

Anja Banko

RUSKI FILM ODJUGE IN ŽENSKI POGLED: LARISA ŠEPITKO IN KIRA MURATOVA

IZVLEČEK

Članek kritično preišlja sovjetski film odjuge skozi ženski pogled dveh filmskih avtoric, Larise Šepitko in Kire Muratove. Analiziramo podobo in vlogo ženske v precepu med uradnim diskurzom, kot ga vzpostavlja državna ideologija, in tistim, ki se izrisuje v intimnem kontekstu doma. Pri tem preišljamo vlogo feminizma v kontekstu ruske misli, ki se zaradi specifičnega ideološkega ozadja, vzpostavljenega v ideji komunizma, kaže drugačen od zahodne misli, saj temelji na esencialističnem pojmovanju binarne razlike med spoloma, ob pritisku državne ideologije pa se odnos do spolnih in družbenih vlog kaže kot shizofren. Te shizofrene zdrse iščemo v podobah ženske, kot se izrisujejo v specifični, ženski filmski govorici Larise Šepitko v filmu *Krila* (*Kryl'ja*, 1966) ter Kire Muratove v filmih *Kratka srečanja* (*Korotkie vstreči*, 1967) in *Dolga poslavljanja* (*Dolgie provody*, 1971).

KLJUČNE BESEDE: feminizem, Kira Muratova, Larisa Šepitko, ženski film, odjuga

Russian cinema of the thaw through the female gaze: Larisa Shepitko and Kira Muratova

ABSTRACT

The article critically reflects on Soviet cinema of 'the Thaw' through the female gaze of Larisa Shepitko and Kira Muratova. The image and role of a woman torn between the official discourse (upheld by the state ideology) and one created in the intimacy of the home are analysed. Moreover, the article rethinks the role of feminism in the context of Russian thought, created on a specific background as imposed in the communist idea. Unlike in the West, it is based on the essentialist idea of a binary separation of differences between the sexes, which appears schizophrenic under the pressure of the state ideology. We search for these contradictory lapses in the images of the woman as created in the specific female film language of Shepitko's *Wings* (*Krylya*, 1966) and Muratova's *Brief Encounters* (*Korotkie vstrechi*, 1967) and *Long Farewells* (*Dolgie provody*, 1971).

KEY WORDS: feminism, Larisa Shepitko, Kira Muratova, women's film, the Thaw

1 Med dvema ogledaloma: »Sem feministka, ampak ...«¹

Spolne vloge se v ruskem kulturnem okolju oblikujejo podobno kot na Zahodu, na temeljih binarne delitve, a zaradi specifičnega družbeno-zgodovinskega konteksta je ta delitev v sodobni ruski kulturni zavesti ostala bolj zavezana tradicionalnim postavkam in jih v kontekstu poststrukturalističnega ali/in postmodernističnega duha ni uspela preseči: ženske so lepo oblečene dame in gospodinje, ki si želijo otroka in skrbijo za dobrobit doma, katerega središče je mož kot skrbnik in varuh družine (Burk 2014). Odnos do ženske, njena podoba kot tudi njena lastna zavest se za zahodnjaka z arhetipsko vpisano izkušnjo maja 1968, ki v okviru drugega vala feminizma prinese emancipacijo ženske tako v javni kot intimni sferi, kažejo kot konservativne,² kar v ruskem kulturnem okolju in nenazadnje tudi širšem vzhodnoevropskem prostoru povedno odraža odnos do same besede »feminizem«, ki je tudi med ženskami lahko razumljena celo kot žaljivka, saj v matrici (sodobne) ruske zavesti bolj kot emancipacija v smislu enakopravnosti med spoloma pomeni poglobljanje razlik med moškim in žensko, grobo »posiljevanje« ženske z moškimi načelo (ibid).

Drugi val feminizma, kot se je vzpostavil na Zahodu, je v sovjetskem kulturnem prostoru izostal oz. prišel z (veliko) zamudo, saj ti koncepti zaradi specifične družbene ideologije in situacije v času odjuge niso mogli pasti na plodna tla. Da je uradni patriarhalni diskurz oblasti o enakosti spolov ostajal predvsem na ravni praznega označevalca, kažejo že statistični podatki: tako so npr. kljub precejšnemu številu žensk na vodilnih mestih te večinoma delovale v zdravstvenem sektorju, prosveti in lažji, npr. tekstilni industriji (predvsem tkalstvo), kjer so bile pomembne »ženske kvalitete«, kot so sočutje, nežnost, natančnost ipd. (Ilić 2004: 14). Po drugi strani pa se je umetnost, tudi filmska, pojmovala predvsem kot »moško delo«.³ Tako zgodovina kot sodobnost filma beležita veliko manj žensk kot moških, ki bi se lotevale režiserskega poklica, a v ruskem kontekstu je prav obdobje odjuge prineslo dve izstopajoči imeni, ki sta v falogocentrično govorico kinematografskega aparata posegli z drugačnim pogledom: Larisa Šepitko in Kira Muratova.

Zastavljena matrica sovjetske družbe šestdesetih in sedemdesetih je proizvajala shizofrene prelome, ki se kažejo na bojišču med javno in intimno podobo. »Shizofreno«, ki ga uvodoma vzpostavljamo kot enega ključnih pojmov za teoretsko analizo v nadaljevanju članka, se vzpostavlja iz neskladja med javnim in intimnim diskurzom o družbenih in spolnih vlogah. Te se definirajo s strani državnega diskurza in se tako glede na posamezniku poznane (arhetipsko prenesene) vzorce individuumu kažejo kot vsiljene. V despotsko vzpostavljeni sovjetski družbi, ki jo še v šestdesetih in sedemdesetih zaznamuje paranoja staliniščičnega obdobja, v katerem vzročno-posledični odnosi niso odražali nobene logike (nenadne racije, pogromi, »skrivnostna« izginotja »sumljivih elementov« v gulagih) in so

1. Stišova (1991: 4).

2. V anketi iz leta 2013 le 38 % vprašanih podpira egalitarno delitev domačih opravil med moškim in žensko, kar 78 % anketirancev pa meni, da je mesto ženske doma (LC 2013).

3. Kot piše Natalija Rjazniceva, soscenaristka filma L. Šepitko *Krila* in K. Muratove *Dolga poslavljanja*, v spominih na Šepitko: »Izogibali sva se sentimentalnosti, pogosto sva dokazovali moški odnos do življenja, saj v naših poklicih o ženskah dvomijo, sentimentalnost pa se ima za ženski odnos do sveta, čeprav niti približno ni tako« (Rjazniceva 1987: 143–144).

posameznika držali v krču strahu, ki je onemogočal vsak resnejši upor – tako je umik v intimo (poleg emigracije) verjetno predstavljal edino zatočišče pred nasiljem oblasti. »Resničnost« intimnega je bila drugačna od »resničnosti« javnega, kar je privedlo do občutka nelagodja, izgubljenosti ipd. To pomembno zaznamuje tudi družbene vloge spola, saj so pričakovanja znotraj štirih sten, torej znotraj celice družine, drugačna od tistih, ki jih je svojim državljanom narekovala država.

Shizofrene prelome med intimnim in javnim bomo v prvem delu članka analizirali skozi konstrukt ženske podobe, kot se vzpostavlja v sovjetski zavesti obravnavanega obdobja odjuge in stagnacije s sociološko-antropološkim pristopom, torej z analizo družbeno-kulturno-ideoloških postavk. V tako razgrnjenem kontekstu bomo poskušali vprašanje ruskega feminizma premisliti skozi vlogo in podobo ženske, kot se kaže v filmih omenjenih avtoric – filmu *Krila* (Kryl'ja, 1966) Larise Šepitko ter filmih *Kratka srečanja* (Korotkie vstreči, 1967) in *Dolga poslavljanja* (Dolgie provody, 1971) Kire Muratove.

Sledeča analiza obravnavanih filmskih tekstov bo izpeljana po dveh linijah. V prvem delu članka bomo na podlagi teoretskih in praktičnih primerov predstavili vprašanje ženskega filma – oznake, ki jo zahodna feministična filmska kritika in teorija obravnava na drugačen način kot sovjetska oz. kasnejša ruska filmska kritika in teorija.

Filme L. Šepitko in K. Muratove lahko vsaj delno umestimo v kontekst znamenite definicije ženskega filma Patricie Mellencamp: »Ženski film je film, ki ga ženske snemajo o ženskah in za ženske« (Usmanova 1999: 229). Pri tem se bomo postavili med dve ogledali: o vprašanju ženske podobe in vloge bomo razmišljali z orodji zahodne feministične filmske kritike in teorije, a jih postavili v zarisani kontekst sovjetske družbe, ki kaže na različnost v diskurzih ter opozarja na problematiko univerzalizacije določene teorije in njenega besedišča. L. Šepitko in K. Muratovo bomo poskušali vzpostaviti kot ženski in kot feministični avtorici, čeprav sami teh opredelitev nista sprejemali in sta oznake, kot je ženski, sploh pa feministični film zavračali (Sifer 1991: 43; Taubman 2005: 9).

