

ANJA KARNIČAR<sup>1</sup>

## Moškost in ženskost v gorah. Reprezentacija spolov v weimarskem Bergfilmu

**Izvleček:** Gorniški film (*Bergfilm*), ki se je kot žanr izoblikoval v Nemčiji weimarskega obdobja, je bil množicam in propagandi razvijajočega se športa namenjen kulturni produkt. Pogosto obtožen trivialnosti in pomanjkanja izvirnosti je ravno zaradi reproduciranja stereotipov bogat vir reprezentacij spolov. V letih, ko so se razmerja med spoloma pospešeno preoblikovala in je ravno šport postajal eno od pribežališč tradicionalne moškosti, je film dal možnost za poudarjanje različnosti moškosti in ženskosti.

**Ključne besede:** družbeni spol, weimarski Bergfilm, alpinizem, zgodovina, reprezentacije

UDK: 778.53:305

### Masculinity and Femininity in the Mountains. Representations of Gender in the Weimar *Bergfilm*

**Abstract:** The mountain film (*Bergfilm*), developed in Weimar Germany as a distinct genre, was a cultural product targeted at a wide audience and created with the aim to promote the developing sports. It has often been charged with triviality and lack of originality, but it is precisely its reproduction of stereotypes that makes the *Bergfilm* a rich source of gender representation. In the years of accelerating changes in gender relations, when sport was becoming

<sup>1</sup> Anja Karničar je raziskovalka na Inštitutu za civilizacijo in kulturo v Ljubljani in doktorandka na Fakulteti za humanistične študije v Kopru. E-naslov: anja.karnicar@ick.si.

a refuge of traditional masculinity, film was a powerful means of stressing the difference between masculinity and femininity.

**Key words:** gender, Weimar *Bergfilm*, mountaineering, history, representations



Srečanje s štirimi izbranimi filmi o gorah, ki so nastali v Nemčiji v 20. in 30. letih 20. stoletja, omogoča večplasten vstop v senzibilnost in mentaliteto družbe, v kateri so nastajali, s svojim osredotočenjem na šport/alpinizem, ki je (bil) že po svojem bistvu koncipiran in organiziran kot moška dejavnost, pa raziskovanju moškosti in ženskosti daje bogato gradivo. Kako se z vstopom v “moški svet” transformira ženskost? Kako vstop ženske v ekskluzivnost moške družbe in logiko “moških stvari” predrugači moškost? Kako se to kaže na filmu, ki je (bil) kljub navzočnosti žensk v produkciji večinoma moška domena?

V nadaljevanju analiziram reprezentacije ženskosti in moškosti v štirih filmih weimarskega gorniškega žanra: *Der heilige Berg* (1926), *Die weisse Höhle vom Piz Palü* (1929), *Der weisse Rausch* (1931) in *Das blaue Licht* (1932). Tri od štirih je režiral Arnold Fanck, četrti je nastal v režiji Leni Riefenstahl. Le v najzgodnejšem filmu je mogoče najti izražene ekspresionistične elemente, ki so nemškemu filmu tistega obdobja zagotovili mednarodno priznanje in ugled, pa vendar so bili tudi gorniški filmi zelo gledani tako v Nemčiji kot v tujini – nekateri so bili predvajani tudi v slovenskem prostoru.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Prim. Slovenski list, leto LXVI, št. 289, 20. 12. 1933, str. 3.

## Zgodovinski orientirji

Proučevani filmi so bili posneti v Nemčiji v času weimarske republike, po izgubljeni vojni, v kateri je imela država dva milijona padlih, poleg tega pa se je ubadala s pomanjkanjem osnovnih življenjskih potrebščin in tudi z nasprotujočimi si političnimi (in (para)vojaškimi) silami, ki so si prizadevale prevzeti oblast, z razočaranim besom množic ob podpisu versajske mirovne pogodbe, po francoško-belgijski zasedbi Porurja pa še s hiperinflacijo. Razmere so se uredile šele leta 1924, ko sta bila uvedena nova valuta in novi sistem plačevanja reparacij. Obnovili so se diplomatski stiki, gospodarstvo si je opomoglo in vse do borznega zloma 1929, ki je omajal tudi nemško ekonomijo, so sledila "weimarska zlata leta", med katerimi sta cvetela tudi umetniška produkcija in kulturno življenje.

Nemška kinematografija povojnega obdobja je kljub slabim gospodarskim razmeram doživela presenetljiv razcvet in je bila po obsegu produkcije in tehnični opremljenosti ter mednarodnem vplivu vse do nacističnega prevzema oblasti takoj za Hollywoodom. Do leta 1921 je prepoved uvoza tujih filmov ščitila in spodbujala domačo produkcijo, po odpravi prepovedi uvoza pa je nemški film doma ščutil slab tečaj marke, ki je lajšal tudi izvoz na tuje trge. Prva leta razvoja kinematografije weimarskega obdobja je v izraznem smislu zaznamoval predvsem ekspresionizem: potem ko se je na prelomu stoletja razvil v slikarstvu in gledališču, je v Nemčiji leta 1920 s premiero filma *Kabinet dr. Caligarija* vstopil tudi v kinematografijo. Njegov filmski razvoj so v režiserski vlogi zaznamovali predvsem Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau in Georg Wilhelm Pabst kot režiserji,<sup>3</sup> ekspresionizem pa je nemški kinematografiji tudi prinesel mednarodno priznanje. Sredi 20. let se je gibanje izpelo in v filmu se je kot iz-

<sup>3</sup> Pabst je sorediral tudi tu obravnavani film, *Der weisse Höhle vom Piz Palü*.

razna stilska smer uveljavila t. i. nova stvarnost (*neue Sachlichkeit*), ki se je od "skažene emocionalnosti ekspresionizma" obrnila k realizmu in družbeni kritiki.<sup>4</sup>

