

Maša Peče

WIP film: Živela ženska, živela revolucija!

»Kakšna ženska, tale Blossom. Ko bi le bilo več takšnih. Kakšno revolucijo bi imeli!«

»Kakšno vojsko bi lahko osnovali, če bi imeli dovolj žensk.«

»Dobra ideja. Ugrabimo jih nekaj.«

»Kaj?«

»Saj smo vendar moški. Ugrabimo nekaj žensk za revolucijo.«

»Koliko jih pa potrebujemo?«

»Sto, dvesto.«

»Sijajno, stari. Ampak kje bomo našli dvesto žensk, ki bi jih lahko ugrabili?«

»Nekje mora obstajati tak kraj ...«

Ptičja kletka (The Big Bird Cage, 1972, Jack Hill)

WOMEN SO HOT WITH DESIRE THEY MELT
THE CHAINS THAT ENSLAVE THEM

Lashed to a terrible
machine that maims
tender young bodies
and cripples innocent
young minds.

THE BIG BIRD CAGE



MEN WHO ARE ONLY HALF MEN AND WOMEN WHO ARE MORE THAN ALL WOMAN

METROCOLOR starring PAM GRIER · ANITRA FORD · CANDICE ROMAN · CAROL SPEED and SID HAIG
produced by Jamie Schaffer · written and directed by Jack Hill · A New World Pictures Release

In res, obstajalo jih je cel kup – v čudovitem svetu najbolj slastno nelogičnega podžanra, kar jih kdaj bilo, v filmih o ženskah za zapahi, tako imenovanih »Women in Prison« filmih. WIP film, katerega zlata doba so 70. leta, geografski milje pa tako rekoč ves svet, je podžanr filmske eksploatacije, pogosto seksploatacije, včasih nacisploatacije, nunsplloatacije, blacksploatacije ali, kot bomo videli, »gverilsploatacije«. Kot tak je skrajno formulaičen. Po pravilu vsebuje: prizore ženskih pretefov, skupinskega prhanja, trganja že tako pomanjkljivih »zaporniških uniform«, prisilnega dela, telesne kazni in mučenja jetnic s strani sadističnih paznikov, še pogosteje paznic ali sojetnic, prizore lezbične erotike in voljnih posilstev. Sliši se kot nadvse preprost recept za mizoginično zabavo mlade, hormonalne moške publike, ki je tisti čas polnila ameriške drive-in kine. Za filme o bujnih, razgaljenih mladenkah v situacijah nasilja, dominacije in zlorabe. Pa temu ni tako. WIP film je namreč hkrati svoje popolno nasprotje. In tu nastopi ta slastna nelogičnost, saj so ti filmi en sam, nenehen komični *non sequitur*. Kratko in shematično ga lahko pojasnimo nekako takole ...

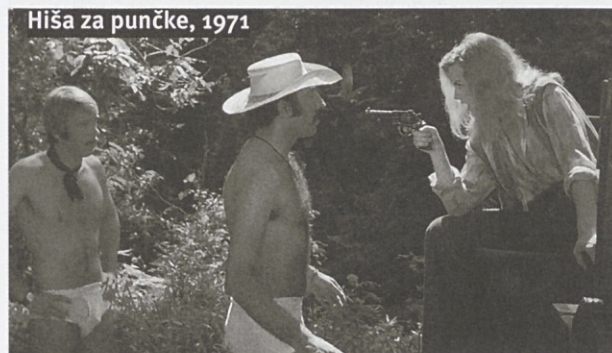
WIP film ne razlikuje med ločenimi, celo nasprotnimi idejami in koncepti. V njem vse reči prehajajo ena v drugo kot povsem zamenljive kategorije, ki pripadajo brezšivnemu logičnemu kontinuumu. Najprej to velja za reprezentacije spolnosti: problematizacija spolnosti kot orodja dominacije in nasilja že naslednji hip zdrkne v prikaz spolnosti kot edinega izraza zaveznitva. (Ker je seks v WIP filmu edina valuta in sredstvo komunikacije, tu ni ne časa ne prostora za platonična razmerja.) Drugič to velja za reprezentacije spolov, še zlasti ženskega: v WIP filmu nenehno sobivata mizoginija in čaščenje ženske, seksizem in feministični bojni krik. In tretjič, WIP film ne razlikuje med spolno politiko (v obeh pomenih, kot politiko reprezentacij spola in spolnosti) in politiko kot tako: njegove protagonistke so hkrati »kurbe« in revolucionarke, v zaporu so pristale zaradi »prostitucije in špijonaže«.

