strategijami.” (Read 2009, 29) Na podlagi tega Foucault ugotovi, da neoliberalizem kot modus vladnosti bolj kot z zakonom, operira z zanimanji, z željami, s stremljenji, na način norme. Toda, kot k temu opisu doda Read: “Ta trajektorij sledi temeljnemu paradoksu; ko je moč manj restriktivna, manj korporalna, postane obenem bolj intenzivna, prežemajoča polje delovanj, [tudi] potencialnih.” (ibid.)

Foucaulteva artikulacija neoliberalizma kot vladnosti neoliberalizem zagrabi v njegovi učinkovitosti, v načinu, kako je slednji preobrazil subjektivnosti in družbena razmerja. Po drugi strani pa Lazzarato k Foucaultevi artikulaciji očita dvoje: prvič, četudi Foucault v svojih predavanjih leta 1971 govori o razmerju mera – dolg (sicer res na primeru antične Grčije), slednje v svoji analizi neoliberalizma izpusti, čeravno, tako Lazzarato (2012, 98), so denar, finance in dolg konec sedemdesetih že nastopali kot strateški dispozitivi neoliberalnega vladanja; drugič, glede na neoliberalno vladnost, ki je ne moremo razumeti brez ekonomije dolga, je pričujočo Foucaultovo izpustitev težko razumeti, po drugi strani pa Lazzarato slednje utemeljuje z dejstvom, da se je Foucault v svojih analizah neoliberalizma oprijemal “industrijske” različice povojnega neoliberalizma, zaradi česar je spregledal logiko financiranja (ibid., 100) kot ključnega mehanizma neoliberalne vladnosti. Tozadevno je, ko se umešča neoliberalno vladnost, k slednji potrebno dodati še funkcijo dolga, ki se povezuje s preobrazbo kapitalizma in njegovega denarja, kar npr. ni ušlo Gillesu Deleuzu, ki v besedilu *Pripis k družbam nadzora* iz-

postavi: "Človek ni več zaprti človek disciplinirajočih se družb, ampak je zadolžen človek družb nadzora."¹ (Deleuze 2002, 177)

Pa vendar. Če nas Foucaulteva analiza česa nauči, je to, da je potrebno neoliberalizem misliti s pomočjo njega samega – z njegovo notranjostjo, kar pa ima pomembne implikacije za politični odgovor nanj, kajti kot pravi Read: "*Politični odgovor na neoliberalizem se mora izvajati z njegovega terena delovanja, tj. produkcije subjektivnosti, svobode in možnosti.*" (Read 2009, 36) Glede na to, da je film ena ključnih subjektivizacijskih tehnologij naše sedanosti (z družbo nadzora in digitalizacijo se filmu pridružijo še nekatere druge subjektivizacijske tehnologije, ki za razliko od npr. fotografije v 20. stoletju, danes zasedajo še kako pomembno mesto v (de)subjektivizaciji²), se slednji ponuja kot pomemben element v repolitizaciji neoliberalizma. Navsezadnje neoliberalna vladnost v svoj skupek vključuje tudi reprezentacije in diskurze, zato je repolitizacija filmskih reprezentacij nadvse pomembna. Premaknimo se k izbrani študiji primera.

Uvodoma sem postavila tezo, da gre film *Ona* razumeti kot primer reprezentacije, ki konstruira neoliberalno ženskost. Zgoraj navedene temeljne vidike neoliberalne vladnosti, pri čemer sem v osnovi sledila Foucaultu, je mogoče prikazati prav na primeru tega filma. V *Oni* nas Huppert in Verhoeven postopoma peljeta v notranjost Michèle Leblanc, osrednje protagonistke, v kateri se nenehno prepletata njena krvava družinska zgodovina in sedanost uspešne podjetnice, solastnice podjetja t. i. "nove ekonomije" (izdelava računalniških igrice ipd.), ki se je praktično naredila sama (v maniri neoliberalne subjektivitete) in to navkljub medijsko odmevni travmi, ki jo je kot deklica doživela. A kmalu postane jasno, da je tudi njena sedanost naluknjana: nezadovoljna je s sinovo izbiro dekleta, hkrati jo moti njegova izgubljenost, ki je ne zmore skanalizirati (Michèlina vzgoja namreč ne funkcionira kot zakon, ampak kot neoliberalna norma), obenem gre na sinovo dezorientiranost gledati kot na simptom njegovih prekariziranih zaposlitev (kot tipične zaposlitvene oblike neoliberalne vladnosti), s prijateljičinim možem ima afero, ločila se je od moža, za katerega se izkaže, da je v nekem trenutno nadnj položil roko, na delovnem mestu se sooča s stresom in z nezaupanjem. Toda to monotonost nekega dne prekine posilstvo, pri čemer pa se Michèle odloči, da ga ne prijavi policiji ...

Ne le, da lahko to njeno odločitev beremo kot izraz individualizacije osebne tragedije ter nezaupanja v institucije (oboje je tipični simptom neoliberalne vladnosti), razumemo jo lahko tudi kot premestitev t. i. pasivnosti žrtve v aktivno delovanje, kar se je tudi razlagalo kot primer (post)feministične geste. Na prvi pogled bi se lahko reklo, da smo v danem primeru priča preobrnitvi tiste znamenite Bergerjeve ugotovitve iz *Načinov gledanja*, "*/.../ da moški delujejo, ženske pa se kažejo.*" (Berger 1972, 46) Toda slednje drži le do določene mere. Osrednja protagonistka, četudi je aktivni subjekt, je obenem še vedno objekt (pogleda oz. poželenja), a s to razliko, da se tega tudi zaveda. Pravzaprav se s to dvojnostjo igra oz. nanjo tudi zaigra, ko gre za odnos ona/posiljevalec (ki se začne ponavljati), vse do klimaksa, ki pa ni razgrnitev posiljeval-

¹ Deleuze v svojem besedilu ugotavlja, da koda v družbi nadzora postane ključna, saj se nadzor izvaja numerično, na način čim hitrejšega dostopanja do informacij, zaradi česar se posameznik ne vzpostavlja več v relaciji individualno/množično, temveč postane dividualni, pri čemer pa je bančna kartica tista, ki deluje kot dispozitiv dividualnosti.

² Izraz povzemam po Giorgio Agambenu iz besedila *What is An Apparatus?*, z njim pa tematiziram problem subjektivizacije, ki s proliferacijo aparatov subjekta ne subjektivizirajo, temveč (de)subjektivizirajo.

čeve identitete, temveč je to način njegovega uničenja. A pozor. Na podlagi teze, da gre v primeru filma *Ona* za reprezentacijo neoliberalne ženskosti, trdim, da tudi način, kako se napadalca uniči, ni končni klimaks filma.

Pravi klimaks nastopi v sklepnem prizoru, v katerem vidimo Michèlinega sina, ki ne le, da je v uničenju napadalca aktivno udeležen (mamo in posiljevalca namreč zaloti v eni od njunih iger, ker pa ne pozna ozadja, meni, da gre za napad na mamo in posiljevalca pokonča), k mami Michèle se vrne z dekletom, ki ga Michèle ni odobraval, in to še pred rojstvom dekletovega otroka, ki pa ni sinov biološki sin (v Michèlinem zavračanju sinovega otroka je zaznati rasizem, brez katerega spet ne moremo razumeti aktualne oblike neoliberalne vladnosti).

Na prvi ravni gre sinovo vrnitev brati kot način, s katerim se Michèle želi oddolžiti sinu za “(od)rešitev”, toda glede na njegov nemogoč, prekariziran položaj je moč reči, da gre za obrnitev dolžniškega odnosa in to tako na ekonomski kot na subjektivni ravni, sploh glede na to, da dolg funkcionira kot dispozitiv, za katerega Lazzarato (2012, 42) pravi, da “/.../ *dolg in razmerje upnik-dolžnik sestavljata subjektivno paradigmo sodobnega kapitalizma; v njem ‘delo na sebi’ podvaja ‘delo’, v katerem ekonomska dejavnost in etično-politična dejavnost produkcije subjekta hodita z roko v roki. Dolg vzgaja, kroti, proizvaja, modulira in modelira subjektiviteto.*” Ker pa dolg deluje na ekonomski kot na psihološki ravni, je moč reči, da je relacija med Michèle in sinom pravzaprav relacija produkcije dolžniškega razmerja, danes prevladujoče, predvsem pa konstitutivne oblike neoliberalne vladnosti.

To besedilo seveda v nobenem primeru ne želi zmanjševati diskurzivnega premika, ki ga film izvede s simbolično postfeministično premestitvijo aktivnega oz. pasivnega. Želi pa s podano analizo neoliberalne vladnosti osvetliti strukturno umeščenost t. i. postfeminizma v neoliberalni vladnosti, saj meni, da zgolj simbolna gesta premestitve aktivnega/pasivnega, ki jo lahko spremljamo v danem filmu, ni zadostna. Res je, da gredo scenarij, režija in igra v smer performiranja ustaljenih patriarhalnih kodov in pomenov, ki so z njimi povezani, pri čemer gre mestoma celo za njihovo karikatur, kar seveda učinkuje kot posmeh prav tem patriarhalnim kodom, je vendarle vprašanje, če gre za zares emancipatorno gesto?

Glavna protagonistka se praktično celo svoje življenje bojuje z nasiljem patriarhalnega reda, toda na neki temeljni ravni (pa ne le v odnosu do sina) reproducira prav ta red. Dilema produkcije svobode na eni in podrejanja na drugi strani, ki jo je v svojih analizah neoliberalne vladnosti opazil že Foucault, pa se prav s tem znova potrdi kot še kako aktualna.

Možno je sicer trditi, da je prav dvojnost tega procesa na delu v temeljni zasnovi filma, tj. v preobrnjeni igri subjekta in objekta, toda dvomim, da so ustvarjalci filma to dvojnost mislili izven diegetskega prostora. Prav slednje pa je, vsaj po mojem mnenju, ključno, glede na to, da je kritični feminizem seveda tudi boj zoper prav ta neoliberalni kapitalizem, ki pa ga Michèle vendarle reproducira.

In kaj reči za neoliberalno ženskost v danem filmskem primeru? Neoliberalna ženskost se v filmu *Ona* kaže kot tista oblika ženskosti, ki sloni na identitetni premestitvi patriarhalnih kodov in seksizma, po drugi strani pa je trdno umeščena v neoliberalno vladnost, ki nastopa kot dominantni dispozitiv neoliberalnega kapitalizma zadnjih desetletij, ki pa s procesi individualizacije in identitetne politike zamegljuje nekatere temeljne strukturne probleme kritičnega feminizma.

Literatura

Agabmen, Giorgio: *What is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

Berger, John: *Ways of Seeing*. London in Harmondsworth: British Broadcasting Corporation in Penguin Books, 1972.

Deleuze, Gilles: *Družba nadzora / Gilles Deleuze: intervju s Tonijem Negrijem*. Filozofski vestnik 3/2002, 167–177.

Erblant, Kate: 'Elle': Isabelle Huppert on Why Her Controversial Film About Rape Is 'Post-Feminist', 2016; <http://www.indiewire.com/2016/10/elle-isabelle-huppert-controversial-film-rape-feminist-1201736901/> (5. 3. 2017)

Lazzarato, Maurizio: *Proizvajanje zadolženega človeka: Esej o neoliberalnem stanju*. Ljubljana: Maska, 2012.

McRobbie, Angela: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage Publications Ltd, 2009.

Read, Jason: *A Genealogy of Homo-Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity*. Foucault Studies 6/2009, 25–36.

Povzetek

Besedilo utemeljuje tezo, da je film *Ona* Paula Verhoevna primer konstrukcije neoliberalne ženskosti. Za opis svojega osrednjega lika Michèle Leblanc je Isabelle Huppert poudarila individualiziranost in povezavo s pojmom postfeminizma. Toda ta osredotočenost na individualizacijo je ena od treh ključnih razsežnosti, ki jih v zvezi s postfeminizmom kritično obravnava teoretičarka Angela McRobbie. Individualizem namreč povezuje z revitalizacijo neokonzervativnih vrednot, povezanih s spolom in seksualnostjo, ki se na način discipliniranja lastnega telesa in v življenjskih pričakovanjih odražajo v individualizacijskem procesu, s čimer pa se ne kljubuje, temveč reproducira heteronormativno matrico. Sporne odločitve glavnega lika v filmu *Ona* lahko beremo kot izraz individualizacije osebne tragedije ter nezaupanja v institucije, kar je oboje tipični simptom neoliberalne vladnosti. Simbolna gesta premestitve aktivnega/pasivnega, ki jo lahko spremljamo v danem filmu, s tem ni zadostna. Res je, da gredo scenarij, režija in igra v smer performiranja ustaljenih patriarhalnih kodov in pomenov, ki so z njimi povezani, mestoma celo za njihovo karikaturu, vendarle pa ostaja vprašanje, če gre pri tem zares za emancipatorno gesto.

Summary

This article substantiates the thesis that the film *Elle* by Paul Verhoeven is an example of the construction of neoliberal femininity. In describing the central character Michèle Leblanc, Isabelle Huppert stressed individualization and the connection with the concept of

post-feminism. But this concentration on individualization is one of three crucial dimensions critically analyzed by theorist Angela McRobbie in connection with postfeminism. Individualism is connected with the revitalization of neoconservative values associated with gender and sexuality, which by way of disciplining one's own body and life expectations is reflected in an individualized process by means of which it reproduces the heteronormative matrix rather than resisting it. The questionable decisions of the main character in *Elle* can be read as an expression of the individualization of personal tragedy and distrust of institutions, both of which are typical symptoms of neoliberal governmentality. The symbolic gesture of the transfer of active/passive that we can observe in the film is not adequate. True, the script, direction, and acting move in the direction of performing established patriarchal codes and associated meanings, in places even their caricaturization, but the question remains of whether this is truly an emancipatory gesture.

Ključne besede

neoliberalna ženskost, postfeminizem, individualizacija, neoliberalna vladnost, dolg

Key words

neoliberal femininity, postfeminism, individualization, neoliberal governmentality, debt

Buržoazni feminizem *po francosko*

Jasmina Šepetavc

V članku vzporejamo dva filma Isabelle Huppert, *Prihodnost* (*L'Avenir*, 2016) in *Ona* (*Elle*, 2016), da bi na kratko analizirali ženski protagonistki v obeh. Vprašanje, ki nas vodi, je: kaj nam protagonistki lahko povesta o (post)modernih ženskah? Sta feministični figuri ali sta zvezani s postfeminizmom? Kaj postfeminizem sploh pomeni in kakšne implikacije ima za (post)feministično prihodnost?

V minulem letu je Isabelle Huppert doživela ponoven vrhunec svoje igralske kariere z dvema filmoma: *Prihodnost* (*L'avenir*, 2016, Mia Hansen-Love) in *Ona* (*Elle*, 2016, Paul Verhoeven). Roko na srce, o njeni karieri je vse od začetkov v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja mogoče govoriti kot o permanentnem obstanku na vrhu, kljub temu da je uspela odigrati več radikalnih vlog, ki na glavo postavljajo vsakršne preproste definicije ženskosti, seksualnosti, nasilja, ljubezni in nenazadnje staranja; vlog, ki so lahko toliko kompleksne za gledalca, kot so izjemen izraz igralk. Tako ni presenetljivo, da je Huppert že nekoliko mitološko povzdignjena v eno izmed najboljših igralk vseh časov in označena za avtorico (naziv, ki predvsem v kontekstu francoskega filma in filmske teorije pripada režiserju, geniju, za katerega ni potrebno posebej poudariti, da je navadno moški), neznačilno za vodilno igralko pa njene kariere ne more zamajati niti tok časa. Če junakinja filma *Prihodnost* Nathalie, potem ko jo zapusti mož, povzame družbeni odnos do starejših žensk s stavkom: "*Ženske po 40. letu so za v smeti*," Huppert sama temu odnosu jasno kljubuje. Tako se v luči njenih zadnjih dveh filmov, o katerih je mogoče brati skorajda enotne kritike, da sta subtilno feministična (*Prihodnost*) ali brezkompromisno postfeministična (*Ona*), in igralkine (potencialno feministične?) persone poraja vprašanje, kaj nam filma govorita o (post)modernih ženskah. V ta namen gre filma *Prihodnost* in *Ona*, čeravno sta na prvi pogled precej drugačna, brati skupaj in vzporedno.

Prihodnost je presek nekega življenja v nekem obdobju, zgodba o profesorici filozofije Nathalie, ki se ji potihoma, a naenkrat življenje postavi na glavo. Nathalie predava na fakulteti in se ubada s svojo maničnodepresivno materjo, propadlo igralko, ki ni nikoli prebolela svoje potencialne kariere in zapuščenosti (neuspešno je bila poročena trikrat) in ki redno kliče svojo hči in gasilce, da jih informira o svojih samomorilskih namerah. Medtem ko na Nathalie pade breme emocionalnega dela, jo njen dolgoletni mož, avtoritarni in konservativni srednješolski profesor filozofije, ki se po besedah Nathalie že od 18. leta dalje ni spremenil in katerega vodilo je Kantovo "Zvezdnato nebo nad mano in moralni zakon v meni", vara. Tako Nathalie ostane sama v stanovanju, polnem knjižnih polic, ki so zdaj napol prazne, kar o odsotnosti in samoti junakinje pove več kot moževa fizična odsotnost. Družbo ji dela le materina debela in stara mačka Pandora, na katero je sicer alergična, je pa hkrati njena največja opora v času žalovanja in izbruhov joka. Potem je še tu Fabien, mlad filozof in njen nekdanji učenec, Nathaliejin intelektualni in morda emocionalni partner, s katerim se platonsko, a z veliko neizrečenih čustev in privlačnosti dobiva najprej v Parizu, pozneje pa na podeželju, kjer Fabien na kmetiji s punco in prijatelji osnuje nekakšno alternativno anarhistično skupnost. Film se konča podobno, kot se začne in teče: brez velik spektaklov, brez velikih sprememb, razen te, da Nathalie v rokah pestuje svojega prvega vnuka, v ozadju pa igra priredba skladbe *Unchained melody*, morda najbolj znane glasbene podlage filma *Duh* (*Ghost*, 1990, Jerry Zucker), v tem primeru brez erotičnih podtonov: "*Time goes by so slowly and time can do so much*." V tej točki je verjetno najbolj skoncentrirano bistvo filma, ki navsezadnje že z imenom napoveduje svoje ukvarjanje s časovnostjo: kamera, ki je nevsiljivo spremljala ta presek življenja neke ženske, se mirno oddaljuje iz sobe in jedilnice, iz življenja ljudi, ki smo jih spremljali zadnjo uro in pol, z jasnim občutkom, da bo vse v redu. Vseeno pa se gledalec ne more otresti občutka, da je to tudi najšibkejša točka filma, ki nastavi sicer nekoliko poenostavljeno zgodbo generacijskih sprememb ter upada političnega idealizma in radikalizma skozi čas samo zato, da na koncu izzveni kot pripoved o ženski pasiv-

nosti in nekakšna politična fikcija prihodnosti, ki se v figuri ženske Nathaliejinega družbenega sloja, barve kože, seksualnosti ipd. kaže kot dobljena stava, če prihodnost pojmuje kot predvidljivo kontinuiteto, zgrajeno na majhnih variacijah poznanega, in ne kot prelom s sedanostjo ali nepredvidljivo transformacijo z nedoločenimi cilji. In to nikakor ni prihodnost, ki bi jo lahko označili za (četudi subtilno) feministično. Če je, kot piše Grosz (2000) o feministični politiki prihodnosti, politika tukaj in zdaj vedno povezana tudi s koncepti novega, prihodnosti in postajanja (dinamike permanentne spremembe), je Nathaliejina potencialna transformacija v luči časovnih prerezov tukaj in zdaj (ločitve, materine smrti in upada kariere) prepredena z reakcionarnostjo, ki časovnost zapira v fiktivne strukture heteronormativnega časa družine (navsezadnje prihodnost simbolizira novorojeni vnuk), tega, kaj naj bi pomenilo primerno staranje za žensko, babico ipd. Tako ji Fabien v verbalnem konfliktu očita, da si ne more predstavljati miselnega sistema, ki bi zahteval spremembo v njenem lastnem življenjskem stilu. Kako pak se to nanaša na njen buržoazni stil akademičarke sredi Pariza, a večja povednost filma je v njeni ne samo politični, temveč tudi življenjski resigniranosti, ki je v filmu nakazana večkrat: na začetku filma med študentskimi demonstracijami Nathalie nadaljuje pouk in se pozneje spominja mladosti, v kateri je bila tri leta komunistka kot vsi resni intelektualci tistega časa. Gojiti stil komunista v času najmočnejših civilnih gibanj v Parizu je v retoriki Nathaliejine politične poze podobno gojenju trajn naših mam v osemdesetih, ki lahko sicer čez desetletja spodbudi kakšen val nostalgičnega smeha, ne more pa prinesiti nobene revolucionarne spremembe. Potem ko jo zapusti mož in ji umre mati, se junakinja z novo izdajo Lavinasove knjige *Difficile liberté* odpravi k Fabienu na francosko podeželje. Kot nakazuje naslov knjige (za gledalca je argument teksta tu puščen ob strani), je njena na novo dobljena svoboda težavna, ne ve čisto, kaj bi z njo, razen tega, da nikoli več ne bo poslušala Brahmsa in Schumannja, ki ju je kar naprej predvajal njen mož. Tako preživlja svoje dneve na podeželju, kjer se anarhistična mladež pretežno moškega spola in srednjega razreda pogovarja o konceptu avtorstva, vmes išče svojo pobeglo mačko Pandoro, ko pa ji mlada gostja postavi vprašanje, kaj si ona misli o avtorstvu, odgovori: "Mislim, da sem prestara za radikalnost. Bila sem tam, naredila to. OK, spremeni se se," nakar ji mlado dekle odgovori: "Ampak svet je enak, samo še hujši."

