

GEJEVSKI IN LEZBIČNI FILM: (O)POZICIJA

KAKŠNA USODA JE MORALA DOLETETI REPREZENTACIJE SEKSUALNOSTI, DA JE NASTALO TO, KAR DANES IMENUJEMO GEJEVSKI IN LEZBIČNI FILM? IN KAKO TA OMOGOČA UMESTITEV ALTERNATIVNIH ŽIVLJENJSKIH SLOGOV IN KULTUR V AKTUALNI DRUŽBENOPOLITIČNI KONTEKST?

IGOR ŠPANJOL

Pri rekonstruiranju pogledov na načine, kako film misli tako imenovane spolne manjšine v tako imenovanih sodobnih družbah, se kot izhodišče in hkrati tako rekoč že zaključek ponuja dolg, nepoetičen in antiiluzionističen naslov zgodnjega filma radikalnega levičarskega režiserja Rose von Praunheima *Ni perverzen homoseksualec, ampak situacija, v kateri živi* (Nicht Der Homosexuelle Ist Pervers, Sondern Die Situation, In Der Er Lebt, 1971).

Gre za nekakšen *cinéma vérité* *freak show* portret nemških gejev v njihovih najbolj klišejskih, hihitavih in melodramatičnih trenutkih. Filmska pripoved, močno prežeta z odprtim purističnim moraliziranjem in prikritim občutkom krivde, svari pred »popačenostjo« in resno priporoča, naj se v življenju posvetimo predvsem ljubezni in politiki. Čeprav se poslužuje agitatorskih prijemov, ki jih navadno ne bi pripisali zagovornikom homoseksualnosti, ali prav zato, je film zelo spodbudno vplival na aktivistično gibanje za pravice gejev in lezbijk v takratni Zahodni Nemčiji. Protislovna emancipatorna raba stereotipov se je izkazala za malone revolucionarno in do danes ostala magična formula gejevske in lezbične kinematografije v njenem združevanju umetnostne avantgarde in družbenega angažmaja, prizadevanju po razumevanju identitet in reflektiranju položaja v družbi, emancipaciji, socialnem in estetskem ozaveščanju.

Von Praunheimov filmski opus je znova pritrdil dejstvu, da sta hedonistična naravnost in seksualna permisivnost ključna ideološka aspekta avantgarde v boju z družbo in njenimi vrednotami. Zato ni naključje, da so vsi resni gejevski filmi nastali v *underground*

produkciji in s svojimi prizadevanji na začetku praviloma povzročali zgražanje med občinstvom, čeprav je komercialna kinematografija pozneje delno prevzela njihove prijeme. Curtis Harrington s travestitskim *Fragment of Seeking* (1946), Kenneth Anger s sado-mazohističnim *Umetnim ognjem* (Fireworks, 1947), Jean Genet s kratkim biserom *Ljubezenska pesem* (Un chant d'amour, 1950), Andy Warhol s *Fafanjem* (Blow Job, 1964) in potem še Stan Brakhage v *Love-making* (1969) in Paul Morrissey s *Heat* (1972), bizarno predelavo *Sunset Boulevarda* (Billy Wilder, 1950) na Warholov način, so bili pionirji tovrstnega oznanjanja možnosti za istospolno seksualnost, nežnost in ljubezen na filmu.

Mainstreamovsko obravnavanje homoseksualnosti se je s časom premaknilo od nevidnosti in eliminacije gejevskega filmskega (anti)junaka prek njegove transformacije v nekaj manj neprijetnega, na primer Juda, mučne smrti oziroma samomora, do dejanskih namigov na njegove zoprne aktivnosti in končno pridušene oziroma omejenega sprejetja.