Logična posledica teh nesoljenih kontinuumov so, kajpak, nelogične izpeljave. Toda prav te so porok komičnega učinka WIP filma. Slednji pa skupaj z absurdnostjo in stripovskim ekscesom ne nazadnje predstavlja stalnico in vrlino filmske eksploatacije. In tako se na videz najbolj seksistični podžanr – ne nasprotno, pač pa hkrati – izkaže za najbolj feminističnega ter kljub svojemu navideznemu ali vsaj nehotenemu rasizmu in kolonializmu za najbolj geopolitično mislečega, multikulturnega in internacionalnega. WIP film je OZN filmskega sveta. Njegove jetnice so svetovne popotnice. Tako vsaj velja za zahodni imaginarij, še posebej ZDA in obe ključni produkciji nizkoprorračunske eksploatacije 70. let: takrat novopečeno New World Pictures (NWP) Rogerja Cormana in Cormanovo bivšo postojanko American International Pictures (AIP). Ko krenemo na kanadski sever,

postane seks bolj ekspliciten in smrtno nevaren. Ko enkrat prispemo na Daljni vzhod, pa je konec vsake šale. Toda najprej v ZDA, natančneje na Filipine.

Vsi Cormanovi »možje«

Čeprav se tradicija WIP filma nikakor ne začneja s produkcijo NWP, je bil Corman vendarle odgovoren za njegovo popularizacijo in revival v 70. letih. Cormanov prvi mož za vse stvari WIP je bil Jack Hill. Posnel je prva in vrhovna primerka, **Hišo za punčke** (*The Big Doll House*, 1971) in **Ptičjo kletko** (*The Big Bird Cage*, 1972), v katerih je filmsko kariero začela temnopolta Pam Grier. Preden je v Hillovi režiji postala maščevalna zdravniška sestra Coffy in nato maščevalna prostitutka Foxy Brown, je bila Pam Grier ultimativna kraljica ameriškega WIP filma. Najprej kot lezbična zapornica in narkomanka Grear, nato kot Blossom, drzno dekle šefa gverile (vselej Sid Haig), ki se da načrtno zapreti, da bi lahko iz zopora osvobodila vse druge ženske – tistih sto, dvesto, kolikor jih pač zahteva uspešna revolucija. Ko je naslednje leto zaigrala v filmu **Črna mačka, bela mačka** (*Black Mama White Mama*, 1973) v režiji Filipinca Eddieja Romera in produkciji AIP, je bila »končno« prostitutka. In ko sta se z Margaret Markov – prva črnka, druga zlatolaska; prva prostitutka, druga revolucionarka – v razbeljeni samici tesno objemali, da si na plehnatih stenah ne bi opekli kože, sta se njuni telesi pretakali in stapljali prav tako kakor tisti absurdni kontinuumi. (»Teroristka in pocestnica, zagotovo si imata veliko povedati,« pravi ječarka. »Kako veš, da so njene spodnjice, po videzu ali po vonju?« vpraša gverilec svojega vodjo in njenega ljubimca. »Po tem, kako razmišlja.«) Med ženskama je enačaj. In potemtakem je enačaj med črno in belo, med zločinko in upornico. Seveda. Ne pozabimo na kontekst. Gre vendar za čas kontrakulturniškega vrenja ter skrajnega nezaupanja v avtoriteto in oblast. »Med nami, poštenimi taticami in morilkami, je politična zapornica najnižja golazen.« Čas boja za enakopravnost žensk in državljanske pravice temnopolte Amerike. »Ta otok poskušamo osvoboditi. Kristus, saj si črnka, saj vendar moraš razumeti.« Toda tudi čas vietnamske vojne



in ameriških »intervencij« v Latinski Ameriki. Čas drog, rokenrola in hipijevskih komun.