Prihodnost odnos generacij zastavi sterilno shematično, kar se sicer v luči leta 2016 in pisanja o generacijskih vojnah starih konservativcev in mladih milenijcev, ki so toliko bolj revni od svojih staršev, dobro vključi v sentiment jasne delitve med privilegiranimi in depolitiziranimi nekdanjimi revolucionarji na eni ter visoko izobraženimi mladimi, ki iščejo alternative življenju svojih staršev v idiličnem odmiku od sveta, na drugi strani. A pri filmu se ves čas zdi, da je tisto, kar gledamo, ravno shematično orisan vsakdan, ki mu umanjka nekaj mesa v skorajda eteričnem toku. Nathalie nikoli ne izgubi kontrole, ona in Fabien ter Erika (še ena znamenita vloga Huppertove) in Walter Klemmer iz *Učiteljice klavirja* (*La pianiste*, 2001, Michael Haneke) nimajo nič skupnega v raziskovanju seksualnosti, perverzij, nasilja in odnosov moči med učiteljico in njenim mlajšim učencem. Nathalie tako zaključi svoje predavanje z odlomkom iz Rousseaujeve Julie: "Dokler si česa želimo, se lahko odrečemo sreči," s tem pa junakinja sama fantazmagorično zadovoljitev postavi nad telesne užitke.

In vstopi *Ona*, Michèle, ki si jo lahko predstavljamo kot družbenih norm osvobojeno Nathalie. A takšna je le na videz, saj je v resnici njihovo skrajno utelešenje. Zgodba govori o poslovni

ženski Michèle, ki s prijateljico Anno vodi podjetje z videoigami. Michèle je podobno kot Nathalie del privilegiranega sloja, živi sama, v veliki pariški meščanski hiši s svojo mačko, ima ekscentrično mamo, ki se odloči, da se bo poročila z mladim žigolom, in sina, ki na Michèlino veliko frustracijo noče priznati, da ni oče otroka niti takrat, ko njegova naporno sebična punca rodi dojenčka kar nekaj otenkov temnejšega od svetlolasi staršev. In vendar je Michèle bolj kompleksna filmska figura od komičnih trenutkov v filmu, ženski lik, ki ne odlaga telesne potešitve v prid hrepenenja (spi z možem svoje poslovne partnerke in edine prijateljice) in ki se vsake naloge loteva pragmatično (ko njena ekipa pokaže del igre, kjer pošast z lovkami brutalno penetrira žensko od zadaj, Michèle zahteva še več nasilja). Podobno pragmatično pristopi k dejstvu, da jo je zvečer, ko je – podobno kot Nathalie – klicala svojo mačko, posilil neznanec. Tako mirno kot najprej pobriše tla, Michèle nato iz sebe spere kri, naznani golo dejstvo posilstva na večerji z nekdanjim možem, Anno in njenim možem/svojim ljubimcem ter celotno stvar odrine iz vidnega polja vsakdana. Tako film mineva brez omembe storjenega nasilja, razen v *flashbackih*, v katerih Michèle podoživlja posilstvo v vedno novih podrobnostih, vse do sredine filma, kjer začne iskati posiljevalca, najprej v šovinističnem okolju svojega podjetja, dokler se posilstvo zopet ne zgodi in junakinja izve, da je krivec privlačen sosed (na katerega je, mimogrede, voajeristično masturbirala). Na tej točki je film *Ona* mogoče povezati z *Učiteljico klavirja*, kjer polimorfna perverznost Erike ne le subvertira vsakršne predpostavke filmskega gledalca o ženski seksualnosti na platnu, temveč pripelje ritualizirana ponavljanja njenih fantazij do skrajnih učinkov. Michèle podobno sadistično dejanje nekonsenzualnega nasilja sprevrne v nekakšno pogodbeno razmerje mazohizma, kjer sama vzpostavi nadzor nad dejanjem in pogoji posilstva, ki se v filmu nato zgodi še večkrat. Michèle zavrača vlogo žrtve, kot zavrača dobri stari maščevalni obhod ponižane žrtve posiljevalsko-maščevalnega žanra (*rape-revenge*). Zavračanje tega za gledalca sicer katarzičnega drugega dela ima verjetno nekaj opraviti z njenim očetom, množičnim morilcem, ki je po morilskem obhodu po soseski za piko na i do tal požgal še družinsko hišo, za kar je angažiral tudi takrat desetletno hči. V tem se Erikin in Michèlin mazohizem tudi razlikujeta: če je, prosto po Deleuzu v *Mazohizmu in zakonu* (2000), mazohist subjekt, ki zanika Zakon očeta in poskuša poustvariti predojdipski (materinski) svet, kar je v *Učiteljici klavirja* razdelano v impresivne podrobnosti, je *Ona* popolnoma zvezana z ojdipsko strukturo in figuro psihopatskega očeta, ki nad Michèle visi kot njena edina emocionalna temna senca.

To, da Huppert Michèle, ki ni ne žrtev ne maščevalka, v intervjujih imenuje “nova ženska”, in da so kritiki film označili skorajda enotno kot emancipatorično postfeminističen (pri čemer nihče od njih zares ne definira, kaj naj bi postfeminizem sploh pomenil), ni nespravljivo s šovinizmom in patriarhalno strukturo družbe. Še več, v *Oni* “nova ženskost” ne deluje na pogo-rišču patriarhata (simbolično pogorele družinske hiše in odsotnega psihopatskega očeta), kot bi si kritiki radi mislili, temveč je patriarhalna struktura in neoliberalna potrošnja, ki omogoča izgradnjo kar najboljše različice ženskosti, predpogoj za “novo žensko”, ki jo film evocira in Michèle uteleša.

Michèle je produkt postfeminizma, če kulturni diskurz postfeminizma razdelamo kot čas po feminističnem političnem boju, čas, ko smo dosegli enakost med spoli in politika ni več potrebna. V tem elitističnem modelu postfeminizma popularna kultura povzdiguje (redke) pri-

mere ženskega uspeha v tradicionalno moških poklicih (videoigre so pač najbolj tipičen sodoben primer tega), žensko vitalnost in lepoto kljub staranju, moč, ki jo bojda prinese potrošništvo ipd. (glej npr. Tasker in Negra 2007; Gill in Scharff 2011). V maniri kapitalistične kanibalizacije je del feminizma v postfeministični diskurz inkorporiran; kar postfeministična Michèle zares uteleša, pa so patriarhalne vrednote. Nova neapologetska ženska vzame moč kot "pravi" moški, fuka kot "pravi" moški, nadzoruje svoje emocije kot "pravi" moški, akumulira denar kot stari kapitalist in vse to v visokih petah. Njena seksualna emancipacija pa se kaže v tem, da prevzame nadzor nad posilstvom, ga subvertira v lasten užitek. Michèle pa bi lahko nedvomno brali tudi kot psihopatko ali sociopatko, v družbeni mimikriji uspešno do te mere, da se je povzpela do natančno tistega statusa in stila, ki se v postfeministični dobi imenuje uspešna ženska.

Postfeministični diskurz nam govori zgodbo o eni (fiktivni) kategoriji ženske, ki premaga vse življenjske prepreke in katere prihodnost bo v redu, ženske, ki je privilegirana bogata individualistka. Če se Nathalie v *Prihodnosti* še sprašuje o Drugem – na začetku filma popravlja esej z naslovim *Ali se lahko postavimo na mesto drugega?* – ga Michèle povozí kot neoliberalistični tank. In če je njena patologija zvesto utelešenje patriarhalnih idealov, je patologija njene versko gorečne sosedo (posiljevalčeve žene) ta, da je za moževa nagnjenja vedela in se Michèle zahvali, da mu je vsaj za kratek čas dala tisto, kar je potreboval. Tradicionalna religiozno pokorna ženskost je še bolj patološka od (post)moderne postfeministične, nam pravi film. Seveda *Ona* na tem mestu potegne iz zakladnice postfeminizma drugo plat kovanca vzpona žensk, kot je Michèle: izgubo moške moči in njihove (nasilne) izpade ob tej izgubi. *Ona* namreč ni samo zgodba o ženski, ampak je tudi klišejska zgodba o propadlih moških (privilegiranih moških, ki so edini, ki sploh lahko kaj izgubijo): Michèlin nekdanji mož in propadli pisatelj si umisli mlado ljubimko, za katero se izkaže, da je občudovala nekega drugega pisatelja z istim priimkom; Michèlin asertivni ljubimec ne zazna njene nezainteresiranosti med hotelskim seksom in misli, da je za njegovo vzburljenje igrala truplo, ko pa ga končno zapusti žena, se zapije; njen sin je nesposoben naivnež; njen sosed pa zatrt katoliški bankir, ki ga vzburja nasilje.

Tako se oba filma, tako *Prihodnost* kot *Ona*, bereta kot oris vsakdanjih patologij francoske buržoazije, z dvema protagonistkama, ki oscilirata med pasivnostjo in norostjo. Če bi filma brali kot feministična, govorita o feminizmu, ki ni dostopen vsem. Težave Nathalie, ki v samoiskanju hodi po pariških parkih, francoskem podeželju in bere Rousseauja, se zdijo malenkostne. Nekje na sredi *Prihodnosti* si gledalec zaželi, da bi se Nathalie razpustila, naredila nekaj norega, zažgala moževe knjige, si umislila ljubimca, ljubimko ali vsaj vibrator. Kot si za Michèle zaželi, da bi začutila nekaj, karkoli, da ne bi več bila neoliberalni pragmatični stroj, ampak bi vzela tisto pištolo, s katero strelja na tarče, in za katarzičen učinek sama pokončala sosedo (tako pa še to na koncu naredi njen sin). Ženska oblika norosti, ki bi prišla iz nevzdržnosti šovinizma, bi bila precej bolj primeren odgovor na leto 2016, kot sta postfeministična Michèle ali pasivna Nathalie.

Literatura

Deleuze, Gilles: *Mazohizem in zakon*. Ljubljana: Zbirka Analecta, 2000.

Grosz, Elizabeth: *Deleuze's Bergson: Duration, the Virtual and a politics of the Future*. Deleuze and Feminist Theory. Ur. Ian Buchanan in Claire Colebrook. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. 214–234.

Gill, Rosalind in Christina Scharff (ur.): *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Hampshire in New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Tasker, Yvonne in Diane Negra (ur.): *Interrogating Postfeminism: Gender and the politics of popular culture*. Durham in London: Duke University Press, 2007.

Povzetek

Lanskoletna filma *Prihodnost* in *Ona* z Isabelle Huppert v glavni vlogi nam vzporedno in na drugačne načine govorita o zgodbi o dveh ženskah iz podobnega okolja. *Prihodnost* so filmski kritiki označili za subtilno feminističen film, medtem ko naj bi *Ona* govoril o “novi” postfeministični ženski. Tako je vprašanje članka, kaj nam dve protagonistki govorita o ženskah in (post)feminizmu danes? Z vzporejanjem obeh protagonistk, ki bi jih na prvi pogled lahko brali kot emancipatorno reprezentacijo dveh uspešnih starejših žensk na velikem platnu, ugotavljamo, da je podoba obeh protagonistk ujeta med žensko pasivnostjo in patologijo. In četudi ni vsaka patologija nujno nekonstruktivna, v tem primeru postfeministična junakinja filma *Ona*, Michèle, patriarhat zvesto uteleša do destruktivnih razsežnosti. Postfeminizem, ki ga kritiki označijo za emancipatoričen moment filma *Ona* in ženske enakosti, tako zahteva več analize, saj se v liku Michèle kaže kot simbiotično spletnje patriarhata, neoliberalizma in novih diskurzov “ženskosti”, ki imajo s feminističnimi politikami in drugačno (feministično) prihodnostjo opraviti bolj malo.

Summary

Two films from last year starring Isabelle Huppert in the main role, *Things to Come* and *Elle*, tell us in parallel and in different ways a story about two women from a similar environment. *Things to Come* has been characterized by film critics as a subtle feminist film, while *Elle* is regarded as being about the “new” postfeminist woman. Thus the question of this article is what can these two protagonists tell us about women and postfeminism today? Through the juxtaposition of the two protagonists, who at first sight could be interpreted as the emancipatory representation of two successful older women on the big screen, we find that the im-

age of both protagonists is trapped between female passivity and pathology. And although not every pathology is necessarily unproductive, in this instance the postfeminist heroine of the film *Elle*, Michèle, faithfully embodies the patriarchy to a destructive extent. Postfeminism, which critics label the emancipatory moment of the film *Elle* and of the equality of women, thus requires more analysis, since in the character of Michèle there is a symbiotic interlacing of the patriarchy, neoliberalism, and new discourses of “femininity” that have little to do with feminist politics and a different (feminist) future.

Ključne besede

Isabelle Huppert, *Prihodnost*, *Ona*, feminizem, postfeminizem

Key words

Isabelle Huppert, *Things to Come*, *Elle*, feminism, postfeminism

Alternativno zvezdništvo Isabelle Huppert

Tina Poglajen

V članku vzporejamo dva filma Isabelle Huppert, *Prihodnost* (*L'Avenir*, 2016) in *Ona* (*Elle*, 2016), da bi na kratko analizirali ženski protagonistki v obeh. Vprašanje, ki nas vodi, je: kaj nam protagonistki lahko povesta o (post)modernih ženskah? Sta feministični figuri ali sta zvezani s postfeminizmom? Kaj postfeminizem sploh pomeni in kakšne implikacije ima za (post)feministično prihodnost?

Zvezdniško osebnost Isabelle Huppert, ki temelji na kombinaciji njenih filmskih vlog in javnih nastopov, določajo intelektualnost, hladnost in deviantna seksualnost, predvsem pa skrivnostnost, ki obsega tako njen slog igre kot odnos do zasebnosti v povezavi z mediji. Njeno zvezdniško osebnost tako kljub temu, da je povezana z intelektualnimi in umetniškimi filmi, zaznamuje patriarhalna ideologija, ki ženske objektivira, jih idealizira in hkrati zlorablja ter v tem smislu ne izstopi iz kapitalistične produkcije in njene kulturne industrije.

Isabelle Huppert je od leta 1971, ko se je kot igralka v filmu pojavila prvič, nastopila v več kot sto filmih v različnih jezikih in zanje med francoskimi igralci in igralkami dobila največ nominacij in nagrad. Kritiki se strinjajo, da je ena največjih francoskih igralk vseh časov, in četudi je od sedemdesetih nastopila v celi vrsti vlog – od divjih, uporniških fantovskih deklet, “gamines” iz soseščine, do cele palete muhastih mater, drznih dam iz visoke družbe in razmišljujočih fatalk –, je njen status igralske ikone še posebej povezan z določenimi lastnostmi njenega filmskega in javnega nastopanja.

Filmska zvezda je “*nekdo, ki je slaven in ki nastopa v filmih, nekdo, okrog kogar se oblikuje ‘osebnost’ ali ‘mit’, ki sestoji iz skupka njihove podobe na platnu in zasebne identitete, ki jo občinstvo prepozna in od filma do filma začne pričakovati; ta ‘mit’ ali ‘osebnost’ torej tudi določa vloge, ki jih igrajo v filmih.*” (Vincendeau 2000, viii) Različni avtorji in avtorice pišejo, da naj bi bila za njeno zvezdniško osebnost bistvena “*intelektualna odmaknjenost*”, ki nastopa hkrati s “*šokantno, četudi hkrati melanholično ranljivostjo, ki na občinstvo hkrati deluje vznemirljivo in fascinantno*” (Tidd 2012, 33). Eden izmed najvplivnejših sodobnih filmskih kritikov, Jonathan Romney, o njej zapiše, da je bil “*njen obraz nekoč pomirjujoče okrogloličen, skozi leta pa so ga posejale fine kritične linije; pridobil je lepoto, ki je lahko hkrati nežna in turobna. Izražati so se začele ličnice, ki jih v mladosti ni bilo slutiti, in ki zdaj z lahkoto izražajo sarkastičen prezir, naduto neodobravanje, kruto zapeljivost. Isabelle Huppert včasih izraža vse hkrati, med tem pa njene poteze zares pričajo le o dolgočaseni pozornosti. Njena specifična fiziognomija naše čute izzove in prisili, da like, ki jih igra, beremo bolj pozorno, kot bi jih, če bi jih igrala bolj vpadljiva igralka.*” Avstrijski režiser Michael Haneke, s katerim je Huppert posnela *Učiteljico klavirja* (*La Pianiste*, 2001) je o njej izjavil: “*Pri njej imate na eni strani skrajno trpljenje, na drugi pa leden intelektualizem. Nihče drug ne zna združevati obojega.*” Tudi legendarni filmski kritik Roger Ebert je menil, da Huppert igra v enem dobrem filmu za drugim. “*Neustrašna je. Režiserji se pogosto zanašajo prav na njen dar za izražanje depresije, kompulzij, sebičnosti in obupa. Lahko je duhovita in očarljiva, a to je lahko marsikdo. Ona obvlada izraz, ki brezizrazno strmi v praznino.*” (Romney 2005)

Morda so za mit Isabelle Huppert danes odgovorni predvsem filmi Clauda Chabrola, v katerih je nastopila z obrazom kot “*nepopisanim listom papirja, ki ga popišejo vsi v občinstvu*” ter zaslovela po lakoničnem in zadržanem slogu igre. V Chabrolovih filmih je Huppert igrala vloge razvpitih žensk, “*legendarnih fatalk*” (Mayne 2000, 69-75): po *Violette Nozière* (1978), kjer njen lik niha med arhetipi device in vlačuge, saj se kot osemnajstletna, na videz vzorna hči, uporno prelevi v prostitutko, je nastopila v *Ženski zadevi* (*Une Affaire de femmes*, 1988), zgodbi o ženski, ki so jo v Franciji med drugo svetovno vojno obglavili, ker je nosečnicam pomagala delati splave. Leta 1991 je – v eni svojih najbolj znanih vlog – nastopila še kot Emma Bovary v Chabrolovi priredbi Flaubertovega romana; tudi tukaj njena Emma Bovary ni preprosta žen-

ska, pri kateri bi zlahka razumeli, kaj jo privede do propada, temveč “nepopisan list”, belo platno, na katerega različni ljudje v njenem življenju, pa tudi različna občinstva, lahko projicirajo svoja posamezna branja.

Romney o Isabelle Huppert pravi, da je “*najskrivnostnejši obraz francoskega filma*,” česar se očitno zaveda tudi sama: o sebi je izjavila, da je “*bolj vprašaj kot trditev*,” in da je skrivnost, kaj dobro fotografijo naredi zares dobro. “*Rada sem v osrčju te skrivnosti*.” Tudi sicer je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja Huppert pogosto nastopila v vlogah enigmatičnih in čustveno nedostopnih likov: v *Loulou* (1980) Mauricea Pialata, Godardovem *Reši se, kdor se more* (*Sauve qui peut* (*la vie*), 1980), ki je nastal istega leta, ali v *Coup de foudre* (1983) Diane Kurys. Pogosto je igrala kompleksne in transgresivne vloge inteligentnih in razmišljajočih likov, in morda jo tudi zato opisujejo kot intelektualko, tako se opisuje tudi sama; novinarji jo pogosto obtožijo, da naj bi bila ledena, ker ne želi odgovarjati na standardna, ponavljajoča se medijska vprašanja. Skrivnostna je tudi glede svojega zasebnega življenja, glede katerega v medijih vlada praznina – četudi je za francoske filmske zvezde v primerjavi s hollywoodskimi značilno, da veliko manj razgaljajo svojo zasebnost, naj bi bila Isabelle Huppert po tem še posebej znana: “*Kljub uživanju v razkazovanju je o njej znano, da svoj obstoj v prostem času le nerada izpostavlja*,” in da torej tudi na tem področju deluje v skladu s svojo osebno filozofijo netransparentnosti in skrivnostnosti. Zase pravi, da je “*zgolj igralka*” in da obstaja “*le v svojih vlogah*”. Po njenem mnenju je “*javna podoba igralca vselej netočna, resnična pa ne obstaja, še posebej ne pri igralki – niti ne bi smela obstajati*” (Romney 2005). V tem smislu nekoliko protislovno deluje proti diskurzivni produkciji filmske industrije, ki obstaja, da bi podrobnosti iz zasebnega življenja zvezdnikov posredovala javnosti in deluje v okviru domneve, da bo občinstva fascinirala vsaka podrobnost njihovih zakonov, skokov čez plot, otrok in domov; hkrati pa deluje v skladu s trditvijo, da je bistven del “mita” filmske zvezde tudi njeno zasebno življenje, ki postane “javno” (Williams 2013, 4), le da pri Isabelle Huppert praznina na tem področju še dodatno poudarja skrivnostnost njene osebnosti.

Ker o njej (domnevno) ne vemo ničesar, je kot zvezdniška osebnost odlično platno za projekcijo fantazij: Simone de Beauvoir zapiše, da je pri označevanju ženskosti kot “skrivnostne” bistven moški privilegij, ne pa objektivna pozicija: žensko je skrivnost le za moškega, a ker je “*skrivnost za moškega, jo imajo za skrivnostno v svojem bistvu*” (Katz 2003, 36). “Skrivnostnost” je poleg tega bistveni del objektivacije ženske; sam “misterij ženskosti”, nekakšna skrivnostna radoživost, ki se izmika moškemu pogledu, je konstitutivni del faličnega spektakla zapeljevanja: “*falična ekonomika se sama na sebi sklicuje na nekakšen skrivnostni X, ki mu vedno uhaja iz dosega*.” (Žižek 2016, 41) Minsky (1996, 93) piše o mehanizmu idealizacije, ki je na področju spola “*najverjetneje odgovoren za veliko sovražnosti proti ženskam*.” Kulturne reprezentacije žensk v patriarhalni družbi segajo od “madone”, “boginje”, “vlačuge”, in tako naprej; ženske so v teh upodobitvah bodisi neskončno močne, bodisi čisto nemočne, skratka, patriarhalna kultura lahko ženske idolizira in jih hkrati fizično, besedno in psihično zlorablja, pa gre pravzaprav za isti mehanizem; prav njegova dvojnost pa pride še posebej do izraza pri zvezdniški podobi Isabelle Huppert, ki pogosto nastopi v vlogah žensk z “deviantnimi” seksualnostmi, ki so lahko hkrati sadistične, mazohistične in ekshibicionistične.

