



Pri odnosu do ženskih likov je Michelle Rodriguez z Letty ustvarila močan lik že v *Hitrih in drznih*, a je bila kasneje degradirana v vlogo okraska, kot večina žensk, ki so praviloma pokazale zgolj svoje (povsem oblečeno) telo in morda še nekaj vrtenja volana. V zadnjih filmih pa se je začela prebijati v ospredje in se celo spopadla z likom borke mešanih borilnih veščin Ronde Rousey. Poleg nje smo dobili še Helen Mirren kot vodjo londonskega podzemlja, antagonistko zadnjih dveh filmov pa je upodobila Charlize Theron kot neustavljiva hekerka in manipulatorka. V aktualnem filmu so tudi upravičili odsotnost Walkerjevega lika na presenetljiv način, rekoč, da skrbi za svojega in Domovega otroka, medtem ko se vsi ostali, vključno z njegovo ženo Mio (Jordana Brewster), poženejo v akcijo. Podobno kot pri etnični vključenosti tudi ta sprememba ni posledica zunanega pritiska, temveč je prišla od znotraj, predvsem skozi prizadevanja Michelle Rodriguez, ki je že pri prvem filmu svoj lik nadgradila iz trofeje v borko, v zadnjih letih pa je grozila z odhodom, če scenaristi žensk ne bodo dali bolj v ospredje.

Zgodba devetega filma je sicer povsem v službi akcijskih scen in njihovih lokacij, saj večina dogajanja nima smisla ali logične navezave, razvoj likov pa je precej v duhu ugotovitve enega od junakov, kako vse te nemogoče situacije nakazujejo, da so neuničljivi. Struktura zgodbe je okorna s pogostimi skoki v preteklost, a režiserju uspe znotraj vsake scene zgraditi dovolj napetosti, da tudi tako razbita izvirna zgodba obdrži tempo. Nekateri od likov malenkost čustveno dozoriijo, večina pa ostane na isti adolescentni stopnji, ki pravzaprav daje noto filmski seriji. Igralci ob tem svoje delo opravijo na pričakovani ravni, s prikazom fizične moči in humorističnih spretnosti, ki jih proti koncu nadgradijo s pristnim izrazom prijateljstva, zaščitne znamke čustvene komponente teh filmov.

A vrnimo se k odnosu s fiziko in mehaniko. Večina junakov izhaja iz avtomobilskih dirk, ampak so pri tem striktno

predstavljeni kot sami svoji mehaniki in – ko avtomobili postajajo vse bolj elektronski – tudi hekerji. Tako njihova pravičniška in vohunska kariera v kasnejših filmih ni rezultat nekega skrivnega urjenja, temveč je implicitno pogojena z veliko učenja in eksperimentiranja z avtomobilskimi motorji in drugimi sestavnimi deli. Akcijske scene in njihov prezir gravitacije, magnetne, centrifugalne in centripetalne sile so šov, podobno neverjetne kot amnezična Letty, ki ji mafija pere možgane, medtem ko znanje in veščine likov delujejo primerljivo pristno kot njihovi odnosi. In kljub vsem nemogočim podvigom na platnu je morda najbolj nepričakovan ta, da so skozi postali promotorji dela v inženirstvu in znanosti.

GOSPODIČNA MARX

PETRA METERC

Gospodična med političnim in osebnim

Susanna Nicchiarelli ustvarja trilogijo biografij – za svoj prejšnji celovečerec *Nico, 1988* (2017), v katerem je upodobila zadnja leta pevke Velvet Underground, je v Benetkah pred štirimi leti prejela glavno nagrado sekcije Horizonti. Tokrat je v igrani film *Gospodična Marx* (Miss Marx, 2020) postavila še eno tragično preminulo junakinjo iz preteklosti: Eleanor Marx, najmlajšo hčer Karla Marxa, borko za pravice



delavcev, za univerzalno volilno pravico, za ukinitvev otroškega dela in za pravice žensk.