Feministična teorija kot podlaga za branje omenjenih filmov se tako ne bo v kazala zgolj na ravni analize ženske podobe, temveč se bo v kontekstu sovjetske ideologije družbenih in spolnih vlog nanašala na omenjeni problem shizofrenega odnosa med javnim in intimnim – med vlogami, ki jih posameznik (tako ženska kot moški) igra v javnosti po nareku ideološkega diskurza partije, in tistimi, ki jih živi med štirimi zidovi. V sledi tej misli bomo analizirali filmsko govorico obeh avtoric, ki se v osnovi vpisujeta v avtorsko politiko filma – ta se vzpostavlja v določenem kontekstu, ki je v obravnavanem primeru Sovjetska zveza v času odjuge in stagnacije. Obenem bomo v njihovih filmih iskali in analizirali podobo ženske (protagonistke) v razmerju do podob, kot jih vzpostavlja uradni patriarhalni diskurz oblasti, in prevpraševali način, kako (in ali sploh) avtorici predreta falogocentričnost kinematografa in vzpostavljata ženski pogled. Če se bomo pri analizi filma *Krila* Larise Šepitko držali bolj semiološke linije, s katero bomo poskušali analizirati podobe-maske ženske junakinje, ki se gradijo v nesorazmerju med javnim (od nje pričakovanim) in intimnim (njenimi željami, sanjami, spomini, zanjo resničnimi občutji), bomo pri analizi filmov *Kratka srečanja* in *Dolga poslavljanja* Kire Muratove ženski pogled iskali z analizo filmske govornice, predvsem sintaktičnih razmerij med posameznimi elementi. Ti vzpostavljajo filmski prostor in čas z manipulacijo filmskega narativa (npr. montaža, ki

razbija linearni čas-prostor), ki gradi »druge« oz. drugačne prostore – prostore drugega, ženskega pogleda, ki razbija falogocentrično filmsko govorico. Ta podoba ženske, kot bomo predstavili v odlomkih, nanašajočih se na koncepte zahodne feministične filmske kritike in teorije, izrisuje skozi, po Lauri Mulvey, implicitno kinematografu moški pogled (*male gaze*). Pri tem se bomo večinoma opirali na filmsko teorijo in kritiko, kot jo razvijajo vzhodni, večinoma ruski avtorice in avtorji, ki je zahodnemu prostoru manj dostopna in poznana. Pri tem velja izpostaviti tematski zbornik *Filmska umetnost (Iskusstvo kino)*, ki se že leta 1991 (povedno glede na prav takratni ideološko-politični in z njim družbeni prevrat) feministične filmske kritike in teorije loteva skozi specifično družbeno-kulturno prizmo, ki je bila do takrat v sovjetskem oz. vzpostavljaljočem se ruskem prostoru praktično neprisotna.

2 Konteksti

Obrat h konservatizmu in tradicionalizmu, ki se v Rusiji krepi že od razpada Sovjetske zveze, ni nekakšen nemotiviran padec v srednjeveške temine, v kaos katerih bi sodobno Rusijo pahnila dolga zgodovina ideološkega terorja in despotističnega absolutizma »marksistično-leninistično-stalinistične« ideologije, ampak se v sinusoidno zarisani dinamiki zgodovine kaže kot logičen rezultat. V tem kontekstu je sodobna Rusija v razmerju do Sovjetske zveze obrat k nasprotnemu polu, med dialektično apropiacijo in zanikanjem prejšnjega (tj. sovjetskega) ideološkega ustroja androgine družbe proletarcev, v kateri se je vloga in podoba žensk krojila po povednem izreku iz časa druge svetovne vojne: »Jaz sem konj in sem bik, jaz sem baba in sem tip« (Tuarovskaja 1991: 140).

»Biti moški« in »biti ženska« v času Sovjetske zveze ni bil indeks mesta in vloge v družbi, vsaj na ravni uradnega diskurza ne, saj se je vrednost v komunistični družbi ustvarjala predvsem glede na mesto na partijski lestvici. Z oktobrsko revolucijo leta 1917 in diktaturo proletariata, kot je uradno vzpostavljena leta 1924, naj bi se po diktatu uradnega diskurza vzpostavila egalitarna družba. Obdobje po revoluciji je težilo po absolutnem preoblikovanju prejšnje, caristične družbe. Novi človek, *Homo sovieticus*, je živel na poti v svet novih vrednot, pri čemer je v prvi vrsti intimno odpravljeno kot buržoazno, sfera družinskega (in domačega) kot osnovne družbene celice postane »komuna« (Gulčenko 1991: 58), kjer zasebno je javno, torej tudi družinske odnose – vlogo matere in očeta kot vzgojiteljev, varuhov in skrbnikov – prevzame država. V tem kontekstu je bilo žensko vprašanje uradno »rešeno« v stalinski ustavi leta 1936, s katero je bila na ravni uradnega diskurza spolna razlika izničena (Ajvazova 1991: 22): ženska, tako kot moški, postane »delovna enota«, eden od vijakov v mehanizmu izgradnje komunistične utopije (Tuarovskaja 1991: 135).

Problem ruskega feminizma se kaže kot simptom specifične ideologije in njenega diskurza. Seksizem »po sovjetsko« za razliko od Zahoda ni strukturni problem na ravni javnega diskurza, ampak ostaja predvsem v kontekstu intimnega, vsakdanjih odnosov. Prav intimno se v sovjetski družbi kaže kot mesto, kjer se posameznik (vsaj do neke mere) oddahne od predpisanih mu javnih vlog – to je prostor, v katerem ženska in moški nista zgolj udarnica in udarnik, kolhozница in kolhoznik, partijka in partijec, temveč tudi »zgolj-

ženska« in »zgolj-moški« (Voronina 15 :1991). Te razlike med intimnim in javnim država ni uspela odpraviti, kar je pripeljalo do shizofrene situacije v družbi, neposredna potomka katere je sodobna Rusija.

Država je namreč globoko posegla v intimne odnose mož-žena, starši-otroci in prevzela vlogo patriarha. Ženskam je zagotavljala zaščito (predvsem kot materam – porodniški dopust, vrtci ipd.) in utrdila njihovo neodvisnost z možnostjo (dolžnostjo) dostopa do plačanega dela. Če je država na ravni uradnega diskurza s tem do neke mere emancipirala ženske, je po drugi strani osvobodila, a hkrati »kastirala« moške, saj jim je odvzela njihovo »naravno« vlogo skrbnika in varuha družine: moškost posameznika se je definirala glede na njegov položaj znotraj sistema. Tako je odnos med moškim in žensko iz linearnega prerasel v trikotno funkcijo, kjer je posameznik najprej predan državi – komunistični ideji, partiji, kolektivu, domovini (Ashwin 2000: 1–2). »Osvoboditev« od tradicionalnih spolnih vlog je dejansko osvoboditev v narekovajih, saj je tako ženske kot moške vodila v novo »suženjstvo« partijske ideologije.

Prvi večji prelom v družbeni zavesti je Sovjetski zvezi prineslo obdobje odjuge, ki ga pogojno omejujemo z letnicama 1953 (Stalinova smrt, Nikita Hruščov postane generalni sekretar KP) in 1964 (nastop Leonida Brežnjeva kot generalnega sekretarja KP); preobrat v stagnacijo pa se piše v letu 1967 (50. obletnica oktobrske revolucije) oz. 1968 z nastopom Varšavskega pakta in vdorom sovjetske vojske na Češkoslovaško, ki dokončno zaduši krik »pomladnega« obdobja. Če odjuga v prvi vrsti pomeni rehabilitacijo s stalinskim terorjem prežete družbe in v drugi vrsti odpiranje politično-gospodarskega prostora z Zahodom, kar pomembno vpliva na kakovost življenja in dvig potrošniške moči, pa v tistem času svoj razcvet doživi tudi umetnost.

Zaradi propagandno-ideološke vrednosti, ki jo je v filmskem mediju zaznala oblast, je film dobil precejšno finančno in infrastrukturno podporo, kar je pomembno povečalo produkcijo v osrednjih studiih Mosfilm, Lenfilm in Filmski studio Gorkega ter prispevalo k razvoju nacionalnih kinematografij. Ideološka otoplitev, ki je omilila zadušljive socrealistične postavke, je umetnikom dajala več svobode: tako so vojne filme in hagiografske filmske biografije zamenjali filmi, ki so se dotikali vsakdana in obravnavali njegove tematike, kot so revizija druge svetovne vojne, prepad med generacijami, življenje sodobnega človeka v mestu idr. (Woll 2000: x–xvi).