Iz tega koktajla sta svoje zgodnje filme črpala tako Novi Hollywood kot ameriška eksploatacija. Tako kot **Gole v sedlu** (*Easy Rider*, 1969) so tudi WIP filme podžigale mokre sanje in nočne more ameriških hipijev. Kontrakulturnikov, ki so sanjali o tem, da bi tretji svet osvobodili korumpiranih politikov, mamilaških kartelov in (hm?) zvodnikov, pa so v iskanju komunske blaženosti in lahko dostopnega tripa pristali v nočni mori kakšnega južnoameriškega zopora. In ponavljajoča se mantra ameriškega WIP filma »ti pofukani policaji bananskih republik« nenadoma preneha biti politična in postane praktična. Filmi produkcij NWP in AIP so pretežno preigrali isti scenarij: mlade ameriške odpadnice netijo revolucijo in osvobajajo brezimno južnoameriško državo izpod jarma pokvarjenih lokalnih politikov (kot negativ tega, kar tisti čas tam dejansko počnejo ameriške oblasti). Ker je bil Corman eden pionirjev snemanja na poceni eksotičnih lokacijah, zlasti na Filipinih, so vsi Latinskoameričani sicer Filipinci. Ker pa v nobenem teh gverilsploatacijskih filmov ne manjka chejevska baretka, vselej vemo, kje se nahajamo.

Toda WIP film je bil v prvi vrsti ženski žanr. Tako kot je bila ženska v fokusu Cormanove NWP, kjer so ženske izvajale ključne naloge pred in za kamero (producentka Jane Schaffer, režiserka Stephanie Rothman), prednjačili pa so vselej ženski liki.¹ Protagonistke WIP filmov si z moškimi liki delijo nepotešljivo pohoto, nato pa je skupnih točk konec. Naj bo vlačuga ali revolucionarka, »lezbača« ali nimfomanka, jetnica ali ječarka – ženska je tu brez izjeme junakinja, v najslabšem primeru antijunakinja. Moški so statisti in rekviziti – v burlesknem univerzumu cormanovskega WIP filma igrajo vlogo smetanove pite. Naj bodo predstavniki oblasti (pokvarjeni politiki, generali in »ti pofukani policaji bananskih republik«), zločinci (preprodajalci drog, zvodniki in gverilci) ali karikature neuspeha (prodajalci sadja in zelenjave, gejevski pazniki v ječah, polnih pohotnih lepotic) – vsi so tako nesposobni in jalovi, da ženske v teh filmih ne izvajajo le revolucij, temveč tudi posilstva, vsaj tista uspešna. Moški razmišljajo takole:

»Jutri revolucija, danes gostija. To je moj moto, bejbi.« Toda jutri, kot vemo, nikoli ne pride. Ženske kujejo revolucijo *zdaj*, pa čeprav le za pobeg in lastno svobodo. Moški razmišljajo še takole: »Hočeš reči, da boš ob vseh teh paznikih eno posilil?« »Ne, nobene ne bom posilil. Ena od njih bo posilila mene.« In ženske pritrdijo: »Saj me niti ne moreš posiliti. Rada imam seks.«

V kompendiju WIP filma NWP gre omeniti vsaj še dva, **Otok smrti** (Terminal Island, 1973) Stephanie Rothman in **Vklenjeno vročico** (Caged Heat, 1974) Jonathana Demmeja. Oba sta lokacijo zapora po romerovsko predstavila v domači milje, kar je bila za politično tehtnost ameriškega WIP filma 70. let pomembna novost. Toda oba sta, vsak po svoje, zagrešila usodno napako. Rothmanova je v svoji odrasli različici *Gospodarja muh* dobro in zlo enakovredno porazdelila med spola, tako pa kot edina režiserka med Cormanovimi možmi posnela od vseh najbolj moški WIP film. Ne toliko film o ženskah za zapahi kot pa vestern. »Hočeš reči, da lažem?« »Ne, hočem reči, da si ... mrtev.« Demme, ki se je želel dokazati z režijskim prvencem ter WIP filmu vdahniti več politične in umetniške teže, se je naloge lotil tako resno (avangardni snemalni koti, sanjske sekvence, metafilmske aluzije), da je spotoma zapravil ne le ves revolucionarni, pač pa tudi ves komični potencial. In tako se je humor po letu 1974 preselil tja, kjer bi ga Američani najmanj pričakovali ...

