



rojstva ter pojasni, da lahko splav opravi zgolj ob privolitvi staršev, ker še ni polnoletna. Po poskusu prekinitve nosečnosti s pitjem tablet vitamina C in po tesnobnem prizoru niza udarcev, ki si jih sama zada v trebuh, se Autumn s sestrično Skylar z avtobusom iz Pensilvanije odpravi na kliniko Planed Parenthood v New York. Glavnino filma tako predstavlja skupna pot deklet s premalo denarja za veliko mesto, obisk klinike in vmesno, letom primerno zadržano prekladanje po nepoznanem, kamor ju pač vodijo sprotne odločitve.

Eliza Hittman se z besedami komaj dotakne tistega, kar obremenjuje dekleti – občutij zbežanosti in strahu ob soočenju z lastnim telesom in odločanju o njem. Bližnji posnetki obrazov junakinj, njihovih pogledov, tišine med njima in njihovih telesnih govoric, zabeleženih s kamero iz roke, povedo vse. V slednjih odseva tudi solidarnost, ki ne potrebuje globokih pogovorov, saj ji zadoščajo drobni spodbudni nasmeški in vsakdanji klepet, ki blaži stisko.

Lahko bi rekli, da gre pri *Nikoli redko včasih vedno* za popolno nasprotje hiperbrutalne drame Christiana Mungiuja **4 meseci, 3 tedni in 2 dneva** (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007), saj se izogne neposredni tragiki in v prikazu deklet stavi na nežnost, pa tudi za sestrski film. Če v Mungiujevi Romuniji prepoved splava pokaže na enega najbolj nasilnih, a tudi povsem verjetnih razpletov ob izvajanju posega na črno, se Hittman pokloni alternativni, zaradi katere se je Mungiujevemu scenariju še moč izogniti, četudi se je pred vhom klinike treba soočiti s transparenti tistih, ki se jim zdi, da ženski njeno telo ne pripada.

Ko svetovalka na kliniki z Autumn rešuje vprašalnik o njenih intimnih odnosih, pri katerem je na vprašanja mogoče odgovoriti s stopnjujočimi »nikoli«, »redko«, »včasih«, »vedno« (od tod tudi naslov filma), prav vprašanja o partnerskem nasilju, fizičnem in spolnem, povzročijo, da dekleta prvič zmrzne. Svetovalka ji ob začetni zadržanosti pojasni, da bi

se z vprašalnikom rada prepričala, ali je Autumn varna, in doda, da lahko tudi odnosi vplivajo na njeno zdravje. Če se v preostalih delih filma na vseprisotne mikroagresije iz okolice, ki Autumn doletijo zgolj zato, ker je dekleta, na njih odziva s pretežno stoično držo in nezainteresiranim izrazom na obrazu, ki želi dajati vtis neranljivosti, se prav ob odgovorih na vprašalnik zavemo, da je tisto, kar vidimo v filmu, morda le vrh ledene gore, priredbe stare pesmi »He makes me do things I don't want to do« (v prevodu »Sili me v stvari, ki jih ne želim početi«), ki jo Autumn zapoje na šolski prireditvi v uvodnem prizoru, pa ne moremo več razumeti samo kot zasanjanega napeva o zaljubljenosti, ampak tudi kot klic na pomoč. Film tako postavi v ospredje nasilje nad ženskami v širšem smislu, hkrati pa se prikloni eni od institucij, ki skrbi-jo, da žensk ne doleti nasilje tudi takrat, ko so že tako ali tako v nezavidljivem položaju.

Izlet dveh najstnic v New York se zaključi podobno nedramatično, kot je potekal. Zdi se, da bi Autumn na vse rada zgolj čim prej pozabila, režiserka pa ravno s tem poudari običajnost prekinitve nosečnosti in dejstvo, da splav, če je omogočen, še zdaleč ni najbolj nasilen poseg v žensko telo in intimo, ki jo lahko doleti.