Nova, liberalna generacija režiserjev, t. i. šestdesetletnikov (1957–1967), predstavlja polifon nabor glasov, ki ustvarjajo v novih filmskih slogih in z novimi tematikami. Pri tem se sama oznaka »šestdesetletniki« ne navezuje na dejansko starost, saj so v tem času plodovito ustvarjali predstavniki starejše generacije, ki so snemali že v tridesetih, npr. Mihail Kalatozov in Mihail Romm, ob njih vojni veterani, kot sta Grigorij Čuhraj in Marlen Hucijev, medtem ko so se mladi, ki so ob koncu petdesetih in v začetku šestdesetih doštudirali na VGIK-u, v svetovno kinematografijo zapisali kot izjemni avtorski glasovi: Andrej Tarkovski, Andrej Končalovski, Gleb Panilov, Elem Klimov, Larisa Šepitko, Kira Muratova, Vasilij Šukšin, Aleksander Askoldov idr. (Johnson 1999).

Zahteva Hruščova po iskrenosti in snemanju resničnosti vsakdana, kot jo je postavil na znamenitem XX. kongresu Komunistične partije leta 1956, je sovpadala s formalistično-ideološko potezo evropskega povojnega *cinéma vérité* (film resnice). Podobno kot je

povojni zahodni film naredil rez in zavrnil statičnost, preperelost umetelnih ornamentov italijanskega »cinema dei telefoni bianchi« ali francoskega »cinéma du papa«, je film odjuge predstavljal stilističen odmik od soerealizma. Zgledoval se je po italijanskem neorealizmu, francoskem novem valu, poljski in češkoslovaški filmski šoli ter evropskem modernizmu.

Režiserji so se podali na ulice, da bi ujeli resničen odsev sodobne zgodovine, delali so z naturščiki, z improvizacijo, tematsko so odpirali socialne probleme in v ospredje postavili malega človeka, človeka z družbenega roba, ki se spopada z brezposelnostjo, stanovanjskimi težavami, črnim trgom, zastarelimi družinskimi vrednotami idr. S podobnimi estetsko-formalnimi prijemi kot evropski film(i) tega obdobja, a z manj drznosti pri obravnavi tematik (npr. odsotnost črnega humorja, premikanje moralnih vrednot, eksplicitni jezik [mat]) je zaznamovan tudi sovjetski film. V ospredju je posameznik v novem družbeno-političnem kontekstu, a postavljen v moralne normative partije, kar je prikazovanje »resnične« intime vsakdana v razmerju do javnega diskurza večkrat pripeljalo do shizofrenih zdrsov, ki so se odražali v cenzorskih posegih (Dumančić 2010: 44–57). Temu sta bili podvrženi tudi Šepitkova in Muratova, saj njuna govorica formalno-ideološko na ravni podob in vsebine prestopa začrtane družbeno-ideološke normative.

3 Vprašanje ženskega filma

Če ne bi našla svojega poklica v umetnosti, bi morda postala feministka (Kira Muratova).⁴

Termin »ženski film« ima širok razpon definicij, ki se lahko vsaka v posameznem kontekstu kažejo kot ustrezne. V ožjem smislu se izraz ženski film uporablja v kontekstu filmskega žanra melodrame (t. i. weepie), ki se je razcvetel v okviru holivudske studijske produkcije tridesetih in štiridesetih, npr. Douglasa Sirka, Maxa Ophlusa, Josefa von Sternberga, z zvezdicami, kot so Bettie Davis, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, ki so se v anglo-ameriškem kontekstu razvili kot komercialna protiutež »moškemu« žanru vesternov in ciljali na žensko gledalstvo (Haskell 1999: 20). V kontekstu psihoanalitične feministične filmske teorije (npr. Molly Haskell, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis, Linda Williams idr.) se žanra melodrame kljub vzpostavitvi ženske junakinje drži negativna oznaka, saj melodrama žensko subjektivnost vzpostavlja zgolj kot masko in reproducira stereotipne podobe ženske, zarisane v kalupe, kot jih oblikuje moški pogled (*male gaze*) in tako afirmira prevladujočo (patriarhalno) ideologijo (Jonhston 1999: 34).

V teoriji pogleda, kot jo vzpostavljajo feministične filmske teoretičarke, izhajajoče predvsem iz Laure Mulvey, je gledalstvo zaradi same narave kinematografskega aparata maskulinizirano. Ta proizvaža ženske podobe kot objekte, njihova vloga v narativni strukturi je pasivna (de Lauretis 1999: 63). Tako Mulveyjeva gledalčev pogled opredeli kot skopofilski, saj gledalec (subjekt pogleda) uživa v radovednem, nadzirajočem pogledu (Mulvey 1999: 60), ki je v binarni razdelitvi na strani moškega načela, kar vzpostavlja gledalčev pogled (ne glede na biološki spol) kot moškega (ibid.: 62). Kako torej ustvariti

4. Taubman (2005: 9).

pogled, ki bo ženski, je ključno vprašanje feministične filmske teorije, odgovor nanj pa se je vedno kazal kot poziv ne le k premišljanju in prevrednotenju obstoječih izraznih struktur, temveč k izumu nove, druge, ženskemu subjektu lastne govorice:

Namen ženskega filma tako ni več uničenje ali razbitje moškocentričnega pogleda z reprezentacijo njegovih slepih točk, pomanjkljivosti ali zatiranih. Trud in izziv se zdaj predstavljata v načinu, kako vplivati na pogled drugega: ustvariti druge objekte in subjekte pogleda in oblikovati pogoje reprezentabilnosti drugega družbenega subjekta. Zaenkrat se naloga feminističnega dela v filmu kaže kot nujno osredotočena na te subjektivne in diskurzivne meje, ki označujejo žensko delitev kot spolno specifično delitev, še težje opredeljivo, kompleksnejšo in bolj kontradiktorno, kot je ta v kontekstu obstoječega pojma spolne razlike (de Lauretis 1985: 163).

Podobno v kontekstu sovjetske oz. ruske filmske kritike in teorije opaza tudi Almira Usmanova v članku »Politična estetika ‚ženskega filma‘ v kontekstu feministične filmske teorije«, zapisanem na festivalu ženskega filma, ki je leta 1999 potekal v Minsku. Ob tem revidira izjavo Mellencamp:

Zdi se mi, da se v naših pogojih pod oznako »ženski film« razume predvsem filme, ki jih snemajo ženske, pri tem pa nikakor ni nujno, da gre za filme o ženskah. Ob tem je težko reči, ali ti filmi predpostavljajo kakšne posebne pogoje za vzpostavitev pozicije ženske-gledalke. V najboljšem primeru »ženski film« na žensko gledalko apelira eksplicitno zaradi vsebine, a kako je v tem primeru s formo? Chantal Akerman je opazila: »Težko je reči, kako se ženski film razlikuje od moškega – vsi namreč uporabljamo ena in ista sredstva izražanja« (Usmanova 1999: 225).

Čeprav naj bi sovjetska družba preseгла delitev vlog glede na spolno razliko, je ženskih avtoric v filmu malo. To opaza tudi Larisa Šepitko:

Žensk moje starosti v filmu sploh ni bilo. Zato se je v tem dolgem času v meni razvil kompleks manjvrednosti. Še danes se v tem poklicu počutim kot gost. A k sreči v filmu ni jasno, kdo je gospodar in kdo gost (Rybak 1987: 169–170).

Kljub temu se ne Šepitkova ne Muratova nikoli nista opredelili za ženski, kaj šele za feministični avtorici (Taubman 2005: 8):

V kratkem dokumentarnem filmu Larisa (1980), ki ga je Elem Klimov posnel kot posmrtno elegijo Šepitkovi, govori prav o tem, da ne obstaja nekaj takega kot »ženski film«. Obstaja pravi film in damski film. Damski film, kot pravi, prekrasno obvladajo tudi moški. Damski, infantilni film. Larisa je primer, ko ni pomembno, ali je te moške, močne, globoke, psihološke filme posnel moški ali ženska. Ona je to znala delati. Opazila je, da ko film dela ženska, ki je obenem druga polovica človeškega roda, lahko zazna, da so gledalcem posredovane posebne nianse, posebno razumevanje stvarnosti, ki nas obkroža – človeka, ljudi, naravo itd., ki niso prisotni v psihološkem organizmu moškega (Sifer 1991: 41–43).

Odnos do oznake ženskega filma se povedno izraža tudi v intervjuju z več sovjetskimi režiserji, pripravljenem za tematsko, feministično številko revije *Filmska umetnost* o ženskem filmu. Ti ga večinoma zaznavajo kot nepotreben termin, npr. Aleksej German:

Ne ... ne obstaja pojem, kot je »ženski film«. Imamo dobro režiserko Kiro Muratovo. Ne razumem, zakaj je njene filme treba imenovati »ženski«. Film je sneman in posnet. Ne zdi se mi, da je ženski. Menim, da ga je posnel dober režiser. Obstajajo talentirani ljudje moški in obstajajo talentirani ljudje ženske. To je to. Talentirana ženska lahko napiše talentiran scenarij. Talentiran moški ali talentirana ženska lahko to talentirano posnameta. Ne razumem, zakaj naj bi filme Kire Muratove morala posneti prav ženska. Ne, to ni tako. Te filme bi lahko posnel tudi moški. Razlik ne vidim (Sifer: 41–43).

