

Jasmina Šepetavc

Slovenske celuloidne omare: LGBT podobe v slovenskem filmu v Jugoslaviji

Letošnji Festival slovenskega filma gosti okroglo mizo, na kateri bodo med drugim govorili o (homo)seksualnosti v slovenskem filmu. Tema se je zadnje leto v javnosti naključno pojavila večkrat, čeprav ni čisto jasno, zakaj je ravno 2018 postalo leto poskusov refleksije LGBT podob v naših krajih. Mogoče se je prevpraševanje podob žensk na filmu in nenehnih možnosti filmskega ustvarjanja razširilo na druge manjšinske filmske izraze. Morda gre za to, da se današnji kontekst množice LGBT¹ filmov, ki jih lahko letno vidimo po festivalih in v redni distribuciji, filmov, ki velikokrat domov odnesejo glavne nagrade *mainstream* festivalov, ne sklada s stanjem slovenskega filma, ki ga sicer pesti več težav, a ena večjih je pogosta nezmožnost zamišljanja zgodb, ki žensk in redkih LGBT oseb ne bi spremenile v žrtveno jagnje, jih potisnile na monstrozna obrobja ali jih prikazale kot enodimenzionalne figure, s katerimi se v dveh urah filmske tegobe nikakor ne moremo povezati. Kakorkoli že, to je težava drugačne vrste in na tem mestu je ne moremo razrešiti; kar lahko storimo, je le, da pogledamo zgodovino LGBT podob v slovenskem filmu in okoliščine, v katerih so se pojavljale.²

Slovenski film v Jugoslaviji je premogel le redke lezbične, gejevske in biseksualne podobe, a to ne pomeni, da je bila v Jugoslaviji homoseksualnost čisto utišan diskurz. Med drugim smo imeli (vsaj) dva odkrita gejevska režiserja: eden od njiju je bil režiser največjih slovenskih oziroma jugoslovanskih hitov *Vesna* (1953) in *Ne čakaj na maj* (1957), češki priseljenec František Čap, drugi Vojko Duletić, ki je na veliko platno med drugim spravil nacionalno cankarjansko sago *Na klancu* (1971). Ob njunih filmih se najprej zastavlja staro ambivalentno vprašanje LGBT avtorstva: kako režiserjevo/režiserkino *queerovstvo* in njegov/njen dostop do subkulturnih diskurzov vpliva na njegov/njen filmski izraz (ne da bi homoseksualnost avtorja/avtorice imeli za vsedoločujoči element za filmsko delo)? Čapovih

del pri nas še nihče ni podrobneje analiziral skozi *queer* prizmo in tako zares ne vemo, kako (če sploh) se odraža Čapova spolna usmerjenost v njegovih slovenskih filmih. Edini vir na temo ponudi Nebojša Jovanović, ki v članku *My own private Yugoslavia: František Čap and the socialist celluloid closet* vzame pod drobnogled Čapov bosanski film, *Vrata ostanejo odprta* (Vrata ostaju otvorena, 1959), v katerem protagonista Radeta (Rade Vergovič) bere kot potencialnega prikritega homoseksualca, a tudi kot *queer* figuro, figuro vmesnosti, ki ji ne moremo dokončno določiti seksualnosti. V filmu se *queerovstvo* kaže na več načinov: Radetova virilnost je poudarjena, njegovo telo na mestih fetišizirano – na primer v prizoru skupinskega tuširanja z drugimi moškimi –, celo do te mere, da ga Jovanović označi za prvi jugo pin-up; prav tako se film proti vsem pričakovanjem ne konča s heteroseksualno romanco. V Čapovih slovenskih klasikah na prvi pogled ne najdemo podobnega lika, samo govorce in indice, ki so navsezadnje pomemben del *queer* zgodovinskih arhivov in subverzivnih filmskih branj. Mozetič (2009) v članku kataloga Festivala LGBT filma piše, da naj bi hotel Čap igralce Vesne na avdiciji videti v kopalkah, njihova telesa pa lahko občudujemo v filmu, ko se mladina kopa na mestni plaži ob Ljubljani. Te podobe je mogoče brati kot subtilni *queer* vpis samega režiserja in nagovor queer občinstva, a med večinsko publiko, ki je film oboževala, niso izzvale niti ene dvignjene obrvi. To pa ne velja za homoerotične podobe delovnih moških teles v centru socialističnega Velenja, ki so le nekaj let pozneje povzročile širše nelagodje.

