



Ona / Elle, 2016, Paul Verhoeven

kritika

Jasmina Šepetavc

»Nova ženska« tostran satire vsakdanjih patologij buržoazije

Isabelle Huppert se danes nedvomno lahko pohvali z označbo ene boljših igralk, ki z leti ne zaznava upada dobrih vodilnih vlog, temveč prej nasprotno. Od 70. let prejšnjega stoletja je v izjemni karieri upodobila pester izbor nekonvencionalnih, radikalnih žensk, ki izrazito subvertirajo ženskost na velikem platnu: na primer morilki v Chabrolovih filmih **Violette Nozière** (1978) in **Ceremonija** (La Cérémonie, 1995); žensko, ki začne opravljati ilegalne splave in je na koncu usmrčena z giljotino v **Ženski zadevi** (Une affaire de femmes, 1988, Claude Chabrol); in nepozabno mazohistično učiteljico klavirja v istoimenskem filmu Michaela Hanekeja (La pianiste, 2001). V letu 2016 je

igrala v dveh filmih, ki sta med filmskimi kritiki postala takojšnja hita: **Prihodnost** (L'avenir, 2016, Mia Hansen-Løve) in **Ona** (Elle, 2016, Paul Verhoeven). Če je prvi hvaljen kot subtilna feministična pripoved o ženski, ki jo zapusti mož, ji umre mati in upade akademska kariera, je drugi v praktično vseh kritikah označen za satiro, postfeministični eksces, vendar tako sladek, da se mu pač ni moč upreti.

Ona je zgodba o Michèle, bogati Parižanki in poslovni ženski, ki s svojo edino prijateljico Anno vodi podjetje z videoigrami. Michèle je del privilegiranege sloja; v veliki meščanski hiši živi z

mačko, s katero se še najbolj razume. Njena ekscentrična mati hodi na lepotne operacije in spi z mladim žigolom, s katerim se namerava – na veliko nezadovoljstvo hčere – poročiti, Michèlin sin pa na veliko frustracijo matere noče priznati, da ni oče temnopoltega otroka, ki ga rodi njegova prav kakor on svetlolasa punca.

A kot se za Verhoevna spodobi, je Michèle mnogo bolj kompleksna filmska figura od mnogih humoristnih vložkov v filmu; lik, za katerega še dolgo po koncu zares ne vemo, kako ga sploh začeti obravnavati. Navsezadnje govorimo o režiserju, ki nam je v kolektivni spomin za vedno vtisnil hiperfeminilno satiro (?) premožne zapeljivke Catherine (Sharon Stone), psihopatske biseksualne morilke¹ iz **Prvinskega nagona** (*Basic Instinct*, 1992), za katero bi prav tako kot za Michèle lahko rekli, da je zvesto utelešenje popularnega diskurza postfeminizma. Junakinja *Ona* je ženska, ki podobno kot Catherine zasleduje svoje interese pragmatično in brez veliko čustev: spi s prijateljičnim možem, pri razvijanju videoigre zahteva vedno več nasilja animirane živali nad nemočno žensko (navsezadnje se visceralnost virtualnega posilstva prodaja), ko pa je na svojem domu posiljena sama, mirno pospravi razbitine, iz mednožja spere kri in kupi solzivec.

Tako kot sama Michèle tudi film za kar nekaj časa dejstvo nasilnega dejanja potisne v drugi plan, razen v *flashbackih*, v katerih Michèle podoživlja posilstvo v vedno novih podrobnostih. Osumljencev pa ne manjka, navsezadnje je junakinja nepriljubljena direktorica podjetja, kjer se igralniška moška in še kako šovinistična mladež težko sprijazni z avtoritarno žensko šefico. Ko pa se posilstvo zgodi še enkrat, junakinja izve, da je krivec privlačni sosed (v preteklosti predmet njenih voajerističnih masturbacij).

Tu *Ona* poseže na področje mazohizma, ki ga Isabelle Huppert s precej boljšim učinkom in bolj natančno začrta že v svoji znameniti vlogi Erike v Učiteljici klavirja. Michèle sadistično dejanje nekonsenzualnega nasilja prime za roge in ga sprevrne v nekakšno pogodbeno razmerje mazohizma pod lastnimi pogoji, prevzame nadzor nad samim aktom in pogoji posilstva, ki se v filmu nato zgodi še večkrat. *Ona* tako ne vsebuje niti prvega dela posiljevalsko-maščevalnega žanra (*rape-revenge*), kjer je junakinja ponižana, travmatizirana in jo dojamemo kot žrtev, niti drugega, katarzičnega dela, v katerem se junakinja odpravi na krvavi morilski pohod proti krivcem. Film nakaže, da ima zavračanje obeh vlog, tako žrtve kot maščevalke, veliko opraviti z njenim očetom, množičnim morilcem, ki je za zaključek kariere požgal še družinsko hišo, pri čemer mu je pomagala takrat desetletna hči. In če Deleuze v *Mazohizmu in zakonu* piše, kako mazohist zanika Zakon očeta in poskuša poustvariti predojdipski (materinski) svet, je Michèlin mazohizem še kako zvezan z ojdipsko strukturo in figuro psihopatskega očeta, edinega človeka, s katerim se ima junakinja težavo soočiti.