Zgornje izjave povedno ponazarjajo splošno družbeno zavest, ko pride do vprašanja feminizma oz. ženske umetnosti, ki za razliko od Zahoda v ruski kulturi nima posebnega mesta. Tako Muratova kot Šepitkova umetnosti ne delita eksplicitno na »moško« in »žensko«, čeprav intuitivno opažata subtilne razlike – točka, iz katere kot ženske zrejo v svet in ga poustvarjajo, je kljub vsemu različna, vsak ustvarja iz lastnih izkušenj, ki jih v prvi vrsti zaznamuje »telo« samo (Plungian 2013).

Podobno razmišlja tudi Larisa Šepitko, za katero domači filmski kritiki skoraj nikoli niso pozabili dodati, da lepše ženske še niso videli, obenem pa so hitro prevzeli izjavo njenega starejšega kolega, režiserja Mihaila Romma, češ da ima »moško roko« (Rybak 1987: 173). Sama Šepitkova je celo dejala, da »je filmska režija moški poklic« (ibid.: 170), saj je težak, fizično in psihično naporen ter zahteva združitve umetniškega daru in organizacije (ibid.: 170). A če ta izjava za zahodnega bralca morda zveni seksistično, je v ruskem prostoru njeno referenčno polje drugje – izhaja iz binarne delitve, kot jo zapisuje arhetipska zavest: »moško« označuje odločnost, trden značaj, moč, oster um, kot ilustrativno v spominu na Šepitkovo zapiše pesnica Bella Ahmadulina: »Larisa je dobesedno po rodu iz Šparte, zdela se mi je pokončna in močna, niti slučajno krhka, temveč uporna in trdna« (Ahmadulina 1987: 30).

V tako zastavljenem binarnem sistemu nasproti »pravega filma« po L. Šepitko stoji oznaka »damski film«, ki jo uporablja za povprečne, slabe, »lenobno razmišljene« filme, ki naj bi ugajali množicam:

Obstaja pravi film in damsko rokodelstvo. Devetdeset odstotkov naše kinematografije je damsko rokodelstvo, in tega so odlično vešči tudi moški. Srž vprašanja je v tem, kako živiš umetniško življenje. Lahko živiš v filmu, snemaš filme, lahko pa je drugače, ko je film tudi življenje samo. Zase težko opredelim, kje je moje pravo življenje in kje film. Največjo harmonijo občutim med snemanjem, ne glede na kaos, ki se tam dogaja. Če ne verjameš – ne snemaj, saj diskreditiraš idejo. Na platnu je vidna tvoja računica, tam si gol kot cesar (ibid.: 173).

Umetnost, kot jo razume Larisa Šepitko, presega družbene oznake, tudi spol – je namreč tisto, kar prihaja iz globin duše, je tisto, kar je iskreno, je trdo delo, volja in predanost.

4 Analiza filmskih tekstov – Larisa Šepitko in Kira Muratova: podoba ženske skozi ženski pogled

Filmi Šepitkove in Muratove upodabljajo sfero intimnega skozi pogled ženske – pokazali sta drugo stran uradne podobe, spreobračali klišeje sovjetske družbe in nakazali shizofrena razmerja, ki so se ustvarjala v razmerju med javno in intimno podobo ženske v opisanem kontekstu poznega obdobja odjuge in prvih let Brežnjeve vladavine. To shizofrenijo občutijo njune junakinje: v *Krilih* Nadežda Petruhina, vojna junakinja in pilotka, ki se v novem, povojnem svetu počuti izgubljeno, v *Kratkih srečanjih* Valentina, nadzornica gradnje stanovanj in vodovoda, ki hrepeni po ljubezni vedno odsotnega Maksima, in v *Dolгих poslavljanjih* Jevgenija Ustinova, ločena mati, bolesto navezana na svojega sina Sašo, ki hrepeni po tem, da bi bila ljubljena, zaželena in nekemu potrebna.

Da je subverzivnost omenjenih filmov, ki tematizirajo shizofreno pozicijo posameznika, zaznala tudi država, se kaže v njenem odzivu: filma Muratove sta bila zaradi »neustreznosti s kanonom socialističnega realizma« in »moralno neustrezne vsebine« tarči cenzure. *Dolga poslavljanja* sploh niso prišla v distribucijo, medtem ko so *Kratka srečanja* doživela le omejeno število projekcij po kino klubih in v zasebnih družbah (Taubam 2005: 18, 26), na platnu sta bila predstavljena šele v času glasnosti, sredi osemdesetih. Kljub temu da so bila *Krila* Larise Šepitko nagrajena – kritiki so Majo Bulgakovo nagradili kot najboljšo igralko leta (Woll 2000: 219) –, je film doživel mešane odzive – negativne predvsem s strani starejše generacije, ki je preživela vojno –, in omejeno distribucijo. Tak sprejem s strani oblasti in občinstva kaže na še en problem, ki je zaznamoval povojno obdobje: razkorak med generacijami je odzvanjal večni, turgenjevski problem »očetov in sinov« (Rybak 1987: 181), trk prvih potomcev proletarske revolucije z njihovimi neposrednimi potomci, ki so svet doživljali v njegovi polifoniji.

Skozi analize izbranih filmskih tekstov bomo v nadaljevanju odstirali podobe ženske in njene subverzije, kot se zarisujejo v obravnavanem družbeno-zgodovinskem kontekstu pozne odjuge in zgodnje stagnacije, s katerimi bomo skušali potrditi izhodiščno tezo shizofrenega preloma med intimnim in javnim, ki ruši uradni patriarhalni diskurz oblasti. Obenem bomo o filmskih tekstih razmišljali kot o kinematografiji, ki vzpostavlja ženski pogled: pri tem bomo *Krila* L. Šepitko premišljali na sociološko-antropološki ravni skozi semiološko analizo podob(e) in mask glavne junakinje, ki zarisujejo shizofrene prelome med javnim in intimnim. *Kratka srečanja* in *Dolga poslavljanja* Muratove pa vzpostavljajo ženski pogled predvsem na ravni sintakse filmske govornice, ki se izmika tradicionalnemu falogocentričnemu diskurzu, kar bomo poskušali potrditi z analizo filmske govornice in njenih ločil, na način katere tudi Muratova izgrajuje žensko podobo v shizofrenem prelomu med intimnim in javnim.

4.1 Na krilih preteklosti

Film *Krila* (1967) je prvi celovečerec Larise Šepitko; posnela ga je po koncu študija, ki ga je zaključila z diplomskim filmom *Vročina* (Znoj, 1963). Nadežda Stepanova Petruhina (Maja Bulgakova) je vojna junakinja, bivša pilotka, danes direktorica šolskega zavoda in mama posvojene, že odrasle in sveže poročene hčerke. Film sodi v linijo filmov o vojni, ki so v času odjuge predstavljali velik del filmske produkcije in so za razliko od sovjetskih propagandnih spektaklov poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih let prikazovali intimne slike, usode posameznikov, ki jih je vojna tragično zaznamovala (npr. *Letijo žerjavi* [Letjat žurvali, Mihail Kalatozov, 1957], *Balada o vojaku* [Ballada o soldate, Grigorij Čuhraj, 1959], *Ivanovo otroštvo* [Ivanovo detstvo, Andrej Tarkovski, 1962] – Bingham 2009).

Podobno kot omenjeni filmi so tudi *Krila* daleč od zaslepljenega povojnega slavljenja zmagovalcev. »Novemu« vsakdanu se junakinja ne more prilagoditi – Petruhina je »vojna junakinja«, a vloge, kot bi jo pod to oznako glede na družbena pričakovanja morala igrati, ne zna: ne ustreza pričakovanim podobam ženske – ni ne »prava« mati, ne »prava« žena oz. ljubica, ne »prava« skrbnica gospodinjstva, ne »prava« vzgojiteljica. Čeprav poskuša te podobe živeti, ji to ne uspeva: javno podobo nosi kot množico mask, medtem ko v intimi, ki večkrat odmeva kot tok njenih misli v *offu* ali prek dejanj v posamezni situaciji, nakazuje, da maske dušijo njen »pravi jaz«. Kot poudarja Larisa Šepitko: »Trudili smo se analizirati življenje Petruhine z vidika vsakodnevnih pravic tega človeka. Naša junakinja se je trudila živeti v soglasju s svojo vestjo, a čas je pred njo vsakič postavil svoje kriterije, norme« (Rybak 1987: 182).

