

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLAVISTIKO

Anja BANKO

**Ženski pogled v ruskem filmu pozne odjuge in zgodnje
stagnacije**

Študija na primeru filmov Larise Šepitko in Kire Muratove

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLAVISTIKO

ANJA BANKO

**Ženski pogled v ruskem filmu pozne odjuge in zgodnje
stagnacije**

Študija na primeru filmov Larise Šepitko in Kire Muratove

Magistrsko delo

Mentor: doc. dr. Blaž Podlesnik

Študijski program: Rusistika, D-NEP

Ljubljana, 2017

Zahvala

Zahvaljujem se mentorju doc. dr. Blažu Podlesniku za pozorno branje, za konstruktivne nasvete in komentarje hvala Jasmini Šepetavc in Nataliji Majsovi. Hvala Daši in Saši, Vladotu in Debori ter Ani in Jaki.

SINOPSIS

Pričujoča magistrska naloga obravnava vprašanje ženskega pogleda v ruskem filmu pozne odjuge in zgodnje stagnacije, kot ga vzpostavljata filmski avtorici Larisa Šepitko in Kira Muratova. Naloga na podlagi analize filmov Šepitko *Krila* (*Крылья*, 1966) in tandemu Muratove, *Kratka srečanja* (*Короткие встречи*, 1967) in *Dolga poslavljanja* (*Долгие проводы*, 1971) v prvi vrsti premišljuje vlogo in podobo ženske v obdobju poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih. Ženska lovi ravnotežje med podobo, kot jo od nje zahteva javni diskurz in to, ki jo zahteva intimni. To v obdobju pozne odjuge in zgodnje stagnacije rezultira v shizofrenem občutju: kaj v obravnavani kulturno-zgodovinsko-družbeni situaciji pomeni biti ženska? Naloga se vprašanja ženskosti dotika na več ravneh: najprej na ravni podobe skozi semiološko analizo motivov in tematik obravnavanih filmskih tekstov. Nadalje se postavlja vprašanje vloge ženske kot nosilke pogleda v kontekstu feministične filmske kritike in teorije, ki v obravnavanem kontekstu vodi do problematizacije oznake »ženski film«. Pri tem naloga problemsko zastavi tudi prenos zahodnega koncepta feminizma (in s tem tudi feministične filmske kritike in teorije) v sovjetsko oz. rusko okolje. Z analizo izbranih filmov poskuša naloga dokazati, da pogled, kot ga vzpostavljata avtorici, prevrača moški pogled (*male gaze*), ki je po Lauri Mulvey impliciten kinematografskemu aparatu. To se kaže predvsem na ravneh sintakse obravnavanih filmskih tekstov (filmskih ločil) in uporabe drugih filmskih izraznih sredstev, ki vzpostavljajo podobe ženske na drugačen način. Pogled je obrnjen v čisto subjektivno dojemanje ženskega subjekta in razbije podobo na ravni zgolj-simbolnega (ideologije) ter zastavi žensko v njeni posamezni, enkratni individualnosti. Šepitko in Muratova tako presegata uradno zastavljeno ideologijo v odnosu do filmskega medija ter se na ta način vpišeta v kontekst protikinematografije (*counter-cinema*).

Ključne besede: ženski pogled, ženski film, odjuga, stagnacija, feminizem

ABSTRACT

This master's thesis analyses the question of the female gaze in Russian cinema of the late thaw and the early era of stagnation, as set forth by the filmmaker *auteurs* Larisa Shepitko and Kira Muratova. Primarily, we rethink the role and image of Woman in the period of late '60s and early '70s based on the analysis of the films *Wings* (*Крылья*, 1966) by Shepitko and the tandem *Brief Encounters* (*Короткие встречи*, 1967) and *Long Farewells* (*Долгие проводы*, 1971) by Muratova. Woman tries to find the balance between the image required of her by the public and that required by the intimate discourse. In the period of late thaw and the early era of stagnation this culminates to a schizophrenic feeling: what does it mean, in the addressed cultural-historical-social situation, to be a Woman? We approach the question of femininity on several levels. First, on the level of image through a semiological analysis of the motifs and themes of the film texts discussed. Then, we pose the question of the role of Woman as the bearer of the look in the context of feminist film criticism and theory. In the discussed context it leads to the problematization of the term "woman's film". Furthermore, we problematize the transfer of the western concept of feminism (and with that of feminist film criticism and theory) into the soviet, i.e. Russian environment. By analysing the chosen films we try to prove that the gaze, as set forth by the *auteurs*, overthrows the male gaze which is implicit to the cinematographic apparatus, so Laura Mulvey. This is shown primarily on the levels of syntax of the discussed film texts (film punctuation) and of the use of other film means of expression which create the image of Woman in another way. The gaze is directed into the utterly subjective perception of the female subject. It shatters the image on the level of the symbolic (ideology) and defines a woman in her specific, unique individuality. Thus, Shepitko and Muratova surpass the official ideology in relation to film, thereby solidifying their place in the context of counter-cinema.

Key words: female gaze, woman's film, thaw, era of stagnation, feminism

KAZALO

1	UVOD: MED DVEMA OGLEDALOMA: »Я не феминистка, но ...«.....	7
2	METODOLOGIJA	10
3	KONTEKSTI.....	12
3.1	VLOGA IN PODOBA ŽENSKE V URADNI IDEOLOGIJI.....	13
3.2	FILM IN ODJUGA	17
3.3	FILM IN STAGNACIJA.....	21
4	VPRAŠANJE ŽENSKEGA FILMA	25
4.1	LARISA ŠEPITKO IN KIRA MURATOVA: biografsko-filmografski prerez.....	28
5	ANALIZA FILMSKIH TEKSTOV – <i>KRILA</i> , <i>KRATKA SREČANJA</i> IN <i>DOLGA POSLAVLJANJA</i> : podoba ženske skozi ženski pogled.....	34
5.1	NA KRILIH PRETEKLOSTI	35
5.2	<i>KRATKA SREČANJA</i> IN <i>DOLGA POSLAVLJANJA</i>	40
6	ŽENSKI POGLED.....	45
6.1	PLURALNOST ŽENSKIH POGLEDOV – LANA GOGOBERIDZE: dodatek k razmisleku o ženskem pogledu v kontekstu obdobja odjuge in stagnacije	48
7	ZAKLJUČEK	53
8	POVZETEK.....	59
9	DODATEK: FILMOGRAFIJA	62
9.1	LARISA ŠEPITKO	62
9.2	KIRA MURATOVA	62
9.3	LANA GOGOBERIDZE.....	63
9.4	OSTALA REFERENČNA FILMOGRAFIJA (navedena po letnici nastanka).....	63
10	VIRI IN LITERATURA	65

1 UVOD: MED DVEMA OGLEDALOMA: »Я не феминистка, но ...«

Spolne vloge se v ruskem kulturnem okolju podobno kot na Zahodu oblikujejo na temeljih binarne delitve, vendar je zaradi specifičnega družbeno-zgodovinskega konteksta ta delitev v sodobni ruski kulturni zavesti ostala bolj zavezana tradicionalnim postavkam in jih v kontekstu poststrukturalističnega ali/in postmodernističnega duha (Zahoda) ni uspela preseči: ženske so lepo oblečene dame in gospodinje, ki si želijo otroka in skrbijo za dobrobit doma, katerega središče je mož kot skrbnik in varuh družine (Burk 2014). Odnos do ženske, njena podoba – kot tudi njena lastna zavest – se za Zahodnjaka, z arhetipsko vpisano izkušnjo maja 1968, ki v okviru drugega vala feminizma prinese emancipacijo ženske tako v javni kot intimni sferi, kažejo kot konservativni,¹ kar v ruskem kulturnem okolju, kot nenazadnje tudi v srednje- in vzhodnoevropskem prostoru,² povedno odraža odnos do same besede »feminizem«. Le-ta je, tudi med ženskami, lahko razumljena celo kot žaljivka, saj v matrici (sodobne) ruske zavesti bolj kot emancipacija v smislu enakopravnosti med spoloma pomeni poglobljanje razlik med moškim in žensko, grobo »posiljevanje« ženske z moškimi principi (Burk 2014).

Drugi val feminizma, kot se je vzpostavil na Zahodu, je v sovjetskem kulturnem prostoru izostal oz. prišel z (veliko) zamudo, saj ti koncepti zaradi specifične družbene ideologije in situacije v času odjuge niso mogli pasti na plodna tla.³ Da je uradni patriarhalni diskurz oblasti o enakosti spolov ostajal predvsem na ravni praznega označevalca, kažejo že statistični podatki: tako so, kljub precejšnemu številu žensk na vodilnih mestih, te večinoma delovale, npr. v zdravstvenem

¹V anketi iz l. 2013 le 38 % vprašanih podpira egalitarno delitev domačih opravil med moškim in žensko, kar 78 % anketirancev pa meni, da je mesto ženske doma (Левада-центр 2013).

²Podoben obrat k tradicionalizmu in konservativizmu je zaznati tudi v tem okolju: poveden primer je v sodobnem trenutku Poljska, kjer se še v l. 2016 aktivno vrstijo pozivi Cerkve za zaostritev zakonodaje o splavu, kar je podprla tudi oblast; nenazadnje so v tem kontekstu odmevali podobni pozivi s strani Rimskokatoliške Cerkve tudi v Sloveniji. A teh poskusov preobratov ne gre poenostavljeno umeščati v isto linijo razvoja družbene zavesti, saj je njena dinamika razvoja po razpadu velikih socialistično-komunističnih blokov močno zaznamovana s specifikami posameznih nacionalno-etničnih struktur. Če slednje nakažemo zgolj v kontekstu vpliva religije na družbo in kulturo, je vpliv pravoslavja v ruskem okolju drugačen kot v okoljih rimskokatoliške veroizpovedi, tako na ravni intimnega verovanja kot na ravni institucionalne religije (vloga Rimskokatoliške kot Ruske pravoslavne Cerkve v odnosu do struktur oblasti).

³Besedišče in terminologija zahodnega (postmodernističnega) feminizma je v Sovjetsko zvezo/Rusijo začela prodirati konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let 20. stoletja, ko so se oblikovale prve feministične skupine, ki so aktivno delovale tudi v javni sferi (objave in nastopi v medijih – za referenco »novega obdobja feminizma« velja l. 1989 v reviji *Komunist [Коммунист]* objavljen članek Anastazije Posadske, Natalije Rimaševkse in Natalije Zaharove »Как мы решали женский вопрос«). Obenem je feminizem skozi spolne študije (*гендерные исследования*) začel dosegati tudi akademski svet, a se je institucionaliziral šele sredi devetdesetih. Že od samega začetka je »prenos« idej zahodnega feminizma izhajal iz ločevanja med zahodnim in vzhodnim (ruskim) kontekstom. Pri tem je vodilno vlogo bolj kot »dobeseden« prenos zahodnega feminizma (poststrukturalizem, psihoanaliza, postmodernizem) v rusko okolje igral sociološko-ekonomski pristop (Асланова 2011: 3–5).

in izobraževalnem sektorju, lažji, npr. tekstilni industriji (predvsem tkalstvo), kjer so bile pomembne »ženske kvalitete«, kot npr. sočutje, nežnost, natančnost ipd. (Ilić 2004: 14). Umetnost, tudi filmska, se je po drugi strani dojemala predvsem kot »moško delo«. ⁴ Tako zgodovina kot sodobnost filma beležita veliko manj žensk kot moških, ki bi se lotevale režiserskega poklica, a v ruskem kontekstu je prav obdobje odjuge prineslo dve izstopajoči imeni, ki sta v falogocentrično govorico kinematografskega aparata posegli z drugačnim pogledom: Larisa Šepitko in Kira Muratova.