Ilsa, veleposlanica Kanade v svetu

Ko je ameriška igralka Dyanne Thorne študirala igro pri slovutih newyorških gurujih Stelli Adler in Leeju Strasbergu, najbrž ni slutila, da se bo v srca ljubiteljev kulturnega filma za vselej zapisala kot nacistična domina zloglasne kanadske tetralogije o Ilsi. Kot zlovešča znanstvenica **Ilsa, volkulja SS** (Ilsa: She wolf of the SS, 1975), ki v nacističnem taborišču eksperimentira na ženskih telesih. Kot kratkohlača **Ilsa, skrbnica haremov naftnih šejkov** (Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks, 1976). Kot **Wanda, vražja paznica** (Wanda, the Wicked Warden, 1977) v ženski psihiatrični bolnišnici alias **Greta, hiša brez moških** (Greta – Haus ohne Männer).



Wanda, vražja paznica, 1976



Ilsa, sibirski tigris, 1977

Kot **Ilsa, sibirski tigris** (Ilsa the Tigress of Siberia, 1977), Stalinov bič v tundrskem gulagu.

V primerjavi z ameriški kolegicami si je Ilsa lahko dovolila veliko več. Kanadski prispevek v zakladnico WIP filma je suvereno zakoral v domeno seksploatacije – na filmu je več golote in spolnosti, ki sta tudi bolj eksplicitni. In ker pripada podžanru nacistploatacije, velja enako za nasilje. Nahajamo se v polju tako imenovane *horrotike*, nadvse telesnega križanca erotike in groze, toda še vedno imamo opraviti s karikiranim, stripovskim nasiljem – WIP film je vendarle najprej komedija. Ilsa tetralogija pa tako rekoč pustolovski strip. Čeprav jo na koncu vsakega popotovanja po svetovnem političnem zemljevidu 20. stoletja pričaka tragičen konec, v naslednji etapi spet čudežno oživi. Ona je Indiana Jones, odrasla različica.

Tako kot ameriške WIP-ovke ima tudi Ilsa politično agendo. Zopet se vršijo revolucije in kontrarevolucije, a diapazon teh je geografsko širši in časovno, zgodovinsko bolj razpršen – ne le Latinska Amerika 70. let, pač pa nacistična taborišča, tiranija arabskih naftnih šejkov (»Se ne bojiš vstaje? Ljudje bodo nekoč izvedeli, kakšno bogastvo leži zakopano v pesku.«) in ruski gulag na predvečer Stalinove smrti. Le psihiatrična bolnišnica Jessa Franca je prostor bolj intimne politike in hkrati bolj krutega, sadovskega sadizma. Toda tudi Franco nas v sanatorij uvede z besedami: »Veš, zakaj smo tu? Nismo ne nore ne spolne obsedenke. V resnici smo politične zapornice.« Ko jetnice v veličastnem sklepnem maščevanju ob posnetkih divjih mačk z zobmi raztrgajo Wando/Greto/Ilo, je to že napoved zadnjega od filmov. *Ilsa sibirski tigris* privede WIP film do njegovega protipola: sibirski gulag je zdaj »hiša brez žensk«, tu ni več jetnic, le še sadistična ječarka Ilsa in politični zaporniki, moški v jetništvu – torej MIP film.

In Ilsa ima tudi erotično agendo. Kot volkulja SS se ljubi s taboriščniki, ki jih zaradi prezgodnjega klimaksa vse po vrsti kastrira. Dokler ne dobi v kremplje ameriškega študenta arijskih korenin, ki je v puberteti spoznal,

da je »človek-mašina, ki lahko svoj regulator nastavi na hitro, počasi ali pa ... nikoli«. Njeni zulujski pribočnici v harem uftnega Œejka El Œarifa se sicer imenujeta Saten in Œamet, a ko popeljeta vstajo haremskih ujetnic, zavržeta vsa oblačila. Tudi ujetnice same so karikaturne zmesi političnih in spolnih stereotipov: Holly Acheson, edina hči in dedinja ameriškega kralja trgovskih verig, Inga Lindström, prsata igralska diva »Œvedskega greha«, in Alina Cordova, evropska prvakinja v (hm?) dresnem jahanju. Toda agens movens Ilsine tetralogije niso več jetnice, pač pa ječarka. Namesto množice žensk ena vrhovna protagonistka. Ilsa je birič oblasti, ki so ji dnevi Œteti, in ko se tehtnica prevesi, se kljub svojemu utilitarizmu ne uspe priključiti revoluciji. Na koncu vsakega dela ji spodleti. Bržkone zato, ker je Ilsa v resnici prikrita romantičarka (»moškega, ki bo prišel k meni, ne bo treba privleči kot kakšnega sužnja«) in kot taka neizbežno tragičen lik.