Nov zagon je po prvi svetovni vojni doživelo tudi gornišstvo, ki se je iz prejšnje visoke turistikke in osvajanja vrhov (pretežno v sestavi navez domačinov vodnikov in meščanov klientov) vse bolj posvečalo zahtevnejšim alpskim stenam, zimskemu gorništvu in plezanju ter tudi že osvajanju himalajskih in karakorumskih velikano. Nemško-avstrijsko planinsko združenje (*Deutschen und Österreichischen Alpenverein*) je imelo največje članstvo v Evropi, nemški vrhunski alpinisti (in alpinistke) pa so plezali po vsej Evropi in dosegali odmevne uspehe.<sup>5</sup>

In ženske v alpinizmu in športih v teh letih? Splošni diskurz o ženski naravi povečini ni bil naklonjen udejstvovanju žensk v športu, kaj šele v alpinizmu: na prelomu stoletja je povečini poudarjal, da je telo ženske po naravi šibko in da mora takšno tudi ostati.<sup>6</sup> Niso pa bila vsa okolja povsem konservativna: če se omejimo na alpinizem, so vsaj v Veliki Britaniji, Franciji, Italiji in nekaterih nemških deželah ženske hodile v gore že od začetka ustanavljanja alpskih klubov in v prvih desetletjih 20. stoletja jih je peščica izmed njih celo sodila med najboljše alpiniste.<sup>7</sup> V 20. in 30. letih takšen zgled lahko najdemo tudi na Slovenskem: Mira Marko Debelak in Pavla Jesih sta ne le enakovredno spremljali plezalske kolege, ampak sta plezalno navezo tudi vodili in plezali kot prvi v prven-

---

<sup>4</sup> Bordwell, 2001, 83-99.

<sup>5</sup> L. 1931 sta brata Schmid preplezala severno steno Matterhorna in s tem rešila prvega od treh t. i. zadnjih problemov Alp, za kar sta naslednje leto prejela celo olimpijsko medaljo v Los Angelesu.

<sup>6</sup> Telo meščanke - v fizičnem naporu utrjenih in zgaranih teles delavk in kmetic tovrstne diskusije niso upoštevale.

<sup>7</sup> Merilo za vrhunskost je bila seveda uvrstitev med najboljše med moškimi.

stvenih smereh, njune uspele ture pa so vzbudile tudi mednarodno pozornost.<sup>8</sup>

Seveda pa alpinistična (in druga športna) dejavnost, prikazovana v filmih, le deloma odseva dogajanje v športu: je filmska upodobitev dejavnosti, ki niti ne izraža posebnih teženj k dokumentarnosti. Vseeno pa je odigrana na realnih prizoriščih, s posnetki pravega plezanja/smučanja, ki ga izvajajo (tudi) pravi smučarji in plezalci.<sup>9</sup> Reprezentacija moškost/ženskost udejanjane telesnosti v naslednjih filmih je tudi odsev dogajanj na športnem in drugih področjih, predvsem pa je spektakel v službi izražanja avtorske ideje/zgodbe ter namenjen ugajanju gledalcev in gledalk.

## Podoba gora

Gore so skupni element izbranih štirih filmov, pri čemer niso zagotavljale le enotnega sceničnega ozadja, ampak so neločljivi del zgodbe tako zaradi dejavnosti, ki jih omogočajo in ki so v središču filmskega dogajanja (smučanje, plezanje), kakor še bolj zaradi aktivne vloge, ki jo same na sebi igrajo v poteku dogajanja: prizorom gora brez človeških figur je namenjeno precej prostora. Razlog za to je tudi dejstvo, da je snemanje filmov v tistem obdobju običajno potekalo v studiih<sup>10</sup> in so bili posnetki narave fascinantni že zaradi drugačnosti.<sup>11</sup> Posnetki gora in njihove dinamičnosti (plazovi, viharji itd.) kažejo gore kot personificirano silo, ki vsaj z lastno bitjo,

<sup>8</sup> Mira Marko Debelak je npr. o plezalni tehniki in plezalnih turah v različnih gorstvih predavala tudi na Dunaju in v Londonu, njeni članki pa so izhajali v tujih alpinističnih revijah (Strojin, 2000, 103).

<sup>9</sup> Leni Riefenstahl, ki v večini filmov igra edino (aktivno) žensko vlogo.

<sup>10</sup> Bordwell, 2001.

<sup>11</sup> Razkazovanje tehničnih snemalskih dosežkov te vrste je npr. zlasti izrazito v filmu *Weisse Höhle von Piz Pallü* v delu, kjer na pomoč ponesrečenim prileti pilot: posnetki iz letala si sledijo več minut, pri čemer pa niso bistveni za samo zgodbo.

če že ne skorajda z lastno voljo igrajo vlogo v (tragični) zgodbi v življenjih z njimi povezanih ljudi. Prikazane so enako živo kakor vsak drug filmski lik. Gore v vetru. Gore v soncu. Gore v ledu. V snegu. V neurju. V temi. V cvetenju. Spomladi. V plazovih. V bobnenju. V luninem siju. Gore, ki se razbesnijo, povzročijo smrt in potem obmolknejo: "Da verstummt der Berg."<sup>12</sup> Morda ni nepomembno, da imajo gore večjo vlogo v zgodbi v zgodnejših dveh filmih, ki sta nema: razliko med človeškimi liki in personificiranimi naravnimi akterji nemost prvih še zmanjša.

Pogosto posnetki gora ilustrirajo razpoloženja likov, predvsem pa so mesto, kjer se človek srečuje z drugačnim svetom: idealiziranim, a obenem realnejšim, avtentičnim. Gore omogočajo pobeg v večje in pristnejše življenje, bodisi da gre za neponarejenost razposajene igre v tekmovanju na smučeh ali za boj človeka z naravo in/ali svojimi lastnimi mejami – in so kraljestvo moških. Moški v njih iščejo sebe, vrednote, smisel življenja, se srečujejo drug z drugim, s prijateljstvom, s pravim, moškega vrednim življenjem, s smrtjo, s preizkušanjem moči in šibkosti lastnega telesa in duha. In ženske? Ženske so po možnosti krive tragičnih nesreč in smrti moških, saj nekako ne razumejo sveta, v katerega vstopajo. "*Das ist nichts für ein Mädchen!*"<sup>13</sup> V treh filmih, ki jih je režiral Arnold Fanck, so moški tudi doma v gorah, medtem ko ženska pride od drugod – izjema v mojem izboru je film v režiji Leni Riefenstahl, kjer ženska igra vlogo domačinke.