Zastavljena matrica sovjetske družbe šestdesetih in sedemdesetih je proizvajala shizofrene prelome, ki se kažejo na bojišču med javno in intimno podobo. »Shizofreno«, ki ga uvodoma vzpostavljam kot enega ključnih pojmov teoretskega okvirja magistrske naloge, se vzpostavlja iz neskladja med javnim in intimnim diskurzom o družbenih in spolnih vlogah. Te se definirajo s strani državnega diskurza in se tako glede na posamezniku poznane (arhetipsko prenesene) vzorce individuumu kažejo kot vsiljene. V despotsko vzpostavljeni sovjetski družbi, ki jo v šestdesetih in sedemdesetih zaznamuje paranoja stalinističnega obdobja, kjer vzročno-posledični odnosi niso odražali nobene logike (nenadne racije, pogromi, »skrivnostna« izginotja »sumljivih elementov« v gulagih itd.), so držali posameznika v krču strahu (Attwood 1993: 71–72), ki je onemogočal vsak resnejši upor – tako je umik v intimo (poleg emigracije) verjetno predstavljal edino zatočišče pred nasiljem oblasti. »Resničnost« intimnega je bila drugačna od »resničnosti« javnega, kar je privedlo do občutka nelagodja, izgubljenosti ipd. ⁵ To pomembno zaznamuje tudi družbene vloge spola, saj so pričakovanja znotraj štirih sten, torej znotraj celice družine, drugačna od tistih, ki jih je svojim državljanom narekovala država.

⁴Kot piše Natalija Rjazanceva (soscenaristka filmov *Krila in Dolga poslavljanja*) v spominih na Šepitko: »А мы так чурались сентиментальности, так часто доказывали свое мужественное отношение к жизни, поскольку в наших профессиях к женщинам относятся подозрительно, а сентиментальность почему-то считается признаком женского мироощущения, хотя совсем не так« (Рязанцева 1987: 143–144).

⁵V tem kontekstu se kot eden osrednjih referenčnih kulturnih tekstov kaže film *Imam dvajset let (Засмеяв Ильича/Мне двадцать лет, 1963/1965)* enega pionirjev kinematografije sovjetske odjuge, Marlena Hucijeve. Hamletovsko zastavljena zgodba, umeščena v moskovsko življenje zgodnjega obdobja odjuge, skozi glavnega protagonista, Sergeja Žurvaljova, in njegova prijatelja zajema zeitgeist obdobja poznih petdesetih – izgubljenost in zmedenost mlade, povojne generacije, ki je, dobesedno in simbolno (na vojnih frontah je umrlo mnogo »očetov«, ki jim je sledila smrt Velika Očeta, Stalina), ostala brez očetov – brez vodstva in smernic. Film to simbolno zgoščuje v prizoru Sergejevih sanj, v katerih se ta sreča z očetovim duhom. Izgubljen v svetu novih priložnosti in drugače vzpostavljajočega se vrednostnega sistema sin vpraša očeta za nasvet, kako živeti. Oče sinu nasveta ne zna oz. ne more dati, saj je »danes« sin »že« starejši od očeta. Odgovor obvisi v zamolku, ko oče vpraša sina, koliko je star, in mu ta odgovori, da jih ima triindvajset, medtem ko jih ima oče »zgolj« enaindvajset. Prav zaradi tega prizora je film ob prvem prikazu l. 1963 podlegel cenzuri, saj je partija (celo sam Hruščov, takratni prvi sekretar Komunistične partije Sovjetske zveze) v njem zaznala kritiko partijske oblasti, saj je ta v uradnem diskurzu zavzemala mesto »Velikega Očeta«, ki jasno vodi in usmerja državljanke – prav zato je upodobitev občutka izgubljenosti in zmedenosti mlade generacije za partijsko oblast izzvenela kot kritika.

Pri poskusu vzpostavitve državne ideologije je pomembno vlogo odigral mlad medij, ki se je rodil v začetku dvajsetega stoletja – film. Njegovo vrednost – kot nosilca in posrednika ideologije – je opazil že Lenin, ki ga je od vseh umetnosti označil za najpomembnejšo (Голдовская 1991: 77). Film se hkrati kaže kot zrcalo, ki na tak ali drugačen način, afirmativno ali kritično, odseva sodobni trenutek in je zato vedno plodovit material za analizo – tudi v pričujočem magistrskem delu bo film podlaga in osrednji kulturni tekst za razmislek o ruskem oz. sovjetskem feminizmu in podobi ženske, kot se ustvarja in obenem subverzivno prelamlja v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih dvajsetega stoletja.

Kot bomo poskušali predstaviti v magistrskem delu, sta v tem kontekstu Larisa Šepitko in Kira Muratova filmski avtorici, ki uraden patriarhalen diskurz oblasti, kot tudi falogocentričnost kinematografskega aparata presežeta. V obravnavanih filmih, *Krila* Larise Šepitko (*Крылья*, 1966) in tandemu Kire Muratove, *Kratka srečanja* (*Короткие встречи*, 1967) in *Dolga poslavljanja* (*Долгие проводы*, 1971), avtorici upodobita sodobne ženske, ki ne morejo živeti v skladu z vlogami in podobami, kot jih od njih »zahteva« javni diskurz: Nadežda Stepanova Petruhina (*Krila*), Valentina (*Kratka srečanja*) in Jevgenija Ustinova (*Dolga poslavljanja*) so ženske srednjih let, neporočene/osamljene/ločene, na (precej) uspešni karierni poti, od moških finančno neodvisne, otrok nimajo oz. je starševsko razmerje, ki ga imajo do otrok, nefunkcionalno. Vse tri junakinje so v sebi nesrečne, saj se v vlogah in podobah, ki jih igrajo oz. kot naj bi jih igrale v javnosti, ne počutijo domače – v svoji intimi se ne čutijo ne ženske-matere, ne ženske-žene ali ženske-ljubimke, niti uspešne ženske-delavke, saj svoj poklic bolj kot »s srcem« izpolnjujejo kot rutino vsakdana, brez pomembnih ali izrazitih končnih, družbeno koristnih rezultatov. Tako so junakinje razpete med občutjem lastnega sebstva in pričakovanji, zahtevami-normami ženskosti, kot jih za njih določa družba.

Če naj bi bila ženska »ženska-mati«, »ženska-skrbnica«, »ženska-vzgojiteljica« itd., nežna, skrbna in ljubeča, junakinje Šepitko in Muratove ne izražajo teh arhetipsko feminilnih lastnosti.⁶ Nadežda, Valentina in Jevgenija ne živijo lastne sodobnosti na način, kot je od njih pričakovano; živijo v »drugem« času, v času »hrepenenja« po pretekli ali v pričakovanju prihodnje sreče, ki je čas ljubezni in v katerem so »lahko« »zgolj-ženske«. Njihova intima se vzpostavlja mimo javnega, njihovi obrazi se izrisujejo v »razpokah«, ki kažejo, da so njihove javne podobe zgolj maske. Kot bomo poskušali pokazati v magistrskem delu, razpoke med

⁶V kontekstu postmodernističnih študij se spol opredeli tudi kot kulturna metafora; moško in žensko nastopita kot elementa kulturno-simbolnega reda: »мужское – рациональное – духовное – божественное – культурное; женское – чувственное – телесное – греховное – природное« (Асланова 2011: 2).

intimnim in javnim odkriva prav specifičnost filmske govornice obeh avtoric – tako na ravni same filmske podobe kot sintakse filmskega teksta z nekonvencionalno rabo (predvsem) filmskih ločil. Avtorici uspeta skozi subjektivno, iz čiste intime protagonistk, vzpostaviti drugačno točko pogleda in svoje junakinje postavita kot (ženske) subjekte in ne zgolj-objekte pogleda kinematografskega aparata ter na ta način prestopata kinematografu inherentno falogocentričnost ter izpisujeta povsem samosvojo kinematografijo, ki ne podleže diktatu ideološkega utilitarizma, kot ga je v filmski umetnosti videla uradna oblast.

2 METODOLOGIJA

V osrednjem delu pričujoče magistrske naloge se bomo posvetili predvsem vlogi in podobi ženske, kot se vzpostavljala v prelomu med intimnim in javnim diskurzom v specifičnem (družbeno-kulturno-ideološkem) kontekstu poznih šestdesetih (odjuga) in zgodnjih sedemdesetih (stagnacija) let dvajsetega stoletja. V tako razgrnjenem kontekstu bomo poskušali vprašanje ruskega feminizma premisliti skozi vlogo in podobo ženske, kot se kažeta v filmih omenjenih avtoric, Larise Šepitko *Krila* ter Kire Muratove *Kratka srečanja* in *Dolga poslavljanja*.

Analiza obravnavanih filmskih tekstov bo izpeljana po dveh linijah. V prvem delu magistrske naloge bomo v zgoščenem opisu zarisali družbeno-zgodovinski kontekst tvorjenja družbenih in spolnih vlog v Sovjetski zvezi s poudarkom na obravnavanih obdobjih pozne odjuge in zgodnjega obdobja stagnacije, ter se pri tem dotaknili problematike vzpostavitve feministične misli (teorije in prakse) v sovjetskem (ruskem kulturnem) okolju. Nadalje bomo na podlagi teoretskih in praktičnih primerov vpeljali vprašanje ženskega filma – oznake, ki jo zahodna feministična filmska kritika in teorija obravnavata na drugačen način kot sovjetska oz. kasnejša ruska filmska kritika in teorija.

Filme Šepitko in Muratove lahko vsaj delno umestimo v kontekst znamenite definicije ženskega filma Patricie Mellencamp: »Женское кино – это кино, снятое женщинами о женщинах и для женщин« (Усманова 1999: 4). Pri tem se bomo postavili med dve ogledali – o vprašanju ženske podobe in vloge bomo torej razmišljali z orodji zahodne (anglo-ameriške) feministične filmske kritike in teorije, a jih vsekakor postavili v zarisan kontekst sovjetske družbe, ki kaže na različnost v diskurzih in opozarja na problematiko univerzalizacije določene teorije in

njenega besedišča.⁷ Šepitko in Muratovo bomo poskušali vzpostaviti kot ženski in kot feministični avtorici, čeprav sami teh opredelitev nista sprejemali in sta oznake, kot je ženski, sploh pa feministični film, zavračali (Сифер 1991: 43, Taubman 2005: 9). Kot protiargument vzpostavljeni trditvi o odsotnosti feministične misli v Sovjetski zvezi pa bomo izpostavili filmsko avtorico gruzinskega rodu, Lano Gogoberidze, ki je prav tako ustvarjala v obdobju odjuge in stagnacije in je problematizirala podobne tematike kot Šepitko in Muratova, a je za razliko od njiju izhajala iz stališča, da je ženska filmska avtorica, ki snema ženske filme.

Feministična teorija kot podlaga za branje omenjenih filmov se tako ne bo kazala zgolj na ravni analize ženske podobe, temveč se bo, v kontekstu sovjetske ideologije družbenih in spolnih vlog, nanašala na uvodoma omenjeni problem shizofrenega odnosa med javnim in intimnim – med vlogami, ki jih posameznik (tako ženska kot moški) igra v javnosti po nareku ideološkega diskurza partije, in tistimi, ki jih živi med štirimi zidovi. V sled tej misli bomo analizirali filmsko govorico obeh avtoric, ki se v osnovi vpisujeta v avtorsko politiko z zorne točke ženskega pogleda dveh filmskih avtoric.⁸ Filmska govorica se vzpostavlja v določenem kontekstu, ki je v obravnavanem primeru Sovjetska zveza v času odjuge in stagnacije. V njihnih filmih bomo iskali in analizirali podobo ženske (protagonistke) v razmerju do podob, kot jih vzpostavlja uradni patriarhalni diskurz oblasti, in prepraševali način, kako (in ali sploh) avtorici predreta falogocentričnost kinematografa in vzpostavita ženski pogled.

⁷»Процесс становления гендерных исследований в России происходит в отличном от Запада социокультурном контексте: это отличия онтологические, политические, гносеологические и когнитивные« (Асланова 2011: 3).