Tako je v bil zgodnjih sedemdesetih John Schlesinger kljub sramežljivo nakazanim gejevskim elementom deležen nominacij in oskarjev za *Polnočnega kavboja* (Midnight Cowboy, 1969) in *Sunday Bloody Sunday* (1971), »že« deset let pozneje je bil Edouard Molinaro nominiran v kategoriji za najboljšega režiserja, njegova *Kletka norcev* (La Cage aux folles, 1978) pa za najboljšo scenaristično priredbo. Sredi osemdesetih je William Hurt akademijo prepričal z vlogo v *Poljubu ženske pajka* (Kiss of the Spider Woman, 1985) Hectorja Babenca, medtem ko so v prvi polovici devetdesetih na rdečih preprogah dominirali

Igra solz (The Crying Game, 1992) Neila Jordana, *Filadelfija* (Philadelphia, 1993) Jonathana Demmeja in *Priscilla, kraljica puščave* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994) Stephana Elliota. Prelom tisočletja sta zaznamovala *Bogovi in pošasti* (Gods and Monsters, 1998) Billa Condona, utemeljen na zgodbi o življenju gejevskega režiserja Jamesa Whaleja (*Frankenstein*, 1931) in Almodovarjev *Vse o moji materi* (Todo sobre mi madre, 1999). Najvidnejši vrh v tej verigi pripada *Gori Brokeback* (Brokeback Mountain, 2005) Anga Leeja, ki še vedno pomeni triumf trendovske holivudske evforije gejevske reprezentacije. Ta je v večini primerov postala svobodna režiserjeva izbira in sredstvo v cilju realizacije pripovedi, daleč od politične dogme.

V okoliščinah naraščajoče komercialne eksploatacije bolj ali manj stereotipnih vzorcev se nadaljuje boj proti realni getoiziranosti gejevskega in lezbičnega filma, njegovi potisjenosti na obrobje sodobnih filmskih tokov in obsojenosti na ozek krog ciljne publike. Tukaj se produkcija sooča s splošnim problemom razmerja med dostopnostjo umetnostni in različnimi družbenimi skupinami oziroma vprašanjem o domnevni ciljni javnosti določenih kulturnih vsebin. Splošna nedostopnost filmov gejevskih režiserjev in lezbičnih režiserk, filmov, ki bodisi reprezentirajo različne vidike življenja gejev in lezbijk ali homoseksualnost zastavljajo kot simbol družbene subverzije je bila eden od vzrokov za oblikovanje festivalov gejevskega in lezbičnega filma, ki naj bi zbujali zanimanje za te filme in spodbujali ostale distributerje k prenosu ponujenih filmov do širše javnosti.

Pred približno dvajsetimi leti, v času nastanka naj-



Spider Lilies (Ci qing, 2007, Zero Chou)



Brez obžalovanja (Huhwaehaji anah, 2006, Hee-il Leesong)

pomembnejših izmed teh festivalov, so organizatorji pričakovali, da bodo festivali gejevskega in lezbičnega filma s časom osvojili privilegij presežka v predstavljanju avantgarde tekoče produkcije oziroma da se bodo specializirali za predvajanje produkcijsko in tematsko bolj progresivnih filmov. Ta vizija razvoja je računala, da bodo program razbijanja splošne nedostopnosti celotnega »žanra« prevzeli dominantni filmski distributerji in specializirane filmske institucije, kinematografi in televizijske hiše, kar se seveda ni zgodilo.

Tako na novejših festivalih gejevskega in lezbičnega filma še vedno prevladujejo relevantne in kompleksne problematike družbene konstrukcije spola, telesnosti in aida, zasebnega in javnega *coming outa*, (ne)strpnosti in nasilja, intimnih zgodb in zgodovinskih referenc. Danes tako nastajajo filmi, ki pokušajo razširiti tradicionalno definicijo seksualnosti, ne da bi pri tem zdrsnili po eni strani v didaktičnost pri nagozvanju lastne gejevske in lezbične skupnosti ali po drugi strani v lepoticenje ob reprezentiranju skupnosti širšemu občinstvu. Kako težko je pod pritiskom tendenciozne stereotipizacije gejevske populacije kot promiskuitetne, neodgovorne ipd. uveljavljati samokritično emancipatorno držo, dokazujejo reakcije na kontroverzni film *Darilo* (*The Gift*, 2002) režiserke Louise Hogarth, ki govori o specifičnem nenavadnem konsenzu o pomenu prenosa virusa HIV med dajalcem in sprejemalcem, skratka o namernem in zavestnem sporazumnem razširjanju okužbe, kjer ima virus status darila. Dejstvo, da je tudi gejevska javnost na to radikalno odprto pozicijo reagirala precej histerično in se zatekla k homofobiji, kaže na precejšen zaosta-