## KNIVES AND SKIN

ROBERT KURET

### Onkraj avtoritete

Nekateri kritiki so Jennifer Reeder in njenemu tretjemu celovečercu **Knives and Skin** (2019) očitali zgolj kopiranje drugih slogov, predvsem neujemljivega Davida Lyncha. A pri tem gre za očitno redukcijo: četudi se v ustvarjanju atmosfere, predvsem v uporabi zvočnih efektov in glasbe, vidijo Lynchevi odtisi, tu ponudi režiserka, morda celo bolj znana kot avtorica kratkih filmov, na znane nastavke in predvsem na zgodbeno izhodišče zelo samosvoj *spin*. Pri tem v fokus postavlja punce, ki morajo v okolju odsotnih in negotovih avtoritet same prepoznati svoje pravice in si jih izboriti. Prav zato, ker so nekatere reference tako očitne – od lynchevske atmosfere do skoraj dobesednih dialogov iz **Zlobnih deklet** (Mean Girls, 2004, Mark Waters) – postane toliko bolj jasno,

za kako samosvoj film gre, saj je kot celota vse kaj drugega kot zvesta kopija vzornikov.

*Knives and Skin* ima »lynchevski«, natančneje twinpeaksovski zaplet. V majhnem zakotnem mestu izgine srednješolka, Carolyn Harper, ki pa ni ne najbolj popularna in ne najlepša kot Laura Palmer, ampak bolj ena v vrsti neopaznih punc. Če torej sam zaplet nakazuje črno luknjo odsotnosti, okoli katere se bo strukturirala pripoved in h kateri bo težil ves film, ki bo postopoma razkrival njeno zgodbo in odnose, gre tu režija popolnoma proti pričakovanjem: odsotnost Carolyn se čuti predvsem kot njena odsotnost iz filma samega, njeno izginotje ne pretrese skupnosti, ampak služi bolj kot pripovedni okvir, v katerem se raztopi v portret ameriške province, njenih najstnikov in njihovih bolj ali manj tavajočih staršev.

Prav zaradi množstva likov, ki jih režiserka predstavi, film deluje razmetano, fragmentirano, brez centra: osrednji liki bi lahko bili Carolynina mama samohranilka in tri punce, Joanna, Laurel in Charlotte, pa tudi njihove družine in srednješolski odnosi. Joannina mama skoraj ves čas depresivno leži v postelji; njena babica jo prosjači za travo; brezposelni oče se, oblečen v klovna, skrivaj dobiva z nosečo Laurelino mačeho; Laurelin oče je policaj, ki deluje, kot da nima ničesar pod nadzorom; Charlotte osvaja fant, ki pa se še vedno družijo s šovinističnimi športniki, itd. Skratka, odnosov je za celo serijo, film pa kljub vsemu uspe razviti njihovo linijo po fragmentih. Prav njihova gostota in prepletenost narekujeta tudi razpršeno, inovativno formo.

To lahko primerjamo z *Mulholland Drive* (2001, David Lynch) kot tistim filmom, ki je bil prelomen, predvsem ker je izhajal iz duha neuresničene serije, saj so pri ABC-ju zavrnili pilot. Tako je nastal film, ki v svojem prvem delu množi like, pripovedne linije in različne atmosfere, ki bi jih po logiki serialnosti razvijal, poglobil, opomenil v prihodnjih delih. A kot opozarja Jason Mittel v članku »Haunted by Seriality: The Formal Uncanny of *Mulholland Drive*«: prav dejstvo, da so vsi serialni nastavki zapakirani v film, ključno pripomore k njegovi sanjski, tesnobni in včasih mučni atmosferi, ki ustvarja močan občutek dezorientiranosti. *Knives and Skin* ne želi biti kopija *Mulholland Drive*, niti ne želi poustvariti njegove teme ali atmosfere, saj ubere povsem svoj pristop, zaznaven že v kratkih filmih Jennifer Reeder, prek katerih lahko bolj razumemo strukturo celovečerca, zraslo iz duha kratkometražca.