⁸S to besedno zvezo se referiramo na t. i. »politiko avtorjev«, ki izhaja iz francoskega izraza *politique des auteurs* in predstavlja izhodiščno točko za avtorske teorije filma. Izraz se je v petdesetih letih uveljavil med privrženci cinefilske veje filmskih kritikov, bodočih novovalovcev (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette in Éric Rohmer), zbranih okoli revije *Cahiers du cinéma*, kjer je bilo l. 1954 objavljeno programsko besedilo François Truffauta *Določena tendenca francoskega filma*, v katerem Truffaut zagovarja idejo režiserja-avtorja (*auteur*), ki ni zgolj »izvedbenik« napisanega filmskega scenarija (*metteur en scène*), temveč je neke vrste demiurg, ki ustvarja lasten svet, oz. kot kasneje zapiše Deleuze, misli v podobah (Kavčič, Vrdlovec 1999: 472–473). Praktično to lahko pomeni, da je režiser vpet v vse stopnje filmske produkcije, medtem ko se v obravnavanih primerih Šepitko in Muratove naslanjamo bolj na teoretsko plat politike avtorjev: filmski režiser je v prvi vrsti ustvarjalec forme, ki vpliva tudi na vsebino – tako avtor razvija lastno estetiko, filmsko govorico, lasten izraz ustvarja tudi znotraj okvirov studijskih sistemov (režiserji kot so npr. Fritz Lang, Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock, idr.). Za koncept avtorstva je pomemben pojem kontinuitete, ki in kot jo gradi avtor – ta razvija lastno, posebno estetiko, avtorsko poetiko, kar lahko opazujemo in zasledujemo skozi njegov celoten opus. Koncept avtorstva, ki se razvije neposredno iz politike avtorjev, je tako eden ključnih konceptov filmske kritike, teorije in zgodovine. V tem kontekstu vzpostavljamo oz. pritrjujemo splošno sprejetemu mnenju, da sta tudi Šepitko in Muratova filmski avtorici, *auteur par excellence*, saj sta v svojih delih, kljub delovanju znotraj studijskega sistema in večkratnem snemanju po naročilu ali že pripravljenih scenarijih te subverzivno zaobrnila na svojevrsten in samosvoji način, kar ju je, še posebej Muratovo, večkrat postavljalo navzkriž z oblastjo in cenzuro. Šepitko in Muratova ne ideološko ne formalno torej ne sledita nikakršnemu od zunaj (s strani oblasti – v njunem primeru partijske kulturne in filmske politike) vsiljenemu modelu, temveč ustvarjata v lastnem, svojem pogledu.

Če se bomo pri analizi filma *Krila* Šepitko držali bolj semiološke linije, s katero bomo poskušali analizirati podobe-maske ženske junakinje, ki se gradijo v nesorazmerju med javnim (od nje pričakovanim) in intimnim (njenimi željami, sanjami, spomini, zanjo resničnimi občutki), bomo pri analizi filmov Muratove, *Kratka srečanja* in *Dolga poslavljanja*, ženski pogled iskali z analizo filmske govorice, predvsem sintaktičnih razmerji med posameznimi filmskimi elementi. Ti vzpostavljajo filmski prostor in čas z manipulacijo filmskega narativa (npr. filmska ločila: montaža, ki razbija linearni čas-prostor). Tako vzpostavljena razmerja gradijo »druge« oz. drugačne prostore – prostore drugega, ženskega pogleda, ki razbijajo falogocentričnost kinematografskega aparata, ki podoba ženske, kot bomo predstavili v odlomkih, nanašajočih se na koncepte zahodne feministične filmske kritike in teorije, izrisuje skozi, po Lauri Mulvey, implicitno kinematografu moški pogled (*male gaze*). Pri tem se bomo večinoma opirali na filmsko teorijo in kritiko, kot jo razvijajo vzhodni, večinoma ruski avtorice in avtorji in je zahodnemu prostoru manj dostopna oz. poznana. Pri tem velja izpostaviti zbornik *Filmska umetnost* (*Искусство кино*), ki se že leta 1991 (povedno glede na prav takraten ideološko-politični in z njim družbeni prevrat) v posebni tematski številki loteva feministične filmske kritike in teorije skozi specifično družbeno-kulturno prizmo, ki je bila do takrat v sovjetskem oz. vzpostavljaljočem se ruskem prostoru praktično neprisotna (Стишова 1991).

3 KONTEKSTI

Obrat h konservatizmu in tradicionalizmu, ki se v Rusiji krepi že od razpada Sovjetske zveze, ni nekakšen nemotiviran padec v srednjeveške temine, v kaos katerih bi sodobno Rusijo pahnila dolga zgodovina ideološkega terorja in despotskega absolutizma »marksistično-leninistično-stalinistične« ideologije, ampak se v sinusoidno zarisani dinamiki zgodovine kaže kot logičen rezultat. V tem kontekstu je sodobna Rusija v razmerju do Sovjetske zveze obrat k nasprotnemu polu, med dialektično apropiacijo in zanikanjem prejšnjega (tj. sovjetskega) ideološkega ustroja androgine družbe proletarcev, v kateri se je vloga in podoba žensk krojila po povednem izreku iz časa druge svetovne vojne: »Я и лошадь, я и бык, я и баба, и мужик« (Туаровская 1991: 140).

»Biti moški« in »biti ženska« v času Sovjetske zveze ni bil indeks mesta in vloge v družbi, vsaj na ravni uradnega diskurza ne, saj se je vrednost v komunistični družbi ustvarjala predvsem

glede na mesto na partijski lestvici. Z oktobrsko revolucijo l. 1917 in diktaturo proletariata, kot je uradno vzpostavljena l. 1924, naj bi se po diktatu uradnega diskurza vzpostavila egalitarna družba. Obdobje po revoluciji je težilo po absolutnem preoblikovanju prejšnje, caristične družbe. Novi človek, *Homo Sovieticus*, je živel na poti v svet novih vrednot, v svetlo prihodnost (коммунизм — светлое будущее человечества), pri čemer je v prvi vrsti intimno odpravljeno kot buržoazno, sfera družinskega (in domačega) kot osnovne družbene celice postane »komuna« (Гульченко 1991: 58), kjer zasebno *je* javno, torej tudi družinski odnosi – vlogo matere in očeta kot vzgojiteljev, varuhov in skrbnikov prevzame država. V tem kontekstu je žensko vprašanje uradno »rešeno« v stalinski ustavi l. 1936, s katero je na ravni uradnega diskurza spolna razlika izničena (Айвазова 1991: 22): ženska, tako kot moški, postane »трудовая единица«, delovna enota, eden od vijakov v mehanizmu izgradnje komunistične utopije (Туаровская 1991: 135).

Problem ruskega feminizma se kaže kot simptom specifične ideologije in njenega diskurza. Seksizem »po sovjetsko« za razliko od Zahoda ni strukturni problem na ravni javnega diskurza, ampak ostaja predvsem v kontekstu intimnega, vsakdanjih odnosov. Prav intimno se v sovjetski družbi kaže kot mesto, kjer se posameznik (vsaj do neke mere) oddahne od predpisanih mu javnih vlog – to je prostor, kjer ženska in moški nista zgolj udarnica in udarnik, kolhoznica in kolhoznik, partijka in partijec, temveč tudi »zgolj-ženska« in »zgolj-moški« (Воронина 1991: 14–17). A te razlike med intimnim in javnim država ni uspela odpraviti, kar je pripeljalo do shizofrene situacije v družbi, neposredna potomka katere je sodobna Rusija.

3.1 VLOGA IN PODOBA ŽENSKE V URADNI IDEOLOGIJI

V sovjetski ideologiji ženska nikoli ni nastopala kot ženska, brez dodatnih označevalcev; zdi se celo, da je beseda »ženska« sama po sebi prazen označevalec, saj je bila ženska vedno opredeljena zgolj v *razmerju do* svoje vloge oz. funkcije: »ženska-mati« ali »ženska-delavka«. V sovjetski družbi, posebej v prvih dveh desetletjih po oktobrski revoluciji, je intima nosila negativno oznako, saj je bila razumljena kot pojem buržoazne caristične Rusije. Rekonstrukcija spolnih vlog v družbi je postala simbol zmage novega reda na eni in temelj za ustvarjanje nove družbe na drugi strani. A po začetni utopistični naravnosti partijskih voditeljev so se tudi znotraj novo izgrajujočega se sistema vloge spola v družbi kmalu razdelile na podlagi »starega« vzorca: na ženske, delavke-matere, ki »proizvajajo« nove generacije delavcev in vodijo gospodinjstvo, in moške, voditelje, vojake, delavce, ki »proizvajajo«, upravljajo in gradijo

komunistični sistem.⁹ Država je tako posegla globoko v intimne odnose mož-žena, starši-otroci in pri tem prevzela vlogo patriarha. Tako je ženskam zagotavljala zaščito (predvsem kot materam – porodniška, vrtci ipd.) in utrdila njihovo neodvisnost z možnostjo (dolžnostjo) dostopa do plačanega dela. Če je država na ravni uradnega diskurza s tem do neke mere emancipirala ženske,¹⁰ je po drugi strani osvobodila, a hkrati »kastrierala« moške, saj jim je odvzela njihovo »naravno« funkcijo: moškost posameznika se je definirala glede na njegovo pozicijo znotraj sistema. Tako je odnos med moškim in žensko iz linearne prerasel v trikotno funkcijo, kjer je v prvi vrsti posameznik najprej predan državi – komunistični ideji, partiji, kolektivu, domovini (Ashwin 2000: 1–2); celo »moderna ljubezen« je označena za škodljivo, saj posameznika ovira v absolutni predanosti državi.¹¹ »Osvoboditev« od tradicionalnih spolnih vlog je dejansko osvoboditev v narekovajih, saj je tako ženske kot moške vodila v novo »suženjstvo« partijske ideologije.

Po drugi svetovni vojni se pritisk države zmanjša, predvsem po Stalinovi smrti: ob izgubi generacije očetov in Očeta, velikega vodje, je sledil umik nazaj v intimno, fizično-psihološki despotski teror je zamenjala ideološka iniciativa: partija je verjela, da bodo sedaj državljani prostovoljno sledili »komunistični morali« in lastne interese podrejali državnim. To naj bi pomenilo, da državljani še vedno »trdno delajo«, obenem pa živijo svoja lastna življenja v urejenih družinskih celicah. Ta ideja se je izkazala za povsem nerealno – stalinistični teror je pohabil celotno družbo, zmedel nekdanj jasno zarisane družbene vloge znotraj osnovne celice – družine. Država je v demografski krizi pritiskala na ženske, da postanejo matere čim več otrokom, hkrati pa opravljajo polne delovne izmene. Moški naj bi se po drugi strani realizirali

⁹Aleksandra Kolontaj, vodja ženskega oddelka partije do 1922, pravi, da v obdobju diktature proletariata družinska ekonomska enota ni le nepotrebna, temveč celo škodljiva, saj predvideva neekonomično rabo sredstev, kot so hrana in gorivo, obenem pa gospodinjstvo žensk označi kot neproduktivno. Družino vidi kot platformo, ki še vedno omogoča zatiranje žensk in spodbuja egoizem (Ashwin 2000: 5).

¹⁰V času odjuge so na partijski ravni potekali poskusi-pogovori emancipacije žensk; predlagani ali sprejeti so bili nekateri ukrepi, ki naj bi žensko »osvobodili« oz. emancipirali: splav je bil znova legaliziran l. 1955 (Rusija oz. Sovjetska zveza je bila sicer prva država, ki je legalizirala splav l. 1920, a ga je v okviru stalinske demografske politike v pozivu po povečanju rodnosti prepovedala l. 1936), podobno kot na Zahodu (predvsem marksistični feminizem) so, vsaj na ravni uradnega diskurza, v času odjuge potekali pozivi po osvoboditvi ženske od gospodinjanskega dela: v času modernizacije so npr. tudi v Sovjetski zvezi razmišljali o večji vključenosti gospodinjanskih aparatov v vsakdan; na simbolni ravni so prav v času Hruščova in kasneje Gorbačova – torej dveh »svobodnejših« obdobjih Sovjetske zveze – odjuge in glasnosti – v politični vrh vključili žensko – Jekaterina Furceva je postala ena odločilnih članic Politbiroja (pri tem je sicer povedno poudariti, da je funkcijo izvajala le tri leta, v svoji celi zgodovini pa je Politbiro vključeval zgolj štiri članice: poleg Furceve še Jeleno Stasovo, Aleksandro Birjukovo in Galino Semjonovo – Attwood 1993: 73).