Idealizacija je morda še posebej izrazita pri filmskih zvezdah, saj jih v vlogo nekakšnih sodobnih olimpijskih bogov in boginj (Williams 2013, 1) postavlja sama mitologija zvezdnitva. Primerjava ni naključna: klasicizem naj bi bil pri načinu, kako filmska industrija predstavlja in promovira samo sebe, pomembno orodje že od samih začetkov filma; v prvih desetletjih 20. stoletja je bila prav klasicistična estetika filma in podobe njegovih zvezd ključni element, ki je film iz položaja nizke, množične kulture povzdignil v "pravo" umetnost, del visoke kulture, po obeh svetovnih vojnah pa so klasično lepa telesa filmskih igralcev in igralk ponudila vzor za obnavljanje fizičnih, moralnih in umetniških idealov, ki so bili med vojno ogroženi skupaj s "civilizacijo". S klasicizmom njegovih zvezd je film lahko hkrati čisto nov in star kot zemlja, najbolj sodobne izmed filmskih idolov pa protislovno ves čas definira preteklost, s katero jih primerjajo. Našo predstavo o tem, kaj bi filmska zvezda morala biti, "je torej določal, in še vedno določa, 'klasična' ikonografija ali diskurz." (*ibid.*, 3).

Različni pisci in piske se trudijo pokazati, da Isabelle Huppert sicer v telesnem smislu takšnim klasičnim zvezdnim idealom ne ustreza. Jonathan Romney zapiše, da je prednost Isabelle Huppert v tem smislu tudi "obraz, ki ne pripada nobenemu določenemu obdobju, družbeni skupini, celo starostni ne." V širokem naboru vlog, tudi zgodovinskih, kot so Clara Schumann, Marie Curie in Madame de Maintenon je prepričljiva zato, ker ima po njegovem obraz, ki ga "ne bremenijo očitna znamenja zvezdnitva". Vincendeau (2000, 21–22) meni, da so v primerjavi s klasicističnim idealom Hollywooda francoske igralk in igralci nasploh pogosto "nekonvencionalnega" videza, še posebej moški, kot so Jean Gabin, Jean-Paul Belmondo ali Gerard Depardieu, vendar so takšne tudi ženske, kot je Isabelle Huppert, za katere obraz naj bi ameriški producenti Heavens Gate neslavno menili, da spominja na krompir (*ibid.*). Njena koža ni alabastrna kot pri kipih iz antične Grčije; neka kritičarka je o njej zapisala, "najprej sem se zaljubila v pege. Ko je kot preklasta mladenka nastopila v tragediji Clauda Gorette, *La dentellière* iz leta 1977, mi je njen pegasti obraz preprečeval, da bi jo zares razumela – njena osebnost je bila tako nedoumljiva gledalcem kot drugim likom v filmu. V kinu še nikoli nisem videla takšne kože, a kar mi je od vloge, zaradi katere je postala slavna, najbolj ostalo v spominu, je bila kombinacija ranljivosti in hladnosti ..." O domnevnih metaforičnih razsežnostih kože Isabelle Huppert se razpiše tudi Romney: "S tem, ko nam izzivalno odteguje vpogled v notranjost likov, ki jih igra, povzroči, da začnemo razmišljati o njihovi površini, njeni koži, v vsej njeni metaforični in dobesedni netransparentnosti. Ta slavna pegasta koža – ki je včasih tako blede, da jo direktorji fotografije radi osvetlijo v nezemeljsko modri – je najobčutljivejša membrana evropskega filma za merjenje in beleženje čustev." Hollywoodski idoli naj bi sicer že sami po sebi, kot sodobna utelešenja lepote, ki so jo slavili Grki, "najbolj intelektualni med vsemi antičnimi narodi", ponujali nekakšno "intelektualno naslado", ki naj bi ponazarjala visoke kulturne vrednote, zgrajene v več kot dva tisoč letih zgodovine ter v zgodovinskih trenutkih oživljanja klasičnega. "Če si 'muzejski pogled' zaslužijo starogrški kipi golih idealnih ženskih in moških teles, potem mora biti tudi naše občudovanje filmskih zvezd vredno vsaj toliko spoštovanja" (Williams, 3); gre, skratka, za nekakšno "dvojno artikulacijo", ki potencialno erotične podobe igralcev in igralk istočasno zagotavlja in zanika.

Poudarek na umetniškosti in intelektualnosti filmskih zvezd v primerjavi s holywoodskimi sicer poudarja že sam francoski zvezdniški sistem, ki naj bi združeval podobe igralcev in

igralk v *mainstreamovskih* in avtorskih filmih. Poleg tega je zanj značilno, da je film zelo soroden gledališču: to je še posebej pomembno zato, ker vpliva na filmske nastope igralcev in igralk z ustvarjanjem specifičnih zgodovinskih parametrov, ki določajo to, kako jih gledalci in gledalke dojemajo. Francoska igra je od zgodnjega slikovitega, melodramatičnega sloga, ki je temeljil na poudarjanju in telesnih pozah, prešla k "realističnemu" ali naturalističnemu slogu, ki meri na avtentičnost nastopov. Poleg tega počasnejša montaža, ki je v primerjavi s hitrejšimi ameriškimi rezi tradicionalno zaznamovala evropski film, dramatične poudarke v pripovedi prepusti igralski zasedbi. Več pozornosti kot individualnim igralcem in igralkam je pogosto namenjeno kombinaciji scenografije, vzdušja in igralske zasedbe, kar pogosto vzporejajo z ameriškim "prodajanjem ženskega mesa" (Crisp 1993, 384); manj je bližnjih posnetkov – kar je veljalo tako za drame iz petdesetih let prejšnjega stoletja kot za francoske filme iz sedemdesetih in osemdesetih in postane še posebej očitno pri ameriških priredbah francoskih filmov –, namesto njih filmi svoje igralce in njihova telesa obravnavajo z nekakšnim "globalnim pristopom". Razlogi za drugačen pomen zvezd v Franciji so morda kulturni, denimo zaradi zgodovinsko višjega vrednotenja neodvisnosti in "umetniškosti", tako pri zvezdah samih kot pri filmarjih in občinstvu, kar naj bi pretehtalo v primerjavi z najskerajnejšimi vidiki delovanja zvezd kot blaga. Bolj verjetno gre (za morda s tem povezano) "posebno naravo francoskega produkcijskega sistema (manj velikih studiev in zvezdníških imen, ki bi jim bila zavezana) in za manj skrajno obliko kapitalizma, katere simptom takšen sistem je" (ibid., 225). Četudi ob besedni zvezi "filmska zvezda" morda najprej pomislimo na hollywoodske zvezdnike in zvezdnice, in četudi je zvezdníški sistem v Franciji morda manj očiten, kljub temu obstaja in deluje; imajo lepo število zvezdnikov z obsežnimi filmografijami, okrog katerih so zgrajene njihove lastne diskurzivne produkcije: v tisku, na radiu in televiziji, s pomočjo prestižnih nagrad, kot so cenzarji, in festivalov, še posebej Cannesa; podobe francoskih zvezdnikov naj bi bile v mednarodni javnosti še bolj kot pri drugih povezane z glamurjem (Vincendeau 2000, 1). Še več, pogosto delujejo kot ambasadorji francoskega filma in francoske kulture, še posebej zato, ker so *de facto* bolj "nacionalni" kot hollywoodske zvezde, saj delujejo v okviru manjšega domačega trga. Zunanaj Francije nosijo breme nacionalne identitete, definira jih njihova francoskost.¹ Zvezdniki v Franciji so na različne načine del vsakdanjika, povezani so z dogodki in objekti, ki podpirajo "zamišljeno skupnost" (Anderson 2007) nacije tako, da okrog njih kopičijo znamenja francoskosti; poleg stalne ponudbe njihovih fotografij, posterjev, izdelkov iz blaga in okraskov z njihovimi motivi, tudi z njihovim pojavljanjem na znamkah in telefonskih karticah, udeleževanjem nacionalnih praznovanj.

Pomen filmskih zvezd je hkrati ekonomski, kulturn in ideološki. Ne le, da oblikujejo (nacionalno) kinematografijo, temveč določajo tudi njene pripovedi in slog igre kot industrijsko pomembno blago za industrijo na domačem in tujem trgu. Imajo velik vpliv na domačo (francosko) kulturo (in včasih na druge), in to skozi utelešanje in potrjevanje različnih osebnostnih

¹ Mediji so pisali o "galski razposajenosti" Gérarda Depardieuja, o "čudovito francoski Julie Delpy", o "prekrasno francoski Sophie Marceau", o "očarljivo galski 31-letni Juliette Binoche", o "galskem šarmu" Catherine Deneuve, in podobno (ibid., 3).

tipov v specifičnih zgodovinskih trenutkih.² Mit zvezdnikov hkrati deluje kot sprava med protislovji družbenih vlog, ki se jih v določenih zgodovinskih trenutkih pričakuje od moških in žensk, in "naturalizira" ter legitimira njihovo zgodovinsko konstrukcijo.

Nekaj podobnega bi zagotovo lahko sklenili tudi o povezavi med liki Isabelle Huppert, ključnimi elementi njene zvezdniške osebnosti in spreminjajočimi se definicijami družbenega spola v osemdesetih in devetdesetih. Med njimi so progresivne vloge, kot je filmska priredba francosko-senegalskega romana *Trois Femmes puissantes*, *Belka* (*White Material*, 2009, Claire Denis), ki s pripovedjo o Marii Vial, ki jo igra Huppert, vzpostavlja kritično držo do belih Evropejk, ki posnemajo nekdanje kolonialne prakse. Hkrati njeni liki "utelešajo dvoumnost položaja ženske v povojni zahodni patriarhalni družbi, ki mora vijugati med svobodo in odgovornostjo, transgresivnim in konvencionalnim" (Tidd 2012, 33), na primer liki mater, kot v *Komediji nedolžnosti* (*Comédie de l'innocence*, 2000) Raúla Ruiza, *Učiteljici klavirja* (*La pianiste*, 2001) Michaela Hanekeja ali *Skriti ljubezni* (*L'amore nascosto*, 2007) Alessandra Caponeja. Ti liki po eni strani ponujajo novo razumevanje dinamik materinstva ter z upodabljanjem disfunkcionalnosti odnosa med materjo in otrokom potrjujejo argument Simone de Beauvoir, ki je pisala, da materinski nagon ne obstaja in da ženske izkusijo celo paleto odzivov na eksistencialno situacijo materinstva in spolnosti. Po drugi strani jih je mogoče brati tudi le kot različice tradicionalnih patriarhalnih vlog, ki jih predpisujejo politična in spolna dvojna merila; tudi za njene vloge, ki združujejo odkrito seksualnost in viktimizirano nedolžnost (pri zgodnejših vlogah) ali pokvarjenost, spletkarskost in brezčutnost (pri poznejših), bi težko rekli, da realizirajo feministično videnje sveta v kakršnem koli smislu. Bržkone je zadnji takšen primer prav *Ona* (*Elle*, 2016, Paul Verhoeven), film, pri katerem so ustvarjalci in nekateri kritiki njegov t. i. postfeminizem poudarjali kot adut, četudi je v svojem poudarjanju maskulinih lastnosti lika Isabelle Huppert (in implicitnem podcenjevanju feminilnosti), lastnosti, ki na nek način le potencirajo lastnosti njene zvezdniške osebnosti, in nekakšni s tem povezani potrebi po samokaznovanju glavne junakinje, morda dokazuje le, da feminizem tudi danes še zdaleč ni nekaj "preživetega" ali "nepotrebnege". V shemo bo, kot kaže, spadal tudi njen prihodnji film, *Eva* (2017) Benoîta Jacquota, v katerem naj bi "zaigrala kot *femme fatale*". (Keslassy 2016).

Kot smo videli, je bistvo zvezdnitva Isabelle Huppert tudi to, da ni videti zvezdniška; njeno zvezdniško osebnost je predvsem v primerjavi s hollywoodskimi zvezdami "alternativna", nastopa pa v filmih, ki so označeni kot "umetniški" ali "intelektualni"; ne glede na dejansko umetniško vrednost ali politično (ne)progresivnost bi bilo naivno domnevati, da njena zvezdniška osebnost ni del ustvarjanja mitologije filmskih zvezd, ki že od samih začetkov filma deluje kot strateški del ekonomskega sistema filmske industrije in je sam po sebi industrijski proces, ki je ključen za ustvarjanje prestiža filma samega; nenazadnje je "osebnost zvezde blago, ki nastopajoče in njihovo delo umesti na trg in deluje kot magnet za denar." (Vicendeau 2000, viii) Če se, nekoliko pesimistično, zatečemo k Adornu in Horkheimerju, vidimo, da se kapitali-

² Kot na primer v primeru predvojnih buržujskih dandyjev Maxa Linderja, tragičnih junakov delavskega razreda Jeana Gabina, predrznih zapeljivk Brigitte Bardot v petdesetih ali prepirljivih žandarjev Louisa de Funèsa v šestdesetih.

stična produkcija in njena kulturna industrija ne razlikuje toliko po tematiki kot po “razvrščanju, organiziranju in označevanju kupcev” in “zagotovi nekaj za vsakogar, da ne more uiti nihče”; kar je videti kot pomenljivo, je v resnici le povabilo v marketinško nišo; zvezdniška osebnost Isabelle Huppert, predvsem v smislu njenih filmskih vlog, pa kljub njihovi neizpodbitni kompleksnosti v političnem smislu pogosto ne seže dlje od podobnih reprezentacij žensk, ki so utelešale strah in tesnobo pred spolno razliko in spreminjajočimi se družbenimi vlogami spolov in kot take prežemale književnost in slikarstvo dekadence, simbolizma in art nouveauja, nato pa tudi film, skoraj povsem od njegovih začetkov.

Literatura

- Adorno, Theodor in Max Horkheimer: *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, 1944; <https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm> (5. 3. 2017)
- Anderson, Benedict: *Zamišljene skupnosti : O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2007.
- Crisp, Colin: *The Classic French Cinema, 1930–1960*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Katz, Claire Elise: *Levinas, Judaism, and the Feminine: The Silent Footsteps of Rebecca*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2003.
- Keslassy, Elsa: *Isabelle Huppert to Star in Benoit Jacquot's Psychological Thriller 'Eva'*, 2016; <http://variety.com/2016/film/global/isabelle-huppert-to-star-in-benoit-jacquots-psychological-thriller-eva-1201931509/> (5. 3. 2017)
- Mayne, Judith: *Female Criminality and Servitude in Claude Chabrol's La Cérémonie*. Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000. 23–40.
- Minsky, Rosalind: *Psychoanalysis and Gender : An Introductory Reader*. London, New York: Routledge, 1996.
- Romney, Jonathan: *Isabelle Huppert : Mysterious, moi?*, 2005; <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/isabelle-huppert-mysterious-moi-485092.html> (5. 3. 2017)
- Tidd, Ursula: *Devenir mère: Trajectories of the Maternal Bond in Recent Films Starring Isabelle Huppert*. Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvorian Perspective. Ur. Jean-Pierre Boulé in Enda MacCaffrey. Oxford, New York: Berghahn Books, 2012.
- Vincendeau, Ginette: *Stars and stardom in French Cinema*. London, New York: Continuum, 2000.
- Wardell, Simon: *In Praise of Isabelle Huppert*, 2014; <https://magiclanternfilmclub.org/2014/04/09/in-praise-of-isabelle-huppert/> (5. 3. 2017)
- Williams, Michael: *Film Stardom, Myth and Classicism: The Rise of Hollywood Gods*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Žižek, Slavoj: *Femininity between goodness and act*. Lars Von Trier's Women. Ur. Rex Butler in David Denny. London: Bloomsbury, 2016.

Povzetek

Isabelle Huppert je od sedemdesetih let nastopila v celi paleti različnih vlog, a njeno zvezdniško osebnost, ki temelji na kombinaciji njenih filmskih vlog in javnih nastopov, vseeno določajo predvsem intelektualnost, hladnost in deviantna seksualnost, predvsem pa skrivnostnost, posebej od nastopov v filmih Claudea Chabrola, ki obsega tako njen slog igre kot odnos do zasebnosti v zvezi z mediji. Skrivnostnost je lastnost, ki je ženskam pripisana s privilegirane moške pozicije, zato postane njihova določujoča značilnost. Huppert v zvezdniškem sistemu zaradi svojega videza, nastopov in francoskega zvezdniškega sistema deluje alternativno, a ima vseeno ekonomski, kulturni in ideološki pomen za kulturno industrijo. Njeno zvezdniško osebnost tako kljub temu, da je povezana z intelektualnimi in umetniškimi filmi, zaznamuje patriarhalna ideologija, ki ženske objektivira, jih idealizira in hkrati zlorablja ter v tem smislu tako ne izstopi iz kapitalistične produkcije in njene kulturne industrije.

Summary

Isabelle Huppert has appeared in a wide range of different roles since the 1970s, but her celebrity personality, which is based on a combination of her film roles and public appearances, nonetheless is defined primarily by intellectualism, aloofness, and deviant sexuality, especially in the films by Claude Chabrol, which encompass her style of acting as well as her attitude towards privacy in connection with the media. Mysteriousness is a quality that is attributed to women from a privileged male position and it thus becomes their defining characteristic. Because of her appearance, performances, and the French system of celebrity, Huppert operates in an alternative way, but she nevertheless has an economic, cultural, and ideological significance for the culture industry. Her stardom is thus marked by a patriarchal ideology despite the fact that she is associated with intellectual and artistic films. This ideology objectifies women, idealizes them and at the same time abuses them and in this sense thus does not diverge from capitalist production and its culture industry.

Ključne besede

Isabelle Huppert, zvezdništvo, spol in mediji

Key words

Isabelle Huppert, stardom, gender and media

Soba za goste / GuestRoomMaribor

Lucija Smodiš

Pripravlja *Meta Kordiš*

Revija Dialogi med drugim sledi in se odziva tudi na ustvarjalno, kulturno in družbeno produkcijo ter dogajanje v Mariboru. Revizija revije ob 50. letnici je pokazala, da so Dialogi svojevrsten živ arhiv mesta, ki pogosto daje prostor in glas tistim, ki so sicer malo ali slabo slišani v lokalni družbeni in medijski krajini, hkrati pa pomembni, celo ključni za mestotvornost in pestro urbano dinamiko. V rubriki *Prepovedani položaj*, ki jo pričenjamo v tej številki, predstavljamo dejavnosti in prostore kolektivov in skupin posameznikov, ki so vzniknili v zadnjih letih. S svojim delovanjem pripomorejo ali celo spodbujajo različne urbane, ustvarjalne in družbeno solidarnostne prakse ter dajejo Mariboru poseben pečat in utrip, hkrati pa ga umeščajo in povezujejo z mednarodnim okoljem. Gre za nevladne organizacije, ki delujejo v različnih organizacijskih strukturah in poslovnih strategijah na širokih področjih kulture, ustvarjalnosti, neformalnega izobraževanja in družbeno ter gospodarsko progresivnih praks. Veliko dejavnosti poteka na profesionalnem nivoju, hkrati pa je opravljenega tudi veliko (ne)vidnega prostovoljnega dela s požrtvovalnostjo in aktivizmom.

Kakšna je vaša dejavnost?

Soba za goste je mednarodna umetniško-izobraževalna rezidenčna dejavnost, ki smo jo v okviru nevladne organizacije Pekarna Magdalenske mreže Maribor začeli vzpostavljati leta 2011. Ponuja izvedbeno in informacijsko strukturo, ki koordinira rezidence, zbira, ureja in ponuja informacije o rezidencah v tujini ter s skupnimi dejavnostmi povezuje mariborsko umetniško sceno s tujimi ustvarjalkami in ustvarjalci. Izbor umetnic in umetnikov poteka na podlagi mednarodnih javnih razpisov in pozivov, prijave pa ocenjuje petčlanska žirija, ki kasneje izbrane umetnice in umetnike tudi spremlja skozi kreativni proces in z njimi dela. Kriterije in izbor prijav posameznih razpisov in pozivov določijo člani žirije na osnovi vpogleda v kulturno-umetniško življenje mesta in seznanjenosti z aktualnim dogajanjem na mednarodnem nivoju.

Kakšen je vaš formalno pravni status in v kakšni organizacijski strukturi delujete?

V okviru nevladne organizacije Pekarna Magdalenske mreže, ki je zasebni zavod s statusom "v javnem interesu" na področju kulture in mladine, je program *Soba za goste* najobsežnejši program na področju umetnosti. Ekipa, ki načrtuje in izvaja program, deluje kot sorazmerno avtonomna enota. Vodstvo zavoda smernic programa ne pogojuje. Ekipa ima pri pripravi programa proste roke.

Kako se financirate, kako poslužete in kako delujete?

Soba za goste financirata Ministrstvo za kulturo (v okviru 4-letnega programskega razpisa, ki letos poteče) ter Mestna občina Maribor (ob vsakoletnih prijavah na razpis za kulturne projekte). Skupna razpoložljiva enoletna sredstva, s katerimi smo v letu 2016 izpeljali 9 projektov in v okviru teh 25 javnih prireditev, znašajo okoli 13.000 EUR. Pri projektu delava dve osebi (producentko, kuratorsko delo, koordinacija, urednikovanje kataloga, PR, administracija spletne strani in družbenih medijev, fotografiranje, arhiviranje, čiščenje ...) in ena strokovna sodelavka, s katero sodelujemo le občasno. Od naštetih sem bila v zadnjem letu sama zaposlena preko javnih del, sodelavko plačujemo po avtorskih pogodbah, rezidentom pa krijemo potne in produkcijske stroške ter štipendijo. V uporabi imamo dva bivalna ateljeja v Vetrinjskem dvoru, ki smo ju pridobili v uporabo na javnem pozivu javnega zavoda Narodni dom Maribor. Nastalo umetniško produkcijo večinoma predstavljamo v Galeriji K18, na Korški cesti 18. Ker pa dajemo prednost odprtim projektom, ki se praviloma navezujejo na lokalni kontekst, se marsikatero delo vpne tudi v javni prostor (npr. KURS, Martina Kartelo, Kavkaz-Balkan, Mafalda Neves, Svetlana Fialova, Petr Šourek, Benoit Izard ...) ali kakšno drugo negalerijsko infrastrukturo (npr. OffCity Collective, Marco Bonacolto, Karin Pisarikova, Dušan Dobias, DOO Performing art group ...).