Film sledi vsakdanu glavne junakinje Petruhine, a ta čas se zdi nepomemben, saj je ujeta v preteklosti, v spominih, ki jo v vsakdanu postavljajo v absurdne situacije. Vsakodnevna opravila nimajo smisla – Petruhina se npr. vpraša: »Zakaj bi vsako nedeljo lupila krompir?« Na banalnost noče pristati, ta se kaže celo podobno avtomatizirano odtujena kot vsakdan Ivana Denisoviča v gulagu Solženicinove povesti *En dan Ivana Denisoviča* (Odin den' Ivana Denisoviča, 1971).

Izčiščen minimalizem, podoben tistemu, ki se izrisuje v modernističnih prvih Anotnionijevih izpraznjenih pokrajini in odtujenega človeka, skozi skopo zastavljeno zgodbo razbija mit »vojne junakinje«. Petruhina je tujka v sodobni družbi, zdi se, da živi v preteklosti in »prepozno«, ⁵ kot relikvija stalinskega časa je danes le še »muzejski eksponat, metaforično in dobesedno« (Woll 2000: 218), njena fotografija v lokalnem muzeju visi med za domovino padlimi vojnimi heroji. Vloga, ki jo igra v sedanji družbi, je tako le množica mrtvih mask, ki jih junakinja ne čuti. Občutek nelagodja junakinje metaforično ⁶ doživi vrhunec, ko med šolsko ekskurzijo eden od otrok vpraša, kaj se je zgodilo s piloti, in

-
5. Prepozno, »too late«, Linda Williams označi kot narativno specifiko melodram – protagonistka svoje želje ne more uresničiti, je nemočna, kar pri gledalstvu vzbuja sočutje (Williams 1991: 9).
 6. Metaforičnost se gradi v zasnovi prizora – Petruhina same sebe v sodobnem trenutku ne občuti kot žive, saj ne zmore igrati vloge, ki bi jo morala, podobe, kot je od nje v »javnem« pričakovana, ne more živeti – občuti jih kot nežive maske, ki jo dušijo. Petruhina je v svoji intimi, v svoji lastni biti za »sedanji« čas že mrtva, saj živi preteklost, živi mrtvi čas, in tako dejansko je »zgolj še muzejski eksponat«, ostanek nekega preteklega časa.

vodička s hladnim, programiranim glasom pove, kdo je živ in mrtev, medtem ko Petruhina, prav tako živo-mrtva, stoji v ozadju.

Petruhina si tako nadene omrtveli obraz-masko trdne in hladne ženske, ki ji je nasmeh z obraza izbrisala smrt ljubimca, pilota Mitje. Medtem ko je svet šel naprej, po vojni postal radoživ in bolj sproščen, kot to poudarjajo mnoge scene razigranih šolarjev v zavodu, ki ga vodi Petruhina, je ona ujeta v preteklosti. Da nove generacije ne razume, se kaže tudi v disfunkcionalnem odnosu s posvojeno hčerko – predstavnico povojne generacije, katere del je bila tudi Larisa Šepitko, kar pooseblja omenjeni generacijski prepad med »očeti in sinovi«.

Lik Petruhine v dvojni meri spodbija stereotipno podobo ženske-matere: Petruhina niti nima lastnih otrok, in čeprav se stalno trudi, v odnosu do hčerke ne izraža topline in nežnosti kot značajsko »naravnih, ženskih« značilnosti. Pri tem se kot simptomatično za konec obdobja Hruščova kaže dejstvo, da najdemo še nekaj filmskih protagonistk, ki so prav tako samske ženske oz. matere samohranilke in ki se, podobno kot Petruhina, borijo med zahtevami poklica ter ljubeznijo in družino, npr. Asja v filmu *Asjina sreča* (Asino sčast'e / Istorija Asi Kljačinoj, kotoraja ljubila, da ne vyšla zamuž, Andrej Mihalkov-Končalovski, 1967/1987), komisarka Valentina Vavilova v filmu *Komisarka* (Komissar, Aleksandr Askoldov, 1967), Valentina v *Kratkih srečanjih* Kire Muratove. Da take podobe ženske niso ustrezale uradni ideologiji, kaže dejstvo, da so omenjeni naslovi v času Brežnjeva končali pod cenzuro (Taubamn 2005: 18).

Lik Petruhine se oblikuje kot množica mask, umerjenih po »naročilu« družbe, kar simbolizira že prvi prizor, v katerem krojač – delček po delček telesa – Petruhini vzame mere, da bi ji sešil novo obleko. V suhoparnem seštevku števil se kaže kot povsem povprečna ženska, običajnih mer, »standardna številka 48« (Kaganovsky 2012: 493). A družbenih vlog, ki so ji kot ženski po stalinski reorganizaciji predpisane – mati, skrbnica domačega gospodinjstva, vzgojiteljica –, ne zmore odigrati – odvrča celo ljubezen. Njeno anahronistično pozicijo v svetu, v katerem ne more in noče živeti, nakazuje zavrnitev direktorja muzeja – poroke kot združitve dveh ljudi v nekaj večjega, novega, živega simbolno in dobesedno v svojem jazu mrtva junakinja ne zmore. Odtujenost njene razpadle subjektivnosti simbolno zgoščuje prizor, v katerem se Petruhina vključi v šolsko igro: nadene si velik kostum-masko matirjoške kot alegoričnega simbola Rusije – matere domovine, ki jo z dveh strani podpirata dečka. Petruhina je v lastni ženskosti nepopolna, ne ustreza vzorcem, predpisanim s strani patriarhalne države.

Pri tem je zanimiv položaj, s katerega gledalec opazuje Petruhino. Šepitko ne ponuja možnosti identifikacije z junakinjo, temveč jo opazuje z razdalje, kot da bi opazovala s strani, poskuša izrisati objektivno sliko (Rybak 1987: 182). Kot pravi avtorica: »Na platnu smo podali pogovor o težki usodi ljudi, vojne generacije, po zmagi. Z junakinjo se nisem mogla več poenotiti – za to nisem imela osebne izkušnje. Na delu je bila intuicija, dejala bi genetski spomin« (ibid.: 181).⁷ V množici bližnjih planov se psihološka slika Petruhine

7. Poveden je odziv neke pilotke – vojne veteranke, ki je v reviji *Filmska umetnost poslala pismo*, v katerem se je pritožila nad načinom, kako je predstavljena Petruhina: »Zakaj so avtorji filma igralko prikazali, da hodi s tako težkim, vojaškim korakom? ... Ne, nismo bile take. Ne glede na to, kako težka je bila situacija, v kateri smo se znašle med vojno – vedno smo ostale ženske! Strelske jarke smo okrasile z rožami, mize pogrnile z belim prtom. In celo ko smo nosile vojaško uniformo, smo uvedle nekaj sprememb – nikoli nismo nosile pokrivala, baretke ali čelade kot fantje. In bile smo neskončno vesele, da smo naše vojaške plašče zamenjale za ljubke obleke mirnih časov« (Kaganovsky 2012: 492).

izrisuje le počasi in šele v zadnji tretjini filma kamera nenadoma iz objektivne perspektive preskoči v subjektivno. Prestop iz »realnega« časa v čas »spomina« nakazuje prizor prazne, deževne ulice, ki deluje, kot da vsakdanjost izmiva v preteklost, v spomine Petruhine na Mitjo, ki ga zdaj gledamo skozi njene oči (Petruhina v kadru ni prisotna): kamera v srednjem bližnjem planu izrisuje pogled – njen pogled, zaustavljen v *freeze-frames*, ki prekine tok časa, medtem ko njen (in njegov) glas odmevata v *offu*, delno odmaknjena od neposredne vsebine podob. Prav ti prizori so tisti, ki razbijajo tradicionalni-linearni narativ kinematografa, ki implicitno, po Mulveyjevi, vzpostavlja moški pogled, kjer je ženska zgolj njegov objekt. Prav s prestopom v »čisto subjektivno«, iz »realnega« filmskega časa in prostora v spomine in podzavest junakinje je falogocentričnost diskurza presežena: v razlomljeni liniji časa-prostora, ki vzpostavlja logos filmskega narativa, v trenutku izstopa v »drugi« čas in prostor – spomina in preteklosti –, je temelj pogleda izmaknjen. V tem trenutku so maske, ki jih v javnem nosi Petruhina, razbite, junakinja je razprta v »zgolj« svoj lastni jaz, v lastno intimo, v lastni čas in prostor, ki je prostor in čas preteklosti.

V teh prizorih je Petruhina absolutna nosilka pogleda, v trenutku spominov na Mitjo je razprta v bolečini in ljubezni kot poosebljenju ženskosti, ki jo je ob tragični izgubi potlačila pod različne maske, kot ji jih je nadela družba in s katerimi ne zna oz. se dejansko ne počuti žive. Šele na koncu, ko Petruhina znova sede v masko-trden oklep letala, nazaj k načinu biti, kot ga pozna, se njene trde poteze razrahljajo med smeh in solze, ki kulminirajo v zaključnem prizoru – če se mladim, ki se učijo leteti, najprej zdi, da je vse skupaj prijetna šala, se Petruhina resnično dvigne v nebo, usoda njenega pristanka nazaj na »trdna tla« pa zgolj nakazuje tragičen razplet, ki ostane ujet v oblakih.