Meiko Kaji, kraljica med jetnicami

Ko prispemo na Japonsko, pa tragika povsem izrine komedijo. Œtevilka ena japonskega, če ne kar svetovnega WIP filma je brez dvoma Meiko Kaji – igralka, pevska, naslovna junakinja serije filmov o zapornici in ikonični maščevalki Matsu alias Œkorpionki. Lik Meiko Kaji je izrabljena, prevarana ženska. Nedorodno dekle kriminalista, ki jo vrže volkovom, da bi ujel v pest Œefa jakuze in svojo poviŒico. Matsu konča v ženskem zaporu. Toda tu jetnicam preproste obleke segajo čez kolena. Četudi jih slej ko prej spet kdo raztrga in razgali njihova telesa, so to uniforme brez seksapila. Nič več visoko odrezanih kavbojk in pod nedri zavezanih srajc. Nič več Blossom, Bunny in Belle. Matsu je Œtevilka, **Jetnica 701: Œkorpion** (Joshū 701-gō: Sasori, 1972).

Kot pri vsem doslej opisanem WIP filmu je med oblastjo in korupcijo zopet enačaj, toda kritika gre zdaj domačim razmeram. Nič več postkolonialnih fantazem o »osvobajanju« tretjega sveta. Japonska zastava je znak in korlat korumpiranega policaja in brezvestnega moškega.



Toda podoba ženske in ženskosti ni več stripovsko karikirana, temveč empatična. To nam film sporoči že v prvem prizoru: ko zapornici Matsu in Juki pobegneta iz zavora, sprva kaže, da je Juki ranjena, pa ima le menstruacijo, ki ji je izostajala ves ta čas psihične in fizične zlorabe. In če cormanovski WIP film vse stavi na dialoge in začinjene *onelinere*, za vizualni učinek pa se zanaša na živobarvno paleto (oblačil, priček in polti svojih protagonistk ter bujne filipinske džungle), se japonski eksploatacijski *auteurji* vselej dobro zavedajo, da imajo v rokah kamero, ne le pero. Kriminalistova kruta prevara se odvrti v ozadju kadra kot na vrtečem gledališkem odru – najprej prizor racije, obrat 180 stopinj, nato čestitke v pisarni. Meiko Kaji, uničena, prevarana in razgaljena medtem leži na tleh, v bližnjem planu, ter zre v gledalca.

Tudi Matsu se žrtvuje v imenu ideala. Toda ta ni revolucija, pač pa retribucija. Če je šlo Pam Grier za pobeg in lastno svobodo, včasih celo plen, je cilj Œkorpionke maščevanje – tudi za ceno ponovne aretacije. In tudi to nam film sporoči nemudoma, med uvodno Œpico, ki teče čez prizor ponižanja golih ženskih teles, medtem ko Meiko Kaji poje presunljivo pesem maščevanja »Urami Bushi«. ² Trenutek njene sublimne revanŒe, ob katerem Œe narava osupne in krvavo obarva zahajajoče sonce, se odvije v počasnem posnetku. Vse je ovito v molk. Tako kot ona. Medtem ko moŒki, policisti in pazniki, v filmu ves čas kričijo, Meiko Kaji ne izgublja besed. Vse, kar reče v zaporu, je: »Preveč govoriŒ.« **E**

¹ Ni naključje, da so celo imena protagonistk, prekaljenih, pokvarjenih, pretepaških, gobčnih in razuzdanih zločink, zapornic in gverilk, odločno feminilna. V nasprotju z androginiimi junakinjami *slasherja*, ki imajo vse po vrsti moŒka imena (Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max), so junakinje WIP filma deklarirano ženske, ime jim je Bunny, Blossom ali Belle. (Za *slasher* glej Carol Clover: *Man, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992, str. 40.)

² Seveda ni naključje, da je Tarantino uvodno pesem, Urami Bushi, v izvorni izvedbi Meiko Kaji postavil za kodo, zadnji komad soundtracka filma *Ubila bom Billa* (Kill Bill, 2003/04), lepljenke vsega najboljšega iz zakladnice azijske in evropske eksploatacije.