• Kolektiv KURS, mural *Zastavo bomo dobili*. Otvoritev na zunanji stranski fasadi GT22, 2015 | Fotoarhiv Sobe za goste



• Isti mural z anonimno intervencijo nekaj mesev po otvoritvi | Fotoarhiv Sobe za goste



• Simon Farid, *Strategies of secret curation*. Otvoritev razstave v Galeriji K18, 2017 | Foto Andrej Firm

Kakšne so prednosti in slabosti takšnega delovanja?

Narava rezidenčnega programa zahteva, da se termini obiskov načrtujejo kar nekaj časa vnaprej, glede na to, da umetnice in umetniki v Mariboru preživijo daljše obdobje (mesec ali dva). Štiriletni programski razpis nas tako rešuje predvsem v začetnem obdobju leta, preden prijavimo projekt na Mestno občino Maribor, ki razpis objavi v drugi tretjini koledarskega leta. Rezultate financiranja dobimo dokaj pozno, šele septembra ali oktobra, kar nam seveda povzroča preglavice, saj tako do oktobra ne vemo natančno, koliko umetnikov bomo dejansko lahko gostili. V zadnjih mesecih leta je večinoma zasedenost ateljejev visoka in posledično je prilagajanje programa po oktobru oteženo ali nemogoče. Ker je potrebno pridobljena sredstva porabiti v tekočem letu, januarja zakorakamo v nov cikel negotovosti in tveganja.

Kar se tiče same oblike rezidenčnega programa, je prednost gostiti tuje umetnice in umetnike, ki nam v najboljšem primeru osvetljujejo perspektive, ki so nam nevidne – pogosto se vsi naučimo kaj novega o mestu, skupnosti ... Umetničina/umetnikova prisotnost nam omogoča, da njeno/njegovo delo in proces na več prireditvah predstavimo javnosti, ki potem boljše razume nastalo umetniško produkcijo. Po drugi strani pri rezidenčnih programih nikoli ne veš, kaj bo nastalo, umetnica oz. umetnik lahko v portfoliju deluje odlično, se pa zgodi, da njeno/njegovo delo tukaj iz takih ali drugačnih razlogov na koncu ne deluje najbolje. Lahko bi rekli, da obstaja večje tveganje pri zagotavljanju in ohranjanju zastavljenega nivoja umetniške kakovosti kot pri vnaprej dogovorjenih razstavnih projektih. Vendar pa je čar takšnih programov prav ta večja možnost imporvizacije in spontanosti. Kar pomeni, da določeni umetniški projekti presežejo naša pričakovanja.

Zakaj ste se odločili za takšno dejavnost in delovanje?

V Mariboru tovrstna konstantna in konsistentna oblika rezidenčnega programa pred projektom Soba za goste ni obstajala. Menim, da je potrebno mesto na področju sodobnih umetniških praks bolj mednarodno povezovati, pa ne le z gostovanji tujih razstav in avtoric oz. avtorjev v Mariboru, temveč predvsem z ljudmi, posamezniki, ki v lokalnem okolju delujejo, ga raziskujejo ter nam ponujajo refleksijo o naši družbi in o nas samih. Umetnici ali umetniku rezidenčno okolje predstavlja nova izhodišča za ustvarjanje, priložnost umika iz vsakdanje rutine in zato večji fokus pri raziskovanju in ustvarjanju novega projekta, spoznavanje lokalne kulturno-umetniške scene in profesionalcev na tem področju, spoznavanje drugih kultur in načinov bivanja. Proces pogosto privede do izmenjave znanj in idej med gostujočimi umetnicami ali umetniki ali med gostujočimi in lokalnimi umetnicami ali umetniki, rezultat tega pa so nadaljnja sodelovanja ali prijateljstva, ki ostanejo tudi po koncu rezidence. Rezidence z odnosi in stiki z drugačno kulturo in z interakcijo z lokalnim okoljem predstavljajo podlago za medkulturni dialog. Umetnice in umetniki lahko z reflektiranjem in izpostavljanjem družbenih vprašanj pripomorejo k prepoznavanju drugačnosti in k fizičnemu stiku s posamezniki iz drugih kulturnih okolji, kar, v najboljšem primeru, razbija stereotipe in potencialne nacionalizme. Rezidenčni programi so lahko pomembna in bogata izkušnja, ki močno vpliva na umetničin

oz. umetnikov osebni razvoj in njeno/njegovo delo, za lokalni kontekst pa pomenijo vnos raznolikosti, ki prispeva k odprti družbi, ki kulturnih razlik ne dojema kot nepremostljivo težavo.

Konkretno, v okviru programa *Soba za goste* za vsakega gostujočega pripravimo vsaj tri javne prireditve: "Meet The resident / Spoznaj umetnika/co", na katerem rezident/ka predstavi svojo preteklo produkcijo in projekt, ki ga namerava izpeljati v Mariboru. "Interesni safari" - voden ogled Maribora, ki temelji na umetničinem oz umetnikovem polju zanimanja in predstavlja priložnost, da lokalna publika spozna mesto iz nenavadnih perspektiv, obenem pa s tem dobi vpogled tudi v nastajajoči umetniški projekt. Rezidenco pa končamo s predstavitevijo nastalega dela in pogovorom z umetnikom/co. Tako se tkejo pomembne človeške vezi med ustvarjalci, publiko in kulturnimi delavci, kar pa je danes skorajda edina zanesljiva podlaga za dolgoročni obstoj takšnih programov, ki delujejo v finančni, kadrovski in prostorski negotovosti.

Kako vidite svoj položaj oz. položaj vaše organizacije in njeno usmerjenost v Mariboru? Kaj po vašem mnenju ta dejavnost prispeva mestu?

Menim, da je program *Soba za goste* pomemben tvorec lokalnega kulturno-umetniškega pri-zorišča, saj vedno predstavlja novo produkcijo sodobne umetnosti, ki je pogosto vezana na lokalni kontekst. Tovrstna umetnost, ki govori o našem prostoru, komentira in izpostavlja lokalne probleme (ki so sicer pogosto obenem globalni), publiko nagovarja skoraj neposredno. Naš najpomembnejši prispevek mestu je, ko obiskovalci rečejo, da sicer ne marajo sodobne umetnosti, ampak delo rezidentov *Sobe za goste* pa jim je všeč. In všeč jim ni samo, ker je vsebina vezana na mariborski kontekst, ampak tudi, ker so investirali več časa, imeli možnost umetnika spremljati skozi ustvarjalni proces, predstavitev ali na Interesnem safariju, se z njim pogovarjati in za to delo poglobljeno razumeti.

Program *Soba za goste* si predvsem prizadeva za povezovanje z mednarodnimi producenti in akterji na umetnostniškem področju, ker je naš dolgoročni cilj, da razširimo rezidenčno podlago v program, ki bi omogočal tudi lokalnim umetnicam in umetnikom gostovanja v tujini. Seveda bo za to potreben predvsem posluh in interes naših financerjev.

Na lokalnem nivoju se mi zdi pomembno, da obstaja več neodvisnih kulturnih žarišč, ki se lahko kažejo v zelo raznolikih in kvalitetnih produkcijah, seveda po potrebi medsebojno sodelujejo, ne pa za vsako ceno. Pravijo, da je konkurenca zdrava stvar.





KULTURNA DIAGNOZA

KNJIGA

Matic Majcen
**Učbeniška
 sociologija**

Max Weber
Izbrani spisi iz sociologije religije
 Studia Humanitatis | Ljubljana 2016

Za avtorja, ki velja za eno osrednjih figur v zgodovini sociologije, je imel nemški sociolog Max Weber (1864–1920) do nedavnega v slovenščino preveden sila skromen opus. Če se omejimo zgolj na monografije, smo imeli pravzaprav pri nas do zdaj prevedeno zgolj njegovo temeljno delo *Protestantska etika in duh kapitalizma*, ki jo je leta 1988 izdal Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, prednik današnje založbe Studia Humanitatis. Kar nekaj razlogov je privedlo do takšnega stanja. Weber je umrl relativno mlad, pri 56 letih, in bi pred sabo ob večji sreči z zdravjem zagotovo imel še dolga leta plodnega teoretskega in raziskovalnega dela. Vse življenje so ga spremljale zdravstvene te-

žave, ki v določeni meri izhajajo iz hude oblike meningitisa, ki jo je prebolel kot otrok. Malce bolj kompleksen pa je njegov vzporedni psihični boj. Max Weber je bil namreč potomec staršev z zelo različno življenjsko filozofijo. Očeta, vplivnega politika, največkrat vidimo opisanega kot sproščenega uživača, mater, vpeto v dobrodelne dejavnosti, pa kot asketsko kalvinistko. Max je v večji meri podedoval očetov značaj uživača, a se je zaradi posledic bolezni moral oprijeti izredne delavne discipline, zaradi česar je v osebnem življenju zelo trpel. Po očetovi smrti leta 1897 je zapadel v veliko psihično krizo, ki ga je morila do konca življenja. Uradno je tako res zapisano, da je leta 1920 umrl zaradi španske gripe, ki je tisti čas sejala smrt po Evropi, a po vsej verjetnosti je

bila to zgolj najbolj burna izmed telesnih manifestacij njegovih siceršnjih zdravstvenih tegob.

Na bolj neposredni strani vzrokov za tako majhno število Webrovih monografij najdemo dejstvo, da je njegovo pisanje v prev-



ladujoči meri privzemalo zelo različne dolžine in oblike. Poleg mnogih krajših esejev je njegovo najbolj obsežno delo *Gospodarstvo in družba* obsegalo skoraj 1.000 strani, za nameček pa je več kot polovica njegove izvirne bibliografije izšla posthumno v obliki raznih

zbornikov, ki so za povrh v težnji po tematski organizaciji tekstov spreminjali vsebino, tako da je razen posameznih sklenjenih knjig, med katere spada tudi *Protestantska etika*, pod njegovim imenom na voljo zares malo zaokroženih knjižnih izdaj. Nenazadnje pa je potrebno ugotoviti tudi, da Webrovo delo danes vendarle primarno živi predvsem v študijskem okolju kot učbeniško gradivo za poučevanje sociologije. Čeprav so mnogi njegovi koncepti imeli izjemen vpliv na družbene vede in mišljenje o sodobnih družbah nasploh, pa so jih za redno aplikacijo v soočanju s prelomnimi družbenimi trenji vendarle zamenjali sodobnejši sociološki in filozofski teoretski okviri, mnogi izmed njih so zaradi večje zaokroženosti tudi bistveno bolj privlačni, pri čemer sta psihoanaliza in strukturalizem najočitnejši primer. Kot v spremni besedi za nazoren primer postavi Marko Kerševan, sta denimo Talcott Parsons in Pierre Bourdieu v svojem pisanju močno črpala iz Webrovih spisov o religiji, pa čeprav se sama v ožjem smislu sploh nista ukvarjala s tem področjem. Vseeno pa koncepti, kot so idealni tip, karizmatična oblast ali smiselno delovanje predstavljajo najožji temelj vsakega sociološkega učbenika, čeprav ostaja dejstvo, da je Weber kljub temu, da ti pojmi opisujejo najširše družbene pojave, kot zapiše Kerševan, tako "*kot Durkheim in Marx nekatera svoja temeljna izhodišča, pojme, hipoteze in spoznanja izoblikoval ali preverjal prav ob soočenju z religijo*." Prav zato je knjiga, ki zbere Webrove raziskovalne in teoretske eseje s tega področja, tako pomembna ne samo za avtorjev opus, temveč za sociološko misel nasploh.

Izbrani spisi iz sociologije religije prav zato tvorijo knjigo, ki zapolnjuje pomembno luknjo tako v sociološki literaturi kot v Webrovem opusu pri nas. Z njo je slovenski

knjižni trg vendarle dobil monografsko nadaljevanje Webrova pisanja v slovenščini, čeravno gre za kompilacijo esejev, ki se še toliko bolj kot *Protestantska etika* kaže kot ožje uporabno študijsko gradivo. Ob tem pa je potrebno vseeno izpostaviti, da tisto, kar je v tujini izšlo pod naslovom *Sociologija religije*, ni povsem isto kot to, kar imamo zdaj pred sabo v slovenski izdaji. Kot poudarja Marko Kerševan, je tokratna knjiga zbornik, sestavljen iz več virov, v katerem so želeli pod eno streho združiti vse Webrovo pisanje o religiji, skupaj s *Protestantsko etiko* pa so s tem izidom zdaj v slovenščini objavljena "*vsaj ključna Webrova besedila iz sociologije religije*." V primeru tega avtorja ima namreč možnost branja izvirnih besedil in ne sekundarne literature še poseben pomen. Kot poudari Kerševan, je bil Webrov slog pisanja razmeroma težaven in izhaja iz avtorjevega specifičnega načina povezovanja med pojmovnostjo in zgodovinsko konkretnostjo, zaradi katerega vsak poskus povzemanja ali zgoščevanja njegove misli že s prvim stavkom stopi v polje sekundarne interpretacije. Po drugi strani pa je potrebno ugotoviti – in to še bolj kot *Protestantska etika* demonstira prav ta knjiga –, da je bil Weber obenem izredno sistematičen pisec, celo do te mere, da je želja po celoviti razlagi raziskovanega polja škodovala njegovi raziskovalni osredotočenosti na konkretne, bolj osredotočene pojave v sociologiji religije. Na primer: v osrednjem eseju v knjigi, naslovljenem *Sociologija religije (tipi religioznega podružbljenja)* ga analiza na 170 straneh vodi povprek tako širokih tematik, da bi lahko že vsaka posebej tvorila ločeno monografijo, saj praktično v eni sapi obdela nastanek religije, diskusijo o oblikah religiozne avtoritete, odnos med družbenim razredom in religijo, na samem koncu pa sledi še primerjalno

poglavje med različnimi svetovnimi manifestacijami verovanja.

Max Weber se je že med življenjem soočal tudi s površnimi oznakami svojega dela, ki, kot poudarja avtor spremne besede, niso pojenjale vse do danes. Tista najbolj nenačnana, a obenem tudi najbolj privlačna, je zagotovo oznaka Webra kot nekakšnega Antimarxa. Kot Kerševan povzame logiko tovrstnega razmišljanja: *“Če je po Marxu religija odsev ekonomske baze, potem naj bi Weber dokazal, da je bila religija (religiozna etika) izvor ekonomskega razvoja in da je bistveno determinirala nastanek kapitalističnega načina proizvodnje.”* Weber se je že sam otepal takšnih posplošujočih redukcij, saj njegove ambicije še zdaleč niso bile tako velike. Avtor nikoli ni trdil, da je kapitalizem

kot gospodarski sistem produkt reformacije, temveč je ugotavljal zgolj, kakšno vlogo so ti religijski interesi imeli pri širjenju tega duha po svetu in katere sestavine kulture, ki temeljijo na kapitalistični podstatu, imajo svoj izvir v njih. *Sociologija religije* je zato še en nepogrešljiv prispevek k temeljni sociološki literaturi v slovenščini, v kateri sociolog razglablja o nekaterih svojih osrednjih konceptih, in prav po zaslugi te izdaje jih lahko zdaj v lastnem jeziku beremo iz prve roke, brez morebitnih redukcij in površnih interpretacij, s katerimi se je delo tega avtorja soočalo v zadnjem stoletju.

Maja Šučur

Metamorfoze

Agata Tomažič

Zakaj potujete v take dežele?

Cankarjeva založba | Ljubljana 2016

Agata Tomažič sodi v zadnjem času bržkone med naše najprodornejše publicistke. Da se z enako mero entuziazma kot strokovnosti loteva raznolikih kulturnih ter družbenih in posledično medijskih fenomenov, smo navsezadnje vrsto let opazovali v njenih novinarskih prispevkih v časopisu Delo in zdaj že ugaslem štirinajstdnevniku za umetnost, kulturo in družbo Pogledi, njen prozni prvenec – lani izšla zbirka kratkih zgodb *Česar ne moreš povedati frizerki* – pa je potrdil, da avtorica ne poseduje le smisla za jezikovno gibkost, ampak tudi smisel za humor. Njeno drugo delo *Zakaj potujete v take dežele?* tako že zaradi narave vsebujočih besedil – potopisnih reportaž – vzbuja pričakovanje, da gre za kar najbolj prikladen preplet avtoričinega publicističnega in literarnega izraza.

Prinaša namreč šestnajst enkrat bolj, drugič manj literariziranih potopisnih poročil, ki jih je Tomažič med leti 2008 in 2015 objavila v Sobotni prilogi, Delu Defacto ali Pogledih, nekatera pa spadajo med doslej še

neobjavljene tekste. Če je Nataša Kramberger v podobni zbirki reportaž *Brez zidu* pred dvema letoma zbrala predvsem vtise iz enega kraja, iz Berlina, nas Tomažič s svojimi besedili popelje dlje. Potujemo od Afrike (Malavi, Etiopija, Libija) proti Bližnjemu vzhodu (Izrael, Iran, Sirija, turški Kurdistan in Armenija) in zaključimo v Evropi – v Romuniji, na Hrvaškem, v Franciji in nenazadnje v slovenskem Trstu in na Kočevskem.

Pozornosti bralcev avtorica ne priteguje zgolj zaradi nezanemarljive atraktivnosti nekaterih držav, ki jih je, denimo, obiskala, ko v njih še ni divjala vojna, a se je v njih nemara že netila revolucija. Kot je za reportažno besedilo nujno, Tomažič med vrstice vabi s poznavanjem širokega nabora zgodovinskih dejstev, ki med drugim pričajo o razvoju političnega ali družbenega sistema posamezne dežele. Največkrat ji uspeva, da jih bralcu podtakne nevsiljivo, najsi govori o genocidu, ki so ga nad Armenci v prvem desetletju dvajsetega stoletja izvedli Turki, ali atentatu na



Kralja Aleksandra I. leta 1934 v Marseillu. Potovalne ocvirke najde celo za tiste, ki jih bolj kot preteklost nagovarjata sodobnost in prihodnost, med njenimi pripovedmi se namreč znajdejo tudi podatki o tem, kako prizadevno Iranci danes iščejo spletne obvođe za uporabo družbenih omrežij, nad katerimi “država” ni ravno navdušena, in si na strehe nameščajo satelitske antene, čeprav so te uradno prepovedane. Ali kako, denimo, ustnavljajo vse več dispanzerjev za alkoholike, saj opojna substanca vse bolj pustoši tudi

med prebivalci te tradicionalno islamske države.

Obenem pa Tomažič najbolj uspešno zapeljuje z radovednostjo popotnice, ki se je večkrat pustila voditi lokalnim prebivalcem in popotniškim čutom kot pa nasvetom priročnika Lonely Planet, na katerega svoje upe pogosto polaga neobgljen zahodni turist. Na njega čare sicer ni imuna niti avtorica, ki sicer v vlogi glavne junakinje svoje knjige nastopa suvereno. Razume, da bi bili napaberkovani faktični podatki komaj kaj drugačno branje od listanja turističnega vodiča, zato z lastnimi doživljaji, počutji in mnenji največkrat ne skopari, kar se, seveda, ne more kazati drugače kot v doživetih, pogosto nepredvidljivih anekdotah, ki so zagotovo največja draž katerekoli daljše reportaže, tega že skoraj izumrlega časopisnega žanra: *“Tale tu je bil značilen primerek takšne miselnosti, za vsako ceno se je namreč nameril na tujko naređiti vtis s prav posebnim darom. Segel je pod pult in od tam potegnil nekaj, kar bo po njegovem prepričanju meni, redki gostji iz krščanskega sveta, gotovo prišlo prav: pravi pravcati lesen križ, katerega daljša stranica je merila vsaj meter! Zdrznila sem se kot okoreli brezbožec in še pravi čas potlačila smeh, kaj pa on ve, da se v našem domnevno krščanskem, v resnici pa samo še potrošniškem svetu taki simboli pojavljajo le še na koncertih Madonne.”*

Kot je očitno iz tovrstnih družbenokritičnih utrinkov, Tomažič izrabljuje vsako priložnost, da okrca vse oblike človeške nečimrnosti, sploh nečimrnosti “mehkužne zahodnjaške duševnosti”, ki bi brez boja podleгла okoliščinam, kot so na primer motnje v preskrbi z vodo za umivanje, ki jim prebivalci tretjega sveta kljubujejo precej trdoživo. Avtorica enako mero ironije nakloni romunskemu narkošefu, ki je imel na vrtu svoje močno za-

stražene hiše menda dva leva, ki ju je krmil z ljudmi, kot izraelskim letališkim skrbnikom za varnost, ki potnike že skoraj groteskno podrobno preizprašajo o preteklih in prihodnjih namenih njihovega potovanja – Zakaj potujete v take dežele? – in ob tem zagotavljajo, da to počnejo za njihovo varnost. A dejstvo, da Tomažič venomer dreza v žerjavico, kjer je najbolj vroča, obenem ne pomeni tudi, da moralizira. Prav nasprotno, med dobrimi in manj dobrimi družbenimi praksami loči s preudarnostjo izkušene tujke, ki se zaveda konteksta, v katerega je pripotovala, in se mu je tudi pripravljena prilagoditi – a le na ravni lokalih posebnosti, ne pa globalnih človeških zablod.