¹¹Pri tem je vsekakor treba upoštevati razliko med komunističnim, tj. zgodnjim postrevolucijskim obdobjem, in stalinističnim obdobjem, ki znova zariše bolj tradicionalne poteze moško-ženskih oz. družinskih odnosov, sicer še vedno pod despotskim okriljem države.

skozi vzpenjanje po (partijski) hierarhični lestvici. A medtem so izgubili vlogo skrbnika in varuha družine (*кормитель*), saj je tudi ta del nase prevzela ženska:

Ženska je bila ... ustavljena. Zahteve so bile kontradiktorne. Še vedno mora delati in častiti lastno izpolnitev v javni areni, a ne tako močno in tako veliko kot prej. Ujeti pravo ravnovesje je izmuzljivo. Njena naloga je bilo obdržati skupaj družino, tolažiti travmatiziranega moža in podpirati njegova prizadevanja. (Ashwin 2000: 15)

Prvi večji prelom v družbeni zavesti je Sovjetski zvezi prineslo obdobje odjuge, ki ga pogojno omejujemo z letnicama 1953 (Stalinova smrt, Nikita Hruščov postane generalni sekretar KP) in 1964 (nastop Leonida Brežnjeva kot generalnega sekretarja KP); preobrat v stagnacijo pa se piše v l. 1967 (50. obletnica oktobrske revolucije) oz. 1968 z nastopom Varšavskega pakta in vdorom sovjetske vojske na Češkoslovaško, ki dokončno zaduši krik »pomladnega« obdobja. Če odjuga v prvi vrsti pomeni rehabilitacijo s stalinskim terorjem prežete družbe ter v drugi vrsti odpiranje politično-gospodarskega prostora z Zahodom, kar pomembno vpliva na kakovost življenja in dvig potrošniške moči, pa v tem času svoj razcvet doživi tudi umetnost.

Odpiranje na Zahod v odjugi je pomembno vplivalo na vzpostavljene družbene vloge: predvsem mlada generacija se je spoznavala z novimi idejami seksualne sproščenosti, ki je vela iz gibanj zahodne kulturno-seksualne revolucije. Pri tem je pomembno vlogo igral 6. Mednarodni festival mladih in študentov, ki je l. 1957 potekal v Moskvi in še danes velja za ključno kulturno prelomnico pri »otoplitvi« železne zaves, s katero se je obdala Sovjetska zveza. Mladi s celega sveta, delegacije iz kar 131 držav, so v sovjetsko družbo vnesli zahodne ideje (od glasbe, mode, filmov, literature ipd.), od tu izhaja tudi koncept »lahkega dekleta« (*девушка легкого поведения*), ki »je izgubila svojo deviško čast s tujci« (Ilić 2004: 74), pri čemer njena »grešnost« (seveda) ni bila v tem, da je izgubila čast, temveč to, da jo je izgubila s »tujci«.

Čas Brežnjeva oz. obdobje stagnacije zariše še večji prepad med uradnim diskurzom oblasti in »resnično« izkušnjo posameznika v vsakdanu Sovjetske zveze. Po očitno neuspeli »obljubi« Hruščova o prestopu v komunizem do leta 1980 (Attwood 1993: 78), so partijski ideologi izumili nov termin, ki ohranja linijo optimistične napovedi svetle komunistične bodočnosti. »Realsocializem« oz. »realno obstoječi realizem« (*период развитого социализма*), kot je v uradnem diskurzu z neologizmom poimenovano obdobje stagnacije, je v nasprotju z odjugo obdobje ekonomske, politične in socialne krize – posledica neuspelega planskega gospodarstva. Obenem je obdobje stagnacije predvsem obrat k tradicionalizmu, ki je v veliki meri razveljavil (vsaj v uradnem diskurzu) bolj liberalne postavke obdobja Hruščova: ta prelom v diskurzu je na simbolni ravni (kot tudi praktični ravni, saj je bil eden pomembnejših sprožilnih elementov disidentskega gibanja) označeval tudi za železno zavezo znamenit sodni proces proti

pisateljema-satirikoma Andreju Sinjavskemu in Juliju Danijelu, ki sta bila obtožena antisovjetske propagande in obsojena na večletno prisilno delo v taborišču.

Bolj tradicionalistično se začne znova postavljati razumevanje vloge in funkcije posameznika v družbi. V ospredje stopi zahteva po rekonstrukciji tradicionalnih spolnih vlog: sovjetska maskulinizirana ženska si je znova želela svojih ženskih atributov – nežnosti, šibkosti ipd. –, ki bi tudi moškemu dovoljevali, da obnovi svojo vlogo – avtoriteto patriarha kot skrbnika in zaščitnika družine (Ashwin 2000: 15). Predvsem zaradi demografske krize (upad števila rojstev v evropskem delu Sovjetske zveze – če je v azijskem delu Sovjetske zveze povprečna družina imela 5 do 6 otrok, so v evropskem delu prevladovale družine z enim otrokom – Attwood 1993: 80) se je krepila propaganda družine in vrnitve v tradicionalne vloge: ženska – gospodinja in mati, moški – skrbnik in varuh. V šole so, naprimer, uvedli predmet etika in psihologija družinskega življenja, časopisi so bili preplavljeni s kritičnimi članki s prodružinsko propagando, ki so se spraševali, kje sta »pravi moški in prava ženska« (*Ibid.*: 80–82) – slednje, torej vprašanje »prave ženske«, tematizirata tudi Šepitko in Muratova v obravnavnih filmih.

V že omenjen kontekst disidentskega gibanja bi lahko uvrstili tudi »znova oživeli feminizem« konec sedemdesetih, ki se je za razliko od sočasnih gibanj na Zahodu in uradnega diskurza partije vračal k esencialističnim postavkam in poudarjal »radikalno razliko med spoloma in poškodbe, ki so nastale zaradi patriarhalne države« (Kondakov 2012: 37). Pri tem osrednjo vlogo igra leningrajska feministična skupina Ženska in Rusija (*Женщина и Россия*), ki je v samizdatu l. 1979 izdala odmeven zbornik feminističnih besedil *Zbornik za ženske o ženskah* (*Альманах женщинам о женщинах*), ki je že v začetku osemdesetih zaokrožil po tujini in doživel velik odmev predvsem v Franciji, Veliki Britaniji in ZDA, medtem ko je bil v domačem okolju uradno preganjan (po mreži samizdata naj bi krožilo le nekaj deset izvodov – Corigliano 2001: 180–182). Ustanoviteljice gibanja (Tatjana Mamonova, Julija Voznesenska, Tatjana Goričeva in Natalija Malahovska) so poleg poudarjanja drugačne »ženske duše, ki je sposobna ljubezni in duhovne izkušnje ter je tako sposobna prinesiti družbeno pravico« (Kondakov 2012: 37), izhajale iz feminističnih gibanj 19. st., ki so pozivala k osvoboditvi od patriarhalnega zatiranja »skozi ljubezen in vero« (*Ibid.*). Obenem so zahtevale izenačitev razlik med moškimi in ženskami tudi na materialni ravni, saj so bili moški kljub uravnalovki plačani več kot ženske.¹² Zaradi idejnega nestrinjanja (Mamonova se je opirala na zahodni tip feminizma, ostale

¹²V sedemdesetih, še bolj pa v osemdesetih je naraščala ozaveščenost o spolni neenakosti znotraj sovjetske družbe. Ženske so namreč le redko zasedle vodilne položaje v družbi, plačane so bile manj, večkrat so opravljale po dve dnevni službi, družina je bila še vedno patriarhalno organizirana, ženske pa večinoma ekonomsko odvisne od moških itd. (Kondakov 2012: 38).

so se naslanjale na opisano krščansko izročilo) je skupina razpadla, iz nje pa je izšel Marijin klub (*Клуб Марии*), ki je zaradi preganjanja s strani KGB (*Ibid.*: 4–5) svoje delovanje prenesel v tujino, kjer je izhajal časopisni zbornik *Marija* (*Мария*, 1980–1982), v katerem so tematizirale problem ženske v družini, javni sferi, problem splava, odnos do žensk v zaporih itd. Če je skupina imela precejšen odmev v tujini kot prva feministična skupina v Sovjetski zvezi, je njen pojav (tudi zaradi cenzure) za rusko družbo imel obrobni pomen in se do večinskega javnega diskurza ni prebil. Feminizma se v javnem diskurzu navsezadnje še vedno drži negativna oznaka – sovjetski mediji portretirajo npr. zahodni feminizem kot histerični pojav srednjega razreda, ki naj bi za sovjetsko družbo bil absolutno odvečen – feministka v očeh sovjeta je »ženska v hlačah, ki hoče biti moški in jih obenem sovraži« (Attwood 1993: 79).

Orisani odnos do ženske, njene vloge in podobe v uradni ideologiji, odseva neskladja z intimnimi življenji, pričakovani ženske, ki se znotraj javnega diskurza ni čutila domače oz. je podobe in vloge, ki bi jih morala nositi ali igrati, do neke mere tudi aktivno zavračala. Nelagodje oz. shizofrene prelome, ki jih njune junakinje občutijo med javnim in intimnim, upodabljata avtorici vsaka na svoj način – glede na ideološki trenutek, v katerem je nastal posamezni film (Šepitko – obdobje pozne odjuge in Muratova – obdobje zgodnje stagnacije). Šepitko je s tematizacijo stereotipne podobe vojne junakinje bližje razmisleku o ženski podobi v javnem diskurzu, medtem ko Muratovo v tandemu »provincialnih melodram« zanima intima – notranji svet ženske, ki hrepeni v premisi »biti ljubljene«.

3.2 FILM IN ODJUGA

Poimenovanje »odjuga« izvira iz naslova dela Ilje Erenburga, *Odjuga (Омменель)*, iz l. 1954, ki ubesedi zeitgeist tega obdobja in tako v formi kot vsebini prelomi z narativom socialnega realizma ter fokus prenese na *iskreno* upodabljanje *resničnega* ruskega vsakdana malega človeka in njegovih problemov, ki izhajajo iz samega družbeno-političnega konteksta. Obenem se dotika tabujev, kot so antisemitizem, stalinske velike čistke l. 1937, t. i. zdravniška zarota, gulagi idr. Seveda je povest vzbudila pravi vihar na kulturno-politični sceni in ji hkrati prinesla svežega vetra, ki je uradno zavel z znamenitim XX. kongresom Komunistične partije l. 1956. Na njem Hruščov javno obsodi stalinski kult osebnosti kot tujega marksistično-leninističnem duhu, saj »nega ali drugega voditelja povzdigne v junaka in obenem zmanjša vlogo partije in

ljudske množice« (Woll 2000: 9). Obljuba, da je možen utopičen socializem brez despotizma, je v množici prebudila raznovrstne entuziastične nove glasove (*Ibid.*: 10).

Film se je v očeh voditeljev še vedno kazal kot najboljši posrednik političnih sporočil (*Ibid.*: 10), kar prepozna tudi Hruščov: »Ko izide nova knjiga, je gotovo ne bodo vsi prebrali. Nekatere lahko razumejo samo izkušeni bralci, obenem pa porabimo veliko časa, da knjigo preberemo in razumemo. Film so lažji za razumevanje« (Attwood 1993: 74). Film je tako dobil finančno in infrastrukturno podporo, kar je pomembno povečalo produkcijo v osrednjih studiijih Mosfilm, Lenfilm, Filmski studio Gorkega (poveden je statistični podatek, ki beleži, da je bilo še l. 1951 posneto in v kinematografih zaradi močno zaostrene cenzure distribuirano zgolj osem domačih filmskih produkcij, medtem ko je do konca petdesetih ta številka znova preseгла sto filmov na letni ravni) in prispevalo k razvoju nacionalnih kinematografij (npr. Kirgizfilm, Filmski studio v Odesi, Litvi idr.), kamor so se tudi zaradi manjšega pritiska centralne oblasti umikali oz. s strani centralne oblasti celo bili umaknjeni mnogi mlajši režiserji, kot npr. Muratova, Paradžanov idr. Obenem je ideološka otoplitev, ki je omilila zadržljive postavke socialistične estetike, umetnikom dajala več svobode: tako so vojne filme in hagiografske filmske biografije zamenjali filmi, ki so se dotikali vsakdana in obravnavali njegove tematike, kot so revizija druge svetovne vojne, prepad med generacijami, življenje sodobnega človeka v mestu idr. (*Ibid.*: x–xvi).