## Moški in ženske v telesni dejavnosti

Na ravni telesnih praks sta telesi moškega in ženske morda prikazani manj različno, kot bi bilo to mogoče sklepati iz sodobnih medicinskih in znanstvenih diskurzov o ženskah v športu, v katerih je

---

<sup>12</sup> *Weisse Höhle vom Piz Pallü*, 5.44.

<sup>13</sup> Fanck, 1929, 46.42

tudi še v 20. letih prevladoval spolni dimorfizem in je bilo žensko telo dojemano in predstavljano kot šibko, krhko, občutljivo in inferiorno moškemu – predvsem pa kot docela drugačno od njegovega. Ženskam je bil dostop do športa – vzporedno s pripustitvijo k študiju in delu zunaj domačega ognjišča – sicer dopuščen, občasno celo spodbujan, a pogojno: ženske lahko telovadijo in se ukvarjajo s športi, vendar morajo biti ti zanje primerni, torej takšni, ki niso nevarni in ki ohranjajo žensko spodobnost, ki ne razvijajo mišične moči in vzdržljivosti ter s tem ne maskulinizirajo ženskega telesa, zlasti pa ne napotujejo k maskulinizaciji njenega obnašanja in značaja. Ker so ženske v vsakdanjiku sedentarne in pasivne ter se večinoma zadržujejo v zaprtih prostorih,<sup>14</sup> je telesna vadba sicer priporočljiva za njihovo zdravje, a je manj kot zdravju žensk samih namenjena zdravju žensk mater, ki bodo lahko rodile zdrave hčere in sinove.<sup>15</sup>

Moderni šport je bil že v svoji zasnovi konstruiran kot moška, maskulinizirajoča dejavnost. Thierry Terret in Michelle Zancarini-Fournel v uvodu v ženskam in športu posvečeni številki revije *Clio: Histoire, femmes et sociétés* pravita: “Šport je sam na sebi konstruiran kot moška institucija. Ustvarjen od moških in za moške tvori od svojih začetkov enega od okolij, ki so najugodnejša za reprodukcijo spolnega reda in ki je najbolj zadržano do kakršnih koli transformacij.”<sup>16</sup> Podobno o športu piše tudi George Mosse: šport, ki se na prelomu stoletja hitro uveljavlja, je povsem moška domena, na neki način nadaljevanje vojne v miru, za krepitev moškosti, urjenje te-

<sup>14</sup> Medicinski in znanstveni diskurzi so večino tovrstnih teoretiziranj namenili primernosti športa za ženske meščanskega okolja, medtem ko o primernosti fizičnega napora za tovarniške delavke ali kmetice niso izgubljali besed (prim. Leskošek, 2002).

<sup>15</sup> Prim. Pfister, 2006.

<sup>16</sup> Terret in Zancarini-Fournel, 2006, 2.

lesa, razvijanje tovarištva – ženske, ki vstopajo v to sfero, jo zato na neki način desakralizirajo. Športnice, ki se vseeno pojavljajo in uveljavljajo, so predstavljane kot moški, njihova telesa so reprezentirana skoraj tako kakor moška, tudi v besedišču za žensko v športu ni prostora, vsi so “športniki”.<sup>17</sup> Telo, ki je ponazarjalo “moč, vitalnost in duhovne vrline *Volka* (ljudstva, naroda)”,<sup>18</sup> je ostajalo moško.

Alpinizem, ki je v obravnavanih filmih osrednji predstavljeni “šport”, je ravno tako koncipiran kot esencialno moška dejavnost: “Vse od 18. stoletja se zgodovina alpinizma utemeljuje na imenih moških junakov. Alpinizem torej reprezentira intenziven, skoraj nadčloveški napor moških, ki premagujejo ovire vélike narave za slavo znanstvene, športne ali patriotske osvojitve. Šola hladnokrvnosti, pustolovskega duha, poguma, moči in drznosti – alpinizem se z ozirom na vrednote, ki jih razvija, in spolno delitev družbe konstruira kot “moška” aktivnost.”<sup>19</sup> Kljub temu da so si ženske priborile mesto ob moških kolegih in so se podajale v gore brez spremstva vodnikov ali družinskih članov, vse do konca 20. let<sup>20</sup> niso prevzemale vodstva v navezi, ampak so ostajale druge – to se spremeni šele, ko začnejo plezati prve ženske naveze.<sup>21</sup>

Kako se to žensko osvajanje moške sfere kaže v obravnavanih filmih? Če nanje gledamo v kronološki perspektivi,<sup>22</sup> je postopno žensko uveljavljanje v alpinistiki vidno celo v tako nereprezentativnem naboru gradiva, kot ga predstavlja naš izbor: od ženske, ki v moški svet vstopa samo kot plesalka, v *Der heilige Berg* (1925), in

---

<sup>17</sup> Angl. *sportsmen*.

<sup>18</sup> Mosse, 2005, 267.

<sup>19</sup> Ottogalli-Mazzacavallo, 2006, 2.

<sup>20</sup> Podatki veljajo za francoski prostor.

<sup>21</sup> Ottogalli-Mazzacavallo, 2006.

<sup>22</sup> Toda kronološko sosledje samo na sebi ni odgovor na vprašanje, kaj je vplivalo na spremembe pozicije v filmih prikazanih moških in ženskih dejavnosti.



partnerice v navezi/smučarskem tekmovanju v *Die weisse Höhle vom Piz Palü* (1929) in *Der weisse Rausch* (1931) do ženske, ki v plezalnih dosežkih prekaša vse moške, v *Das blaue Licht* (1932).