Nicchiarelli se prikaza življenja Eleanor (Romola Garai) oziroma Tussy, kot jo, čeprav še sama ne ve zakaj, kliče njena družina, loteva po dveh linijah. Filmska pripoved se začne s pogrebom njenega očeta in Eleanorinim govorom, ki idealizirano opeva predanost njenih staršev drug drugemu; že v prizoru, ki sledi pogrebu, pa film nakaže njeno simpatijo do bodočega partnerja, Edwarda Avelinga (Patrick Kennedy). Prav junakinjin odnos do očeta in omenjenega Edwarda, torej do, recimo temu, dveh najpomembnejših moških v njenem življenju, je tisti, ki je postavljen v ospredje. Tako spremljamo Eleanor, kako se brez pomisleka zaplete z Edwardom, Edwarda pa, kot da mu je mar zgolj za udobje, ki mu ga odnos prinaša, od potovanj na račun komunistične partije do opija, alkohola in preostalega luksuza, financiranega iz Eleanorine dediščine. Skratka – naivno, zaljubljeno dekle na eni, in stereotip že na videz antipatičnega, parazitskega in na vse načine manipulativnega lika na drugi strani.

Režiserka Eleanorin odnos z Edwardom sopostavlja ob izseke iz preteklosti, ko je kot dekletce občudovala očeta v njegovem kabinetu, medtem ko je ta pisal *Kapital*, s čimer nakaže, da se je Eleanor kljub svoji drži, za tisto obdobje precej subverzivni in emancipirani, kot ženska vseeno znašla v takšni ali drugačni senci moškega, vendar pa zaradi slabo razdelane psihologizacije njenega lika lahko iz zgodbe razberemo zgolj nekakšne popreproščene *daddy issues*, ki jih Eleanor ni uspela razrešiti v svojem odraslem obdobju in jih je zatorej preslikala tudi na lastne odnose. Takšen je denimo prizor, v katerem ji še ena očetovska figura, dobrodušni Engels (John Gordon Sinclair), razkrije, da je imel njen oče nezakonskega sina, ki ga ni nikoli uradno priznal, ob čemer odrasla Eleanor pade v krčevit jok, kot da bi prvič v življenju podvomila v popolnost svojega očeta.

Čeprav se je avtorica jasno namenila zagrebsti v vedno aktualno feministično vprašanje uresničevanja političnega v osebnem življenju, ji je ravno zaradi potrebe po tem, da v filmu vsaj v orisih predstavi tudi Eleanorino politično delo, umanjalo manevrskega prostora, da bi tovrsten notranji konflikt razdelala in jo naslikala kot kaj več od samooklicane feministke, ki se precej medlo vda v vlogo nemočne žrtve. Eden od nastavkov za takšen premislek je v filmu nedvomno prizor, ko režiserka uporabi metatekstualno zvijačo in prikaže Eleanor, sedečo ob Edwardu, s katerim uprizarjata besedilo Ibsenove drame *Nora* (ki jo je, mimogrede, Eleanor Marx prevedla). V odlomku, ki ga prebirata v prizoru, Nora svojemu možu namreč pove, da jo je zatiral že njen oče, zdaj pa jo omejuje še on, zaradi česar se ga je namenila zapustiti – v filmu se takrat za trenutek, ko še ne vemo, da gre za bralno uprizoritev, zazdi, da se Eleanor postavlja zase.

Scenarij torej iz sedanjosti preskakuje v Eleanorino otroštvo, hkrati pa vsake toliko zavije še do tovarn, kjer enkrat gledamo črno-bele fotografije, spet drugač zgarane obraze delavcev, ki proseče zrejo v kamero. Tu so tudi trenutki, ko režiserka junakinji v usta položi citate iz očetovih besedil, s katerimi prelomi četrto steno in neposredno nagovori gledalce, ob čemer navedki prevzamejo sodoben pomen, pa vendar skupek vseh omenjenih prijemov morda ravno zaradi pretirane slogovne in pripovedne razgibanosti gledalca ne zadrži v napetem pričakovanju (tragičnega) konca, temveč ga do slednjega pripelje v precej mlačnem vzdušju Eleanorine naivne drže in kasnejše molčečne sprjaznjenosti.

Film je morda še najbolj zanimiv, ko režiserka uporabi moderne vložke – h kostumski drami, podobno kot sta to storili že Sofia Coppola z *Marie Antoinette* (2006) ali pa Céline Sciamma s *Portretom mladenke v ognju* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019), pristopa samosvoje – telesna govorica in drža igralcev je sproščena, prizori, v katerih takratno

socialistično elito prikaže v njenih ne-ravno-skromnih salonih poznega viktorijanskega obdobja, so posneti iz nenavadnih kotov, ki poudarjajo odtujenost, izjemen učinek pa prinašajo tudi punk komadi, ki večkrat presekaajo utesnjujoče vzdušje in Eleanor navsezadnje navdahnejo z upornim plesom.