Da pri težkanju človeških izbir nima dvojnih meril, kaže še ena od izstopajočih lastnosti pisanja Agate Tomažič – nič manj zavzeto ni namreč ironična do lastnih odločitev. Med slovenskimi sukalci peresa bi težko našli takega, ki bi ob opisovanju svoje paranoje kot posledice uživaškega predajanja učinkom džibutijske trave v etiopijski kavarni tik ob mesnici zmogel naslednji humor na lasten račun: *“S sladostrastno grozo sem si ogledovala kose svežega mesa, ki so povisevali na kavljih, in si v trenutku izmislila nov ultimativni scenarij zarote: seveda, Abdulaziz in “Fofodža” sta naju pripeljala sem, da si bosta na skrivaj v mesnici nabrala mesa za svoji družini za cel mesec, nato pa izginila kot kafra in naju s S. pustila tu z vrtoglavo visokim računom!”*

O avtoričinem udobju v jeziku pričajo tudi spretno umerjeni stavki, ki enkrat lapidarno udarni, drugič radodarno nabuhli stopnjujejo ritem pripovedi, ko se Tomažič srborito zaganja: *“Ker se imam za prijaznega človeka, tudi do same sebe, bi bila najbrž blagohotna in, čakajoča na let domov ter zaradi izkušenj, nabranih na potovanju, še nekoliko*

bolj modra, ne bi sebi, na pragu odkrivanja ter vsej zvedavi in nadobudni, hotela razkriti ničesar, kar bi mi pokvarilo užitke presenečenj." Če si kakšen od bralcev ob tovrstni nabritosti ni obliznil prstov, ga hladnega zagotovo ne morejo pustiti stalne literarne reference, ki se na avtoričini poti pojavljajo kot svojevrstni svetilniki, brez katerih morda ne bi znala naprej. Ko piše o Romuniji, tako ne more mimo Mircee Cărtărescuja, v Armeniji se spomni na Cvetka Zagorskega, v Iranu na Marjane Satrapi, v etiopskem Hararju celo na francoskega Rimbauda, na Kočevskem, jasno, na Kocbeka.

Literarni karakter besedil Tomažič sicer spodbudi tudi s spretnim krmiljenjem napetosti v reportažnih pripovedih, ki jim ne manjka dramatičnih vrhov, četudi se zazdi, da ji zagona do vrhunca žal umanjka ravno ob daljših raziskovanjih domačih logov, kjer ostaja bolj objektivistična, obenem pa drži tudi, da ta poglavja zaradi poznavanja okolja nemara najtežje vzdražijo čutnice slovenskega bralca. Ob nekaterih skoraj poetičnih primerah (v nekem trenutku svoj pomanjkljivi spomin primerja s tem, da bi poskušala z vodo napolniti preluknjan čeber) se avtorica k metaforičnosti včasih zateče tudi ob zaključkih prilog: *"Območje, ki z ničemer ni dajalo slutiti, kako krhko je tamkajšnje ravnoesje sil, se je z enim samim preračunanim potegom nekje iz sredine kupa sesedlo v prah, pomešan s krvjo."* A dejstvo je, da je Tomažič brez tovrstne, včasih že pretirane jezikovne

slikovitosti, pri izpostavljanju največjih življenjskih resnic dovolj suverena tudi, ko je njen izraz bolj umirjen, s čimer navsezadnje dokazuje, da še raje kot jezik raziskuje človeško naravo. Najpomembnejše so navsezadnje venomer njene najbolj preproste ugotovitve, na primer: *"Ena najbolj zahrbtnih posledic revščine je, da te oropa samozavesti."*

Obravnavane potopisne reportaže, ki vsaka zase predstavljajo zaključeno celoto in jim torej vrednost v odsotnosti preostalih v knjigi popisanih popotniških dogodivščin ne bi padla, tako v skupnem naboru zgolj prepričljivo potrjujejo, da je ena plus ena enako tri. Na dovolj kompleksen in obenem duhovit način – kot si je zadala avtorica, "brez nekrologarske korektnosti in spodobnosti" – nadgradijo predstave o delih sveta, ki jih večina pozna predvsem iz senzacionalistične, prepogosto tabuizirane medijske reprezentacije, ob kateri se udobja varnosti vaje povprečnež nemara res vpraša, zakaj potovati v "take" dežele. Kot ugotavlja piska: nemara zato, ker se sam spremeniš, pogosto še pred koncem potovanja. Da je navsezadnje to tudi eden najpomembnejših učinkov literature, se v svoji reportažno-literarni nabirki dovolj dobro zaveda tudi Agata Tomažič.

K N J I G A

Nika Švab

Terapevtsko branje

Haruki Murakami

**Brezbarvni Tsukuru Tazaki
in njegova leta romanja**

Prevod Aleksander Mermal
Mladinska knjiga | Ljubljana, 2016

Po vseh govoricah in vodstvu na stavnica je Haruki Murakami letos ponovno ostal brez Nobelove nagrade za literaturo. Zdi se, da komisija nanj redno pozablja. Kot bi bil neviden, neopazen, brezbarven. Kot je protagonist njegovega zadnjega romana Tsukuru Tazaki. Roman *Brezbarvni Tsukuru Tazaki in njegova leta romanja* je v originalu izšel že leta 2013, v slovenskem prevodu Aleskandra Mermala pa lani pri Mladinski knjigi.

Kot v številnih prejšnjih romanih Murakami tudi tokrat obravnava teme in motive iz sveta glasbe, ljubezen, čustveno ranjenost in preplet preteklosti s sedanjostjo ter vplivom posledic prve na drugo.

Tsukuru Tazaki je živel v Nagoyi, kjer je imel tudi svoje najboljše prijatelje. Bili so skupina petih – Moder, Rdeči, Bela, Črna (to njihova imena pomenijo v dobesednem prevodu in tako so se med samo tudi zmeraj kli-

cali) in brezbarvni Tsukuru. Dolgo in dobro so se poznali, vse dokler ga nekega dne niso izločili iz svoje družbe. Brez pojasnila. Tsukuru nikoli ni bil najsamozavestnejši ali sploh prepričan v svoje sposobnosti ali drugačnost od preostalega sveta. Sam sebe si je predstavljal brezbarvnega. Bledega, nevidnega, dolgočasnega, povprečnega. Zato tudi ni bil pretirano presenečen, ko so ga prijatelji prosili, naj jih ne kliče več. Seveda je bil užaljen in prizadet (celo bolj, kot si je mislil), ampak presenečen pa ne. Zakaj le bi se štirje tako zanimivi in nadarjeni ljudje družili z njim. Skupaj s prijatelji je Tsukuru tako izgubil sposobnost zaupanja. Naslednjih 15 let ni spoznal osebe, s katero bi se lahko sproščeno pogovarjal o čisto vsem. Potem pa je prišla Sara. Simpatična, zgovorna in preudarna ženska, ki je Tsukuruja očarala in ga pripravila do tega, da se končno sooči z demoni svoje preteklosti.

Med zgodbi z

barvnimi prijatelji in Saro je mestoma vnesena še pripoved iz časov prijateljevanja s Haito, ki ga je Tsukuru spoznal na bazenu. Tudi ta se konča klavrno – Haita odide, praktično izgine z obličja Zemlje – brez



pozdrava. Iz prijateljevanja s Haito izvemo, kako sprijaznjen z zavrnitvami je Tsukuru in kako zelo si želi najti novo četverico, trojico, duo ali enico, nekoga, s katerim bosta tvorila yin in yang, bosta neločljiva in pripadala nekemu/nečemu večjemu. Tudi s Haitom mu to ne uspe in še dolgo po koncu njunega prijateljstva ga upajoč išče po njunih točkah srečevanja. Haito je rad poslušal plošče (tako kot Tsukuru), še posebej rad pa Lizstova

Leta romanja (tako kot Bela, ena izmed četverice). Tsukuru tako ni vedel le, da išče. Njegova podoba, česa si želi, je že bila zelo podrobno izoblikovana.

Tsukuru je patološki lik, s težavami se ne sooča, temveč jih le potlači. Dolgotrajne zveze ne išče, saj je prepričan, da česa tako popolnega kot je imel s četverico, ne bo nikdar več našel. V bistvu je precej klasičen Murakamijev lik – pameten, finančno vsaj solidno situiran, osamljen, deloma tudi socialno neprilagojen in obremenjen z duhovi iz preteklosti. Je fatalist, ki si ne zna postaviti lastne vrednosti. Nič, kar počne, se mu ne zdi vredno pretirane omembe. Seveda pa drugi (predvsem njegovi nekdanji prijatelji) njemu zavidajo njegovo stabilnost, prizemljenost, odgovornost, razumsko vedenje in nekateri tudi videz. Za Tsukura bi lahko rekla, da tudi nima lastne volje – ko mu Sara pove, da je edina rešitev za njuno skupno prihodnost njegov pogovor z nekdanjimi prijatelji, se on v roku nekaj dni odpravi na obiske (eden je vključeval potovanje iz Japonske na Finsko, kjer je živela Črna).

Potovanje poteka povsem gladko – vrne se v domačo Nagoyo, obišče prvega prijatelja, ga deset minutk počaka pred pisarno in potem gresta na kosilo. Nobenega izogibanja ali ignoriranja več. Kot najstnik je odgovornost nase sprejel Tsukuru, sedaj so na vrsti drugi. Vsi vedo, da si zasluži njihov čas (sicer pa vsi radi srečamo svoje gimnazijske prijatelje in se spomnimo na osebo, kakršna smo bili nekoč), čeprav noben ni pričakoval njegovega obiska, šokirani pa tudi niso. Počasi začnemo razumevati takratno dogajanje, strah pred resničnim življenjem odraslih ljudi, strah pred novim (in predvsem večjim) okoljem, vprašanje, če boš še vedno najboljši. Kljub dvomu v moralno neoporečnost svojih dejanj, so ga prijatelji družno izločili.

Skupaj jim je bilo lažje in on se je edini izselil iz rodne vasi. Kljub bolečini, ki jo je ves ta čas čutil, praznini, ki je ni bilo mogoče zapolniti, in nevednosti, kaj je storil, Tsukuri razlago sprejme stoično. Čeprav je bolelo, zdaj ni več neveden in praznino mu bo očitno vendarle uspelo zapolniti. Tsukurujevo romanje tako po šestnajstih letih končno dobi epilog.

Celoten roman se vrti okoli Tsukuruja kot nesrečnega protagonista v prvem planu in okoli analiziranja spominov na četverico v pogovorih s Saro v drugem planu. Sicer pa so to bolj kot ne vsi liki iz romana, poleg Haita. Seveda so omenjeni še drugi, nekateri sodelavci, družina in ljudje, ki jih srečuješ dnevno, toda ti so popolnoma postranskega pomena in bi kvečjemu lahko bili dramaturška funkcija – za zaokroženost romana in pripovedi so pač potrebni. Pravzaprav niti skupina gimnazijskih prijateljev fizično ni tako pogosto prisotna kot predvsem opomin na občutek pripadnosti, ki mu tako manjka. Kontrapunkt temu opominu iz preteklosti je Sara kot prispodoba upanja na boljši jutri. In da lahko dočaka mirnejšo prihodnost, potrebuje soočenje s preteklostjo.

Na prvi pogled se zdi, da se je Murakami izpel in začel ukvarjati z lahkotnejšimi, manj filozofskimi tematikami, s katerimi se povprečen bralec lažje poistoveti. Toda prav tukaj je zanka – na podzavestni ravni smo vsi prizadeti zaradi neumnosti iz mladosti. Takrat se začnejo pojavljati tudi prvi znaki duševnih bolezni, saj smo bolj ranljivi. Seveda obstajajo stvari, ki vedno bolijo, kot so smrt ipd., a v zrelih letih se anoreksija, bulimija in samodestruktivnost kažejo manj. In prav to je Tsukuru Tazaki. Prijatelji so ga iz družbe izločili zaradi laži, ki jo je o njem povedala Bela. Tsukuru jim je vljudno prikimal, jih pozdravil in se poslovil. V letih študija je mo-

čno shujšal, ko pa je bistveno kasneje izvedel, da je Bela že šest let mrtva, ga je to prizadelo bistveno manj. Ona je v njegovem srcu namreč umrla že desetletje prej. In še sebičnejša razlaga – on z njeno smrtjo ni imel opraviti ničesar, z njihovim sporom pa bojda vse. Vedoč, da je sam kriv za svojo samoto, in ne vedoč, kaj je zakrivil, je Tsukuru dobrih šestnajst let romal po Tokiu in iskal novo relikvijo, v katero bi verjel.

Če roman primerjam s prejšnjimi Murakamijevimi romani, bi *Brezbarvni Tsukuru Tazaki in njegova leta romanja* bil slogovno zelo podoben *Norveškemu gozdu*, oboje obravnava ljubezensko problematiko na tipičen "murakamijevsko" poetičen in simboličen način, pa tudi branje je manj kom-

pleksnejše kot *Kafka na obali*. Od slednjega je Murakami vzel glasbeni motiv kot vodilo za življenje in opomin na minule čase.

Kljub navidezni preprostosti je roman pomensko izjemno bogat – premore vse od enačenja imena s karakterjem ("nomen est omen"), zaradi katerega se Tsukuru celo življenje počuti manjvrednega, do pretresljivega razpleta, ki bi se lahko zgodil vsakomur. Roman je terapevtsko branje, med katerim bralec prepozna simptome iz svojega življenja in se sprijazni s svojimi adolescenčnimi spodrsljaji.

Blaž Gselman

Radikalne gledališke prakse: primer Pekarne

Ivo Svetina

**Gledališče Pekarne: (1971–1978):
rojstvo gledališča iz duha svobode:
pričevanje**

Knjižnica Mestnega gledališča
ljublanskega | zvezek 167 | 2016

Ivo Svetina je svojo knjigo o Gledališču Pekarne podnaslovil *Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Ta poetična formula-cija, parafraza znamenite Nietzschejeve knjige, pove mnogo več o vsebini, ki je pred bralko in bralcem, kot bi to nemara uspelo kakemu opisnemu naslovu, ki bi omenjal kronologijo nekega gledališča. Svetinov zapis o Pekarni je namreč mnogo več kot verno popisovanje dogodkov, kot so se od-vili za skupino ljudi, zbranih okoli tega, da-nes bi rekli, neinstitucionalnega gledališča v opuščeni Vrtačnikovi pekarni na Tržaški cesti v Ljubljani.

Zato želi ta zapis zagrabiti ta podnaslov čisto zares: v kakšnih družbenih pogojih, v kakšni intelektualni klimi, se je odvila ena najpomembnejših razvojnih stopenj doma-

čega gledališkega okolja, in kakšne rezultate (rojstvo kakšnega gledališča?) je to pomenilo.

Avtor res popisuje dogajanje v gleda-lišču in ob njem, kakor se je odvijalo od njego-vih začetkov do samoukinitve, torej v zgodo-vinskem sosledju. A to je tudi vse, kar knjigo družijo z običajnimi, suhoparnimi kronologi-jami. "Takt" pisanju odmerjajo predstave Pe-karne. Od prve, *Potohodca*, poetične drame Daneta Zajca, do zadnjega, neuspelega po-skusa *Grobnice za Borisa Davidoviča*, drama-tizacije Kiševe novele v režiji Ljubiše Ri-stića, ki je pomenil tudi grobnico za Pekarno. A vprašanja, ki ostajajo zanimiva za teatro-loško in drugo raziskovanje še danes, so re-cimo ta, zakaj prav *Potohodca* na začetku, ali tisto o okoliščinah, ki so pripeljale do Pekar-ninega konca ob produkciji *Grobnice*.

Genealogijo Pekarne moramo začeti vsaj nekaj let pred njeno ustanovitvijo leta 1971. Neinstitucionalne scenske prakse so bile v poznih šestdesetih že vidno prisotne v slovenski (s tem pa jugoslovanski) gledališki

krajini. A prelomni trenutek je prišel s predstavo *Pupilijski*, *papa Pupilo pa Pu-pilčki* Gledališča Pupi-rije Ferkeverk in v re-žiji Dušana Jovanovića, v kateri so na odprti sceni zaklali kokoš. Kot je takrat navedel kritik Naših razgledov



Veno Taufer, je ta zakol pomenil tudi sim-bolni konec literarnega gledališča pri nas. (Danes bi morda rekli, da je napočilo rojstvo postdramskega gledališča, ki se je pozneje dodobra zasidrilo tudi v največjih gledali-ških institucijah, kjer bolj ali manj potentno vztraja še danes.) To se je zgodilo leta 1969, dve leti pred Pekarno in eno leto pred usta-

novitvijo Eksperimentalnega gledališča Glej. Produkcijo slednjega je predstavljala (neo)avantgardna drama. EG Glej je nase prevzel nalogo "opismenjevanja" gledališke publike z najnovejšimi teksti evropskih in domačih dramatikov. Uprizarjali so Kroetza, Handkeja, Vitracca, Jesiha itd. Na drugi strani je bilo leto pozneje ustanovljeno Gledališče Pekarna zavezano ritualnemu gledališču. Pobudnik in idejni vodja je bil Lado Kralj, prej član skupine, ki je delovala v Gleju, leta 1971 pa se je vrnil s študija v ZDA, kjer je bil asistent pri velikem gledališkem reformatorju Richardu Schechnerju. Ta je s svojo gledališko skupino The Performance Group sledil dognanjem drugega velikega gledališčenika 20. stoletja, Jerzija Grotowskega. Kralj je v znamenitem intervjuju za Mladino ob ustanovitvi Pekarne nakazal, da ga v domnevno brezrazredni socialistični družbi zanima eminentno razredno gledališče, takšno, ki bo opustilo zgolj estetski karakter in si nadelo atribut estetske akcije. Njegovo izjavo lahko mislimo na način, da ga je zanimala še vedno izrazito konfliktna narava takratnega samoupravnega okolja. Ta se je mnogim kritikom na (teoretski) levici tudi ali celo predvsem na Zahodu kazala kot vse bolj potrošniško naravnana družba, ki je sicer prinesla viden napredek, kot je zgodovinsko visoka stopnja zaposlenosti ali univerzalen dostop do zdravstvenih storitev, a je po drugi strani takšen državni ustroj delovne ljudi tudi pasiviziral v naivne potrošnike. V tem zapisu bomo pustili ob strani kritiko tega mišljenja, ki je samo prej kot ne naivno. Sočasni dogodki, predvsem znameniti študentski upor leta 1968 in hkratne velike delavske demonstracije, so pokazali, da je ravno precejšnja materialna varnost in visoka organiziranost dela ponudila možnost za upor in zahteve po še več pravicah. Ugoto-

viti moramo, da je velik del takratne akademske levice precej površno "bral" sodobno družbo.

Ne glede na vprašljivost zgoraj opisane kritike, danes nihče ne more zanikati vrednosti uprizoritvenih praks za nadaljnji razvoj gledališča v Jugoslaviji in Sloveniji, ki so bile izvajane v mali dvorani, veliki le 50 kvadratnih metrov, nekdanji pekarni na Tržaški 15 v Ljubljani. Ritualno gledališče je za potrebe izvajanja rituala tam gojilo obredni gib in obredno besedo. Zato ni potrebovalo dramskih tekstov, s kakršnimi se je lahko mlado intelektualno občinstvo seznanjalo v Gleju, temveč so bili kot dramske predloge mnogo primernejši izrazito poetični teksti. Uprizoritev je iskala izvorni pomen jezika, njegovo že pozabljeno vsebino, pomen, ki je bil v profanizirani, potrošniški družbi za človeka izgubljen. Zato se je "oče" Pekarne, Lado Kralj, odločil, da kot prvo predstavo v novoustanovljenem gledališču uprizori *Potohodca*, poetično dramo Daneta Zajca. Pekarna ni bila revolucionarna le v rabi jezika, novost je prinašala tudi v postavitvi gledališkega prostora. Arhitektura gledališke dvorane se ni uklanjala "italijanski škatli", v kateri velja razmejitev med odrom, na katerem se odvija igra, in avditorijem, od koder občinstvo spremlja igro. Kralj je od Schechnerja prinesel idejo o ritualu, v katerem sodeluje tudi občinstvo. Natančneje rečeno, mora sodelovati. Gledališki dogodek tako ni več zgolj brezinteresno estetsko zrenje. Gledalke in gledalci so posedeni po vsej površini dvorane, v kateri se odvija igra/ritual. Pregrada, ki jo je v meščanskem gledališču predstavljala rampa, je presežena. Občinstvo in performerji se skupaj udeležujejo rituala. Tej ideološki usmeritvi gledališča je sledila tudi druga uprizoritev. Ivo Svetina je režiral starodavni sumerski ep Gilgameš, v katerem

je prevpraševal eno temeljnih vprašanj človekovega bivanja, nesmrtnost.

Prvič se je prelom zgodil v letu 1973, ko so 25. maja, na dan mladosti – brez kakršne koli namere po zbadanju oblasti – uprizorili ludistično ali celo absurdistično dramo Petra Božiča *Kako srečen dan* v režiji Matije Logarja. Božič, aktiven že na Odru 57, je bil skrajni modernist in avantgardist, predstavljal je odmik od umetniške usmeritve, kakor jo je začrtal Kralj z uprizoritvijo *Potohodca* in nadaljeval Svetina z *Gilgamešem*. Ne le, da je Pekarna šla po poti Gleja, ki je dal priožnost izvirnim domačim dramskim predlogam, pri tej produkciji so sodelovali poklicni igralci, Pekarna pa je stopila na pot deradikalizacije (gledano s Kraljevega ideološkega stališča) in profesionalizacije, kar jo je približalo Gleju. Svetina v knjigi celo zapiše, da se ameriški način v slovenskem prostoru očitno ni obnesel in da je produkcija Božičeve drame že nakazovala zaton Pekarne, ki je sledil pet let pozneje, leta 1978.