nek gejevske filmske dediščine v razčiščevanju ponotranjenih občutkov krivde zaradi spolne izbire. Čeprav so posamične tematike odvisne od specifik okolja in družbenega konteksta, za splošno najbolj intrigantne teme v povezavi s homoseksualnostjo še vedno veljajo umetna oploditev in posvojitev otrok, razmerja med družbenimi razredi in rasami ter seveda mladinsko prestopništvo in problematika zaporov.

Pri nenehni potrebi po obujanju zavedanja, da s problemi, povezanimi s seksualnostjo, nismo sami, imajo posebno funkcijo dokumentarni filmi oziroma filmske rekonstrukcije življenjskih zgodb pomembnih osebnosti iz zgodovine aktivizma in gibanja za enakopravnost. V teh okoliščinah dobivajo zgodovinsko odsotne filmske podobe gejev in lezbijk ter prostori, ki ponujajo dostop do možnosti za njihovo reprezentacijo, dodatno politično težo. V prizadevanju za pluralnost reprezentacij odsevajo dialektična razmerja sodobnega sveta, katerega prihodnost temelji na kulturni hibridnosti. Globalen razcvet lokalnih kinematografij, ki smo mu priča v zadnjih letih, je tako delno zaslug tudi gejevskih in lezbičnih prizadevanj po odpiranju prostora manj znanim prijemom, vsebinam in avtorjem, ki jih v redni kinematografski ponudbi ni mogoče zaslediti.

Tudi izdatna produkcija kratkih filmov z gejevsko in lezbično tematiko ni naključje. Če si njihovi avtorji po eni strani prizadevajo pokazati, da poleg tradicionalno uveljavljenih ljubezni in dominantnih seksualnih praks obstajajo tudi druge, seksualno permissivne, družbeno subverzivne in politično avantgardne oblike ljubezni, po drugi skušajo spomniti, da poleg celovečerne obstajajo tudi druge, bolj spremenljive

filmske forme, in bolj odprta ko je forma, bolj odprta bo vsebina.

Na podoben način je politična razsežnost gejevskega in lezbičnega filma vseskozi neločljiva od njegove kulturne vsebine. Z leti je postalo jasno, da so kulturni dosežki gejevske kinematografije bolj pomembni in daljnosežni od njihovih političnih učinkov. Kljub družbenim spremembam ostaja ključna vloga gejevskega in lezbičnega filma na področju reprezentacij virtualnih, nemogočih in odsotnih ljubezni in želja. Pomemben je kot družbeni dogodek in oaza umetnostne reprezentacije, znotraj katere so se geji in lezbijke lahko otresli statusa čudakov in objektov posmeha ter začeli igrati nove vloge: postali so protagonisti lastne zgodovine, ki je pretrgala tradicijo dominantnih reprezentacij seksualnih kod in v ospredje postavila lastne fantazije. Seksualnost gejevskega in lezbičnega filma je zato treba brati kot polje produkcije enakosti v razmerjih med ljudmi, kjer so vsa telesa del erotizirane mreže na isti ravni, brez privilegijev. Ta prizadevanja so tudi znotraj gejevske in lezbične skupnosti pogosto naletela na nerazumevanje in nihilistično držo, ki sta potem rezultirala v produkciji negativnih podob in odporu dominantne kulture. Po drugi strani pa je vdor negativnih podob mogoče razlagati tudi kot sredstvo šibkejših v boju proti asimilaciji dominantne, vedno bolj tržno naravnane kulture.