Tovariši (1964, Vojko Duletić) so polurni film o mladih učencih velenjske rudarske šole, ki ga je naročil Premogovnik Velenje, da bi privabil mlade fante v poklic rudarjev, a kar je nastalo, je daleč od propagandnega filma. Gre za polurni stiliziran prikaz razgaljenih teles v kolektivnem delu z nejasno vsebino (prav gotovo ne propagandno) in predvsem nejasnim občutkom, da je dejanski pomen prikrit za tančico podob, ki jih gledamo. *Tovariši* očitno

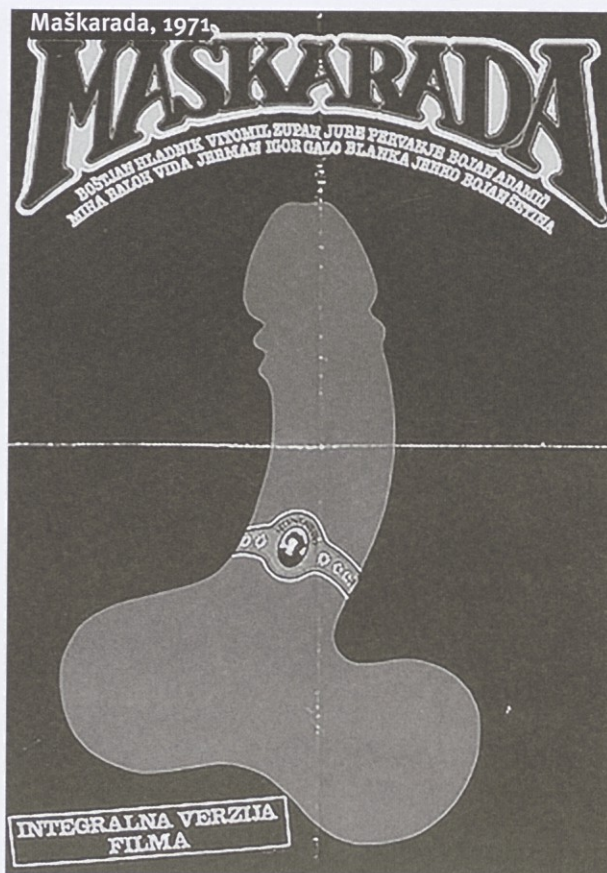
Vrata ostanejo odprta, 1959



zarežejo v idejo socialističnega propagandnega filma, ko v rudarski šoli izpostavijo individualnega junaka, ki ni podrejen kolektivni sili, temveč prej uteleša individualno iskanje, nekakšno distanco in izključenost, značilno za *queerovsko* figuro mladega žalostnega moža (kot jo opiše britanski teoretik Richard Dyer), melanholičnega in odtujenega junaka v negotovem najstniškem prehodu k zaželeni heteroseksualnosti. Mladost junaka je prav tako pomemben element njegove privlačnosti in je v *Tovariših* poudarjena z osvetlitvijo. Ko npr. junak zjutraj vstane, ga obsije sonce, proti kateremu pogleda v značilno stilizirani pozi, značilni za ves film, v zatemnjeni svetlobi rudnika pa se mešata ikonografija proletariata in homoerotika napol razgaljenih teles. Izbira rudnika kot nekakšne socialistične omare vzbuja dve asociaciji: prvič, da pride homoerotična privlačnost na plan pod zemljo, je očem skrita, in hkrati prosto po Freudu zveže homoerotiko z najbolj maskulinimi kolektivitetami, čeravno zgolj v neki odsotni sledi. A ravno ta neoprijemljiva senzibilnost in dvom sta tista, s katerima lahko razložimo, da po nastanku filma nihče ni zares vedel, kaj bi z njim, in ni bil nikoli uporabljen.