Gledališče Pekarna je pred svojo samoukinitvijo uprizorilo še nekaj uspešnih predstav. Najprej *Ali naj te z listjem posujem*, dramatisacijo poetične novele Rudija Šelige, kar je bil vnovičen Kraljev poskus po radikalizaciji programskih smernic gledališča. Sledila je predstava *Dan zaklan* Matjaža Kocbeka, ki je bil aktiven že v Gledališču Pupilije Ferkeverk.

Leta 1974 je Ljubiša Ristić v Pekarni režiral izjemno uspešno predstavo *Tako, tako!*, uprizorjeno po treh dramah Mirka Kovača. Eksistencialna tematika iz življenja samoupravljalke in samoupravljalcev, je gostovala na festivalih po Jugoslaviji in celo na znamenitem festivalu v francoskem Nancyju. To je bilo prvo sodelovanje Pekarne s takrat že precej razvpitim režiserjem. Ristić se je v Pekarno vrnil še enkrat, leta 1978. Projekt je

bil velikopotezen. Ker mu to v Beogradu ni bilo omogočeno, se je s Pekarnarji dogovoril, da bo pri njih režiral predstavo po noveli Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Zaradi političnih pritiskov in nekaj značilnih “rističevskih” reakcij, kot zapiše v tekstu Svetina, do realizacije predstave ni prišlo. Ta dogodek je ob pomanjkanju financ pomenil tudi konec, samoukinitve Gledališča Pekarna.

Zanimivo je nadaljevanje zgodbe z Ristićem. Predstavo po Kiševi noveli je leta 1980 postavil na oder Slovenskega mladinskega gledališča pod naslovom *Missa in a minor*. Ta je pomenila začetek nekaj njegovih izjemno uspešnih predstav v SMG, kar je to institucijo postavilo na svetovni zemljevid političnega gledališča. Vse skupaj se je začelo že pet let prej, ko je Dušan Jovanović tam režiral še eno kultno uprizoritev, *Žrtve mode bum-bum*. Po tem je zasedel tudi mesto umetniškega vodje SMG. Z Ristićevimi režijami je postalo gledališče v osemdesetih prepoznavno in poldrugo desetletje veljalo za utrdbo političnega gledališča, ne le doma, tudi po svetu.

Potrebe po Pekarni na nek način ni bilo več. Že od Božičeve predstave *Kako srečen dan* dalje se je ideološko približevala Gleju, tiste radikalne prakse, ki v Beogradu niti niso smele biti uprizorjene in v neinstitucionalni Pekarni niso dočakale belega dne, pa so že dve leti pozneje lahko zaživele na institucionalnem odru. Ta dejstva pa ne zmanjšujejo pomena eksperimentalnega odra, ki je delovalo v sedemdesetih na Tržaški. Narobe, Gledališče Pekarna predstavlja epizodo v razvoju slovenskega in jugoslovanskega gledališča, brez katere se mnoge poznejše uprizoritvene prakse, predvsem postdramsko gledališče, v domači gledališki krajini ne bi mogle uveljaviti.

Pričevanje o tej zgodovinski epizodi, kakor je uspelo Ivu Svetini, je pomemben teatrološki prispevek predvsem, kakor navede tudi sam, za mlajše raziskovalke in raziskovalce gledališča. Bogat empirični material, ki ga avtor poseduje kot neposredni udeleženec dogodkov, je postavljen v zgodovinski, torej družbeni kontekst, kar je – izraženo v ekonomističnem žargonu – dodana vrednost knjige. Tako laično kot strokovno

gledališko občinstvo si lahko samo želi tekstov – že sedaj jih ni malo, tudi v Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega –, ki bi na takšen način presegali lastne ambicije po pričevanju o pomembnih dogodkih za razvoj slovenskega gledališča.

Blaž Lukan

Trajanje plesa

**Andreja Podrzavnik:
Trajanje, 3. del**

Izvajalci | Andreja Podrzavnik,
Katja Kosi, Bor Pungerčič.
Moderna galerija | Ljubljana, 25. 11. 2016

Etimologija trajanja je preseganje. A preseganje česa? Preseganje časa?

Predstava Trajanje uvaja občutek domačnosti, varnosti. V prostoru izvedbe smo kot doma, to ni več javni, ampak zasebni prostor. Vanj nas uvede Andrejin komentar, dobrodošlica, napoved dogajanja, navodilo za uporabo. Prostor, opremljen s (plesnimi) slikami. Bolj kot slike predstava vzpostavlja občutek prostora, tega, konkretnega, kletne dvorane Moderne galerije, oziroma prostora na sploh, prostora, ki nas/me obdaja, ki ga nosim/o s sabo, ki je moj/naš življenjski prostor, v katerem telo šele lahko za-živi. Ta prostor omogoča komunikacijo, dotike, izmenjavo. Čeprav tudi samo gledamo. Kaj pa sploh je "samó gledanje", v katerem se sam najbolje najdem? Bolj kot oddaljeno opazovanje je srkanje prostora, teles, gibanja. Povzemanje prostora vase. Odmišljanje sebe,

očišča, in prestop v gledano. Ne vživljanje ali podvajanje, temveč "nadležno gostovanje", približek vid(e)nemu. Nekoč sem zapisal, da tudi kot gledalec (sodobnega) plesa plešem. Danes se mi zdi, da ne plešem (več), ampak da vedno bolj intenzivno (samo) gledam. Ni samo enega načina gledanja (poznamo denimo inspirativne Bergerjeve "načine gledanja" slike), gledanj je več, ločujem med statičnim in dinamičnim gledanjem, med gledanjem, ki v kroženje v prostoru pošlje svojo željo, še več, svojo negibnost, ki naleti na željo drugega. Ko gledam, delam, a ne plešem, to bi bil evfemizem, pravzaprav ples ustavljam, ritmično prekinjam, ples je zame ritem prekinjenih gibov, kompozicij, podob. Sličica za sličico, film plesa.

Trajanje je paradokсно, saj je nenehno prekinjano, nenehno se plesne slike vzpostavljajo in razpuščajo, strogo zamrznejo in se razlezejo v sproščen gib, ustavijo sredi plesnega stavka in nadaljujejo, česar niso končale. Trajanje ni zanikanje gibanja, tudi ne zanikanje (za)časnosti (plesa), je nasprotno, poudarjanje časnosti, a v nekem drugem registru. Čas skozi trajanje šele postaja čas. Manj znotraj slike kakor v prehodih med slikami. Še bolj točno: v neki točki, ki ni niti slika niti prehod, temveč neke vrste kavelj, ki drži sliko pritrjeno na čas. Sam ga najdem v Andrejinem zrenju, v pogledu, ki pa ni (vame) usmerjen pogled, temveč iskanje neke točke v prostoru, točke, ki lahko v dejanju postane dom, dom telesa-v-gibanju. Med slikami so pravzaprav gibi zabrisani, pomnoženi v neskončno serijo delov giba, v sled. Gibanje je v bistvu gibanje sledi, ne udov ali korpusa. V predstavi se znajdem v prostoru sledi, nekakšnih svetlih madežev, s katerimi lahko vzpostavim stik. Stik s sledjo je potencialen, virtualen. Sledi ni mogoče ujeti, ni je mogoče pritrditi na steno, slika je pravza-

prav samo njen nadomestek. A šele sled je resnični prostor plesa, še več, (mojega) bivanja-v-plesu.

Sled pa ni vnazajšnja, temveč vnaprejšnja, sledi ne puščamo na prehojenih poteh, temveč jih odtiskujemo v naše prihodnje poti. Prihodnja sled: nič jasnovidnosti, samo gotovost bivanja, hotenja, želje. Slika pušča sled črne-na-belem, resnična sled je črna-na-črnem ali bela-na-belem. Tako so sledi prostim očem nevidne, v življenje jih priključijo občutek doma, prostora-kot-doma. Sledi so vselej povezane med seboj, ni prekinitev, razen ultimativnih, "usodnih" prekinitev (rojstvo, smrt itn.); medtem ko so slike prekinjene in prostor med njimi je treba zapolniti s prehodi. Slike so razvrščene v serije, soodvisne druga od druge. Govorijo tudi same zase, s pozicijami, zavzetji prostora, markiranjem njegovih linij, kršenjem njegove ortogonalne zasnove, s preverjanjem njegovih robov, mej, reliefizacijo njegovih ploskev in plastičnim poudarjanjem njegove transparentne arhitekture. A vsi trije plesalci plešejo hkrati – tako skupaj kot vsak posamezno – še v nekih "drugih prostorih", fluidnih materijah, kjer se premikajo po "kvantnih" zakonitostih. Točneje: kjer mirujejo brez mirovanja, kjer se gibljejo brez gibanja. Andreja se dotika drugih prostorov previdno, morda s strahom, s skrbjo, a ne zase, za druge, za dom, za opazovalce v stanju dejavne pozornosti, za svoje sopotnike. Katja je bolj sprijaznjena, čudi se in sprejema dano, ničemur se ne bo izognila, njen dom je povsod. Bor z lahkoto prehaja sem in tja, v te in druge prostore, po ukazu bi tudi podrli trdne stene prostora in jih z lahkoto zgradil na novo. Tu ni nobene "psihologije" plesa(lcev), to je predvsem oblika komunikacije, načini prebadanja slike z željo, poskusi vpisovanja sledi v prostor, v željo drugega.

Trajanje ni rajski prostor, je prostor vztrajnega dela, ne trpljenja, temveč skrajne pozornosti, ne umika, temveč sprijaznjeno-sti s tujostjo dóma. Dom in prostor sta soznačnici v določeni historični konstelaciji, sodobnost dom odtuja, prostor pa prevaja v neprostor, kraj v nekraj. Dom je nedom, a še vedno "usoda". V njem puščamo svoje sledi, kot jih puščajo vroča bosa stopala na marmorju, hlad jih počasi razblini. Ples je pisava po podlagi, po prostoru, po vmesnosti. Na prvi pogled črna na belem, a se v resnici dviga s podlage, odleplja od sten in tal in se prevaja v neprostor. Preprosta pisava, zgolj peščica potez, vijug, obratov, kljukic in pik. Punktucija je jasna, smeri berljive, nagibi dostopni. To je pisava, ki ji je mogoče slediti, ki jo je mogoče posnemati, "vaditi doma". Kot stara vzhodnjaška borilna disciplina. A z neko posebno tesnobo. Kot bi ji bilo v prostoru v resnici tesno, pravzaprav Andreja s soplesalcema pleše stisko pisave, stisko plesa, plesa v trajanju. Njihova stiska je tudi moja stiska, in največ, kar lahko naredim, je, da ne posegam vanjo, da je ne ogrožam, da je ne posiljujem s svojo stisko. Nismo ločeni med seboj, a povezani smo samo v nekem drugem prostoru, v skupni stiski, ki nas objema, tako da nas ločuje.

Andreja nas na koncu povabi k plesu, v delitev prostora, v lasten prispevek k plesu drugega. Odziv je nenavaden. Najprej nič; potem v prostor plesa vstopi nekaj tistih, ki so v tem prostoru že doma, Andrejini domači. Brez nasilnih dopisovanj, zgolj s predlogom, sprašujočim dopolnilom, izbrisom neke sledi v prostoru oziroma njenim vpisom v drugi prostor. Potem več in več teles, na koncu se ves avditorij preseli na prizorišče, v komaj opaznem, skrajno dopuščajočem ritmu, bolj statičnosti kot gibanju, bolj zrenju v prostor kakor drug v drugega, a zau-



• Foto: Nada Žgank



pljivem in gotovem v nekem novem trajanju. Prostor se na ta način ne poveča, dom se ne razširi na vse nas v neki patetični gesti, nasprotno, iz nas izpuhti v neko novo danost, v neko novo možnost, nemogočo "prihodnost". Andrejino povabilo ni povabilo k so-delovanju, so-bivanju, temveč v ločitvi našega bivanja od vsega drugega, surovi in boleči, vendar v neki skupni nemogoči "prihodnosti". Bolj kot trajanju smo na koncu priča odsotnosti, minevanju slike, pritrjene na podlago naših življenj.

Trajanje podvajajo, spodbujajo, avtonomno izvajajo tudi fotografije Nade Žgank, ki spremljajo ples, kakor ga spremlja tudi ambientalna glasba (Josip Maršić). To so fotozapisi plesne pisave, ne v službi plesa, temveč v soplesu s prostorom, za katerega se včasih zdi, da iz slik izginja. Da so telesa zgolj zamišljene krožnice, linije, sunki in obrati v neprostoru. Tudi realni prostor predstave včasih izgine, potopi se v nezavedno, od koder ga telesa ritualno priklicujejo, modelirajo. Fotografije so iluminacije prostora, telesa iz njih izstopajo v realni prostor, kjer podvajajo svoje telesne korelate. Telo je v resnici samo sled telesa, ki se ga s svojim pogledom kot gledalec ne smem dotakniti. Gledanje je v bistvu nenehna prepoved sprejeti dar drugega, spojiti se z dotikom drugega v zamazano svetlo sled, ki ji Nadina fotografija da razločno obliko, obliko presejanja. Ob koncu predstave sem tudi sam, nekoliko nelagodno, posajen v prostor izvedbe, kot nekdo, ki se ne more gledati, lastna sled v plesu drugega, oddaljenega bližnjega v nemogoči "prihodnosti".

Matic Majcen

Komunikacija s filmskimi predniki

Kapitan fantastični (Captain Fantastic)

Režija Matt Ross
2016 | ZDA | 118 min.

Kapitan fantastični, drugi igrani celovečerec ameriškega režiserja in scenarista Matta Rossa, je minulo leto filmsko stroko razdelil kot le malokateri film v zadnjih letih. Njegova recepcija je dosegala velike ekstreme: od tega, da je režiserju prinesel nagrado za najboljšega režiserja v sekciji *Posebni pogled* na filmskem festivalu v Cannesu in da je bilo med kritikami moč prebrati, da gre “po *Linklaterjevih Fantovskih letih* (*Boyhood*, 2014) za še en velik mejnik družinskega filma” (zgoraj podpisani), pa vse do tega, da je prejel najnižje možne ocene vidnih recenzentov, kakršna sta denimo Peter Bradshaw v *Guardianu* (dal mu je najnižjo oceno 1 od 5) in Sheila O'Malley s portala *RogerEbert.com* (1,5 od 4). Eden glavnih argumentov tistih, ki so film ocenili negativno, je bil ta, da gre zgolj za adaptacijo filma *Obala komarjev* (*Mosquito Coast*) avstralskega režiserja Petra Weira iz leta 1986. Peter Bradshaw je

tako *Kapitana fantastičnega* v svojem članku oklical za “nizkokalorično različico *Obale komarjev*”, Marcel Štefančič, jr. pa ga je v svoji prav tako zelo zadržani recenziji videl kot film, ki “kot da bi skušal dati *Obali komarjev* (...) še eno priložnost. Ne da jo potrebuje.”

Z neposredno primerjavo obeh omenjenih filmov bi rad pokazal, da zvestega sledenja pripovedi filma *Obala komarjev* v *Kapitanu fantastičnem* ne bi smeli videti kot neposrednega plagiatorstva ali posnemanja, ki jih omenjeni kritiki na tak ali drugačen način zaznavajo kot slabost filma, temveč da je to, kako Rossovo film komunicira s svojim prednikom (nič hudega, če rečemo celo izvirnikom), ena bistvenih odlik tega filma, ki je obenem povsem namenska in celo dopolnjuje ter bogati pripoved tega filma.

Da bi določili točke, na katerih sta si oba filma podobna in na katerih se razlikujeta, je potrebno v izhodišču pogledati okviren oris pripovedi obeh filmov. Kot je znano, je *Kapitan fantastični* film o družinskem očetu Benu (Viggo Mortensen), ki svojih pet otrok vzgaja v gozdu, izven primeža sodobne civilizacije. Njegovi otroci ne hodijo v šolo, temveč jih tako intelektualno kot fizično vzgaja povsem sam, pri tem pa velik poudarek daje njihovem razmišljanju o nepravica sodobnega sveta. Ko pri začetku filma umre Benova hospitalizirana žena, mati vseh petih otrok, je družina postavljena pred preizkušnjo, saj se mora zaradi pogreba vrniti k njeni konservativni družini, ki seveda strogo nasprotuje Benovim metodam. Velika odlika filma je, da svojo pozicijo družbenih izobčencev na vsakem koraku argumentira. Pripoved nam sposobnost otrok, da kritično razmišljajo in poznajo najrazličnejše vidike družbe in narave, tudi večkrat jasno demonstrira, najočitneje v prizoru, kjer Benov otrok gladko

zrecitira ameriško ustavo, medtem ko se vrstnikom skorajda ne sanja, za kaj v njej sploh gre. Po drugi strani pa imajo ti otroci, še posebej najstarejši, najstnik Bo (George MacKay), težave pri navezovanju novih prijateljstev, saj so povsem oropani socialnih veščin. Na ta način je v filmu Benov nazor postavljen pod velik vprašaj (tudi za gledalca, ki to spremlja), družini grozi celo razpad in odvzem otrok, vendar pa so na koncu spet združeni v težnji, da bi mater pokopali na to-

čno določen uporniški način, kot je hotela ona sama: da bi jo splaknili v straniščno školjko v skladu z budističnim nazorom, da se posmrtni ostanki združijo z naravo. V filmu je jasno, da je Ben svoje otroke vzgajal v naravi iz ljubezni do njih in ker jim želi dati boljšo izobrazbo in nazor do sveta, kot so ga deležni sodobni otroci, obkroženi s potrošniško kulturo, zabavno elektroniko in konformistično vzgojo, po drugi strani pa pripoved gledalca sooči tudi z Benovimi osebnimi sla-



bostmi in mu omogoči, da po ogledu sam trezno razmisli o moralni legitimnosti svojih vzgojnih ukrepov.

Ko preidemo na *Obalo komarjev*, je nedvomno potrebno poudariti, da gre za film s praktično identično izhodiščno premiso, v kateri družinski oče svojo družino pelje v naravo, ker se ne strinja z dominantno družbeno ureditvijo, a je obenem najbolj zanimivo opazovati prav nianse, v katerih sta si filma v svojih pripovednih metodah in v gradnji osrednjega lika različna. Poudarimo predvsem tole bistveno razliko – gledalec v *Obali komarjev* ni postavljen v nevtralen položaj presojanja dejanj moralno in ideološko raz-

nolikh likov, kot je to primer v *Kapitanu fantastičnem*, temveč je njegova identifikacija sovpeta s samo enim likom, namreč tistim najstarešega otroka Charlieja Foxa (River Phoenix), ki že na začetku filma začne poslušati stališča svojega očeta, sicer dokaj neuspešnega izumitelja Allieja Foxa (Harri-son Ford). Slednji svojemu sinu poda vizijo propada ZDA, v sklopu katerega se naj bi po njegovem začeli odvijati pojavi, kot so močno povečanje inflacije, poglobitev splošnega pohlepa med prebivalstvom, zvišanje stopnje kriminala ter celo krvava vojna. Oče je v *Obali komarjev* odkrit nacionalist – v trgovini na začetku filma na primer zavrne nakup ja-



• Obala komarjev

ponskega izdelka samo zato, ker ni ameriški. Še toliko bolj vredno poudarka pa je očetovo mentalno stanje, v kakršnem podaja stališča svojemu sinu. Že v prvih prizorih je Fox označen kot paranoični fanatik, čudak z ekstremnimi stališči, ki prej terorizira svojega otroka, kot pa da bi mu trezno argumentiral, zakaj so njegova stališča kljub drugačnosti pravilna. Še več, Allie Fox svoje otroke namerno zavaja, jim laže in jih celo ustrahuje do meje družinskega nasilja. S tem pripoved svoj središčni lik tako v očeh avtorja kot gledalca potisne na varno razdaljo in ga označi z negativnimi etiketami, namesto da bi ga, kot pri *Kapitanu fantastičnem*, spustil v polje gledalčevega presojanja. Ko se družina Fox odpravi živeti v džunglo, je gledalcu zaradi tega začetnega etiketiranja bolj ali manj jasno, da je očetov načrt obsojen na propad. Film gre v poudarjanju očetove izkrivljene percepcije celo tako daleč, da režiser njegov odmevajoči smeh poudari z oddaljenim posnetkom džungle, kar je prijem, s katerim so režiserji žanrskih filmov v zgodovini sedme umetnosti portretirali tiste najbolj blazne izmed negativcev. Allie Fox je na ta način prej podoben likom Klausa Kinskega iz Herzegovinih filmov *Aguirre, srd božji* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) in predvsem *Fitzcarraldo* (1982) – norec, ki zaide v džunglo in katerega dejanja so v največji meri izraz njegovega odmaknjenega uma.

Nadaljnji potek filma nato zgolj potrdi gledalčeve slutnje – Foxova nova civilizacija v naravi propade, in to celo dvakrat. Prvič zaradi antagonizmov med prebivalci džungle, drugič zaradi naravne nesreče. Kljub temu da si izumitelj za cilj zastavi izgradnjo nove družbe brez nasilja in zatiranja, v sožitju z naravo in z visoko produktivnostjo, je namreč njegov načrt grobo pomanjkljiv, saj zaide v konflikt z domorodnimi prebivalci

džungle, zaradi česar izpade kot neke vrste rasisični kolonizator, ki nad njimi nezavedno prakticira belsko nadvladje, ob tem pa svojo družino prepričuje, da je izgradnja utopije neizbežna, saj so bile ZDA med njihovo odsotnostjo iz civilizacije že uničene v nuklearnem holokavstu, kar pa je seveda laž. Argument filma se zato izkaže za izredno reakcionarnega. Prepričuje nas, da utopija ni zares mogoča – vedno, ko se jo odpravimo udejanjit v praksi, je že vnaprej usojeno, da nam bo spodletelo. Še več, izredna uporniška dejanja nekonformističnih posameznikov so slaba in so proti zdravemu razumu, s to karakterizacijo glavnega lika kot fanatika pa *Obala komarjev* biva izključno v žanrskem registru družinskega trilerja. Ideološko je *Obala komarjev* Hollywood v najbolj čisti obliki, v kateri ne pretresa vrednot, o katerih pripoveduje in jih prikazuje.