4.2 Kratka srečanja in Dolga poslavljanja

Če se Larisa Šepitko v *Krilih* dotika tematike generacijskega razkola ter posledic stalinske reorganizacije družbenih in spolnih vlog na način intimnega portreta javne osebe – vojne junakinje, je Muratova eden od redkih glasov sovjetskega filma, ki v tandemu »provincialnih melodram«, *Kratkih srečanj* in *Dolghih poslavljanj*, prikaže najbolj skrite koticke intimne v popolnem odmiku od javnih podob, uokvirjenih v ideji »komunistične morale« (Taubman 2005: 18). Njeni liki »poosebljajo neprimerne vrednote: eros jim pomeni preveč, družina premalo« (Woll 2000: 219).

Podobno kot *Krila* tudi *Kratka srečanja* že v prvem prizoru zarišejo podobo ženske srednjih let. Valentina (Kira Muratova) je nadzornica stanovanjske gradnje in vodovodnega sistema. Sedi ob kuhinjski mizi in ogrnjena v domačo haljo med tiktakanjem ure poskuša sestaviti govor za enega od partijskih kongresov. Besede se ji lomijo, misli ob živčnem tiktakanju blodijo naokoli, poskuša zaspati, dokler na vratih nenadoma ne pozvoni dekle, za katero Valentina misli, da je pričakovana pomočnica. A Nadja (Nina Ruslanova) je v mestu iz povsem drugih razlogov – prišla je obiskat ljubimca Maksima (Vladimir Visocki), za katerega se izkaže, da je Valentinin partner. V spletu okoliščin Nadja vlogo pomočnice sprejme in do Maksimovega prihoda ostane z Valentino. A razpostavljena zasnova ljubezenskega trikotnika se nikoli ne uresniči – ženski ostajata v čakanju, pričakanju Maksimovega prihoda. Tako podobno kot Petruhina tudi onidve ne živita vsakdanjega

časa, njuni zgodbi se v sedanjem trenutku le bežno dotikata in drsita ena mimo druge: edina stična točka, do realizacije katere pa v sedanjosti nikoli ne pride, je Maksim. Spomine nanj sprožajo predmeti in zvoki v njunem vsakdanu (Taubman je naštel kar 16 *flashbackov*, Kaganovsky 2012: 487).

V preteklost je ujeta tudi Jevgenija Ustinova (Zinaida Šarko), junakinja filma *Dolga poslavljanja*, prav tako ženska poznih srednjih letih, ločena mati, ki je bolešno navezana na sina Sašo (Oleg Vladimirski). Ta se želi na vsak način osvoboditi dušeče materine ljubezni in oditi stran, novemu življenju naproti, k očetu v Sibirijo.

Kot glavno vodilo obeh filmov, ki odmevata že v naslovih (kratki – dolgi, srečanja – poslavljanja), se kaže hrepenenje – eros, ki ga Muratova s filmskim tandemom postavlja kot miselni eksperiment: »Kaj se zgodi z liki, če nekoliko spremenimo njihove izhodiščne pogoje?« (Jampolskij 2015: 61). Če se prvi film gradi okoli likov dveh žensk in enega moškega, se drugi vzpostavlja skozi dva moška in en ženski lik. Odnosi med njimi se izrisujejo na podlagi odsotnosti enega od členov trikotnika, ki je ljubljenejši moški, v pričakovanju katerega delujejo ostali liki.

Tako se filmski čas in posledično prostor vzpostavljata predvsem v motivu čakanja (Maksim v *Kratkih srečanjih* je po poklicu geolog, stalno na potovanjih, kot pravi sam, nekakšen sodobni mornar; bivši mož Jevgenije v *Dolгих poslavljanjih* je arheolog, ki je odšel v Novosibirsk), ki je ena glavnih značilnosti melodram in je obenem tudi način, kako se gradi suspenz (Taubman 2005: 106). Realni čas, čas banalnega in vsakdanjega, je irelevanten. Razen iz drobcev dialogov ali detajlov v kadru gledalec v nobenem od filmov ne razbere, koliko časa je minilo, posamezni konkretni časovni indikatorji se nanašajo na pomembne trenutke – datum težko pričakovanega prihoda ali odhoda ljubimca. Čas v filmu je ali pretekli čas – čas spomina (srečnega utrinka preteklosti) ali prihodnji čas – pričakovanje srečanja.

Ta prostor spomina oz. pričakovanja se ustvarja na več ravneh: v detajlih, predmetih v njihovi dobesedni ali asociativni ravni, npr. v *Kratkih srečanjih* ure (v Valentininem stanovanju večkrat v središču ali na robu kadra stenska ura, budilka, ročna ura), Maksimova kitara na steni, magnetofon, prek katerega Maksim s svojim glasom od daleč znova vstopi v življenji žensk, ali bolj »klasičen« element, kot je npr. telefon. V *Dolгих poslavljanjih* podobno vlogo odigra projektor, s katerim Jevgenija na steno projicira fotografije pretekle družinske sreče. Pomembno vlogo igra tudi glasba (oz. tišina), ki je eden ključnih elementov klasične ljubezenske melodrame (Doane 1987: 85): različne ponavljajoče se melodije v filmskem tekstu napovedujejo posamezno temo oz. nastop posameznega protagonista.

Sedanji trenutek časa in prostora se definira skozi prizmi preteklosti in prihodnosti, sam na sebi je prazen. Podobno prazna se zdijo tudi opravila, s katerim si protagonisti zapolnjujejo dneve: tako v intimi domačega gospodinjstva – stanovanja so še najbolj podobna boemskim brlogom: kupi raznovrstne umazane posode, ostanki hrane, zaprašeno, neuporabno okrasje in knjige, med katerimi si protagonisti delijo dolge in tihe poglede –, kot tudi v javni sferi: Valentina je nadzornica gradnje stanovanj, a se njeno delo kaže kot jalovo – datum vselitve je odvisen od izgradnje vodovoda, ta pa se vedno znova odloži za dan, teden, mesec, v neznano. Podobno tudi Jevgenija, ki dela kot prevajalka tehničnih besedil, kar že samo po sebi poudarja repetitivnost in nepomembnost njenega

dela; nesmiselnost se še bolj pokaže, ko kljub dolgoletnim izkušnjam za tolmačenje tujih gostov pokličejo tuje tolmače.

Še bolj zanimiv način ustvarjanja časa in prostora se vzpostavlja v sami sintaksi filmskega teksta, predvsem skozi montažne prehode: tako se Muratova v *Kratkih srečanjih* poslužuje dvojnih ekspozicij, ki delujejo pod vodilom asociacij (podobno kot Proustove magadlenice v čaju), medtem ko postane v *Dolгих poslavljanjih* montaža radikalnejša, bližje eksperimentalnemu filmu. Muratova namreč uvede način, ki ga kasneje uporabi še večkrat – gre za zaporedno ponavljanje kratkih sekvenc, ki se razlikujejo le v drobnih podrobnostih. Na ta način izničuje tek »resničnega« časa vsakdana, podobo osvobodi njenega prvotnega pomena (predvsem besede in geste), ki tako ni le posrednica informacij, temveč skozi ponavljanje postane nosilka čustvenega – absolutno subjektivno doživetje psihološko utrujenih likov –, ki poudarja ujetost protagonistk: tako je Jevgenija po eni strani »ujeta« v vlogo matere in skoraj odraslega sina ne more spustiti iz rok, medtem ko je tudi sam Saša »ujet« v vlogo sina – podobno kot protagonisti *Kratkih srečanj* tudi protagonista *Dolгих poslavljanj* drug drugega izpolnjujeta v bežeči prisotnosti (Jampolskij 2015: 61–77).

5 Ženski pogled

Upoštevač zgornje opise, bi obravnavane filme lahko uvrstili v žanr melodrame, saj vsebujejo vso potrebno ikonografijo in filmske trope »ženske tematike«. Osrednja je ženska protagonistka, katere usoda je običajno tragična (ženska-mučenica). Postavljene v domače okolje (dom, družina), se zgodbe plečejo okoli »ženskih zadev«, ki se dotikajo tem žrtvovanja (brezpogojno žrtvovanje kot ena osnovnih značilnosti ženskega značaja: sebe za otroke, moža za ljubimca oz. ljubimca za moža – vzgib je običajno družbeni status –, kariero za ljubezen oz. ljubezen za kariero), trpljenja (bolezen, krivda), izbire (med dvema snubcema oz. neprimeren, »spreobrnjen« snubec, npr. duhovnik) in tekmovanja (z drugo žensko za ljubimca, moža – Haskell 1999: 20–30).