V *Knives and Skin* se zvrsti kar nekaj prizorov oz. dialogov, ki zelo spominjajo na nekatere iz režiserkinih kratkih

filmov (*Seven Songs about Thunder* [2010], *A Million Miles Away* [2014]) oz. so iz njih kar dobesedno vzeti (*Blood Below the Skin* [2015], *And I Will Rise Only to Hold You Down* [2012]). Avtorski pečat ima predvsem zbor srednješolk, ki se pojavi tako v celovečercu kot v *A Million Miles Away*, kjer si med petjem priredbe pop komada prišepetavajo, vsebina šepeta pa se pojavi v podnapisu. Jennifer Reeder doseže svojstven fragmentiran stil predvsem s kompiliranjem svojih kratkih filmov v eno celoto – nekaj, kar bi pred desetletji morda zavrnili kot skolažirano pripovedno nekoherenco, danes ustreza senzibilnosti 21. stoletja, ki v zavikih brskalnika preskakuje med različnimi svetovi in je utrujena ter zdolgočasena od *savethecatovske* naštudirane pripovedne strukture. A prav z odsotnostjo pripovednega centra v *Knives and Skin* avtorica tudi formalno poudari temo negotove in krhajoče se avtoritete, ki jo je raziskovala že v svojih kratkih delih.

V *Million Miles Away* spremljamo odnos med učiteljico in pevskim zborom, pred katerim je nervozna, nekompetentna in tudi nekoliko odveč – kot se izkaže, tudi brez njenega diriganja punce brezhibno odpojejo »You've Got Another Thing Coming« Judas Priest. Po koncu komada se učiteljica zlomi, meja med njimi pade, pozicija se zamenja, zdaj one svetujejo njej, kaj naj odpiše fantu, ki ji je poslal nekakšen kriptični SMS. Podobno se v *Seven Songs about Thunder* nosečnica na terapiji počuti veliko bolj udobno od svoje terapevtke: ta zardeva ob ekspresivnih poimenovanih spolovil, odnos terapevt–pacient se tudi tu vsaj preobrne oziroma močno nakrha. Ti razpadi avtoritete, prelomi v odnosu starš–otrok, mama–hči, učiteljica–učenka, zdravnica–pacientka (zanimivo je, da se dogajajo zgolj med ženskimi udeleženkami), so močna značilnost filmov Jennifer Reeder in tudi osrednja lastnost, ki poganja formalno razpršenost *Knives and Skin*.

Po izginotju Carolyn – prav tu leži ena od močnih razlik glede na Lyncha – v mesto ne pride detektiv, niti ne vznikne





neka, četudi navidezna avtoriteta, ki bi se zakopala v primer in ponujala (vsaj iluzorno) ponovno vzpostavitev reda. V filmu je le en lik policista, ki pa se bolj kot v profesionalni vlogi v filmu kaže kot mož-rogonosec, kjer šele njegov sin odločno sooči mačeho, policistovo ženo, z nevdržnostjo njenih dejanj. Da so starejši povsem dezorientirani in izgubljeni in da so otroci tisti, ki morajo paziti na njih, kaže še nekaj elementov v filmu: Joannina mama cele dneve depresivno preleži v postelji, izgubila je službo, s čimer spomni na mamo v filmu Jelene Gavrilović **Vedno več stvari prihaja** (Sve je više stvari koje dolaze, 2015), ki je v podobni situaciji, hči pa jo pelje na pivo ter jo skuša prepričati, da ima v življenju še vedno izbiro – tudi ločitev. Službo je izgubil tudi Joannin oče, a se še vedno vsak dan provzorično odpelje od doma in preoblečen v klovna ljubimka s policistovo ženo (ohranjanje rutine kljub izgubi službe groteskno izpelje Quentin Dupeix v filmu **Narobe** [Wrong, 2013]). Ker mama Joanni ne more dati denarja, ji daje svoje tablete, ki jih prodaja – med drugim učitelju, ki se v zgodnjih tridesetih še vedno obnaša kot pokovec (v učilnici si skrivaj prižiga cigareto), kar morda niti ni čudno, saj še vedno živi pri starših. Meje med generacijami se zaradi krize, izgube služb, podaljšanja adolescence, krize srednjih let itd. zabrišejo. Odrasli skušajo ljubimkati s srednješolci; učitelj Joanno povabi k sebi domov, kjer jo skuša poljubiti. Obupana Carolynina mama, ki se oblači v cunje izginule hčere, zazna njen vonj v avtu njenega ljubimca, negotovega, a vase zagledanega športnika, ki je zadnji videl njeno hčer. V odlično grotesknem prizoru sledi vonju hčere vse do fantove majice in roke, kjer dobi podton zapeljevanja. Če fant to nje-no gesto sprejme, Joanna učiteljevo odločno zavrne.