Nekateri bi utegnili Susanni Nicchiarelli očitati, da se je v biografiji borke, kakršna je bila Eleanor Marx, osredotočila prav na njeno toksično romantično razmerje, saj da je bilo njeno življenje vse več kot to, vendar je ravno odločitev za prikaz manj blesteče, tragične plati njenega življenja zagotovo ena od pogumnejših potez, ko se na platna preslikava zgodbe velikih žensk, ki še niso bile povedane. Čeprav se *Gospodična Marx* ujame v nevhvaležno past biografij, ki poskušajo zaobjeti preveč naenkrat, film gledalcem, predvsem pa gledalkam, vseeno ponudi misel, da junakinj ne gre iskati zgolj med na videz popolnimi in da je ravno polje osebnega tisto, ki je za udejanjanje politične misli še vedno najbolj kompleksno. Teorija, pa tudi če si hči samega Marxa, tu pač ni kaj preveč uporabna.

HILLBILLY ELEGY

PATRICIJA FAŠALEK

Lovljenje novodobnih ameriških sanj

Hillbilly Elegy (2020) Rona Howarda, ki ga najširša javnost pozna predvsem kot režiserja uspešnic **Da Vincijeva šifra** (*The Da Vinci Code*, 2006) ter **Angeli in demoni** (*Angels & Demons*, 2009), je zgodba o posledicah, ki jih na posamezniku puščata slaba ekonomska situacija in neugodna družinska dinamika. Ne glede na trud Amy Adams, da bi vlogi Bev, eksplozivne mame, odvisne od drog, vdahnila pristnost njene stiske preko bodeče razjarjenosti in obenem utrujenosti v očeh, se *Hillbilly Elegy* kaže predvsem kot novodobna različica filma o lovljenju ameriških sanj. Če so v preteklosti filmske obravnave do te teme ohranjale skeptično distanco in kritiko, kot na primer **Lepota po ameriško** (*American*



Beauty, 1999, Sam Mendes), **Veliki Gatsby** (*The Great Gatsby*, 2013, Baz Luhrmann) ali **Državljan Kane** (*Citizen Kane*, 1941, Orson Welles), pa se zdi, da je ta cilj tukaj ne le dosegljiv vsakemu, ampak tudi prinaša pristno srečo in pomirjenost v življenju.

Po istoimenski knjigi posnet film v središče vzame J.D.-ja (Gabriel Basso), fanta povprečnega videza in pameti, ki je kljub slabi finančni družinski situaciji s trdim delom prišel do študija prava na prestižni ameriški univerzi Yale. Sredi pomembnega večera, ko naj bi si na elegantni večerji prisrkel prakso v Washingtonu in zaslužil dovolj za šolnino, ga zmoti telefonski klic sestre, ki ga prosi, naj takoj obišče družino, saj je njuna mama zaradi predoziranja s heroinom pristala v bolnišnici. V teku enega dne, kolikor traja njegov obisk v 10 ur oddaljenem domačem mestu, preko njegovih spominov na otroška leta spoznamo njegovo mamo, sestro, babico in dedka ter vse njihove tegobe, ki so zaznamovale in oblikovale njegovo nemirno odraščanje.

Da J.D. ne sodi v sofisticirani svet intelektualcev in višjega sloja, je nazorno prikazano že na začetku filma, med samo večerjo, kjer je sprva zmeden zaradi vina, ki ga strežejo, saj ne pozna finih francoskih imen te pijače, nato pa, tako kot Julia Roberts v filmu **Čedno dekle** (*Pretty Woman*, 1990, Garry Marshall), ne zna uporabljati najrazličnejših vilic in žlic, ki so predenj položene na mizi. Julia Roberts se kot prostitutka znajde v visoki družbi po naključju, ker za njeno družbo plačuje bogataš (Richard Geere); J.D. pa je do pozicije, v kateri se je znašel, prišel sam, s trdim delom, ki ne zajema mistike okoli bogastva ali fetišiziranja premožne osebe kot ljubezenskega objekta (kot na primer v *Velikem Gatsbyju* in *Čednemu dekletu*), ampak je za to poskrbelo marljivo učenje ob delu. Iz zagate ga reši njegovo dekle Usha (Freida Pinto), ki mu po telefonu razloži, kako se vključiti v družbo in izbrati primerno vino ali vilice. A nelagodje situacije zbudi njegov