Te podobe ženske tako Haskell v tradiciji misli Mulveyjeve »bere« kot izoblikovane z moško roko, saj delujejo kot gonilna sila moške fantazije. V njih ženske igrajo vlogo »grešnega kozla«, moški pa nanje projicirajo svoje strahove (pred kastracijo), medtem ko so ženske, postavljene v mazohistične scenarije, vezane na pasivnost ženske pozicije, ki »naravno« izvira iz narave ženskosti (Doane 1987: 18). Na ta način melodrame zgolj reproducirajo patriarhalno strukturo in se kažejo kot konservativni teksti:

Osrednji zaznamek ženskega filma je srednjerazrednost, ne le kot ekonomski status, ampak tudi kot stanje duha in relativno rigidna moralna merila. Omejen svet gospodinjic ustreza splošnemu položaju ženske, ki ima na voljo tako malo izbire, da bi dejansko lahko prebivala tudi v zaporniški celici. Ironija situacije se kaže v tem, da sta njena dobrobit kot tudi izpolnitev odvisni od institucije zakona, materinstva, ki besedo »ženska« prevajata v »žena« in »mati« ter tako zapečatita njeno usodo, identiteto. Nato se čuti dolžno, da sledi vzpostavljenim moralnim predpisom, ki zahtevajo, da zaduši lastne, »prepovedane« spolne nagone v

podpore družbenih predpisov, ki pa dopuščajo precej večjo svobodo možu. Taka situacija jo spodbuja, da sledi svojim romantičnim sanjam, a ko se te iztečejo, je znova ujeta (Haskell 1999: 22).

Konservativnost žanra melodrame je v neposredni povezavi s podrejanjem ženske prevladujoči ideologiji (patriarhata na Zahodu ali ideologije partijske linije v Sovjetski zvezi). Kot je dejal Lunačarski, komisar za kulturo in izobraževanje med 1917 in 1929, je forma melodrame najboljša oblika za film, saj lahko »eksplicitno promovira junake revolucije ter vzbuja simpatijo in ponos revolucionarnih razredov« (Cassiday 2002: 158). Ključni trenutek melodrame je namreč narativna struktura, ki v ekscesu (tako na ravni samih podob kot narativa) naključij in slučajnosti, skorajda tragične zaslepljenosti in zamenjav vedno kaže na manko, ki poraja željo. Ta se na ravni vsebine največkrat kaže v premisi *biti ljubljen*.⁸

A če protagonistke, kot tudi sama narativna struktura filmskih tekstov L. Šepitko in K. Muratove do neke mere ustrezajo predstavljenim vzorcem junakinj holivudskih melodram, avtorici to presežeta, saj podoba ženske osvobodita na ravni pogleda, ki ga usmerja sama filmska sintaksa, kar smo še posebej obravnavali v filmih Muratove. Podobno doseže tudi Larisa Šepitko z uporabo flashbackov: fragmentirana zgodba se vzpostavlja nelinearno, gledalec jo lahko smiselno rekonstruira šele retrospektivno, končni pomen – pomirjujoči zaključek pa je vedno znova odložen. Na ta način se prelamlja tradicionalen, realističen, logičen, patriarhalen, falogocentričen diskurz – tudi v kontekstu socialističnega realizma –, čas namreč ne teče proti svetli bodočnosti, temveč je razdrobljen, zaustavljen, brezciljen (Kaganovsky 2012: 498).

Osnovna premisa melodrame, ki konstruira narativno linijo, je hrepenenje (patos), ki se motivno in simbolno gradi predvsem okoli tematike »čakanja«, ki zarisuje izrazito žensko pozicijo, navidez aktivno pasivnost (Doane 1987: 7). Na samem koncu obravnavanih filmov se protagonistke osvobodijo te pasivne pozicije – Petruhina prevzame krmilo v svoje roke in odleti v »svobodno« nebo, Valentina končno, tik pred prihodom Maksima, odide na kongres – tokrat je prvič, da ni Valentina tista, ki čaka, temveč je sam filmski tekst (pričakovani »srečni konec«, realizacija srečanja) tisti, ki čaka njeno vrnitev (Kaganovsky 2012: 489), kar simbolizira predvsem zadnji prizor, ko Nadja ob pričakovanju Maksimovega prihoda pripravi slavnostni pogrinjek. Tihožitje, ki se izriše na platnu, napoveduje harmoničen zaključek, simetrijo katerega pa že v naslednjem trenutku poruši Nadja, ko pred odhodom iz košare vzame eno od pomaranč. Čas se znova ustavi, je dobeseden nature morte, ob katerem se konča tudi sam filmski tekst.

S premeščitvijo središčnega položaja ženske protagonistke se poruši ustaljeni narativ, v katerem ni ženska nič drugega kot označevalec v moškem diskurzu, je le podoba, projekcija moških želja in strahov, sama po sebi (kot subjekt) je odsotna (Doane 1987: 66). A v obravnavanih filmih je subjekt pogleda ženska, odsoten – ne le simbolno, temveč

8. Pri tem je zanimivo, da Muratova v naslednjih filmih to željo tudi dobesedno izrazi – glavne junakinje se sprašujejo, ali kdo sploh koga ljubi, kar se konča v pesimističnem izrazu, ki hkrati simbolizira temačno obdobje, v katerem se po razpadu Sovjetske zveze znajde Rusija: »Nihče nikogar ne ljubi« (Taubman 2005: 8).

dobesedno – pa je moški. Slednje nakazuje na problematiko feminiziranega moškega v sovjetski družbi: odsotnost očeta, moža, ljubimca lahko podobno opazujemo v večinski filmski produkciji šestdesetih; npr. v kulturnih filmih Marlena Hucijeva *Imam dvajset let* (Zastava Il'iča / Mne dvadcať let, 1963/1965) in *Juljski dež* (Ijul'skij dožd', 1967), v katerih je oče le duh preteklosti ali pa se sploh ne pojavi, ostaja le fantomski glas na drugi strani telefona (Kaganovsky 2012: 498). Muratova in Šepitkova obratno izrisujeta maskulinizirane podobe ženske, ki v ideološkem okviru odjuge in stagnacije v družbi zase ne najdejo mesta. V poziciji zunaj ustaljenih vzorcev protagoniste delujejo nevarno ideološkemu kroju, saj jim ta očitno ne ponuja možnosti lastne izpolnitve, kar poudarja njihovo individualnost in enkratnost proti uravnilovki sovjetske družbe – ti ženski liki danemu družbenemu ustroju posledično predstavljajo grožnjo drugačnosti in drugosti.

S prelomom soerealističnega narativa se ne le filmi Šepitkove in Muratove, temveč večinska avtorska produkcija obdobja odjuge in stagnacije vpisuje v kontekst »protikinematografije« (counter-cinema, Kaganovsky 2012: 483), ki nagovarjajo teme, ki so pred tem veljale za tabu (vojna, intimno življenje posameznika ipd.). Razvila se je množica raznovrstnih individualnih filmskih govoric, ki so prelomile z monumentalistično reprezentacijo sovjetske ideologije in prikazovale podobo sodobnika bližje njegovi izkušnji vsakdana – ta je v lovljenju ravnotežja med prilagajanjem ideološki uravnilovki, kot jo je vsiljeval javni diskurz, in prilagajanjem zahtevam intimnega diskurza živel shizofrene prelome, ki v vzhodnoevropskem prostoru še danes zaznamujejo omenjeni odnos do feminizma.

Literatura

- Ajvazova, S. (1991): Istoki feminizma. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino* No. 6.: 21–24 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Ahmadulina, Bella (1987): Tak slučajilo ... V E. Klimov (ur.): *Larisa. Vspominanija, vystuplenija, intervju, kinoscenarij, stati. Kniga o Larise Šepitko*: 29–32 Moskva: Iskusstvo.
- Attwood, Lynn (1993): Leonid Brezhnev: The 'Era of Stagnation'. V L. Attwood (ur.): *Red Women on Silver Screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era*: 78–95. London: Pandora Press.
- Ashwin, Sara (2000): Introduction: Gender, state and society in Soviet and post-Soviet Russia. V S. Ashwin (ur.): *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*: 1–30. London, New York: Routledge.
- Bingham, Adam (2009): No Angels: Larisa Shepitko's Wings. Dostopno prek: <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/no-angels-larisa-shepitkos-wings/> (22. 8. 2016).
- Burk, Diana (2014): Why do most Russian woman hate feminism? Dostopno prek: http://rbth.com/opinion/2014/03/08/whats_so_great_about_being_treated_like_a_man_34907.html (22. 8. 2016).
- Cassiday, Julie A. (2002): Alcohol is Our Enemy! Soviet Temperance Melodramas of the 1920s. V L. McReynolds in L. Neuberger (ur.): *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*: 152–178. Durham: Duke University Press.
- De Lauretis, Teresa (1985): Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. V *New German Critique*, No. 34 (Winter, 1985): 154–175. Durham: Duke University Press. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/488343> (13. 8. 2016).