Ob zelo podobni izhodiščni pripovedni premisi obeh filmov je dejansko v oči bijoča podobnost oziroma že kar podvojenost nekaterih prizorov v obeh. Prizor, v katerem se Charlie, sin izumitelja, v *Obali komarjev* pogovarja z dekletom in zaradi svojih ekstremnih, ponotranjenih prepričanj ne zmore vzpostaviti stika z njo, je domala identičen tistemu v *Kapitanu fantastičnem*. A sama logika odnosa med očetom in najstarejšim sinom je v celoti diametralno nasprotna. Osrednje načelo Bena v *Kapitanu fantastičnem* je govor resnice v njeni najbolj neokrnjeni in brezkompromisni obliki, tudi za ceno negativnih posledic oziroma vseh težav in konfliktov, ki jih takšna praksa prinese. Čeprav so nekatere izmed teh posledic videti nesprejemljive – denimo zlomljena roka enega izmed otrok med plezanjem po skalnati steni, ki naj bi utrdilo njihove sposobnosti preživetja v naravi –, pa to izhaja iz zelo skrbno premišljenega in racionalno zastav-

ljenega načrta vzgoje, ki s sabo pač nujno prinaša tudi nezaželene stranske učinke. Ben v *Kapitanu fantastičnem* v izhodišču nikoli ni imel nekega grandioznega načrta vzpostaviti nove civilizacije kot Allie Fox v *Obali komarjev*, temveč je kot ljubeč oče z intelektualnim poklicnim ozadjem želel zgolj dobro svojim otrokom. Podobno kot izumitelj Fox je sicer tudi sam izhajal iz notranjega prepričanja, da je njegovo prepričanje edino pravilno, a z bistveno opaznejšo racionalno platjo in z nenehnim filozofskim premišljanjem in tehtanjem posledic svojih dejanj.

V povzetku lahko rečemo, da kljub podobnostim obstaja temeljna razlika med filozofskima nazoroma obeh filmov: *Obala komarjev* predstavlja ontološki fatalizem, po katerem človek zgolj izživlja svoje neukrotljive notranje gone, tukaj v obliki moškega ega in njegovo pohlepno šovinistično ambicijo po lastni veličini, na družbeni ravni pa ta individualni nagon privede (tudi zaradi posledične patriarhalne družbene logike, ki jo ustvarja) do večno ponavljajočega se vzorca, ki gradnjo družbe vodi od začetnega idealizma ter nato preko postopne koruptivnosti in neizbežnih antagonizmov do končnega propada. Vsaka nova civilizacija zgolj sledi vzorcem preteklih in že v izhodišču neizbežno koketira s splošnim uničenjem in propadom. *Kapitan fantastični* pa po drugi strani predstavlja ravno nasprotni zagovor filozofije svobodne volje in krojenja lastne prihodnosti, ki ne vključuje nujno velikopotezne gradnje nove družbe, temveč svoj optimizem temelji na nujnosti grajenja pozitivnega individualnega zgleda pogumnih in vizionar-skih posameznikov, ki – sicer v tipičnem ameriškem individualističnem slogu – “nav-

dihuje” preostale člane družbe, naj tudi sami na podoben način gradijo boljšo družbo.

Izkaže se, da razlog, zakaj je ta igra komunikacije na liniji med izvirnikom in njegovim kritičnim komentarjem ostala tako grobo spregledana, leži v zelo ozkem in predvsem močno zakoreninjenem mišljenju o odnosu umetniških del na zakoličeni liniji med izvirnikom na eni strani ter adaptacijo ali plagiatom na drugi, ki s sabo nosi zelo točno opredeljeno, najpogostejše tržno definirano funkcijo. Na drugi strani je logika *Kapitana fantastičnega* v odnosu do izvirnika prej podobna tistemu, kar v področju akademske literature poznamo kot kritični komentar – podrobno branje izvirnega teksta, da bi z uravnoteženo diskusijo iz njega izpeljali njegove prednosti in slabosti. Na področju filma, natančneje v obliki *Kapitana fantastičnega*, ta oblika diskusije privzema obliko ponovne rekonstrukcije izvirnika, ki, razdražena zaradi njegove ideološke ukrojenosti ter njegovega obsojajočega portretiranja odpadnikov, zgradi novo, komentirano različico dela, v kateri pomanjkljivosti nadomesti z izpiljenjem potenciala izvirnega filma, predvsem tistega po demonstriranju možnosti družbenega upora, s tem pa se kaže kot popravljen, celo nekoliko bolj subverzivna različica izvirnika. To, da se ta operacija večplastnega komuniciranja z nekim filmskim prednikom zgodi v tako izpostavljenem *mainstreamovskem* žanru, kakršna sta mladinski in družinski film, pa je zgolj velik plus za množično odmevnost tega vse prej kot enodimenzionalnega filmskega dela.

R A Z S T A V A

Meta Kordiš

Slavljenje kamna – iz zemlje proti nebu

Boštjan Kavčič: O/DA, O/DE

Lapidarij Galerije Božidarja Jakca,
Kostanjevica na Krki
18. junij – 15. avgust 2016

Samostojna kiparska razstava Boštjana Kavčiča z naslovom *O/DA, O/DE* v Lapidariju Galerije Božidarja Jakca, nekdanjem cistercijskem samostanu pri Kostanjevici na Krki, je bila zame prava poletna osvežitev. Bila je čustveno in čutno netilo, ki je spodbudilo pozitivno razmišljanje o našem eksistencialnem horizontu. Nagovarjala je tako s svojo materialno prisotnostjo in pristnostjo kot ontološko vsebino. Goran Milovanović, kustos razstave in avtor besedila v katalogu, je razstavo interpretiral s pomočjo mitološko-okoljskega konteksta, na kar kažejo tudi naslovi kiparskih del.

Žal razstava ni bila opremljena z legendami (naslov dela, letnica, material in tehnika), kar je lapsus institucije in ne želja umetnika. Tako je obiskovalec ogled začel na začetku pri prvih vratih Lapidarija (takoј desno od vhoda v samostansko dvorišče) in

“bral” razstavo od zadaj. Glede na to, da je postavitev razstave tvorila krožni koncept, “napačna” smer ni motila celostnega doživljanja razstave. Vendar pa je umanjkanje naslovov kipov osiromašilo kontemplativni ton razstave in sporočilo kiparja.

Boštjan Kavčič že sodi v srednjo, zrelo generacijo slovenskih kiparjev. Kljub temu da so ga poleg “klasičnega” kiparstva v času študija in po njem zanimali novi mediji in materiali, se je zapisal kamnu, ki se mu v zadnjem času izključno posveča. V preteklosti je ustvaril različne začasne umetniške akcije in intervencije v javnem prostoru, interaktivne aplikacije in animacije ter kinetične skulpture. Veliko pa se je, tudi za preživetje, posvečal videu. Že od leta 2002 ustvarja kamnite *ORGanizme*, ki predstavljajo srž njegovega opusa. Nov cikel *ORGanizmov*, izdelanih v tem letu, je predstavil na tej razstavi.

Lapidarij in samostanska cerkev sta izjemo zanimivi razstavišči Galerije Božidarja Jakca. Vendar sta zaradi svoje arhitekturne specifičnosti in sloga kot tudi zgodovine in konteksta zahtevna prostora. Zato je umeščanje primernih avtorjev in s tem razstav toliko pomembnejše. Institucija to nalogo pri izboru in prezentaciji solidno opravlja. Obe razstavišči predstavljata za avtorje ustvarjalni izziv, da v dialogu med svojo umetnostjo in danostjo prostora ustvarjajo harmonijo, neke vrste začasni *Gesamtkunstwerk* oziroma t. i. “site specific” umetniški projekt.

Boštjanu Kavčiču je v štirih prostorih lapidarija uspelo ustvariti in postaviti celostno umetnino v kamnu. Koncept razstave si je zamislil kot sprehod skozi štiri letne čase. Tako je zastavil idejo krožnega ogleda, čeprav je bila sama postavitev glede na prostorsko danost linearna. Vsi prostori lapidarija so bili po tleh zasuti s savskim prodom, ki je v



• Slika 1: Boštjan Kavčič, *Oda*
foto Tomaž Grdin | fototeka Galerija Božidar Jakac

poletnih mesecih spodbudil bosonog sprehod skozi večprostorsko kiparsko instalacijo.

Ob prihodu skozi dveri samostana je na peščenem dvorišču pred grajsko fontano stal trimetrski *ORG XXVI – Rusalka*, največji in najvišji kip na razstavi, ki je nakazal smer ogleda. Osnovno geometrično izhodišče kipa je štirikotna piramida, ki se razpotezne visoko kvišku v nekoliko rotirajočo valujočo linijo in se koničasto zaključi. Kip ponazarja pomladansko brstenje. Motiv pomladanskega prebujanja narave in cvetenja se je nadaljeval v prvi sobi, poimenovani "pomlad". Štirim manjšim *Rusalkam* v tem prostoru se je pridružil še kip *Troglav*, katerega organska oblika spominja na cvetni popek ali pestič, saj se en del "organizma" dviga nad drugimi, stranskimi volutami kipa. Osnovo lika trikotnika oziroma treh glav ponazarja že naslov dela. Drugi prostor, "poletje", se je napajal v svetlobi. Bil je presvetljen s sončno "lučjo", na tleh pa so ležali snežno beli ploščati kipi školjkaste forme *Galaksije*. Kamnite spiralaste galaksije iz belega marmorja so ponazarjale "večno" svetlobo osončja, katere majhen delček je tudi planet Zemlja. "Jeseni" (tretji prostor) se narava vrača vase in svetloba se zapira, kot pravi Kavčič. Pojenjanje svetlobe je predstavljal kip *Deva*. Kavčič je apnenčasti kamen našel na svojem posestvu v Beli krajini. Pustil mu je naravno obliko, na njegovi vrhnji površini pa je vklesal negativ *Galaksije* – plitve vdolbine školjkaste oblike, v kateri je voda. Zadnjo temno sobo "zima" so osvetljevale le sveče na vrhu kipov, imenovanih *Svečniki*. Štirje kipi različnih velikosti okroglaste oblike aludirajo na žare iz prazgodovine in tako ponazarjajo konec in hkrati ponovni začetek.

Izpostavila bi še kip peščene ure *Memento Mori* v prvem prostoru. Na lesenem

piramidnem podstavku iz grobo obdelanega lesa je stala kamnita posoda, iz katere je "tekkel" pesek v leseni krožnik na tleh. Že naslov kot forma označujeta minljivost in hkrati kroženje letnega in življenjskega cikla.

Pri postavitvi kipov v Lapidariju se je Kavčič spretno igral z danimi arhitekturnimi potezami prostorov. Slednji so oblikovani z neravnimi belimi stenami, različnimi arhitekturnimi odprtinami in kamnitimi elementi konservatorske prezentacije. Dober primer te umestitve, ki je nudil možnosti različnih pogledov (ali stopnjevanje pogleda), je bil del postavitve prvega in drugega prostora (slika 1). Kip *Troglav* je bil postavljen v osi s trikotnim okencem, ki gleda v drugi la-

pidarijski prostor "poletje". Formalni motiv trikotnosti *Troglava* se je ponovil oziroma podvojil v trikotnem arhitekturnem elementu okna, skozi katerega sta komunicirala prostora "pomlad" in "poletje". Če pa je gledalec pokukal skozi trikotno okence iz prostora "poletje" v prvi prostor, se je v liniji okno in *Troglav* pogled končal na koničastem kipu *Rusalka* v zadnjem kotu "pomladnega" prostora. Tako se je kipar poigral s kiparskim volumnom in arhitekturnim prostorom ter dobil trojno trikotnost v osi pogleda: okno, *Troglav*, *Rusalka* ali obratno.

Gledalec, ki je bil neveden o kiparjevi postavitvi koncepta ali zgodbe, je lahko razstavo dojel kot pripoved in preplet štirih os-



• Slika 2: Boštjan Kavčič, *Oda*
foto Tomaž Grdin | fototeka Galerija Božidar Jakac

novnih elementov: ognja ("zima"), vode ("jesen"), zraka ("poletje") in zemlje ("pomlad"), ki pojasnjujejo strukturo narave. Kar pa nas ponovno pripelje do osnovne kiparjeve ideje o letnem obratu, kroženju življenjskega cikla, torej jedru bivajočega, ki se rojeva in umira – "Prah sem in v prah se povrnem".

Potrebno je izpostaviti tudi rastrsko teksturo skulptur. Črte potekajo koncentrično in pri plastikah iz sivkastega rodinskega apnenca (iz Bele krajine) ta tehnika omogoča poleg rastra še kontraste. Kipar pri obdelavi kamna uporablja tako moderna kot "klasična" orodja. Kot pravi Kavčič, kamnu odvzema material toliko časa, dokler ne začuti, da organizem diha. Teksturo kamna oblikuje tako, da s kotno brusilko začrta linije, ki jih nato z dletom obtolče oziroma odbije.

Natančno premišljena postavitev skulptur, njihova medsebojna usklajenost, ki je povezovala prostorske celice, arhitekturne odprtine in teksturo tal, je omogočala delovanje razstave kot enovitega kiparskega organizma. Ob ogledu se ni bilo moč znebiti občutka, da sta izkušnja in znanje raziskova-

nja in igre z novimi mediji ter s sodobnimi umetniškimi praksami in pristopi kiparju omogočili, da je dovršeno predstavil serijo kipov kot enovito delo, ki pa je nudilo pluralnost in nestalnost pogledov, omogočalo vstopanje v umetniško delo in veččutno ugodje. Postavitev ni bila monolitna, temveč je delovala fluidno, saj je ob (bosonogem) gibanju v, po in med kiparskimi in arhitekturnimi prostori nudila množstvo različnih pogledov na celoto umetniškega dela kot na partikularne kiparske kose. Poleg tega pa je hoja po savskih prodnikih in otip površine ter oblike kipa ponujala sproščujoče in pristno čutno izkustvo.

Umetnik pri ustvarjanju v kamnu meditira. Gledalec pa ob ogledu razstave in tipanju skulptur kontemplira. Ta dva odnosa do materije in njegove obdelave in/ali tipanja ustvarjalca na eni in občudovalca/gledalca na drugi strani sta se izvrstno zlila v kontekstu samostanskih zidov.

R A Z S T A V A

Gaja Golija

Vrnitev h kiparstvu

Turnerjeva nagrada 2016

Tate Britain | London

27. september 2016 – 2. januar 2017

Predstaviti sodobno umetnost kot področje nacionalne pomembnosti in jo izpostaviti kot predmet javne diskusije, ki jo približa širši javnosti in izzove razmislek, vzbudi čustven odziv ter spodbudi oblikovanje lastnih stališč – to je vodilni namen Turner Prize, nagrade za sodobno vizualno umetnost v Veliki Britaniji, ki se pod okriljem galerije Tate podeljuje od leta 1984 za projekt ali razstavo umetnikom mlajšim od petdeset let. Turnerjeva nagrada je ena najbolj znanih nagrad za vizualno umetnost. Zaradi velike medijske pozornosti predstavlja pomembno prelomnico za nagrajene kakor tudi nominirane umetnike in za njihovo mednarodno prepoznavnost – spomnimo na primer Damiena Hirsta, ki je bil leta 1992 nominiran za svoje (danes kanonično) delo z morskim psom v formaldehidu *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), ali pa Tracey Emin, ki sta jo nominacija za Turnerjevo nagrado za delo *My Bed* (1998)

in izbruh zgražanja v javnosti izstrelila med mednarodne umetniške zvezdnike. Tri leta po nominaciji je Hirst dobil Turnerjevo nagrado za *Mother and Child Divided* (1993) – štiri vitrine z razpolovljeno kravo in teličkom v formaldehidu. Prejemnica nagrade je bila tudi Rachel Whiteread z odlitkom celotne hiše, ki je bila namenjena rušitvi (1993), in Martin Creed z delom *Work No. 227: The lights going on and off* (2000), kjer so se v praznem razstavnem prostoru luči vklapljale in izklapljale v petsekundem intervalu – tako je Turnerjevo nagrado, ponovno z veliko kontroverznosti, dobil “mož, ki izklaplja luči”. Z izjemo nekaj let, ko Turnerjeva nagrada ni uspela predstaviti dovolj vznemirljivega nabora del in z izbranimi sodobnimi umetniškimi projekti vzbuditi gnev ali (sicer manj pogosto) občudovanje, je vendarle pomembna, saj vztrajno preizprašuje sodobno razumevanje umetnosti, njene vpetosti v družbeni prostor in izrazne potenciale.

Po lanski podelitvi nagrade arhitekturnemu kolektivu Assemble za regeneracijo propadajoče četrti v Liverpoolu in dolgotrajno sodelovanje z lokalnimi prebivalci, ki temelji na “naredi si sam” arhitekturnih rešitvah in nasprotuje gentrifikaciji mest, je bila decembra podeljena Turnerjeva nagrada veliko bolj konservativna. Če se je javnost ob razglasitvi nominirancev v preteklih letih obremenjevala z vprašanjem “Ali je to sploh umetnost?”, se izbor del za Turnerjevo nagrado leta 2016 giblje v ustaljenem polju prostorskih instalacij z močnim pridihom kiparstva in vrnitve k bolj klasičnim umetniškim medijem.

Za dozo provokativnosti je tokrat poskrbela umetnica Anthea Hamilton. Njen razstaveni prostor je bil strnjena različica razstave v New Yorku, za katero je bila nominirana, čigar osrednji del je zasedalo delo

Project for a Door (After Gaetano Pesce) (2015), ki prikazuje iz opečnatga zidu štrlečo zadnjico z razprtimi nogami v nadnaravni velikosti. Hamiltonovo zanima, kar je Antonin Artaud imenoval fizično oziroma telesno razumevanje slik, zato jo je fotografija makete italijanskega oblikovalca Gaetana Pesca iz leta 1972 za vhod v manhattanski nebotičnik v obliki gromozanske zadnjice navdihnila, da je utelesila najden fotografski prizor. Hkrati je z izborom in postavitvijo okoliških objektov, ki implicirajo stik s telesom in njegovo fetišiziranje – na primer zadnjica/vhod, škornji, obleka in jekleni deviški pasovi, v gledalcu vzbudila nelagodno zavedanje o lastni telesnosti.

Razmišljanje o stiku telesa z objektom naj bi inspiriralo tudi nominiranko Josephine Pryde v seriji fotografij *Hands "Für Mich"* (2014–16), osredotočenih na ženske roke, ki se dotikajo različnih vsakodnevnih predmetov, kot so telefoni, tablice in zvezki. Fotografije s klišejskim naborom motivov površinsko obravnavajo dejansko mnogo bolj zanimivo naravo stika telesa in njegovih pripomočkov. Estetika instagramskih modnih posnetkov, osredotočena na urejene dlani, okrašene z nakitom in pastelnimi odtenki lakov za nohte, zadušijo vsebinsko globlje izpeljave. Ob fotografijah je v osrednjem delu Prydinega prostora razstavljen model vlaka, s katerim se je na razstavi na Berlinskem bienalu, za katero je bila umetnica nominirana, bilo mogoče peljati mimo fotografske serije. V mirovanju in s spremenjenim naslovom *The New Media Express in a Temporary Siding (Baby Wants To Ride)* (2016) naj bi vlak na razstavi za Turnerjevo nagrado simboliziral družbenopolitični zastoj v Veliki Britaniji ter predstavljal nekakšno kritično gesto, a ponoven pogled na fotografije, s katerimi je v precej

prisiljenem tandemu, smiselnost takšnega razumevanja Prydine instalacije postavlja pod vprašaj.

Za razliko od zadržanega poskusa družbene kritičnosti v Prydini predstavitvi pride do odkritega napada na disfunkcionalen politični sistem in socialno krizo, ki sta se razmahnila v preteklem letu tudi v Veliki Britaniji, le v delu Michaela Deana. S celovito prostorsko postavitvijo *United Kingdom poverty line for two adults and two children: twenty thousand four hundred and thirty six pounds sterling as published on 1st September 2016* (2016), se Dean loteva problematike revščine v Veliki Britaniji in jo metaforično naseli v bleščeče razstavne prostore londonskega Tate Britain. Glavnino njegove instalacije predstavlja kopica kovancev po en peni, iz katere je umetnik ob postavitvi odvil en kovanec in tako družino štirih, katere nekakšno skromno domovanje prikazuje njegovo delo, pahnil pod prag revščine 20,436 funtov. To domovanje je kakor otok zakrčenih, bolečih gest in trpečih teles, ujetih v mavec, ter propadajoče kovinske strukture, ki se jim s sten rogajo reklamne nalepke z napisi, ki namigujejo na zabavljaštvo ("4 SHORE") in sporno poslovanje ("Shoring & Shores"), ki se dogaja na neki drugi, oddaljeni obali. S sopostavitvijo oglaševanja in životarjenja je izražen razkol med dvema svetovoma – bogato korporativno elito in delavskim prebivalstvom –, ki razžira Veliko Britanijo in druge trdnjave neoliberalizma.