V Duletičevem primeru sta specifična homoerotična senzibilnost in estetika vidni v njegovih obeh ne tako subtilnih homoseksualnih filmih – drugi je *Doktor* (1985), v katerem s protagonistom v stanovanju živi neimenovan ljubosumni moški, ki se sprehaja naokoli v halji –, hkrati pa se tematike homoseksualnosti nikoli zares ne loti neposredno, kot to naredi na primer sodobnik Hladnik, temveč jo prikrije z vpeljavo ženske, ki zastre eksplicitno homoseksualnost in vzpostavi heteroseksualni red. Sam avtor v intervjuju pove: »[...] Glede filmov pa, vsi moji filmi so homo. Že pri izboru igralcev je šlo za tipe moških, ki sem si jih nekako želel. In z njimi sem vzpostavil določeno senzibilnost, čeprav se med nami nikoli ni nič zgodilo« (Možetič 2009, 25).

Življenjske prehode, mlade žalostne može in začasni suspens družbenega reda, ki omogoča vznik homoerotike, najdemo tudi v prvem eksplicitno gejevskem slovenskem filmu *Dečki* (1976). Amaterski film, ki ga je ob nadzoru policije v Celju režiral Stanko Jost in ga je Festival LGBT filma našel v zadnjem trenutku pred uničenjem (režiser ga je, razočaran nad vsem, hotel zažgati), ponavlja teme *Tovarišev*, le da je izrazito gejevski že od začetka. Zgodba govori o Zdenku in Naniju, ki se spoznata in zaljubita v *queer* heterotopiji *par excellence*, internatu, kjer bivata v isti sobi. Vez med njima se v filmu spleta relativno hitro, kar nakaže izjemno okorno (amatersko) gibanje kamere, uporaba kadra/proti kadra in izmenjujočega fokusiranja na oči obeh likov, ki nekoliko naivno implicira *queerovski* pogled, kot konstitutivno vez erotičnega srečanja in subkulturno senzibilnost (nekaj, kar bi lahko imenovali *gejdar*). Čeravno je homoseksualnost nekaj, kar nima imena – fanta vedno govorita o »velikem



prijateljstvu« –, vidimo več eksplicitnih podob, ki ne puščajo dvoma: skupno tuširanje in poljubljanje, držanje za roke ipd. A fanta predstavljata dve plati prehoda: medtem ko Nani Zdenka sčasoma zapusti zaradi njegove sestre Vlaste, je Zdenko nedvomno *queer* in utelešenje stereotipa žalostnega mladega moža. Že v vizualnem smislu spominja na telesno šibkega romantičnega junaka, emocionalno in prostorsko (ker je bolehen, večino časa preživi v bolniški sobi) odtujenega od vrstnikov. Prostorsko izoliranost je mogoče brati kot metaforo specifičnega časa in družbe, pa tudi strukturne pozicije homoseksualca – nerazkrite osamljenosti *queer* oseb nekega obdobja (pred razvito LGBT sceno) in njihove marginalizacije. Z Nanijem je na koncu heteroseksualnost na eni strani znova potrjena, a vzporedni motivi varnostnikovega nadlegovanja gojencev v zavodu, njegovega samomora, ker se spopada z krivdo in zavrnitvijo, ter Zdenka, ki ostane mladi žalostni fant (oziroma *queer* oseba) do konca filma, odprejo prostor *queer* ambivalentnosti, pa tudi temam (ne)konsenzualne seksualnosti in bremena nenormativne želje.