- De Lauretis, Teresa (1999): *Oedipus Interruptus*. V S. Thornham (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader*: 83–96. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire: The Woman's Film of 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dumančić, Marko (2010): *Rescripting Stalinist masculinity: contesting the male ideal in Soviet film and society, 1953–1968*. Dissertation. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina at Chapel Hill.
- Goldovskaja, Marina (1991): *Ženščina s kinoaparatom*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 70–78 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Gulčenko, Viktor (1991): *Meždu »ottepeljami«*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 57–70 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Haskell, Molly (1999): *The Woman's Film*. V S. Thornham (ur.): *Feminist Film Theory: A Reader*: 20–30. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ilić, Melanie (2004): *Women in the Khrushev Era: An Overview*. V M. Ilić, S. E. Reid in L. Atwood (ur.): *Women in the Khrushev Era: 5–29*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan Ltd.
- Jampolskij, Mihail (2015): *Muratova. Opyt kinoantropologii*. Sankt Peterburg: Seans.
- Johnson, Vida (1999): *Rusija po odjugi*. V A. Korpes in D. Valič (ur.): *Nedokončane pesmi – »kontroverzne«* mojstrovine povojnega ruskega filma: 1–3. Kinotečni katalog, leto V, št. 1. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Johnston, Claire. (1999): *Women's Cinema as Counter-Cinema*. V S. Thornham (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader*, 31–40. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kaganovsky, Lilya (2012): *Ways of Seeing: On Kira Muratova's Brief Encounters and Larisa Shepitko's Wings*. *The Russian Review*, 7 (3): 482–499. Dostopno prek: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9434.2012.00664.x/abstract> (13. 8. 2016).
- Kondakov, Alexander (2012): *An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist*. *Oñati Socio-Legal Series*, 2 (7): 33–47. Dostopno prek: <http://ssrn.com/abstract=2195213> (11. 8. 2016).
- Levada-centr (2013): *Mužskije i ženskije zanjatija v predstavlenijah rossijan*. Dostopno prek: <http://www.levada.ru/old/18-09-2013/muzhskie-i-zhenskeie-zanyatiya-v-predstavleniyakh-rossijan> (14. 8. 2016).
- Mamatova, Liliya (1991): *Mašen'ka i zombi*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 110–119 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Mulvey, Laura (1999): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. V S. Thornham (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader*: 58–69. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Plungian, Nadia (2013). *Ženskoe iskusstvo: Diskussija o feministom iskusstve na kanale »Stranica 42«*. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=GQRtIdyY4R8> (12. 8. 2016).
- Rjzanceva, Natalija (1987): *Prednaznačenie*. V E. Klimov (ur.): *Larisa. Vspominanija, vystuplenija, intervju, kinoscenarij, stati*. Kniga o Larise Šepit'ko: 142–149. Moskva: Iskusstvo.
- Rybak, L. (1987): *Poslednee interv'ju*. V E. Klimov (ur.): *Larisa. Vspominanija, vystuplenija, intervju, kinoscenarij, stati*. Kniga o Larise Šepitko: 179–197. Moskva: Iskusstvo.
- Sifer Tyrkič, Dana (1991): *Čto takoe ženskoe kino?*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 41, 43 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Stišova, Elena: *»Seks u na njet!«*. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino No. 6*: 3–5 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Taubman, Jane (2005): *Kira Muratova. KINOfiles Filmmakers' Companion 4*. London: I. B. Tauris & Co. Ltd.

- Tuarovskaja, Maja (1991): Ženščina i kino. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino* No. 6: 131–138 Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Tuarovskaja, Maja (1993): ‚Women’s Cinema‘ in USSR. V L. Atwood (ur.): *Red Women on Silver Screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era*: 141–149. London: Pandora Press.
- Usmanova, Al’mira (1999). Političeskaja estetika »ženskogo kino« v kontekste feministskoj kinoteoriji. *Gendernie issledovanija*, 3: 225–235. Dostopno prek: <http://Annales.info/sbo/contens/gender.htm> (1. 8. 2016).
- Voronina, Olga (1991): Ženskoe prednaznačenie: mif, ideologija, praktika. V E. Stišova (ur.): *Iskusstvo kino* No. 6: 14–18. Moskva: Sojuz kinematografistov SSSR.
- Woll, Josephine (2000): *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London, New York: I. B. Tauris.

Viri: filmi

- Askoldov, Aleksandr (1967/1987): *Komissar*. ZSSR: Filmski studio Gorkega.
- Čuhraj, Grigorij (1959): *Ballada o soldate*. ZSSR: Mosfilm.
- Hucijev, Marlen (1963/1965): *Zastava Il’iča / Mne dvadcat’ let*. ZSSR: Filmski studio Gorkega.
- Hucijev, Marlen (1967): *Ijul’skij dožd’*. ZSSR: Mosfilm.
- Kalatozov, Mihail (1957): *Letjat žervali*. ZSSR: Mosfilm.
- Klimov, Elem (1980): *Larisa*. ZSSR: Mosfilm.
- Mihalkov-Končalovski, Andrej (1967/1987): *Asino sčast’e / Istorija Asi Kljačinoj, kotoraja ljubila, da ne vyšla замуž*. ZSSR: Mosfilm.
- Muratova, Kira (1967): *Korotkie vstreči*. ZSSR: Filmski studio v Odesi.
- Muratova, Kira (1971): *Dolgie provody*. ZSSR: Filmski studi v Odesi.
- Šepitko, Larisa (1966): *Kryl’ja*. ZSSR: Mosfilm.
- Šepitko, Larisa (1963): *Znoj*. ZSSR: Kirgizfilm.
- Tarkovski, Andrej (1962): *Ivanovo detstvo*. ZSSR: Mosfilm.

SUMMARY

The article analyses the image and role of the woman in the socialist society of the Thaw era, which is characterized by destalinization under the leadership of the First Secretary of the Communist Party Nikita Khrushchev and, in the early years of stagnation, an ideological rigour under Leonid Brezhnev. The role and image of the woman is analysed through the female gaze as it is created in films of two female authors, Larisa Shepitko *Wings* (Krylya, 1966) and Kira Muratova, *Brief Encounters* (Korotkie vstrechi, 1967) and *Long Farewells* (Dolgie provody, 1971).

The image and role of a woman in terms of gender and social roles had two layers in the USSR, which seem to be in a schizophrenic relationship: the official ideological discourse, created by the state, claimed that woman and man were just a part in the gigantic social machine, a utopian communist dream of the bright future of an androgenous

society, where everyone would be equal. But, the role of women was double: they were workers, who built the new world and they were mothers, whose task was to give birth to a new generation of Soviets. As the role of women was extended with the support of the government, however – the man's role of the patriarch was overtaken by the state, the Communist Party. On the other hand, the image and role of woman (as man) was differently felt in the intimate privacy of their homes, where women and men could be just "being-woman" and "being-man", without the marks put on them by the official ideology in the public sphere. But, as the ideological pressure was omnipresent, they forgot, how to live their primary roles within the family and as individuals.

In this regard, the feminist movement and thinking in the Soviet Union took a different course than in the West. Even nowadays, the question of feminism in Russia is positioned differently than in the West – to be a feminist is considered a negative position, as feminism is not understood as empowering women, but as deepening the difference between men and women. In this regard, the universalisation of occidental feminist (film) theory does not seem to be suitable. Although the article uses occidental terminology, it adapts it to the specific context of the Russian (soviet) ideology, in which the notions such as "woman film", "feminist film director" etc. have different connotations. In spite Shepitko and Muratova declined those notions, the article tries to establish them as woman filmmakers in the context of counter-cinema, which shows the other side of the mainstream discourse. In the spirit of a more liberal idea of the role of the artist, as presented in Khrushchev's speech at 20th Congress of the Communist Party in 1956, filmmakers of the Thaw era tried to find their own way of expression, away from the socialist realistic canon which created hyperrealistic images, far away from reality.

In the context of feminist film theory and actual soviet reality, the article follows the female gaze creating the contemporary role and image of women from the woman's point of view. As the nature of the cinematographic apparatus is, according to Mulvey, considered masculine, the question of how to use it to create a female gaze and tell a woman's story has an answer in creating a different language of expression. The article analyses these "other", woman languages in the films of Shepitko and Muratova, which are specific in their symbolism, as well as in the elements and syntax used in the film text to create women protagonists that are different from the officially declared image.

Podatki o avtorici

Anja Banko, dipl. francistka in rusistka, redna sodelavka Radia Študent
in redaktorica oddaje Temna zvezda na Radiu Študent
Homec, ul. IV/6, 1235 Radomlje, Slovenija
anja.banko@gmail.com