Senzibilnost, konceptualna dovršenost in povedna materialnost, prepletene v močno družbeno-politično kritiko, Deanovo delo uvrščajo med najboljše projekte, nominirane za Turnerjevo nagrado v preteklih letih. A njegovo poetično podobo trpljenja in revščine je pri podelitvi nagrade prekosila radoživa oda domišljiji in ustvarjalnosti mlade ume-

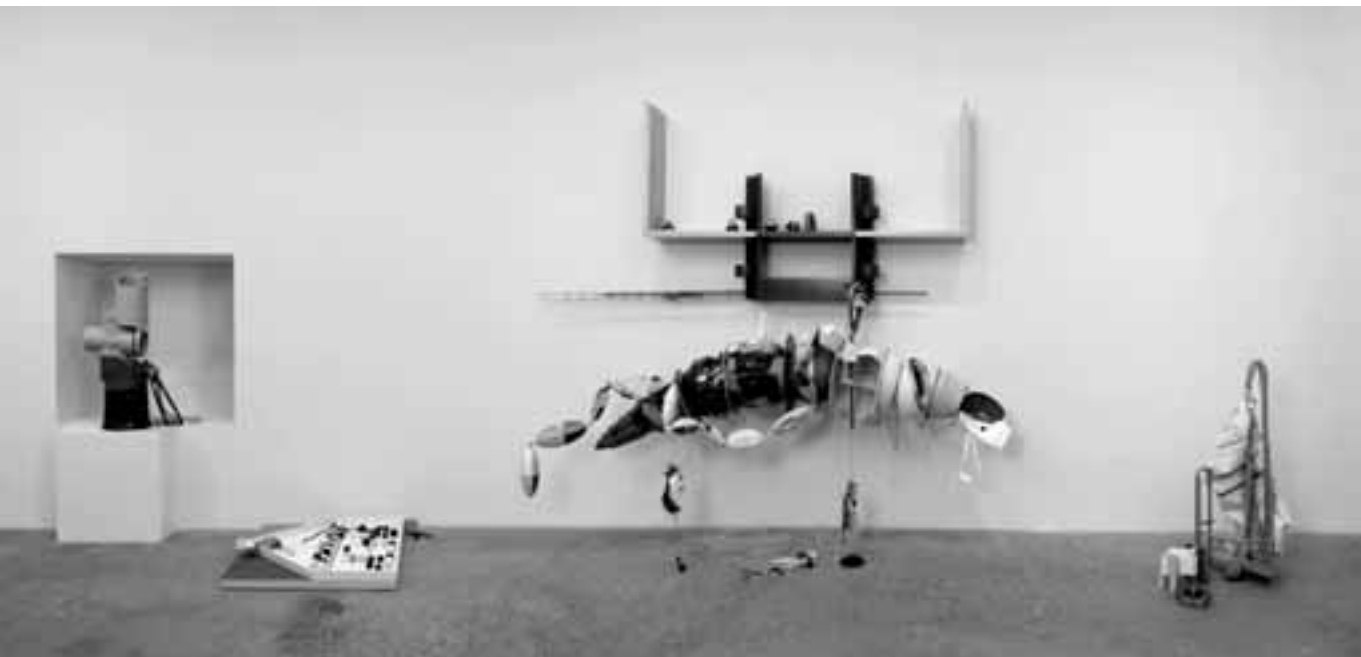


• Michael Dean, United Kingdom poverty line for two adults and two children: twenty thousand four hundred and thirty six pounds sterling as published on 1st September 2016, 2016. © Joe Humphrys

tnice Helen Marten, ki je tudi kot nova nagrajenka nagrade Hepworth, postala nova zvezda britanskega kiparstva.

Marten se igra z materialnim svetom, ki nas obdaja. Poznane predmete, oblike, texture in kompozicije razstavlja in preureja ter jih z izjemno natančnostjo in presunljivo fantazijo vkomponira v čudežne asemblaže. Ponavadi prezrta predmetnost vsakdanjika, sestavljena iz tisočernih fragmentov, kot so bombažne palčke, zadrge, nohti, usnje, žamet, kovanci, podplati čevljev, jajca, krede itd., je Martenina ustvarjalna abeceda. Jezik in literatura imata velik vpliv na njeno delo, in zdi se, da so njeni objekti predmetne izpe-

ljave strukturalizma, ki slonijo na arbitrarnosti povezave med predmetom in njegovim pomenom. Martenova materialni svet obravnava kot nabor lebdečih označevalcev, ki jih vedno znova lahko vpne v nove, pomen-sko odprte strukture. Kljub temu da so dela, za katera je bila nagrajena, kot na primer *Night-blooming Genera* (2015) in *Lunar Nibs* (2015) povečini videti kakor spontani skupki najdenih predmetov, šele pogled od blizu razkrije temeljitost umetničinega pristopa. Tudi najbolj drobni fragmenti njenih kompozicij niso direktno vzeti iz sveta, ampak so natančno poustvarjeni z delnim popačenjem, ki jih osvobaja pripisanih pome-



• Helen Marten, *Night-blooming genera*, 2015. © Joe Humphrys

nov ter vabi, da jih zapolnimo z nam lastnimi vsebinami in navdamo z novimi zgodbami.

Dela Helen Marten preveva optimizem in nekakšno otroško navdušenje nad predmetnim svetom, ki v gledalcu vzbudi že pozabljeni občutek čudenja in občudovanja skromnih vsakdanjih objektov. Ob ogledu njenih skulptur zasrbijo prsti, da bi se tudi sami pridružili sestavljanju novih svetov, kjer igriva poetičnost nadvlada grobo funkcionalnost. Izbor te intimne ustvarjalne radosti, ki jo izžarevajo dela Helen Marten, je, še posebej glede na dogodke v preteklem letu, nenavaden zasuk od angažiranih in družbenokritičnih projektov pri podeljevanju Turnerjeve nagrade. Morda predstavlja pobeg od neprijetne realnosti sodobnega

časa, je pa vsekakor tudi odločna gesta, ki zavrača pesimizem in destruktivnost, da poudari ustvarjalno in navdihujočo moč sodobne likovne umetnosti.

R A Z S T A V A

Nataša Kovšca

Preizpraševanje identitete

Frank Uwe Laysiepen – Ulay:
Jaz drugi

Mestna galerija Ljubljana
1. december 2016 – 8. februar 2017

Na odprtju razstave Franka Uweja Laysiepena – Ulaya, enega od pionirjev performansa, body arta in polaroidne fotografije, se je v prostorih ljubljanske Mestne galerije trlo obiskovalcev. Ne le zaradi uveljavljenega nemškega umetnika, ki že sedem let biva v Ljubljani, ampak predvsem otvoritvenega performansa. Triinsedemdesetletni umetnik si je na prsi vrezal nekakšen križ in ga odtisnil na podlago s podobo njegove lastne silhuede v naravni velikosti. Sama performans nisem mogla spremljati, saj sem obtičala sredi gneče na enem izmed stopnišč, a lahko z gotovostjo zapišem, da je avtor z njim poudaril bistvo svojega ustvarjalnega načela: da je telo še vedno njegovo najmočnejše izrazno sredstvo. Kustosa Alenka Gregorič in Tevž Logar sta namreč razstavo zasnovala kot predstavitev tistih Ulayevih del, v katerih se prvenstveno ukvarja s svojim lastnim telesom, iskanjem identitete in medčloveškimi odnosi.

Iz najzgodnejših del, nastalih v letih od 1972 do 1974, ki so bila razstavljena v prvem nadstropju Mestne galerije, je bilo mogoče razbrati, da se je Ulay v zgodnjem obdobju svojega ustvarjanja intenzivno posvečal predvsem raziskovanju svoje lastne podobe, kar ne preseneča, če se nekoliko poglobimo v umetnikovo otroštvo in mladost. Rodil se je leta 1943, na vrhuncu druge svetovne vojne v zaklonišču v nemškem Solingenu. Najprej je izgubil očeta, pri petnajstih letih še mater. K iskanju lastne identitete pa je zagotovo pripomoglo tudi odraščanje na ruševinah po vojne Nemčije, saj sodi v tisto generacijo nemških umetnikov, ki je odpirala rane nacističnega delovanja. A za razliko od, denimo, Anselma Kieferja, katerega slike utelešajo neznosno težo nemške nacionalne zgodovine, se je Ulay zazrl predvsem vase, v svojo lastno intimo.

Na posnetkih z naslovom *Sipine (Dunes)* iz fotografskega cikla *Prep orod (Renaissance)* (1973) je preoblečen v transvestita in pozira pred objektivom v nenavadnih, igrih, nekoliko absurdnih pozah. Preizpraševanje seksualne identitete, natančneje moške in ženske plati lastne osebnosti, je še bolj očitno v seriji fotografij *On'a (She)* (1973-1974, iz cikla *Prep orod*). Gre namreč za avtoportrete, na katerih ima žensko lasuljo le na polovici glave in naličenega zgolj pol obraza. Intenzivno poglobljanje v lastno psiho pa je na posnetkih poudaril tudi s poziranjem pred pobarvanim steklom, s katerega je z dlanjo odstranil le del barve, tako da je ponekod vidna moška polovica obraza, drugod ženski del ali obraz v celoti.

Na ustvarjanje provokativnih avtoportretov je brez dvoma delno vplivalo okolje, v katerem je Ulay živel v sedemdesetih letih, saj se je po študiju industrijske fotografije in fotografskih tiskarskih tehnik preselil v Am-





sterdam, kjer se je seznanil s tamkajšnjo subkulturo, zlasti transseksualno sceno. V svoja dela pa ni vključeval le transvestitov, ampak tudi predstavnike drugih marginalnih skupin, brezdomce in (pozneje) prostitutke, katerih življenje je ravno tako prežeto z vprašljivo oziroma spremenljivo identiteto.

Ulayevo amsterdamsko obdobje je bilo pomembno tudi zaradi intenzivnega raziskovanja fotografskega medija, saj je bil med letoma 1970 in 1971 svetovalec korporacije Polaroid. Tehnologijo polaroidne fotografije je preučil do potankosti, a ne le to, dobro poznavanje tehnike mu je omogočilo tudi eksperimentiranje z vsebino. Fotografije namreč že od samega začetka ni pojmoval kot statični medij, ampak svojevrstno performativno dejanje. Razstavljeni avtopolaroidni cikli, kot sta že omenjeni *Sipine* ali *Škrat* (*Elf*, 1974), kažejo, da je pred objektivom poziral v različnih, pogosto gibljivih pozah, kar dokazuje, da je bilo avtorjevo performativno mišljenje prisotno že v procesu nastajanja ciklov. V tem smislu je Ulay razširil polje fotografije, saj je bila zvrst, s katero je prikazoval življenje v nenehnem gibanju, šele pozneje poimenovana performativna fotografija.

V ta kontekst lahko uvrstimo tudi serijo reprodukcij polaroidov iz serije *Prep orod* (1974), ki prikazujejo aforizme, zapisane na kožo različnih delov telesa in posnetke njihovega zapisovanja. Avtor namreč pojmuje površino kože povsem enako kot fotografski papir, medtem ko je beseda v njegovem umeetniškem repertoriju izenačena z ostalimi izraznimi mediji, fotografijo, performansom in instalacijo. Posnetki pa govorijo tudi o

• Posnetek performansa | foto: Andrej Peunik, MGML



• Ulay, *Škrat (Elf)*, 1974

tem, da je postajal njegov umetniški izraz vedno bolj performativen. Natančneje, po štirih letih intenzivnega raziskovanja svoje lastne podobe, ki ni vključevala le preoblek, ampak tudi fizične posege v telo z ostrimi predmeti, je leta 1976 v Amsterdamu pripravil projekt *Fototot* (gre za izpeljanko iz besed foto – fotografija in tot – smrt), s katerim se je v simboličnem smislu poslovil od fotografije in se v celoti posvetil performansu. Gre seveda za dokaj radikalno delo druge polovice sedemdesetih let, v katerem je izpostavil tako vprašanje smrti fotografije kot tudi dokumentacije ter poudaril misel, da je izkušnja dogodka pravzaprav edini dokument, ki umetniku ostane po končanem performansu.

V Mestni galeriji smo lahko videli dve srebroželatinski fotografiji iz prvega performansa *Fototot I*, v katerem je galerijski prostor spremenil v neke vrste temnico. Podobe na razstavljenih fotografijah še niso bile fiksirane na fotografski papir, in ko so prižgali luči, so v nekaj sekundah izginile, na stenah pa so ostali le črni pravokotniki. V drugem performansu (*Fototot II*) je v temen galerijski prostor dodal še mizo, na kateri je bil portfolio s fotografskimi podobami prvega performansa, ki so med listanjem albuma na svetlobi ravno tako postopoma izginjale.

S tematiko prehajanj iz ene identitete v drugo se je ukvarjal tudi v naslednjem ustvarjalnem obdobju, po letu 1976, ko je v Amsterdamu spoznal Marino Abramović, s katero je dvanajst let delil tako svoje osebno kot tudi umetniško življenje. V času, ko je performans še veljal za subverzivno umetniško prakso, sta skupaj raziskovala meje vzdržljivosti telesa, odnos med moškim in ženskim telesom ter njun odnos do občinstva. O slednjem govori tudi video *Imponderabilia* (*Imponderabilia*, 1977), ki je pravzaprav posnetek performansa v Galeriji

moderne umetnosti v Bologni, v katerem sta povsem gola stala na vhodu v galerijo. In ker je bilo med njima zelo malo prostora, so se morali obiskovalci dobesedno preriniti mimo golih teles. V središču pozornosti torej nista bila umetnika in njuni ranljivi, javno izpostavljeni telesi, pač pa obiskovalci, njihove odločitve, h komu naj se obrnejo in predvsem reakcije: izrazi presenečenja in zvedavi pogledi nazaj, proti razgaljenima performerjema.

Enega od poudarkov razstave je predstavljal sloviti performans *Hoja po Kitajskem zidu* (*The Great Wall Walk*, 1986-1988), s katerim sta Ulay in Abramovičeva sklenila dolgoletno intimno in umetniško pot: vsak z ene strani Kitajskega zidu (Ulay iz puščave Gobi, Abramovičeva z Rumenega morja) sta hodila devetdeset dni, se srečala, objela in za vedno poslovila. Projekt je bil sicer sprva zamišljen povsem drugače, na zidu naj bi se namreč poročila. Vendar sta pridobivala dovoljenja kitajske vlade za izvedbo performansa kar osem let, medtem pa se je njuna (sprva) izjemno intenzivna osebna vez razrahljala. Projekt je bil v Mestni galeriji (pričakovano) predstavljen s fotografskim gradivom in (kot sta v spremnem besedilu zapisala kustosa razstave) velikokrat prezrtim umetniškim materialom: avtorjevimi dnevniškimi zapisi, zvokom in drugim dokumentarnim gradivom, med katerim je pozornost pritegnil zlasti ročno izrisan zemljevid Kitajskega zidu z uporabnimi podatki, kot je na primer nadmorska višina.

Iz ostalih del, ki so nastala po ločitvi z Abramovičevo, je bilo mogoče razbrati, da Ulayevo ustvarjanje ni bilo več brezpogojno usmerjeno v preizpraševanje lastne biti kot v preteklosti, ampak se je ponovno bolj posvečal marginaliziranim skupinam, kot so Aborigini in brezdomci. Izstopale so zlasti

črno-bele reprodukcije iz cikla *Afroameriški brezdomci New Yorka* (*New York Afro-American Homeless*, 1992), ki prikazujejo doprsne portrete mlajših moških in žensk, upodobljenih v prvem planu na nevtralnem ozadju. S takšno kompozicijo je namreč poudaril ne le njihovo osebnost, ampak tudi neizrekljivo stisko, ki jo izražajo pogledi, usmerjeni neposredno v fotografski objektiv.

Sklop del, s katerim sta kuratorja izpostavila Ulayeve medčloveške odnose, je vključeval tudi demonstrativno umetniško akcijo *V umetnosti je zločinska naveza* (*There is a Criminal Touch to Art*, 1976), ki priča, da je bila družbenokritična nota prisotna že v nekaterih njegovih zgodnjih delih. Gre pravzaprav za akcijo, ki zavzema posebno mesto v umetnosti performansa preteklega stoletja. Ulay je namreč iz berlinske Nove nacionalne galerije (Neue Nationalgalerie) ukradel slavno sliko nemškega romantičnega slikarja Carla Spitzwega *Revni poet* (1839), ki je bila najljubša Hitlerjeva slika in hkrati eno najbolj priljubljenih slikarskih del tedanjega časa. Vendar nikakor ni bila v skladu z muzejsko politiko, ki je bila usmerjena v prikazovanje modernizma. S sliko je pobegnil v četrt Kreuzberg, jo obesil v stanovanju neke turške imigrantske družine, nato pa poklical policijo in priznal zločin.

Trideseturna akcija je bila v zadnjem prostoru Mestne galerije predstavljena z dvajsetimi srebroželatinskimi fotografijami, skicami, videom in bogato časopisno dokumentacijo v obliki plakatov, ki je imela pomembno vlogo v prezentaciji performansa. Javnost je namreč izvedela za Ulayevo sim-

bolično dejanje, s katerim je izpostavil več aktualnih vprašanj, le s pomočjo člankov, objavljenih v dnevnem časopisju. Glede na to, da je *Revni poet* veljal za nekakšno nacionalno ikono, je seveda odkrito postavil pod vprašaj resničnost moralnega očiščenja nemškega naroda po drugi svetovni vojni. Z neposrednim vdorom v pomembno nacionalno institucijo se je dotaknil vprašanja varnosti in učinkovitosti obstoječega sistema umetnosti. Istočasno pa je namignil tudi na življenjske razmere priseljenskih družin v Nemčiji – ljudi, ki so živeli na robu tako kot on sam.

Razstava *Jaz drugi* sicer ni bila mišljena kot retrospektiva, a je predstavila Ulayev opus dovolj izčrpno, da se je gledalec delno seznanil z vsemi obdobji njegovega ustvarjanja – z izjemo zadnjih projektov, v katerih se ukvarja s problematiko pitne vode. Po drugi strani pa je dobil vpogled tako v umetnikov osebnoizpovedni svet kot tudi v njegov odnos do *drugega* – še posebej do tistih družbeno marginaliziranih skupin, ki zavračajo načela družbeno sprejemljivih moralnih vzorcev. Prikazani so bili večinom znani projekti, ki sodijo v sam vrh fotografije in evropskega umetniškega performansa. Seznanili pa smo se tudi z doslej še nevidenimi risbami in dnevniškimi zapisi, ki ravno tako kot performansi pričajo, da je Ulayevo življenje bilo in je v celoti prežeto z umetnostjo.





S U M M A R Y

In the *editorial*, editor-in-chief *Emica Antončič* writes about the unclear relationship between professionals and amateurs in Slovenian independent culture. In contrast to publicly funded cultural institutions, in which those employed still enjoy the privileges inherited from socialism, independent culture is subjected to what are already neoliberal conditions, which means constant uncertainty and competitive relationships both in applying for government grants as well as on the market. These unclear conditions lead to a situation in which particularly cultural societies or so-called nongovernmental organizations navigate between amateurism and professionalism and exploit a variety of funding sources, while professional producers who employ people end up the worst off since they have fewer available funding sources even as the state and municipalities expect them to obtain a greater share of their own funding on the market, which is the same for everyone, than public institutions with their programs. “Although against the backdrop of the recent discussions of self-management in public institutions and the precarious position of the self-employed it seems that the overhaul of the national cultural model should begin with these two groups, the need for a clear delineation between professionals and amateurs on the independent scene should also not be overlooked”, concludes Antončič.

Ethnologist and librarian *Špela Pahor* interviews *Kari Klemelä*, a translator of Slovenian literature into Finnish and a publisher, who in the course of their conversation among other things reveals how small publishing houses function in Finland, how the profession of translator is underappreciated there, and how Slovenes overidealize foreign countries, including Finland.

The thematic set of articles was edited by film editor *Matic Majcen*, and is devoted to the French film star *Isabelle Huppert*, who typically appears in the character of an educated, upper class Frenchwoman. “That a film actor or actress goes beyond their own physical corporality and becomes a signifier of something greater is something that has always formed the central logic of the way the celebrity system oper-

ates”, writes Majcen in the introduction, and adds that the purpose of the thematic set is to seek an answer to the question : “What is Isabelle Huppert the name of?” *Andrej Gustinčič*, *Nace Zavrļ*, *Nina Cvar*, *Jasmina Šepetavc* and *Tina Poglajen* look for the answer in their articles; the idea that emerges in their writing is that postfeminism usually adapts to neoliberal logic through provocative characters such as those portrayed by this French star, and we are invited into a particular marketing niche that is still always marked by a patriarchal ideology that objectifies, idealizes, and simultaneously abuses women.

Editor for independent culture *Meta Kordiš* introduces a new section in this issue, called *Offside*, in which she describes the activities of groups, mostly nongovernmental organizations, which have sprung up in Maribor in recent years and which are little or poorly represented in the local social and media landscape while nevertheless being important for the city’s existence and for a diverse urban dynamic. Through their activities they contribute to and even stimulate a variety of urban, creative, and social solidarity practices and imbue the city with a special stamp and pulse while also locating it in and connecting it with the international environment. The first guest of the section is *Lucija Smodiš*, who runs *GuestRoomMaribor*, a residential program for artists.

In *Cultural diagnosis* we publish first, book reviews: *Matic Majcen* reviews the Slovenian translation of selected essays by Max Weber from the sociology of religion, *Maja Šučur* the travel book by columnist Agata Tomažič *Why Travel to Such Lands?*, *Nika Švab* the Slovenian edition of the novel by Haruki Murakami *Colorless Tsukuru Tazaki and His Years of Pilgrimage*, and *Blaž Gselman* the memoir by Ivo Svetina on the Pekarna avantgarde theatre, which was active in Ljubljana between 1971 and 1978. *Blaž Lukan* reviews the dance performance by Andreja Podrzavnik and her troupe, called *Trajanje* (“Duration”). *Matic Majcen* takes another look at the film *Captain Fantastic*, the second feature film by American director and screenwriter Matt Ross, which last year divided film professionals in a way that few others have in recent years, and compares it to Australian director Peter Weir’s film *The Mosquito Coast* from 1986. Reviews of art exhibitions follow: *Meta Kordiš* reviews the solo exhibition of Slovenian sculptor Boštjan Kavčič *O/DA, O/DE*, *Gaja Golija* the exhibition by 2016 Turner Prize nominees in the London gallery Tate Britain, and *Nataša Kovšca* the exhibition of Frank Uwe Laysiepen – Ulay, a pioneer of performance, body art and Polaroid photography, in the City Art Gallery of Ljubljana.