Nova, liberalna generacija režiserjev, t. i. šestdesetletnikov (*шестидесятники*, 1957–1967), predstavlja polfon nabor glasov, ki ustvarjajo v novih filmskih slogih in z novimi tematikami. Pri tem se sama oznaka »šestdesetletniki« ne navezuje na dejansko starost, saj so v tem času plodovito ustvarjali predstavniki starejše generacije, ki so snemali že v tridesetih, npr. Mihail Kalatozov in Mihail Romm, ob njih vojni veterani, kot npr. Grigorij Čuhraj in Marlen Hucijev, medtem ko so se mladi, ki so ob koncu petdesetih in v začetku šestdesetih doštudirali na VGIKu, zapisali v svetovno kinematografijo kot izjemni avtorski glasovi: v prvi vrsti Andrej Tarkovski, Andrej Končalovski, Gleb Panilov, Elem Klimov, Larisa Šepitko, Kira Muratova, Vasilij Šukšin, Aleksander Askoldov idr. (Johnson 1999).

Če se je sicer vzporedno s produkcijo povečal tudi centralni birokratski aparat Goskino – Državni filmski komite (*Госкино – Государственный комитет по кинематографии*), med l. 1953 in 1963 sicer pod neposrednim upraviteljstvom Ministrstva za kulturo Sovjetske zveze, so si svoj glas kot opozicija centralistični oblasti in opolnomočenje lastnih umetniških potreb izborili tudi filmski delavci. Leta 1957 je bil namreč ustanovljen nov organ – Zveza (sindikat) filmskih delavcev (*Союз кинематографистов СССР*) – pod predsedstvom Ivana A. Pirjeva,

ki je vse do časa Brežnjeva (Pirjev odstopi l. 1964), ko se je cenzura zaostila, uspel v distribucijo spraviti več za partijo spornih filmskih projektov. Pomembno vlogo pri demokratizaciji in odpiranju filmskega prostora je poleg Zveze odigral tudi VGIK (Vsezvezni državni inštitut kinematografije – *Всесоюзный государственный институт кинематографии*),¹³ kjer so predavali pomembni režiserji »stare« generacije, kot sta npr. Aleksander Dovženko in Mihail Romm (oba tudi mentorja Šepitko). Kljub pripadnosti partiji so ti s svojim pretanjenim okusom in etosom (ne glede na spremeno politične situacije) »vzgojili« novo generacijo. Ta je sicer govorila drugačen jezik – po formi in vsebini inovativen in svobodnejši od ideoloških partijskih postavk – a je starejša generacija (pri tem v petdesetih in zgodnjih šestdesetih pomembno vlogo igra predvsem Romm) v njih kljub vsemu prepoznala iskrenost in umetniško izjemnost posameznikov ter jim odpirala poti tudi takrat, ko so birokratske sile to poskušale onemogočiti. VGIK je tako postal eno pomembnejših žarišč mladih intelektualcev, kjer so imeli dostop tako do »prepovedane« literature in filmov z zahodne strani železne zavesne, aktivno so se upirali sistemu in večkrat pripravljali tudi proteste (npr. ob aretaciji enega od študentov l. 1956, v času obiska italijanskih režiserjev l. 1963 idr.).

Poleg prvih mednarodnih filmskih festivalov, ki so domačo kinematografijo in sovjetski filmski prostor (ponovno) predstavljali Zahodu – Vsezvezni filmski festival (*Всесоюзный кинофестиваль*) l. 1958, ki danes podeljuje glavno državno filmsko nagrado nika, in Mednarodni filmski festival v Moskvi (*Московский международный кинофестиваль*) l. 1959 –, je pomembno vlogo v filmskem prostoru, predvsem na področju filmske kritike in teorije, odigrala revija *Filmska umetnost*, ki je po XX. kongresu Komunistične partije l. 1956 odstavila staro uredništvo in se »demokratizirala« skupaj z novim valom mladih režiserjev odjuge. Novo uredništvo, ki mu je načelovala Ljudmila Pogoževa, se je počasi odklonilo od partijske ideologije – poleg tega, da je revija znova postala mesečnik, se je spremenila tudi njena oblika in vsebina. Novo uredništvo je že v prvi številki l. 1957 namesto predgovora urednika objavilo poročilo z okrogle mize, v katerem je režiser starejše, predvojne generacije, Sergej Jutkevič, pozival delavce revije, da bi končno govorili »о самом главном — об искусстве кино«, brez ideološko-partijskih, tj. (kulturno)-političnih namer (Аркус 2009).

Kot manifest revije štejemo v 5. številki leta 1959 objavljeno besedilo pisatelja Viktorja Nekrasova *Besede – »velike« in »preproste«* (*Слова - «великие» и «простые»*), v katerem piše

¹³Danes pod imenom Vseruski državni inštitut kinematografije S. A. Gerasimova (*Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова*).

o filmih Marlena Hucijeva *Dva Fjodorja* (*Два Фёдора*, 1958) in Aleksandra Dovženka *Pesnitev o morju* (*Поэма о море*, 1958). Pri tem se postavi na stran režiserja mlade generacije, Hucijeva, ki za razliko od monumentalnega načina upovedovanja-upodabljanja Dovženka, mojstra stare šole, »velikega stila«, z naturalistično preprostostjo filmskega izraza gledalca, po mnenju Nekrasova, bolj prepriča s tem, ko se odkloni od stalinističnih vzorcev filmske patetike »velikih besed« in govori »о людях простых, из жизни, наших друзьях« (Некрасов 1959). Na teoretski in kritiški ravni je revija *Filmska umetnost* v šestdesetih igrala podobno vlogo, kot so jo za evropski povojni film, npr. francoski novi val, italijanski neorealizem idr. odigrale revije *Cahiers du cinéma*, *Bianco e Nero* ali *Sight and Sounds*. Revija je namreč združevala še danes relevantne filmske kritičarke in kritike, kot so Lev Anninski, Jurij Hanjutin, Neja Zorka, Maja Tuarovska, Inna Solovjeva in Vera Šitova, ki so natančno spremljali in analizirali filmske tekste sodobnikov – mladih režiserjev – in na ta način kritično dokumentirali (in s tem kurirali) še danes priznan izbor izstopajočih sodobnih filmskih tekstov. V reviji so bili objavljeni tudi pomembni teoretski prispevki, kot npr. esej režiserja Sergeja Paradžanova *Stalno gibanje* (*Вечное движение*, l. 1966, št. 1) ali »manifestna« utemeljitev filmske govorice Andreja Tarkovskega *Ujeti čas* (*Запечатленное время*, l. 1967, št. 4), obenem pa so izhajali tudi prevodi raznih besedil zahodnih filmskih avtorjev, kritikov in teoretikov.

Zahteva Hruščova po iskrenosti in snemanju resničnosti vsakdana, kot jo je postavil na znamenitem XX. kongresu Komunistične partije l. 1956, je sovpadala s formalistično-ideološko potezo evropskega povojnega *cinéma vérité* (film resnice). Monumentalnost in spektakelskost, značilni za (stalinski) socrealizem, sta dušili umetniški izraz – ideološka uniformiranost tekstov in njihovih podob je prikazovala junake, ki so bili daleč od »resničnih« izkušenj vsakdana sovjetskega državljana. Z govorom Hruščova, ki je z najavo procesa destalinizacije tudi na nominalni ravni sprostil (kulturno) ozračje, so oživela vsa področja kulturno-umetniškega življenja: gledališče je spoznavalo nove oblike z Jurijem Ljubimovim v moskovskem Gledališču na Taganki (*Московский Театр на Таганке*), odvijala so se mnoga javna branja poezije pred spomeniki velikim pesnikom in drugje – znameniti so npr. pesniški večeri na Politehnični fakulteti, kjer so nastopali »bardi«, pesniki, kot so Jevgenij Jevtušenko, Bella Ahmadulina, Andrej Voznesenski, s kitaro v roki in ob besedilih, ki so kritično opisovala družbeno(e) realnost(i) tistega obdobja, privabljali množice poslušalcev.¹⁴

¹⁴To upodablja tudi Marlen Hucijev v filmu *Imam dvajset let* – skorajda »programskem listu«, portretu generacije šestdesetletnikov: za danes legendaren prizor velja »Večer pesnikov« na Politehnični fakulteti, kjer slišimo glasove Jevtušenka in Ahmaduline. Da pa je kljub razglasu Hruščova »svoboda« bila omejena, kaže že odnos cenzorjev (oblasti) do prav tega prizora: v uradni, torej javno predvajani verziji filma je prizor skrajšan na zgolj nekaj kadrov,

Podobno kot je povojni zahodni film naredil rez in zavrnil statičnost, preperelost umetelnih ornamentov, npr. italijanskega »cinema dei telefoni bianchi« ali francoskega »cinéma du papa«, je film odjuge predstavljal stilističen odmik od socrealizma. Zgledoval se je po italijanskem neorealizmu, francoskemu novemu valu, poljski in češkoslovaški filmski šoli ter evropskemu modernizmu. Režiserji so se podali na ulice, da bi ujeli resničen odsev sodobne zgodovine, delali so z naturščiki, z improvizacijo, tematsko so odpirali socialne probleme in v ospredje postavili malega človeka, človeka z družbenega roba, ki se spopada z brezposelnostjo, stanovanjskimi problemi, črnim trgom, zastarelimi družinskimi vrednotami idr. S podobnimi estetsko-formalnimi prijemi kot evropski film(i) tega obdobja, a z manj drznosti pri obravnavi tematik (npr. odsotnost črnega humorja, premikanje moralnih vrednot, eksplicitni jezik [*mam*]), je zaznamovan tudi sovjetski film. V ospredju je posameznik v novem družbeno-političnem kontekstu, ki je moral še vedno biti postavljen v moralne normative partije, kar je prikazovanje »resnične« intime vsakdana v razmerju do javnega diskurza večkrat pripeljalo do shizofrenih zdrsov, ki so se odražali v cenzorskih posegih (Dumančić 2010: 44–57).

Temu sta bili podvrženi tudi Šepitko in Muratova, saj njuna govorica formalno-ideološko, na ravni podob in vsebine, prestopa načrtane družbeno-ideološke normative. Odmik od (soc)realizma (stalinske) kinematografije se je kazal v uporabi drugačnih filmskih izraznih sredstev, ki so pojem »realizma« obravnavala drugače – »resnična« filmska podoba se je »razširila« čez/ven/za prikazanim na platnu, na ekstradiegetski ravni: junak, situacija, ideja ni bila več izražena zgolj neposredno, temveč se je kazala/oblikovala skozi notranje monologe junakov, nediegetsko uporabljene filmske elemente, z igro globine filmskega polja – skratka filmskega teksta, ki se ni izrisoval neposredno na platnu (Зоркая 2006: 338), kar bomo opazovali in analizirali tudi v obravnavanih filmskih tekstih Šepitko in Muratove.

3.3 FILM IN STAGNACIJA

Stagnacija je prizadela tudi filmsko industrijo in umetnost – slednje predvsem v kontekstu znova poostrene cenzure, ki se je vzpostavila za časa Brežnjeva. A kot piše filmska kritičarka Neja Zorka, sedemdesetih ne moremo tako enostavno odpraviti kot leta zastoja sovjetske

medtem ko je v originalni verziji predstavljal veliko večji del filma. Zanimivo, da danes omenjeni prizor v dokumentarnih filmih večkrat uporabijo kot *found footage*, torej kot resnični, dokumentarni posnetek, kljub temu da je ta prizor zrežiran – umetno postavljen.

kinematografije.¹⁵ Avtorica to desetletje zaradi kulturno-politične situacije razširi med letnice 1968 kot konec obdobja odjuge in 1985 kot začetek obdobja perestrojke in glasnosti: že l. 1967 sta cenzorskim očem podlegli danes priznani mojstrovini sovjetskega filma, *Andrej Rubljov* (*Андрей Рублёв*, 1966) Andreja Tarkovskega in *Primer Asje Kljačine, ki je ljubila, a se ni otožila* (*История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж*, 1967) Andreja Končalovskega. Če se je film Tarkovskega kljub temu uspel »že« l. 1971 prebiti skozi cenzorska merila, je film Končalovskega obležal na policah vse do znamenitega V. kongresa Zveze filmskih delavcev maja 1986, ko so člani zveze odstavili vodstvo in za novega predsednika izvolili Elema Klimova. S tem se je začel proces rehabilitacije cenzuriranih filmov kot tudi rekonstrukcije same filmske industrije, ki je na ravni ideologije vzpostavila (bolj) demokratičen odnos do polifonije filmske umetnosti.