1 Radi bi si mislili, da je toliko klišejev razen za humorno satiro težko spraviti na kup, a kdo ve, kaj zares misli Verhoeven.

Ko je Isabelle Huppert Michèle, ki ni ne žrtev ne maščevalka, imenovala »nova ženska«, kritiki pa so film skorajda enotno označili kot emancipatorno postfeminističen (ne da bi definirali, kaj zanje postfeminizem sploh pomeni), so s tem mislili na emancipacijo v času *post*, v času, ko so vse razlike bojda izravnane, ko lahko ženska brezkompromisno izraža samo sebe, kaže svojo lepoto, jo ohranja kljub starosti, rodi otroke in vodi svoje podjetje, vse to, ne da bi bila »zoprna feministka«. Če se vse skupaj sliši kot slaba reklama za kremo, ki vam bo zgladila tistih nekaj postfeminističnih gub, je to zato, ker natančno to tudi je. Navsezadnje moč postfeministične ženske pride ravno iz njenega družbenega sloja, in zato je tisto, kar popularna kultura prodaja kot postfeminizem, elitistični koncept, ki pač ne more biti za vse enak. Na način kapitalistične kanibalizacije odpora je del feminizma v postfeministični diskurz spretno inkorporiran v slabih sloganih *Girl power!*, očiščenih kompliciranih in dolgočasnih politik in zgodovin. A postfeminizem ni nespravljiv s patriarhatom. Še več, v *Oni* »nova ženskost« ne deluje na pogorišču patriarhata (simbolično pogorele družinske hiše in odsotnega psihopatskega očeta), kot bi si kritiki radi mislili, temveč junakinja kot postfeministična bela buržoazna neoliberalna »nova ženska« uteleša prav patriarhalne vrednote. Ta neapologetska ženska vzame moč, seks in denar kot »pravi« moški in ob tem kot »pravi« moški ne joče; vse to z nezgrešljivo »ženstveno« mikavnostjo. Navsezadnje film ponudi skorajda nevzdržno satiro (?) seksualne emancipacije te »nove ženske«, ko Michèle prevzame nadzor nad posilstvom in ga sprevrne v lasten užitek. Je junakinja psihopatka? Je sociopatka? Ali je v družbeni mimikriji, ki je tako ali tako vsakdan ženskega obstoja, uspešna do te mere, da se je povzpela do natančno tistega statusa in stila, ki se v postfeministični dobi imenuje uspešna ženska? Nič manj patološka ni niti »stara ženskost«, nam pravi film v podobi tradicionalne, religiozno gorečne posiljevalčeve žene, za katero se izkaže, da je vseskozi vedela za moževe represije in temne kleti, ko se Michèle z vljudnim nasmeškom zahvali, da mu je vsaj za kratek čas dala, kar je potreboval.

Med to novo in staro ženskostjo se znajdejo nepripravljeni moški, ki počasi izgubljajo svoje privilegije in se na to odzivajo bolj ali manj destruktivno: Michèlin nekdanji mož je propadli pisatelj z mlado ljubimko, za katero se izkaže, da občuduje nekega drugega pisatelja z istim priimkom; njen ljubimec hoče seksati, čeprav je bila nedavno posiljena, in ne upošteva, da mu Michèle večkrat reče ne; njeno nezainteresiranost med seksom zamenja za Michèlino draženje z igranjem trupla, ko pa ga končno zapusti žena, se zapije; njen sin je nesposoben naivnež; njen sosed pa zatrt katoliški bankir, ki ga vzburja nasilje.

Karkoli je Verhoeven poskušal narediti s filmom – satiro vsakdanjih patologij buržoazije ali podobo »nove« ženskosti –, si gledalec ob koncu zaželi, da bi bila Michèle kaj več kot nedostopna ženska na meščanski terasi, da bi začutila kaj več kot kapitalistični pragmatik ali vsaj sama pokončala soseda (tako pa še to na koncu naredi njen sin). Ženska oblika norosti in maščevanja, ki bi prišla iz nevzdržnosti šovinizma, bi bila precej bolj slastna oblika katarze na filmu, kot je slaba satira buržoaznih perversnosti, utelešenih v postfeministični Michèle. Sploh v in po letu 2016.