V sedemdesetih, obdobju po seksualni in kulturni revoluciji ter času radikalizacije filmskih izrazov v Jugoslaviji (jugoslovanskega novega filma, ki se ga pozneje zaradi

kritike uradne ideologije oprime ime črni val), nastaneta še dve deli, ki ne bi mogli biti bolj drugačni od pesimistične podobe seksualne (ne)emancipacije v *Dečkih* in subtilnih homoerotičnih namigov v *Tovariših*. Prvi je bil **Maškarada** (1971), naš edini cenzurirani film, drugi naš zares edini igrivo *campovski*³ film, **Ubij me nežno** (1976). Oba je režiral Boštjan Hladnik.

Maškarada ima nedvomno posebno mesto v slovenski filmski zgodovini, ne le zaradi vsebine in erotičnih prizorov, ki spominjajo že na mehko pornografijo, temveč zaradi najbolj temeljitega cenzurnega posega v katerikoli slovenski film – zaradi erotičnih prizorov so ga odrezali za 300 metrov, piše Zdenko Vrdlovec. Scenarij zanj sta po predlogi Vitomila Zupana napisala Hladnik in Duletič. Iz spominov slednjega je razvidno, da v premišljevanju o elementih homoseksualnosti in pedofilije v filmu zopet ne moremo zaobiti koncepta avtorstva; dogodka pisanja se v intervjuju z Branetom Mozetičem spominja takole: »Spominjam se, da smo šli celo skupaj na Bled za nekaj dni, midva s Tonetom (op. Duletičev partner), Boštjan in pa njegova bodoča žena. Boštjan je sproti prebiral, kaj sem napisal, in je bil zelo zagret. A kasneje se je vse spremenilo, jaz pa sem se umaknil. Dialoge je napisal Dušan Jovanovič, Boštjan je pa še naprej spreminjal, vnesel je zlasti pedofilski del, ki je bil njegov osebni problem, h kateremu se je vračal še v kakšnem svojem filmu« (2009, 26).

Dina, gospa srednjih let, s sinom gleda tekmo v ljubljanskem Tivoliju, na kateri igra mladi košarkar Luka (podobnost s sodobnimi osebami je zgolj naključna), ki je, kot kmalu izvemo, Dinin ljubimec. Dina ima tudi moža, Matijo Gantarja, bogatega poslovneža in lovca, ki je zakodiran kot utelešenje maskuline virilnosti in zasledovalca, njegova žena zanj ni nič drugačna od nagačenih trofej, za katere kmalu po ulovu izgubi zanimanje. Tako se zdolgočasena Dina ponoči tihotapi na vrt svoje vile k mlademu Luki, kjer se ob zvokih vzdihujoče pesmi Bončine – Benča in Haberlove *Ljubi, ljubi me, še in še in še*, prepuščata ljubljenu na dnu praznega bazena. Ko ima mladi Gantarjev sin težave z matematiko, Dina izkoristi priložnost in mu priskrbi inštruktorja, kajpada Luko. Želja in zavrnitev postaneta pogonski sili vseh nadaljnjih dejanj, maškarada pa ime igre, v katero se zapletejo vsi liki. Med drugim se izkaže, da mladi sin svojega inštruktorja ne le občuduje, temveč si ga želi – vidimo ga, kako sedi gol na postelji, z roko na mednožju, in ko se kamera odmakne, zunaj kadra jasno zavzdihne »Luka!«.