Če Zorka petdeseta označuje s filmi, kot so *Letijo žerjavi* (*Летят журавли*, Mihail Kalatozov, 1957), *Balada o vojaku* (*Баллада о солдате*, Grigorij Čuhraj, 1959) idr., za »жонец экранного сталинизма« (Зоркая 2006: 395) in približanje k vzpostavljanju posameznika kot individuuma (in ne kot »zgolj-člena« uniformirane podobe kolektiva) ter šestdeseta kot obrat k socialno-psihološkim tematikam, reviziji (stalinske) zgodovine in ideološko kritičnim premislekom sedanjosti – »кинематограф борьбы за 'социализм с человеческим лицом'« (npr. s filmi *Imam dvajset let*, *Devet dni enega leta* [*Девять дней одного года*, Mihail Romm, 1962] idr.) –, so sedemdeseta po mnenju Zorke desetletje svobodne, neangažirane kinematografije, ki ne sledi partijskim navodilom, temveč ustvarja »iz srca« (*Ibid.*).¹⁶ Rodili in razcveteli so se mnogi avtorski glasovi, od Tarkovskega, Končalovskega, Mihalkova do Paradžanova, Germanova idr., katerih dela pa so bila zaradi cenzure večinoma pospravljena globoko v arhive in so luč dneva ugledala šele v osemdesetih. Prav dejstvo »nevid(e)ne« (v sedemdesetih) sodobne filmografije je tisto, zaradi katerega to desetletje označujemo kot obdobje zastoja – kljub temu, da je v resnici nastajalo mnogo ključnih del sovjetskega (avtorskega) filma.¹⁷ Podobno usodo

¹⁵Tako mora Sovjetsko zvezo npr. zapustiti pisatelj Aleksander Solženicin, pregnani so tudi mnogi umetniki, znanstveniki, akademiki, npr. fizik in kozmolog Andrej Saharov, armenski režiser Sergej Paradžanov je zaradi homoseksualnosti obsojen na prisilno delo v delovnem taborišču med 1973 in 1977, idr.

¹⁶«Семидесятники», если бы был введен в обиход и этот термин, следовало бы назвать тех художников, которые сумели сначала принять решение, подводящее черту под усердной государственной службой и над самой проблемой решения: выбор сделан — крылья расправились неповторимое своеобразие, свобода самовыражения, исповедничество, раскрытие заветного, волнующего душу, а не «темплан» — вот свойства новаторского кино 1970-х. (Зоркая 2006: 397).

¹⁷Zastoj v sedemdesetih jasno odseva tudi odziv med filmskimi kritikami – revija *Filmska umetnost* ob zamenjavi uredništva v sedemdesetih in nastopom Jevgenija Surkova tako npr. povsem prezre filma Muratove *Spoznavanje širnega sveta* (*Познавая белый свет*, 1971) in *Sredi sivih kamnov* (*Среди серых камней*, 1983), *Pastoralo* (*Пастораль*, 1978) znamenitega gruzijskega režiserja Otarja Iosselianiya, kljub naklonjenosti uredništva do Tarkovskega ni recenzentskih odzivov na njegova filma *Zrcalo* (*Зеркало*, 1975) in *Stalker* (*Сталкер*, 1979 – Асанова 2009).

doživlja tudi Muratova, ki v tem desetletju skorajda ne ustvarja; po prepovedi prikazovanja *Dolgih poslavljanj* l. 1971 ji oblast dovoli posneti naslednji film šele l. 1978, *Spoznavanje širnega sveta* (*Познавая белый свет*), medtem ko se avtorstvu filma *Sredi sivih kamnov* (*Среди серых камней*, 1983) Muratova zaradi cenzorskih posegov odpove.

Če je bilo to obdobje, ko je kljub vsemu nastalo precej danes ključnih del sovjetskega avtorskega filma, pa se v »državno priznani« v kinematografiji odraža vsesplošni obrat k tradicionalizmu in konservatizmu, ki se je kazal v poskusu administracije Brežnjeva po rehabilitaciji Stalina, kar je med akademiki, umetniki in intelektualci naletelo na oster negativen odziv. V protestnem pismu pred zasedanjem XXIII. kongresa Komunistične partije l. 1966 so izpostavili, da bi rehabilitacija Stalinovega kulta osebnosti razdelila sovjetsko družbo – navsezadnje je odgovoren ne le za smrt mnogih nedolžnih državljanov (druga svetovna vojna, gulagi itd.), temveč je Sovjetsko zvezo predvsem oddaljil od idealov Lenina in izpridil idejo komunizma do te mere, da narod tega ne more in ne sme odpustiti, saj bi to navsezadnje vodilo do spora predvsem z zahodnimi podporniki Sovjetske zveze, česar si v »neugodnem« času hladne vojne sovjeti ne morejo privoščiti (Фомин 1998: 49–52). A čeprav uradno do rehabilitacije v času Brežnjeva nikoli ni prišlo, je bilo proti Stalinu (ne)uradno še vedno prepovedano govoriti.

Slednje se odraža v »uradno sprejeti« kinematografiji tega obdobja, ki je »rehabilitiralo« »spektakelske« žanre zgodovinskih epov, vojnih dram, ki tematizirajo državljansko in drugo svetovno vojno, predvsem adaptacij velikih literarnih klasikov. Ti tudi sicer močno zaznamujejo obdobje med 1950 in 1980, saj so se oblasti zdeli še najbolj »varni«. Avtorji naj bi se pri adaptaciji namreč trdno držali literarne predloge in tako ne prestopali »uradnih« meja, tako na ravni izraza kot vsebine: npr. adaptacije Tolstojevih romanov-epopej *Vojna in mir* (*Война и мир*, Sergej Bondarčuk, 1966–1967) in *Ana Karenina* (*Анна Каренина*, Aleksander Žarki, 1967) ter vrsta filmskih priredb Shakespearja, Čehova, npr. *Othello* (*Отелло*, Sergej Jutkevič, 1956), *Dača s psičkom* (*Дама с собачкой*, Josif Hejfic, 1960), *Hamlet* (*Гамлет*, Grigorij Koznicev, 1964), *Striček Vanja* (*Дядя Ваня*, Sergej Bondarčuk, 1970), *Kralj Lear* (*Король Лир*, Grigorij Koznicev, 1971). V ponovnem porastu je bil tudi žanr komedije, ki se je za razliko od tridesetih nagibala proti podžanru romantične komedije in je slikala močne ženske in feminilne moške junake (npr. ob nastanku sicer s strani cenzorjev kritiziran, a danes kulturni film *Ironija usode, ali uživajte v kopeli!* [*Ирония судьбы, или С лёгким паром!*, Eldar Rjazanov, 1975]). »Pozitivna« vloga države se je slikala tudi skozi filme, katerih glavni junaki so bili policaji – policijski filmi, detektivke in kriminalke (npr. popularna sovjetska televizijska

franšiza – posnetih je bilo kar 21 filmov – *Preiskavo vodijo poznavalci/ZnaToKi* [*Следствие ведут ЗнаТоКи*, Vjačeslav Brovkin idr., 1971–1989, 2002–2003] ali *Mesta srečanja se ne spreminja* [*Место встречи изменить нельзя*, Stanislav Govoruhin, 1979]). V tem času se krepi tudi produkcija otroškega in mladinskega filma, ki naj bi služil vzgoji mladih sovjetov, a je obenem – skozi kontekstualizacijo mladinske (sub)kulture in oblikovanja bolj liberalnih vrednot (spolnost, zahodna glasba in moda itd.) mlade generacije – to bil morda najbolj »provokativen« žanr, ki pa se je cenzorskim posegom v primerno začrtanih potezah ezopovskega jezika, značilnega za širšo produkcijo tega obdobja, bolj ali manj uspešno izogibal. Obenem je mladinska kinematografija prav zaradi tem in načina prikaza, ki je oboje bilo bližje življenjskim izkušnjam občinstva, doživela večji komercialni uspeh, kot priča nekaj znanih naslovov tako iz obdobja odjuge kot stagnacije: *Zgodba o prvi ljubezni* (*Повесть о первой любви*, Vasilij Levin, 1957), *In če je to ljubezen?* (*А если это любовь?*, Julij Rajzman, 1962), *Detela ne boli glava* (*Не болит голова у дятла*, Dinara Asanova, 1974), *Tuja pisma* (*Чужие письма*, Pja Averbah, 1975), *Šolski valček* (*Школьный вальс*, Pavel Ljubimov, 1978), *Potegavščina* (*Розыгрыш*, Vladimir Menšov, 1978), *Niti sanjalo se vam ni ...* (*Вам и не снилось...*, Pja Frez, 1980) itd.

Poleg filma je v tem času vzpon doživela tudi televizija, kjer so nastajale mini serije in televizijski filmi (npr. *Sence izginejo opoldne* [*Тени исчезают в полдень*, Valerij Uskov, Vladimir Krasnopol'ski, 1970–1971], posnet po istoimenskem romanu Anatolija Ivanova, kronika, ki zajema obdobje od državljanske vojne do sodobnosti iz življenja družine v sibirski vasi Zeleni dol; *Sedemnajst trenutkov pomladi* [*Семнадцать мгновений весны*, Tatjana Lioznova, 1973], ki velja za najpopularnejšo TV-serijo v Sovjetski zvezi in pripoveduje o sovjetskem vohunu v Nemčiji med drugo svetovno vojno), saj je bil čas oddajanja živega programa precej omejen.

A kljub temu se dosežki odjuge niso povsem porazgubili – realnost je, za razliko od socrealističnih postavk stalinskega obdobja, slikana tudi skozi socialne in družbene probleme: tako je eden osrednjih žanrov obdobja melodrama, ki tematizira vsakdan sovjetskega človeka, pri tem posebej družbenih spolnih vlog, a za razliko od kinematografije obdobja odjuge poudarja tradicionalistične vrednote (družina, dom) in se kaže kot (konservativno-tradicionalističen) kritičen odsev družbe, kjer je ženska razdeljena med javnim – karierno potjo – in intimnim – družinskim in ljubezenskim življenjem. Medtem ko si prizadeva za uveljavljanje v javnem življenju, odriva svojo »naravno« vlogo – ljubiti in skrbeti za dom,

družino – in je zato nesrečna (tipičen primer je uspešnica *Moskva ne verjame solzam* [*Москва слезам не верит*, Vladimir Menšov, 1979]).

Junaki »uradno sprejete kinematografije«, torej te, ki je izšla pod strogim očesom cenzorjev, so bili tako predvsem v službi ideologije – vrnitev odločnih in močnih moških likov na eni in feminilnih ženskih likov na drugi strani. Ti so služili kot pozitivni zgled v čedalje večji pesimizem zaviti družbi v obdobju Brežnjeva, ki jo je v kontekstu ekonomske krize pestilo naraščanje alkoholizma, ločitev ipd.

4 VPRAŠANJE ŽENSKEGA FILMA

»Če ne bi našla svojega poklica v umetnosti, bi morda postala feministka«. (Kira Muratova)¹⁸

Termin »ženski film« ima širok razpon definicij, ki se lahko vsaka v posameznem kontekstu kažejo kot ustrezne. V ožjem smislu se izraz ženski film uporablja v kontekstu filmskega žanra melodrame (t. i. *weepie*), ki se je razcvetel v okviru hollywoodske studijske produkcije tridesetih in štiridesetih, npr. avtorjev Douglasa Sirka, Maxa Ophlüsa, Josefa von Sternberga, z zvezdicami, kot so Bettie Davis, Joan Crawford, Barbara Stanwyck ipd., ki so se v anglo-ameriškem kontekstu razvili kot komercialna protiutež »moškemu« žanru vesternov in ciljali na žensko gledalstvo (Haskell 1999: 20). V kontekstu psihoanalitične feministične filmske teorije (npr. Molly Haskell, Mary Ann Doane, Teresa de Lauretis, Linda Williams idr.) se žanra melodrame kljub vzpostavitvi ženske junakinje drži negativna oznaka, saj melodrama žensko subjektivnost vzpostavlja zgolj kot masko in reproducira stereotipne podobe ženske, zarisane v kalupe, kot jih oblikuje moški pogled (*male gaze*), in tako afirmira dominantno (patriarhalno) ideologijo (Jonhston 1999: 34).