V najzgodnejšem filmu je nasprotje med moško in žensko držo telesa prignano najdlje: žensko telo je gibljivo, prožno, upogibljivo, gibanje je energično, teatralično, izraža spontanost, sunkovitost, zletavost, medtem ko je moško telo pokončno, trdno, močno, gibanje premišljeno in zanesljivo, obvladano. Žensko telo pleše: bodisi na morski obali, izražajoč lastno prekipevajočo energijo, bodisi na odru, razdajajoč se pogledom drugih. Moško telo hodi, si utira pot, pleza, kleše stopinje, smuča, reže zavoje. Ne razkazuje se ravno na odru, toda želi storiti nekaj velikega: za utešitev notranje nuje po dosežku, za ugled pred kolegi, občinstvom, žensko? Ženska gore sicer lahko obišče, a z moškim spremstvom: lahko gre sama sredi noči v snežnem metežu po pomoč, a zgolj zaradi krivde in strahu in v senci tragedije, v kateri sta moška.

Nasprotno pa je v filmu iz leta 1929 precej enako udeležena v vseh telesnih dejavnostih, kakor so udeleženi moški: vsaj v plezanju, osvajanju gora in potem tudi v boju za preživetje po nesreči – dogajanjih, ki so v središču filmske zgodbe. V gibanju v skali, skozi sneg in led je žensko telo prikazano enako kot moško, se pa ne udeležuje nekaterih moških dejavnosti, ki se dogajajo bolj ob robu: pri našanje vode in sekanje drv, pilotiranje letala, reševanje v gorah.

Sicer ločnica med vodenim in vodečim ne poteka neposredno po spolu, ampak po starosti, izkušenosti; mlajši moški se v steni morda celo slabše znajdejo kot ženska: študenti umrejo, Hans izgubi prisebnost. Najmočnejši lik v tem in drugih dveh Fanckovih filmih je nekoliko starejši, izkušenejši, zrel moški, ki blesti tako v telesni dejavnosti in obvladovanju naravnih elementov kakor v uspešnosti pri ženskah. To vsekakor ni naključje: njegova moškost, možatost je v primerjavi z mladeniči, ki se še niso v enaki

meri individualizirali, torej virilizirali oz. postali moške, bolj razvita.

*Der weisse Rausch* ženski dopusti pokazati skorajda enako mero smučarskega znanja kakor moškim (vsaj v drugem delu, prvi je v celoti zasnovan kot posmihanje ženski vnemi za tako moške športe, kakršni so smučarski skoki, spusti in teki), a spet ženska skoraj vse počne z moškim kot vodnikom. Leni tekme tudi ne jemlje tako zares, in dokler sta v paru z Johannesom, ni tolikšne tekmovalnosti: veliko je komičnih prizorov in smeha, v nasprotju z nadaljevanjem, kjer se moški med seboj merijo čedalje bolj divje (skoki čez pečine), vedno bolj na tesno, vse krčeviteje. Leni pa se medtem kosa z dvema drugima "obstrancema" – prišlekoma iz Hamburga, ki jima vstop v pravo tekmovanje brani ravno ta tujost, vstop v posvečeno moško družbo pa klovnovsko obnašanje: med njihovim lovljenjem Leni prevzame vodstvo in se samostojno giblje čez zasneženo pokrajino, a je ta manj divja kakor tista, kjer tekmujejo moški.

Spretnosti telesa in njegove sposobnosti glede na spol pa se povsem drugače kažejo v filmu v režiji Leni Riefenstahl: tam ženska obvlada gibanje po pokrajini in odkriva njena bogastva in skrivnosti, ona premaguje skalne stene, previse in vertikalno sredi noči, sama in nenavezana, ter se nepoškodovana vrača na varno domov, medtem ko moški enakemu početju niso kos in med enakim plezanjem drug za drugim padajo v smrt. Videti je, da je žensko telo spretnejše kot moško, prekaša ga ravno v dejavnosti, ki je v vseh drugih primerih koncipirana kot esencialno moška. A to obvladovanje telesa ne izhaja tako kot v drugih (moških) primerih iz obvladovanja mesa, iz volje po premagovanju lastnih omejitev, iz želje po rezultatu, prvenstvu – izhaja iz potopljenosti ženske v vse, kar je naravno, necivilizirano, telesno: Junta je tako zelo del narave, da ji ta nič ne more, in medtem ko se moški z njo spopadajo, ob njej merijo moči in se individualizirajo, ženska je narava in njen padec ni maščevanje narave/gore,

ampak je usih moči naravnega/magičnega/skrivnostnega, ki ga je Juntina potopljenost v naravno napajala, razkritje skrivnosti in izrop kristalov pa oskrunilo in uničilo. Kljub dozdevnemu prekašanju moških ženska moč ni moč njene osebe, ampak magična moč naravnega/izvornega/prvobitnega, ki deluje preko nje. Juntina vloga kljub junaškosti tako ne preseže dihotonomnosti spolne določenosti, ta pa skupaj s perpetuiranjem pogojev produkcije teh razlikovanj ter njihovega vpisa v telesni habitus vsakokratnih posameznic/posameznikov ženskam odreka status enakovrednosti in ohranja strukturne pogoje za moško dominacijo.<sup>23</sup>

### Moški in ženske: medosebni odnosi

Prvi očitek, ki so ga filmi izzvali že v svojem času, je, da za doseganje večje priljubljenosti in komercialnega uspeha uporabljajo trivialne romantične zgodbe, zasnovane na klišejskem ljubezenskem trikotniku. To seveda drži – vse filme poganja prepletanje odnosov, ki se gradijo med moškimi in ženskimi liki: v *Der heilige Berg* in *Die Weisse Höhle* ljubosumje žene moške v (nepremišljene) podvige (ob želji po prvenstvu) in s tem v tragedijo, *Der weisse Rausch* je poln dvoumnosti o zasebnih učnih urah, spalnici kot končnem cilju tekmovanja ter že omenjenega rivalstva med skupino mladeničev in (starejšim) moškimi. Še najmanj je morda ta trivialna zasnova izrazita v Juntini zgodbi (*Das blaue Licht*), kjer Junta sicer očara/obsede dva moška, tujca Viga in domačina Tonija, med katerima tudi vlada napetost, a se zdi, da Junti za nobenega od njiju ni pretirano mar, ker so zanjo pomembnejše druge stvari, drug svet.