Otroci morajo v kontekstu izgubljenih staršev in starejših, ki ne predstavljajo več moralne ali kakršne koli druge avtoritete, prevzeti odgovornost ne le za svoja, ampak tudi za njihova dejanja. Adolescentni starši silijo otroke, da prej

odrasejo, kar pomeni, da prej ozavestijo svet. To se kaže predvsem pri dekletih, ki morajo v odsotnosti avtoritet in v svetu, ki jim ne nudi nobene zaščite, same (oz. s pomočjo feminizma, zgleodom Angele Davis, Ivane Orleanske itd.) artikulirati svoj položaj in se postaviti zase, saj se nihče drug ne bo postavil za njih (odnos avtoritete se konec koncev reproducira tudi v odnosih fant-punca, kjer je fant na poziciji zahteve, punca pa uresničitve in jo v primeru upora zahtevi doleti kazen). V kratkem filmu **Crystal Lake** (2016, Jennifer Reeder) se punce organizirajo same: prej pasivne opazovalke fantov zdaj zasedejo skejterski park in fantom ne dovolijo vstopa. Če to lahko po eni strani beremo kot logiko boja za oblast, ki jo mora feministični boj preseirati, saj oblastne strukture izključevanja ostajajo iste, pa lahko po drugi strani vidimo nujno stopnjo v tem boju, ki je prav zrcaljenje dejanj »druge« strani: fantje se znajdejo na poziciji drugega in tudi sami doživijo izkušnjo izključevanja, pasivnega opazovanja, ki jo morajo v končni fazi oboji preseirati – a to ni več tema omenjenega filma.

*Knives and Skin* torej korespondira s tradicijo filmov o opolnomočenju punc, pa naj gre za *Zlobna dekleta*, ki tematizirajo prav zlobo med samimi puncami ter kontekstualizirajo medsebojno sramotenje zaradi fantovske pozornosti, ali pa **Bando punc** (Bande du filles, 2014, Celine Sciamma), kjer Marianne spozna, da se stalno nahaja pod moško jurisdikcijo, v moškem lastništvu, pa naj gre za njenega brata ali novega šefa: vsi moški si jemljejo pravico, bodisi da jo kaznujejo za prestopke, ki jih sami določajo, bodisi da si vzamejo pravico do njenega telesa. Da je njena gesta zavrnitve lastninskih odnosov feministična v vsej svoji družbeni razsežnosti, kaže tudi neuresničeni odnos s fantom, ki se ji kljub vzajemni simpatiji ni upal odločneje približati, ker se je bal nasilja njenega brata. Ko ji kasneje predlaga poroko, ga Marianne zavrne, ker prepozna zgolj nadaljevanje lastninskih odnosov,

saj naj bi ostala doma kot gospodinja. Čeprav mu morda dela krivico, pa gre za simptom odnosov z moškimi, v kakršnih se nahaja, to pa je posledica družbeno-mentalne matrice, iz katere se odloči izstopiti, negotovosti navkljub.