V teoriji pogleda, kot jo vzpostavljajo feministične filmske teoretičarke, izhajajoče predvsem iz Laure Mulvey, je gledalstvo zaradi same narave kinematografskega aparata maskulinizirano. Ta proizvaja ženske podobe kot objekte, njihova funkcija v narativni strukturi je pasivna (de Lauretis 1999: 63). Tako Mulvey gledalčev pogled opredeli kot skopofilski, saj gledalec

¹⁸V Taubman 2005: 9.

(subjekt pogleda) uživa v radovednem, nadzirajočem pogledu (Mulvey 1999: 60), ki je v binarni razdelitvi na strani moškega principa, kar vzpostavlja gledalčev pogled (ne glede na biološki spol) kot moškega (*Ibid.*: 62). Kako torej ustvariti pogled, ki bo ženski, je ključno vprašanje feministične filmske teorije, odgovor nanj pa se je vedno kazal kot poziv ne le k premišljanju in prevrednotenju obstoječih izraznih struktur, temveč k izumu nove, druge, ženskemu subjektu lastne govornice:

Namen ženskega filma tako ni več uničenje ali razbitje moškocentričnega pogleda z reprezentacijo njegovih slepih točk, pomanjkljivosti ali zatiranih. Trud in izziv se zdaj predstavljata v načinu, kako vplivati na pogled drugega: ustvariti druge objekte in subjekte pogleda in oblikovati pogoje reprezentabilnosti drugega družbenega subjekta. Zaenkrat se naloga feminističnega dela v filmu kaže kot nujno osredotočena na te subjektivne in diskurzivne meje, ki označujejo žensko delitev kot spolno specifično delitev, še težje opredeljivo, kompleksnejšo in bolj kontradiktorno, kot je ta v kontekstu obstoječega pojma spolne razlike. (de Lauretis 1985: 163)

Podobno v kontekstu sovjetske oz. ruske filmske kritike in teorije opaža tudi Almira Usmanova v članku *Politična estetika »ženskega filma« v kontekstu feministične filmske teorije* (*Политическая эстетика «женского кино» в контексте феминистской кинотеории*), zapisanem na festivalu ženskega filma, ki je l. 1999 potekal v Minsku. Ob tem revidira izjavo Mellencamp:

Мне кажется, что в наших условиях под "женским кино" имеется в виду, прежде всего, кино, снимаемое женщинами, – совсем не обязательно о женщинах и уж совсем трудно сказать, предоставляет ли это кино какие-то особые условия для формирования позиции женщины-зрителя. В лучшем случае «женское кино» апеллирует к женскому зрителю посредством эксплицитного содержания, но как быть с формой? Шанталь Акерман как-то заметила: «Трудно сказать, чем отличается женское кино от мужского – мы все можем пользоваться одними и теми же средствами выражения». (Усманова 1999: 4)

Čeprav naj bi sovjetska družba preseгла delitev vlog glede na spolno razliko, je ženskih avtoric v filmu malo. To opaža tudi Šepitko: »В моем возрасте женщин в кино вообще не было. Поэтому у меня в течение долгого времени срабатывал комплекс неполноценности. До сих пор ощущаю себя в профессии как в гостях. Но, к счастью в кино непонятно, кто хозяин, а кто гость« (Рыбак 1987: 169–170). Kljub temu se ne Šepitko ne Muratova nikoli nista opredelili za ženski, kaj šele feministični avtorici (Taubman 2005: 8), kot Šepitko eksplicira njen mož in sodelavec Elem Klimov:

Вы не видели короткометражный фильм *Ларуса* [1980]? Там Шепитько дает ответ на этот вопрос сама, и лучше нее этого никто не сделал. /.../ Там она как раз говорит о том, что не существует такого «женского кинематографа». Существует настоящий кинематограф и дамский кинематограф. Дамским, сказала она, прекрасно владеют и мужчины. Дамским, инфантильным кинематографом. Лариса была

примером того, когда не имело значения, мужчина или женщина ставит эти мужественные, сильные, глубокие, психологические фильмы. Она это умела делать. И, тем не менее, она замечала, что когда над фильмом работает женщина, которая является второй половиной рода человеческого, то она может заметить, донести до зрителей какие-то особые нюансы, особое восприятие окружающей действительности, человека, людей, природы и так далее, которые отсутствуют в психологическом организме мужчины. (Сифер 1991: 41–43)

Odnos do oznake ženskega filma se povedno izraža tudi v intervjuju z več sovjetskimi režiserji, pripravljenem za tematsko feministično številko revije *Filmska umetnost*, posvečeno vprašanju ženskega filma. Ti ga večinoma zaznavajo kot nepotreben termin, npr. Aleksej German:

Нет ... нет такого понятия «женское кино». У нас работает хороший режиссер Кира Муратова. Но я не понимаю, почему ее фильмы нужно называть «женскими» ... Снято кино и снято. Я совсем не ощущаю, что оно не женское. Я ощущаю, что оно снято хорошим режиссером. Бывают талантливые люди мужчины, бывают талантливые люди женщины. Вот и все. Талантливая женщина может написать талантливый сценарий. Талантливый мужчина или талантливая женщина могут его талантливо поставить. Я не понимаю, почему картины Киры Муратовой могла поставить только женщина. Нет, это не так. Эти картины мог поставить и мужчина. Я не вижу разницы. (*Ibid.*: 41–43)

Zgornje izjave povedno ponazarjajo splošno družbeno zavest, ko pride do vprašanja feminizma oz. ženske umetnosti, ki za razliko od Zahoda v ruski kulturi nima posebnega mesta. Tako Muratova kot Šepitko umetnosti ne delita eksplicitno na »moško« in »žensko«, čeprav intuitivno opažata subtilne razlike – točka, iz katere kot ženske zrejo v svet in ga poustvarjajo, je kljub vsemu različna, vsak ustvarja iz svojih lastnih izkušenj, ki jih v prvi vrsti zaznamuje »telo« samo (Плунгиан 2013).

Podobno razmišlja tudi Šepitko, za katero domači filmski kritiki niso skoraj nikoli pozabili dodati, da lepše ženske še niso videli, obenem pa so hitro prevzeli izjavo njenega starejšega kolega, režiserja Mihaila Romma, češ da ima »moško roko« (Рыбак 1987: 173). Sama Šepitko je celo dejala, da je »кинорежиссура — профессия мужская« (*Ibid.*: 170), saj je poklic težak, fizično in psihično naporen ter zahteva združitev umetniškega daru in organizacije (*Ibid.*: 170). A če ta izjava za zahodnega bralca morda zveni seksistično, je v ruskem prostoru njeno referenčno polje drugje – temelji na binarni delitvi, kot jo zapisuje arhetipska zavest: »moško« označuje odločnost, trden značaj, moč, oster um, kot ilustrativno v spominu na Šepitko zapiše pesnica Bella Ahmadulina: »Лариса /.../ словно родом из Спарты, она показалась мне стройно и мощно прочной, совсем не хрупкой, да, прочной, твердо-устойчивой, не хрупкой« (Ахмадулина 1987: 30).

V tako zastavljenem binarnem sistemu nasproti »pravega filma« po Šepitko stoji oznaka »damski film«, ki jo uporablja za povprečne, slabe, »lenobno razmišljene« filme, ki naj bi ugajali množicam:

Есть настоящее кино и дамское рукоделие. Девяносто процентов нашего кино — дамское рукоделие, им прекрасно занимаются и мужчины. Весь вопрос в том, как проживаем картинную жизнь. Можно жить в кино, заниматься съемкой фильмов, а можно по-другому, когда кино и есть жизнь. Мне трудно разделить, где моя настоящая жизнь, а где кино. Самое гармоничное ощущение у меня бывает на съемочной площадке, несмотря на весь хаос, который там творится. Не веришь — не снимай, ты дискредитируешь кино. На экране виден весь твой расчет, там ты голый король. (Рыбак 173)

4.1 LARISA ŠEPITKO IN KIRA MURATOVA: biografsko-filmografski prerez

Larisa Šepitko in Kira Muratova sta eni redkih ženskih imen v kanonu sovjetskega (in ruskega) filma. Njuni filmi kot biografiji odražata duh in pogoje časa, v katerem sta ustvarjali: kot umetnici, režiserki, a obenem tudi kot ženski. Kljub izrazito različni filmski govorici najdemo med avtoricama skupne točke, ki se kažejo predvsem v njunem odnosu do vloge umetnika, do filma ter lastne (ženske) vloge in podobe – v intimnem in profesionalnem smislu.

Odnos, ki pri obeh odraža globoko humanistično zavest, definira predvsem način, s katerim avtorici pristopata do obravnavanih tematik in na katerega razumeta umetnost v njeni moči univerzalnega, torej ne pogojeno od konkretne situacije in časa, ter poklic režiserja-umetnika, ki je v prvi vrsti odgovoren do svojega dela, do Človeka in ni odvisen od trenutne oblasti (politične situacije). Ta način lahko označimo za dialoškega – pri Šepitko se dialoškost kaže na ravni obravnave izbrane tematike: iz ideološko neobremenjene (ali do uradne ideologije kritične) perspektive se obrača k občutljivim temam preteklosti in sedanjosti (npr. druga svetovna vojna, prepad med generacijami, vprašanje smisla in človeškosti v sodobni družbi), medtem ko je pri Muratovi dialoškost prisotna že v samem odnosu do filmskega medija, v razmerju med zvokom (dialogi, uporaba glasbe), podobo in filmskimi ločili (predvsem montaža), ki je zastavljeno na način, s katerim avtorica poudari posamezni element in s tem ustvari prostor za posamezne like in ideje, da razvijajo svojo drug(ačn)ost od »uradno« zastavljenih podob-»resnic« sovjetske družbe. Humanizma in dialoškosti sta se navzeli od svojih mentorjih na VGIKu, od režiserjev »prve«, »stare« generacije, ki so mladi avtorici ne le usmerjali med študijem, temveč tudi na kasnejši profesionalni poti, ko sta se soočali z različni

očitki, predvsem s strani partije, in problemi cenzure, Šepitko ob Aleksandru Dovženku in Muratova ob Sergeju Gerasimovu.

Larisa Šepitko se je rodila 6. januarja 1938 v ukrajinskem mestu Artjomovsk materi samohranilki, šolski učiteljici. Oče, perzijski vojaški oficir, je družino treh otrok zgodaj zapustil, česar mu Šepitko nikoli ni odpustila. Po končani gimnaziji v Lvovu se je l. 1955 vpisala na moskovski VGIK, kjer so jo predvsem zaradi njene nenavadne lepote najprej poskušali prepričati, naj se vpiše na igralstvo, a je vztrajala pri režiji, kamor je bila po posredovanju člana komisije Dovženka tudi sprejeta. Šepitko, ki je kasneje Dovženka oklicala za svojega prvega Učitelja, je bila že od samega začetka njegova ljubljanka, med drugim je nastopila tudi v njegovem filmu *Pesnitev o morju*.

Prezgodnja smrt Dovženka (pod njegovim mentorstvom je študirala zgolj en semester, nato je šolanje nadaljevala pod mentorstvom Mihaila Čiaurelija) je Šepitko močno zaznamovala. Dovženko je zanjo predstavljal predvsem etično avtoriteto – bolj kot njegova estetika poetičnega realizma, navdahnjenega z ukrajinsko folkloro, je Šepitko povzela njegov moto, da je treba vsak film snemati, ko da bi bil zadnji (Ivan-Zadeh 2005). V duhu te maksime je Šepitko posnela svoj diplomski film *Vročina* (*Зной*, 1963). Filmska adaptacija povesti *Kamelje oko* (*Верблюжий глаз*, 1960) kirgizijskega pisatelja Čingiza Ajmatova pripoveduje o sedemnajstletnem Kemelu. Mladi romantični idealist se v duhu brigadirstva pridruži majhni skupini kolhoznikov, ki v težkih pogojih stepske puščine obdelujejo neplodna polja Centralne Azije. Vodja brigade je avtoritativen, stalinsko obarvan lik, Abakir Džurajev, s katerim si idealist Kemel kmalu stopi v lase; njun spor je po eni strani spor dveh povsem različnih značajev, po drugi pa avtorica z njim izraža kritiko avtoritativne politike in odnosa oblasti do posameznika. Politična drama, postavljena na vesternovsko ozadje, je navdušila tako kritike kot občinstvo – Šepitko je že s svojim prvim filmom slavila v Karlovih Varih in na domačem Leningrajskem filmskem festivalu. A razmere, v katerih je snemala film (več kot 40 stopinj Celzija), so bile neznosne in Šepitko je zbolela za zlatenico ter film posnela praktično z bolniških nosil. Predanost in trmo, s katerima je v izčrpavajočih razmerah snemala film, so občudovali tudi mnogi njeni moški kolegi – obveljala je za režiserko z »moško roko«. Zaradi težkih snemalnih pogojev je na pomoč povabila študijskega kolega, režiserja Elema Klimova, s katerim sta se l. 1963 poročila in zaradi romantično-tragične usode postala morda najbolj legendaren par sovjetskega kinematografa.