Seveda pa klišejskost ni nič manj zanimiva za našo analizo: klišeji so uporabljeni, ker delujejo in vzbujajo odziv občinstva, mu olajšajo participacijo v zgodbi, ki se kaže na filmskem platnu, delujejo pa, ker reproducirajo obča mesta našega dojemanja sveta. Trikotnik

<sup>23</sup> Prim. Bourdieu, 2010.

odnosov npr. v vsakem primeru sestavljata moška in ženska: moška sta postavljena v vlogo tekmecev (pa če si za to prizadevata ali ne), ženska pa je nagrada tekmovanja. Poleg te pozicije objekta, ustvarjene z reproduciranjem stereotipnega ljubezenskega trikotnika v razvoju zgodbe, in pripisane inferiornosti, dosežene z vrednostno zaznamovanimi telesnimi atributi, s katerimi so v odnosu do moških predstavljeni ženski liki, je v filmih mogoče razbrati še vsaj dvoje očitnosti: v vseh Fanckovih filmih ženska obenem z vzpostavljanjem odnosa z moškim(i) vstopa v povsem moško sfero in njen vstop v to sfero jih vedno ogrozi. Najmanj je to vidno v *Weißer Hohl vom Piz Palü*, kjer je sicer omenjeno, a ostane brez večjega pomena: nesreča, ki je v ospredju zgodbe, nastane zaradi moške tekmovalnosti, želje po prvenstvu, nepremišljenosti in zaletavosti, želje po dokazovanju – in ženska je v njej zgolj soudeležena. Izrazitejše je v *Der weisse Rausch*, kjer Leni pride v St. Anton, kjer kraljujejo moški, veliki smučarji in skakalci: njena prisotnost zgolj začini tekmovanje, ki pa je stvar in strast moških (in otrok).

Najbolj pa je opozicija med svetom družabnosti moških in žensko kot tujkom v njem izražena v *Der heilige Berg*. Tam sta vsa zgodba in njen pridigarski nauk zgrajena okrog svetosti (moškega) prijateljstva (v opoziciji do zgolj (nevarne) vznesenosti ob druženju s ple-salko). Diotima je v začetku pokazana sama z morjem in svojim hrepenenjem, medtem ko sta moška skupaj v gorah, vsa nasmejana, uživajoč družbo drug drugega. Ko se razžaljeni Prijatelj<sup>24</sup> poda v steno in Viga nagovarja, naj ga spremlja, se pri tem sklicuje na prijateljstvo. Tudi tekmovanje in slavljenje zmage ter kasnejše reševanje potekajo v moštvu, v skupini med seboj povezanih moških. Svet moških prijateljstev je svet in ženska, ki vanj vstopa, pa naj bo še tako nezlonamerna, mu pomeni grožnjo: posamezniki, ki ji podležejo

<sup>24</sup> Že ime nakazuje, da je filmski lik bolj tipska podoba kakor individualiziran karakter (ali to vsaj namerava biti).

(ženski – grožnji), tragično končajo: tako Vigo kakor Prijatelj padeta v brezno. A ideja, vrednota in zvestoba tej sveti moški družbi ostaja: “Er hielt seinen gestürzten Freund am Seil die ganze Nacht und hat sich geopfert. Bei uns ist das Höchste ... Die Freundschaft.”<sup>25</sup>

Varovanje meja moškega sveta, torej moške družbe, družabnosti, moške sociabilnosti, vezi in prijateljstva med moškimi, ki štejejo toliko več kot vezi do žensk, seveda ni nekaj izjemnega: George Mosse v svojem delu *Nacionalizem in seksualnost* razgrinja zgodovino prijateljstva, ki je v obliki prijateljstva med moškimi vedno šele dobilo svoj polni pomen, odsotnost žensk iz (javnega) življenja moških, pomen vezi, ki so se spletale med moškimi, in strah pred vdorom ženskega pa je analiziral Klaus Theweleit. V svoji študiji o podobi žensk v kolektivnem nezavednem fašističnega “bojevnika”, v kateri je proučeval dnevnikne članov oddelko *Freikorps*, tako z besedami Ernsta Blüerja opisuje moškega in njegovo vpetost v (moško) družbo: “Pred seboj vidimo enega tistih neutrudnih osvojiteljev in organizatorjev, moškega dejanj in politika, ki nima ničesar opraviti z ženskami; enega tistih, ki potrebuje moško družbo, neprestano družbo moških, neskončen krog sklepanja in razdiranja prijateljstev z njimi.”<sup>26</sup> Moški svet je trden, predvidljiv, stabilen in varen – ženska v njem spodjeda njegovo bistvo in je (če je le opažena) vedno grožnja. Theweleit se ob tem vprašuje, koliko je fašizem, kakor se je izražal v proučevanih dnevnikih ter širše v biografskih konvencijah, ki so zamolčevale zasebno življenje in z njim ženske, ki so bile nanj omejevano, realnost zgolj tedanjih privrženih zagovornikov, funkcionarjev in vojakov, koliko pa je tudi norma moškega življenja v kapitalistično-patriarhalnih razmerah na splošno.<sup>27</sup> Glede na to,

<sup>25</sup> Fanck, 1925, 1:43:31-1:45:15.