*Knives and Skin* poudari, da je bil trop izgubljene punce večinoma prikazan iz moške perspektive, medtem ko Jennifer Reeder potisne izgubljeno dekle v ozadje in razkrije vse punce, ki se morajo še opolnomočiti. Znane teme torej izreka na drugačen način. Predvsem je prisotna močna želja po opolnomočenju ženskih likov ter raziskovanju nove stvarnosti, ki vznikne, ko se hierarhični odnosi podrejo in ljudje začnejo prevzemati odgovornost za svoja dejanja. Ženski liki v *Knives and Skin* večinoma presežejo tiho sprejemanje in glasno izrečejo zahtevo po enakopravnosti in spoštovanju, kar na trenutke lahko deluje programsko, a kot je v nekem intervjuju zatrdila tudi avtorica, je film zanjo preveč pomemben medij, da ga ne bi uporabila tudi v aktivističnem smislu. Če bi lahko to po eni strani videli kot tendencioznost, pa jo lahko beremo tudi kot razpiranje koordinat obstoječega v odpiranje koordinat možnega, kar bi morala biti – zlasti v današnjih časih, ko vedno bolj blede sled težnje po samozadostni umetnosti – tudi ena glavnih preokupacij vseh umetnosti. Onkraj avtoritete režiserka namreč ne slika srečnega konca, ampak zgolj začetek boja, kjer skorajda eksistencialistično kliče k odgovorni in sočutni osebnosti, ki se ji/mu razpre pogled onkraj lokalne obvoznice.

## JADRALKE

VERONIKA ZAKONJŠEK

# Z razprtimi jadri v enakopravnejši jutri

»Ocean te vedno poskuša ubiti,« so prve besede, ki jih v *offu* spregovori Tracy Edwards, medtem ko se pred nami razliva penasti valovi razburkanega morja, ki segajo tudi po nekaj deset metrov v višino. Vsakdo, ki ga je na odprtem morju kdaj že ujelo neurje, ve, kako majhnega in minljivega se ob spopadu z neizprosno naravo počuti človek; a nobeno

jadranje po domačem Sredozemskem morju nas ne more pripraviti na ekstremni izziv človeške vzdržljivosti in boja za obstanek, ki ga zahteva prečkanje oceanov sveta, na kakršnega se je v okviru šest-etapne jadrane regate leta 1989 podala prva ženska posadka, z neomajno skiperko in navigatoriko Tracy Edwards na čelu.

**Jadralka** (Maiden, 2018), pod katere se podpisujeta britanski režiser Alex Holmes in montažerka Katie Bryer, spretno prehajajo med izjemnimi posnetki plovbe, tkanjem sestrškega zavezništva in stresnimi situacijami, kot je poškodba jadrničnega trupa in vdor vode v kabino, ter arhivskimi izseki televizijskega poročanja o zgodovinskem podvigu, ki je proti vsem pričakovanjem prebil stekleni strop tekmovalnega jadrnja. Posnetki, ki jih na krovu lastnoročno predelane jadrnice Maiden v VHS kamero s skoraj *cinéma vérité* občutkom lovi kuharica Jo Gooding, pa se v narativno celoto spajajo z inserti t. i. »govorečih glav« – intervjujev jadralk, njihovih pokroviteljskih sotekmovalcev in šovinističnih športnih novinarjev. Prav ti pred nami najjasneje izrisujejo bitko, ki jo ekipa Tracy Edwards v teku devetmesečne odprave okoli sveta bije na kar dveh frontah hkrati: tako z neizprosnimi oceani kot z rigidnim seksizmom svetovne javnosti, ki vstop žensk v moško dominirano jadrno polje kontinuirano obsoja na smrt.

Tracy Edwards je v svojem življenju od nekdaj plula proti vetru – proti ustaljenim potem in družbenim pričakovanjem. Holmes to inspirativno zgodbo tako začne prav na začetku, z družinskimi posnetki njenega otroštva, od koder počasi gradi trmast in eksploziven lik dekleta, ki je zaradi nasilnega očima ter globoko zasidrane, nepredelane jeze pri rosnih 15 letih pustila šolo in se z nahrbtnikom odpravila po Evropi, brez resnega namena, da bi se še kdaj vrnila domov. Tako osamljeno pristane v Grčiji, obdana z mladimi popotniki sveta, družbenimi odpadniki in nekonformisti, s katerimi se