Hladnik prikaže, da se za masko malomeščanske heteroseksualne spodobnosti skriva sila, veliko bolj destruktivna od te, ki jo družba pripisuje *queerovski* svobodni ljubezni. To je najbolj očitno v kulturnem prizoru hipijevske erotične zabave v Gantarjevi in Dinini hiši: ko Gantar uspe razdreti ženino zvezo z mladim ljubimcem, jo (skoraj obvezno za

Doktor: foto: Zdenka Vetrovec; arhiv Slovenske kinoteke



Maškarada; arhiv Slovenske kinoteke



slovenski film) posili, vmes reče »Hoj, kobila!« in vzpostavi dominacijo do žene enako kot do živali; bodisi jo ukroti ali ubije. Medtem ko se za zaprtimi vrati zakonske spalnice dogaja drama nasilja in dominacije, dobijo hipijevske izrazi ljubezni nov kontekst. Mladi dekleti, ki se poljubljata in božata po prsih, mladi pari, ki sproščeno plešejo skoraj goli in se posipavajo s cvetjem, postavljajo hierarhično heteroseksualnost pod velik vprašaj. Vmes gre korak naprej k svoji seksualnosti tudi samorasli Gantarjev sin, ki v sobo povabi mladega blondinca. Vidimo poljub, nato pa nas kamera znova prikrajša za homoseksualni prizor, ki se dogodi nekje med indici zunaj okvira kadra ter našimi projekcijami in fantazijami (v tem primeru je odsotnost podobe najverjetneje povezana s starostjo mladega igralca, ki naj bi imel takrat okoli 12 let). In ne, za nobenega od likov se ljubezen ne konča dobro, niti za mladega sina, ki uspe prvič zares opozoriti nase šele s strelom puške in besedami: »Kaj me brigata ti in oče! Ste sploh kdaj vedeli, da je tudi meni lahko težko?«

Ubij me nežno je na drugi strani veliko bolj lahko gledanje. Komedija, ki že od prvega prizora naprej obljublja najbolj bizarne zaplete, je nekakšna parodija na šund literaturo, ki jo prevaja glavna junakinja. Ta je v svojem

Ubij me nežno: foto: Brane Usenik; arhiv Slovenske kinoteke



prevajalskem poklicu neizmerno bogata (tu podobnosti s sodobnimi osebami zagotovo ni), živi v vili ob morju, čez mejo dirka z novim porschejem in je, čeprav že v letih, neverjetno mladostna: tako skozi film prevaja, potuje ter skrbi za ribe in mlade moške, prireja pa tudi (nedvomno gej) disko zabave z mladimi motoristi v usnju, ki pomenljivo plešejo dolgo v noč. Ko jo obiščeta zakonca Julija in David (oba jo kličeta teta, čeprav ni nikoli jasno povedano, čigava) ter Adam, Julijin mladi ljubimec, postane vila koma svobodne ljubezni (nedvomno prikazana skozi veliko mero patriarhalnega moškega pogleda, predvsem ko gre za lezbištvo, a kljub temu z ambivalentnostmi, ki omogočajo queer užitke ob gledanju). Julija spi z Adamom, njen mož (verjetno) spi z Adamom, Cita (ki teti nosi prevode) spi z Adamom in Davidom, nazadnje pa še Cita spi z Julijo. Smrt in seks sta dve glavni tematiki filma, in tako kot vsi spijo z vsemi, tudi vsi naenkrat umrejo na najbolj bizarne načine: pojejo jih piranhe, prestrelijo strojnice in zastupijo opojne rože. Edina, ki preživi, je stara teta, mi pa izvemo, da je vsa zgodba le plod njene domišljije, kolaž insertov romanov, ki jih prevaja, njen način pobega precej tragični »realnosti« revščine in osamljenosti.

Ni naključje, da je fikcija v svoji ekscesni, kičasti obliki zaveznik marginalcev. Tako kot so nekdanji »ženski roman«, kasneje pa žajfnice omogočali mentalni pobeg v fantazijo lepših svetov razočaranim gospodinjam, so filmi, tako Richard Dyer, podobno naredili za queer osebe, ki so filme od nekdanjih uporabljale kot eskapizem, platno pa je bilo največkrat edino mesto, kjer so se njihove sanje lahko uresničile. Tetine fantazije so prepoznavne kot strategija pobega, pomembno povezane s queerovskimi strategijami pobega, v skladu s *campovskim* branjem pa odraz marginalizacije (spolne, seksualne in razredne). In strategije pobega, tako kot *queer* podobe, niso nikoli čisto apolitične.