<sup>26</sup> Theweleit, 1987, 27.

<sup>27</sup> Theweleit, 1987, 27.

da se tako jasno izrazi v filmski obliki, ki niti ni nastala znotraj fašističnega režima, ampak liberalne vlade<sup>28</sup> (je pa nastala v Nemčiji, kjer so sočasno delovale že enote *Freikorps*, in četudi niso bili povezani, očitno oboji v nekem trenutku jezdijo isti mi-zogini val strahu), tako opisano nacistično zanikanje ženskega očitno dosega bistveno širše kroge kot zgolj deklarirane pristaše in soustvarjalce nacističnega režima.<sup>29</sup>

Antipoda tej moški družbi, torej sociabilnosti med ženskami, pa v nobenem filmu ni zaznati: celo v filmu *Das blaue Licht*, ki se izo-gne proslavljanju moškosti in moškega tovarštva ter slavi mitično žensko(st), ženske med seboj niso povezane: v manjšem obsegu so si celo tekmice, sovražnice, a ti odnosi so le mimobežno nakazani, glavni ženski lik zaveznika in tovariša najde v otroku pastirčku. Če bi torej lahko sklepali po vsebini obravnavanih filmov, ženski od-nosi preprosto niso pomembni: odnosi med ženskami sploh ne, re-prezentacija odnosa žensk do moških pa tudi komaj uspe preseči podobo po moškem hrepeneče ženske, pa naj bo ta v vlogi učenke, soplezalke, dekleta, žene ali matere: šele hrepenenje in moški ji dasta obstoj, vsebino in smisel.

## Moški in narava, ženske in narava

Poleg razlik v rabi telesa in udejstvovanju v medosebnih odnosih je mogoče slediti tudi drugačnemu odnosu do narave in bivanja v njej glede na spol: še posebno se to izrazi v filmih *Der heilige Berg* in *Das blaue Licht*, ki v največji meri uporabljata simbolne, mitološke, tradicionalne vsebine. V prvem so gore in njihova narava dom

---

<sup>28</sup> Nemški filmi tega obdobja so povečini proizvedeni v produkciji UFA, filmske družbe, ki jo je pretežno financirala vlada.

<sup>29</sup> Arnold Fanck, režiser *Der heilige Berg*, je v nasprotju z Leni Riefenstahl kasneje pod nacizmom bil ob delo in pozicijo, in tudi sicer ni sodeloval z nacionalsocialističnim režimom.

moškega, v drugem so dom ženske, v obeh tako eni kakor drugi z njimi vzpostavijo povsem lastno razmerje.

*Der heilige Berg*: zasnežene ledene gore in pokončni zašiljeni stolpi so domovina moškega oz. moških in njihovih prijateljev. Ženska prihaja z morja, iz poplavljaljočega valovanja neskončnih gmot vode, ki se nenehno gibljejo v povsem svojem ritmu, se razbijajo na skalnatih obalnih robovih in preplavljajo jezove. Tudi ko ženska pride v kraljestvo zime in tišine, ostaja na gorskih pobočjih, kjer cvetijo pašniki, slapovi cvetja krasijo sadovnjake, družijo se z muzikanti in otroki in pestuje poskakujoča jagnjeta, potoki žuborijo v dolino: njen svet prekipeva od življenja na vsakem koraku. V zimski svet ledu, snega in nevarnosti ter okamenelih sten vstopa le v spremstvu moškega. V naravi "tam zgoraj" lahko najde lepoto, torej zgolj odsev povsod prisotne življenjske sile – v nasprotju z moškim, ki "tam zgoraj" najdeva samega sebe, svoj življenjski smisel in smoter.

Moška narava je drugačna: okamenela. Negibna. Trdna. Prazna. Šele njegova dejavnost, aktivnost, njegova volja jo oživi, ji da, podari, ustvari smisel. Medtem ko je ženski element voda, pa naj bo morsko bučanje ali pomladno prekipevanje sokov v rastlinju, sta moški kamen in led. V fantazijskem prizoru, ki ga navdihuje delirij mraza in trpljenja na ledni polici z mrtvim prijateljem na drugi strani vrvi, moški žensko pod roko vodi po ledeni katedrali pred oltar: to je njegov svet, njegovo najsvetejše: monumentalna okamenelost, katere edina živa stvar je ogenj, ki sveti na oltarju. Svet, ki se razruši, ko ga ženska potegne k sebi in objame in poljubi: svet, ki se podre, ko čustva, strast in življenje prodrejo na površje.

V *Das blaue Licht* se nasprotja kažejo drugače: tu je ženska v gorskem svetu doma in tako nekako njegov del. Gore so drugačne kakor tiste, v katerih domujejo moški: skalne stene, ki niso okovane v zimo, sneg in led: toplejše so, za srečanje z njimi ni potrebna posebna tehnična oprema, Junta na Monte Cristallo pleza kar bosa,

koža na kamen. Gora ni kraljestvo tišine in vzvišenosti, ampak dežela skrivnosti, ki zaživijo ob sodelovanju drugih čarovnij narave: polne lune, mesečine, poplave. Prvi prizor, ki predstavi Junto, pove precej: ženska je (spet) v vodnem elementu, v pršcu padajočega slapu, v rokah pa drži skrivnost – bleščeči kristal, ki ga je voda naplavila iz Zemljinih nedrij. Moška, ki posegata v ta prvobitno naravno ženski svet, prihajata iz drugačnih svetov: tujec, slikar Vigo, prihaja iz mestnega okolja, domačin Toni pa iz okolja trdno povezane vaške skupnosti, ki si je sredi gorske narave priborila svoj teritorij in ga zdaj brani pred vdorom divjine in magije, ki z Junto in mesečino vstopata v vas.