Če so Duletičeve, Čapove in Jostove *queer* podobe povezane z slovensko zgodovino (*Doktor*), socialističnim grajenjem

velenjske proletarske družbe (*Tovariši*), mladimi moški na prehodu v odraslost (*Dečki*) ali romantičnimi razglednicami Ljubljane, Alp in postavnih moških (*Vesna, Ne čakaj na maj*), v katere subtilno vnašajo *queer* osebe in senzibilnost, Hladnik ubere strategijo *queer* ekscesa in kiča, ki radikalno zarezhe v heteronormativno spodobnost socialistične družbe tistega časa. Potem pridejo osemdeseta, *queer* podobe v filmu pa zamenjajo *queer* podobe v videu, ki so izrazito politične. Ena izmed video ustvarjalk tistega časa, Marina Gržinič, je v intervju s Tatjano Greif povedala, da je bilo *queer* sadozohistično telo mesto, s katerega je bilo mogoče najbolj radikalno kritizirati heteroseksualno patriarhalno oblast. A radikalizacija *queer* podob in LGBT gibanja se v podobe slovenskega filma po osamosvojitvi ni prenesla na načine, kot bi pričakovali. O tem v naslednji številki. **E**

Literatura:

Dyer, Richard. 2002. *The culture of Queers*. London, New York: Routledge.

Gržinič, Marina. 2009. "Obscenost krščanskega diskurza je monstrozna". Intervju z Marino Gržinič, intervjuva Tatjana Greif. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 37 (237): 143–144.

Jovanović, Nebojša. 2012. My own private Yugoslavia: František Čap and the socialist celluloid closet. *Studies in Eastern European Cinema* 3 (2): 211–229.

Mozetič, Brane. 2009. Homoseksualnost in slovenski film. 25. *Festival gejevskega in lezbičnega filma (filmski katalog)*. Ljubljana: ŠKUC.

Sontag, Susan. 1962. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus in Giroux.

Vrdlovec, Zdenko 2001. Boštjan Hladnik – Ljubezen je hladnejša od smrti. V *Boštjan Hladnik*, ur. Z. Vrdlovec in L. Nedič, 9–51. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

¹ V članku izmenjujoče uporabljam izraz LGBT in *queer*. Slednji zaobjema nenormativne izraze spola in seksualnosti, ki jih sicer v kontekstu tega članka oznaka LGBT večinoma uspe zaobjeti. Av nekaterih primerih lahko *queerovski* liki uhajajo tudi kategorizaciji pod eno od LGBT identitet ali pa *queer* opisuje nekakšno nedoločljivo senzibiliteto likov, ki jih najdemo v filmih, in njihovo odrinjenost.

² Najprej nekaj dejstev: v slovenskem filmu od druge svetovne vojne naprej se največkrat pojavljajo *queer* moški, sledijo *queer* ženske, transspolnost pa je potencialno nakazana npr. v Hladnikovi maškaradi (na hipijevski zabavi) ali jasno izpostavljena v dokumentarnih delih skupnosti, *Transspolna*

življenja v Sloveniji (2016, Michelle Emson). Na tem mestu dokumentarce, homoerotične videe in kratke filme za zdaj večinoma puščamo ob strani.

³ Avtorice/avtorji, ki opisujejo *camp* (npr. Susan Sontag), ga vidijo kot senzibilnost, specifično *queer* estetiko; kot strategijo *queer* branja, *campovski* pogled; in kot način sporočanja, gest, stila, znak identitete. Subkulturni *camp* je naklonjen ironiji, igri, parodiji, umetnemu, performansu, pa tudi transgresiji konvencionalnih norm, denaturalizaciji ženskosti in moškosti ... *Camp* odpira možnost dekonstrukcije heteroseksualne matrice in avtoritete ter izražanja zapostavljene *queer* subjektivitete znotraj dominantne kulture.