Vigo je tujec, umetnik, obiskovalec, ki pride v vas letovat in odkrivat lepote narave, da bi jih upodobil na slikarskem platnu. Dogajanje v vasi z zanimanjem vsrkava vase, vprašuje za pojasnila in se dejavno vključuje vanj, a je vseskozi le obiskovalec: najprej ga izdaja pedantnost v zvezi s čistočo, kasneje naivnost navdušenja nad idilo življenja na planini, ki ga živita Junta in pastirček, nazadnje pa absolutno nerazumevanje zakonitosti sveta, v katerega je vstopil, ko meni, da bo njegovo razkritje skrivnosti kristalne jame in unovčenje njenih bogastev izničilo prekletstvo in Junti pomagalo, da jo bodo domačini končno sprejeli medse. Ker mu logika delovanja okolice ostaja tuja, nima nobene možnosti predvideti posledic svojih lastnih dejanj in preprečiti, da bi z njimi uničil prav tisto, kar ga je od vsega najbolj očaralo: Junto kot utelešenje divjosti in lepote in čaravnosti naravnega.

Drugačen odnos do Junte in tega, kar predstavlja, pa zavzema Toni: gostilničarjev najstarejši sin, ki je zrasel na vasi in diha z njo, do Junte in njenega sveta goji ambivalenten odnos: privlači ga kot ženska, obenem pa se, otrok skupnosti na robu divjine, boji sil, ki prežijo na ljudi takoj za mejo vasi, zato je do Junte in njenega sveta nezaupljiv ter se jima kljub privlačnosti ne more približati.



Dekle/ženska v njegovo življenje vnaša zmedo, negotovost, pa tudi hrepenenje po nečem več. To ga nazadnje s čarovnijo polne lune zvabi v mesečno plezanje proti modri svetlobi, v katerem sledi tako ženski kot magiji narave (če ti dve nista eno in isto in je prva utelešenje druge), vendar niti ne odkrije skrivnosti niti ne uniči sveta, katerega del sta tako on kot Junta. Moški torej "po svoji naravi" kljub enakemu hrepenenju, ki jih vodi, ne morejo naravi priti tako blizu kot ženske, ker z njo niso (več) na isti ravni.

Enačenje ženske z vodo, naravo in njeno vitalno silo, povezovanje z magičnim in neobvladljivim, neracionalnim, prvobitnim in hkrati otroškimi seveda ni nič posebnega, ravno tako kot to ni postavljanje moškega na stran racionalnega, civiliziranega/kultiviranega v nasprotju z naravnim/divjim: take dihotomije so vpisane v miselne strukture (vsaj) evropskega razumevanja sveta in jih v bolj ali manj eksplicitni, erodirani ali celostni obliki najdevamo v virih od antike do danes<sup>30</sup> – presenetljivejša je, da je ta dvojnost sveta prikazana tako dosledno in očitno, da bi lahko bila tudi namerna, in obenem tako prepričljivo, da se tudi danes lahko zdi "logična" in "naravna".

V filmu *Das blaue Licht* je svet, v katerem živi ženska, naraven in prvobiten: ženska ni v njem zgolj doma, ampak je njegov del – idealizirana podoba prvinskega sobivanja z naravo, od katere se človek še ne diferencira. Moški je lahko del tega sveta le kot otrok, ko še ne razvije svoje avtonomnosti, individualnosti in virilnosti. Ženska, divja skrivnostna ženska, ki svoje telo mojstrsko obvladuje v moškimi smrtonosni dejavnosti, je torej vseeno predstavljena kot velik otrok, čigar idealni svet se razbije, ko se sooči z realnostjo družbenega sveta in njegovo željo po imetju in bogastvu.

V *Der heilige Berg* je moški tisti, ki je mojster obvladovanja gorskega sveta, klesanja stopinj v led, medtem ko je ženska umetnica

<sup>30</sup> Prim. Bourdieu, 2010.

valovanja. Izrazita kontrastiranost trdosti moškega sveta in vodnatosti ženskega, ki moškega ogroža, je zelo podobna motivu strahu pred veletoki, vodami in vsem fluidnim, torej ženskim, ki ga v svoji analizi najdeva Klaus Theweleit: moški (sploh izurjeni germanski moški, zavedajoč se svojih dolžnosti do domovine) so branik, ki z obvladovanjem lastnih teles in njihovih impulzov branijo civilizacijo pred poplavo nesnage, ki jih ogroža: pomehkužene weimarske liberalne družbe, vala komunistov, predvsem pa živalskosti žensk, ki nočejo biti več *madone* na oddaljenem piedestalu. Voda prinaša poplave, poplave pomenijo izgubo nadzora in uničenje temeljev sveta, na katerem moški lahko čvrsto stojijo: in ženska je utelešenje tega neobvladljivega izmuzljivega nasilnega vodnega elementa.<sup>31</sup>

Tudi v bolj splošnih nocijah in reprezentacijah je telo ženske bolj kakor telo moškega asociirano z vodo: ženska je polna tekočin, njeno telo je poroznejše in dovzetnejše za zunanje vplive, bolj jo obvladujejo živčni impulzi, pretok tekočin (menstruacija, hormoni), medtem ko so telesa moških utrjena, bleščeči bron jeklenih mišic – vsaj takšna naj bi bila telesa pravih moških, ki pa so z napredovanjem civilizacije vse težje dosegljiv ideal, saj udobje, porabništvo in pomehkuženost sodobnega življenja spodkopavajo moškost ravno v njeni srčiki, torej v uspešnem premagovanju vseh zunanjih ovir in nevarnosti ter vseh notranjih skušnjav.<sup>32</sup> Moč moškosti je pokončnost, čvrstost, samostojnost in dejavno obvladovanje lastnega telesa in sveta, v katerem živi, avtonomna je in individualizirana, medtem ko je moč ženskosti v neobrzdanosti podtalnih tokov, magiji in prvobitni življenjski sili, ki jo ženska zgolj kanalizira, prenaša – moč ne izvira iz nje same in njenih dejanj kot pri moškem, ampak je heteronomnega izvora, ženska sama pa je v njenem izvrševanju zgolj pasivna posrednica.

---

<sup>31</sup> Theweleit, 1987.

<sup>32</sup> Prim. Forth, 2008, in Le Breton, 2011.

## Sklep

Že v načinu gledanja je navzoča zainteresirana selekcija, ki da (večji) pomen podobam, ustrežajočim trenutnemu dispozitivu gledajoče(ga): kaj pritegne našo pozornost, čemu damo pomen, kaj poudarimo potem v svojem posredovanju, vse to je bistveno določeno z interesom, s katerim vstopimo v gledanje in videnje. Da sem v zgornjih filmih sledila in znala videti predvsem tisoč in eno nianso na temo spolnega razlikovanja ter se potem osredotočila nanje tudi v pisanju, je nasledek povsem arbitrarne izbire tako gradiva kot že predhodnih raziskovalnih preokupacij ter združenja tega v enem delu.

Zakaj o tej očitnosti sploh razpredati? Ker v nalogi nisem nič pozornosti posvetila temam, ki so sicer ob raziskovanju tako Bergfilma kot weimarske filmske produkcije širše najbolj izpostavljene. Nič o tem, koliko prikazovano kot odsev nekega psihičnega dispozitiva napoveduje nacistično oblast,<sup>33</sup> niti ne o tem, koliko je nacističnega v poveličevanju mladega zdravega telesa in narodove vitalnosti, kot so Leni Riefenstahl očitali pozneje, ker je z nacistično oblastjo sodelovala kot režiserka filmov o kongresu nacionalsocialistične stranke in tistih o olimpijadi v Berlinu.<sup>34</sup> Prav malo prostora mi je tudi uspelo nameniti analizi odnosa med meščani/prišleki in domačini/hribovci: Bergfilm tako v Nemčiji kakor kasneje goji nagnjenje k idealiziranju tradicionalnosti ruralnega sveta, poveličevanju njegove lepote, preprostosti in domačnosti ter nostalgičnosti meščanov po nekem preprostem, a bogatem skupnostnem življenju. Realnost življenja gorskega prebivalstva ima s to idealizirano podobo malo skupnega, nima pa sredstev, da bi jo (so)oblikovalo.<sup>35</sup>

Seveda je več novih vprašanj kot najdenih odgovorov. Kako se identificirane topike nekaj filmov povezujejo s siceršnjimi predsta-

<sup>33</sup> Prim. Kracauer, 2004, Elsaesser, 2000.

<sup>34</sup> Prim. Müller, Ray: Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl. 1994 [film].

<sup>35</sup> Prim. Pithon, 2005.

vami gledalcev, ki so jim bili namenjeni, in kako, če sploh, se izražajo na drugih poljih ustvarjanja, npr. v literaturi in slikarstvu? Kako so se reprezentacije tedanjih filmov transformirale, zakaj so se in kolikšna razdalja jih loči od tistih, s katerimi se srečujemo danes? Koliko in kako so se moškost in ženskost ter odnos do telesnega in naravnega v teh osmih desetletjih spremenili?

## Bibliografija

- BORDWELL, D. (2001): *Zgodovina filma 1*. Ljubljana, Slovenska kinoteka.
- BOURDIEU, P. (2010): *Moška dominacija*. Ljubljana, Sophia.
- ELSAESSER, Th. (2000): *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. London, Routledge.
- FORTH, Ch. E. (2008): *Masculinity in the Modern West. Gender, Civilization and the Body*. Hampshire in New York, Palgrave Macmillan.
- KRACAUER, S. (2004): *From Caligari to Hitler: a psychological history of German film*. Princeton, Princeton University.
- LE BRETON, D. (2011): *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, Presse Universitaires de France.
- LESKOŠEK, V. (2002): *Zavrnjena tradicija. Ženske in ženskost v slovenski zgodovini od 1890 do 1940*. Ljubljana, Založba \*cf.
- MOSSE, G. L. (2005): *Nacionalizem in seksualnost. Morala srednjih razredov in spolne norme v moderni Evropi*. Ljubljana, Založba \*cf.
- OTTOGALLI-MAZZACAVALLLO, C. (2006): *Des femmes à la conquête des sommets : Genre et Alpinisme (1874-1919)*. CLIO. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 23 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2008, consulté le 03 juillet 2012. URL : <http://clio.revues.org/1896>; DOI : 10.4000/clio.1896.
- PFISTER, G. (2006): *Activités physiques, santé et construction des différences de genre en Allemagne*. CLIO. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 23 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2008, consulté le

03 juillet 2012. URL: <http://clio.revues.org/1855>; DOI: 10.4000/clio.1855.

PITHON, R. (2005): »Image et imagerie, idylle et idéologie: le Berg-film en Suisse et dans les pays du arc alpin«, v: Mathieu, J., Boscani Leoni, S., ur., *Die Alpen! Les Alpes! Zur europäische Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance. Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance*. Bern, Peter Lang.

STROJIN, T. (2000): *Strmine njunega življenja. Plezalna naveza Mira Marko Debelak-Edo Deržaj*. Ljubljana, Olimpijski komite Slovenije.

TERRET, T., ZANCARINI-FOURNEL, M. (2006): *Éditorial. CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 23 | 2006, mis en ligne le 13 novembre 2006, consulté le 03 juillet 2012. URL : <http://clio.revues.org/1951>.

THEWELEIT, K. (1987): *Male Fantasies 1. Women, floods, bodies, history*. Cambridge, Polity Press.

## Viri:

Fanck, Arnold: *Der heilige Berg*. Nemčija, 1926.

Fanck, Arnold: *Der weisse Rausch. Neue Wunder der Schneeschuh*. Nemčija, 1931.

Fanck, Arnold: *Die weisse Hölle von Piz Pallü*. Nemčija, 1929.

Müller, Ray: *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*. Koprodukcija, 1994.

Riefenstahl, Leni: *Das blaue Licht*. Nemčija, 1932.