Po uspehu filma *Vročina* je Šepitko l. 1966 posnela *Krila* z Majo Bulgakovo. Temu je sledil omnibus treh filmov *Začetek neznane dobe* (*Начало неведомого века*, Andrej Smirnov, Jurij

Oleša in Larisa Šepitko, 1967), posnetih po motivih istoimenske povesti Andreja Platonova ob praznovanju 50. obletnice oktobrske revolucije, za katerega je Šepitko prispevala srednjemetražni film *Domovina elektrike* (*Родина электричества*). Film je bil zaradi cenzure prvič predvajan šele dvajset let kasneje, l. 1987, enako usodo pa je delil tudi drugi del omnibusa, film *Angel* (*Ангел*) Andreja Smirnova – to cenzorsko potezo filmski kritik Armen Medvedjev označuje za napoved obdobja zastoja Brežnjevih časov (*Ibid.*).

Leta 1971 je Šepitko ustvarila svoj edini barvni in glede na uporabo filmskih sredstev najbolj eksperimentalen film *Ti in jaz* (*Ты и я*). Eksistencialistična drama je portret režiserkinih sodobnikov, ruskih intelektualcev, in pripoveduje o dveh prijateljih, kirurghih, ki iščeta smisel, mir in lastno svobodo v danih, »nesvobodnih« pogojih sodobne sovjetske družbe. Film je odraz že skoraj izpetega zeitgeista odjuge, saj z eksistencialnimi vprašanji vzpostavlja posameznika kot individuuma, ki deluje po svoji vesti in zavesti, ne glede na uniformiranost uradnega diskurza, kar ponovno izraža uvodoma predstavljeno tezo shizofrenega razkola med intimnim in javnim.

Po snemanju tega filma se je Šepitko umaknila in v zapletenem porodu (zaradi padca je imela težave s hrbtenico) rodila sina Antona. Težka nosečnost in posledična bolezen je Šepitko prikovala na posteljo, a prav v tem obdobju se je režiserki porodila zamisel za njeno najbolj znano delo *Vzpon* (*Восхождение*, 1976), s katerim je zaslovela po celem svetu in prejela kar nekaj pomembnih nagrad na velikih mednarodnih filmskih festivalih, npr. zlatega medveda v Berlinu in nagrado Združenja evropskih filmskih kritikov FIPRESCI. Film, posnet po povesti beloruskega pisatelja Vasila Bikova *Sotnikov* (*Сотников*, 1970), je postavljen v čas druge svetovne vojne, med katero glavna protagonista, partizana Rybak in Sotnikov, padeta v ujetništvo Nemcev in izbereta vsak svojo pot – živeti s težo izdajstva ali umreti za idejo, z dostojanstvom. Pri tem Šepitko, v duhu humanizma in dialoškosti, ne zapade v moraliziranje in vrednostno ne ocenjuje odločitve posameznika, temveč pokaže vso težo odločitve v brezizhodni situaciji. Film, posnet v realističnem slogu z veliko simbolnimi elementi, se kaže kot subtilna, eksistencialistična, religiozno-humanistična pripoved o vprašanju možnosti človeškega dostojanstva v času absurdne situacije, kot je vojna, in obenem, v duhu Dostojevskega, tudi kot razmislek o dobrem in zlu.

Uspeh *Vzpona* je avtorico postavil pred izziv, kako posneti »enako dober«, če ne »boljši« film. V iskanju primerne tematike se je oprla na literarno delo sodobnega sovjetskega pisatelja Valentina Rasputina *Slovo od Matjore* (*Прощание с Матёрой*, 1976). Preprosto življenje vaščanov Matjore, majhne sibirskes vasice, je globoko povezano z naravo, prepleteno z

izročilom tradicije. A zaradi gradnje hidroelektrarne v bližini vasi grozi uničenje, na koncu morajo vaščani svoj dom, »svojo domovino« zapustiti. Rasputin, ki se je sprva upiral filmski adaptaciji, je po prepričevanju Šepitko popustil. Film se je skoraj preroško (Šepitko je bila precej vraževerna in si je nekaj mesecev pred smrtjo dala v Bolgariji napovedati prihodnost) izkazal za avtoričin labodji spev – med vračanjem z iskanja primernih lokacij za snemanje je ekipa zapeljala s ceste – nesreče ni preživel nihče. Tragična smrt Šepitko je odmevala tako v Sovjetski zvezi kot na Zahodu in verjetno veliko pridodala k romantični avri, s katero je danes obdano ime režiserke. Film je pod naslovom *Slovo (Прощание)* l. 1981 dokončal njen mož, Elem Klimov, a je bil zaradi cenzure predvajan šele l. 1983.

Mesto Larise Šepitko v sodobni kulturni zavesti je tako v prvi vrsti romantizirana podoba tragično preminule lepotice, a tudi izredne, pogumne umetnice, k čemur je veliko pripomogel sam Klimov, ki je iz Šepitko ustvaril skorajda kult ljubezni in umetnosti: posnel je dokumentarni film z naslovom *Larisa (Лариса)*, 1980) in uredil zbornik biografskih zapisov in spominov na Šepitko (*Лариса: воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи. Книга о Ларисе Шепитько*, 1987) – obe deli sta elegičen spev za prežgodaj preminulo umetnico.

Podobno pomembno, a ikonografsko in simbolno različno mesto v sodobni kulturni zavesti igra ukrajinska režiserka rusko-romunskega rodu, Kira (rojena Korotkova) Muratova. Rodila se je 5. novembra 1934 v moldavskem mestu Soroki v Besarabiji, ki je po drugi svetovni vojni postala del Sovjetske zveze, kar je režiserko pomembno zaznamovalo – kot sama večkrat poudari, je živela med več kulturami in tako za razliko od svojih sodobnikov iz centralne Sovjetske zveze bila bolj odprta do drugačnega, a je kljub vsemu najbolj čutila rusko (Taubman 2005: 1). Izhaja iz politično veljavne družine – očeta, vojnega heroja, so med drugo svetovno vojno ubili Nemci, mati pa je v povojni Romuniji postala pomembna vladna uradnica – bila je del komisije za prepoved uvoza tujih filmov. Muratova je z njo večkrat obiskala filmske projekcije in tako stopila v stik z veliko večjim delom zahodne kinematografije kot njeni sodobniki.

Leta 1952 se je Muratova iz Romunije preselila v Moskvo, kjer je bila sprejeta na VGIK pod mentorstvom Sergeja Gerasimova, znamenitega režiserja in scenarista, člana moskovskega neoekspresionističnega gledališča Tovarna ekscentričnega igralca (*Фабрика эксцентрического актёра*), ki sta ga ustanovila režiserja Grigorij Koznicev in Leonid Trauberg. Njegov pristop k filmu je temeljil na grotesknem, kar je močno zaznamovalo estetiko Muratove, ki situacije kot tudi same igralce postavlja v okvire groteske. Gerasimov je trdil, da

je treba prisluhniti intonaciji govora ljudi, da bi spoznali, kako zares govorijo – raziskovanje razmerja med elementi zvočnega in vizualnega je poleg grotesknega postalo pomemben del filmske govorice Muratove (Taubman 2005: 2).

Med študijem se je poročila s kolegom Andrejem Muratovim, s katerim je v odeškem filmskem studiu, kamor sta bila povabljeni po diplomi, posnela svoja prva filma: *Ob strmi soteski* (*У крутого яра*, 1961) in *Naš pošteni kruh* (*Наш честный хлеб*, 1964). Slednji je bil zaradi kritične note do partijskih struktur prisiljen v delno cenzuro, ki jo je Muratov navkljub ugovarjanju žene upošteval. Muratova tako za svoji prvi filmski deli označuje filma, ki ju je (po ločitvi od moža) posnela sama – *Kratka srečanja* in *Dolga poslavljanja*. Oba sta bila, kljub posredovanju Gersimova, podvržena cenzuri; slednji je bil predvajan šele dvajset let kasneje, v času perestrojke. Po tem zapletu so jo v odeškem filmskem studiu premestili – snemalnih nalog ni več dobivala, zaposlili so jo kot direktorico filmskega muzeja in knjižnice, pisala je scenarije po naročilu.

Tako je naslednji film *Spoznavanje širnega sveta* posnela šele leta 1978. A kljub ideološki spornosti so birokrati talent Muratove prepoznali: v snemanje so ji ponudili adaptacijo Lermontove *Knežne Mary* (*Княжна Мери*, 1840), kar je bila v njihovih očeh nekakšna varovalna poteza, saj so si adaptacijo predstavljali kot klasično delo, kjer Muratova ne bo imela veliko možnosti za svojeglave eksperimentalne pristope. A Muratova tega ni sprejela in ponudili so ji drugo delo, adaptacijo drame *Pismo* (*The Letter*, 1926) britanskega dramatika in pisatelja W. Somerseta Maughama. Film je l. 1983 izšel pod naslovom *Sredi sivih kamnov*. Muratova tudi tokrat ni odstopila od svojih estetskih in etičnih postavk – cenzorji so do te mere posegli v film, da se je Muratova celo odpovedala režiserskemu podpisu. Od poetičnega realizma zgodnjih »provincialnih« melodram se je v tem filmu približala hiperrealizmu, ki ga je ob gledanju in navdušenju nad slogom in barvami Sergeja Paradžanova kasneje razvila v slog, ki ga sama imenuje dekorativen (*декоративность* – Taubman 2005: 27).

Šele l. 1987, ko je izpod cenzure izšel film *Dolga srečanja*, so jo prepoznali tako domači kot tuji filmski kritiki – film je bil l. 1987 nagrajen z nagrado FIPRESCI, v naslednjem letu tudi na domačem Vsezveznem filmskem festivalu. Po razpadu Sovjetske zveze je Muratova obveljala, predvsem na Zahodu, za umetnico s tragično usodo, a močno žensko, feministično avtorico, ki je desetletja trpela pod jarmom oblasti. V Rusiji je postala eden od simbolov nepravilnega oziroma neupravičenega terorja partije, ki je omejevala svobodo umetniškega izraza – kot »vrnitev zatirane umetnice« je v domači filmski kritiki odmeval film *Sprememba usode* (*Перемена участи*, 1987).

Za njen najbolj odmevni film velja *Astenični sindrom* (*Астенический синдром*), ki ga je Muratova posnela l. 1989 in z njim osvojila srebrnega medveda v Berlinu. Film, razdeljen na dva dela z nekakšnim intremezzom – filmskim intra-metatekstom –, pripoveduje dve zgodbi: zgodbo žene, ki je ravnokar pokopala moža, njeno žalovanje pa dobi absurdne razsežnosti, in učitelja, ki trpi za astenijo. Predvsem na Zahodu so film gledali kot kritiko komunističnega sistema in alegoričen prikaz njegove absurdnosti – »apokalipso sovjetske družbe« (Taubman 2005: 10). Avtorica preigrava mnogo izraznih sredstev (od uporabe barv, detajlov, eksperimentalne montaže do groteskne igre), zliva se fikcijski in dokumentaristični pristop. A kljub vsemu (ironično, v obdobju glasnosti) je bil tudi ta film delno cenzuriran: cenzorje je zmotil zadnji prizor, v katerem se iz ženske na vlaku vsuje plaz kletvic, kar je še danes sporna in po zakonu prepovedana vsebina za ruski kinematograf (Janumyan 2003).

Z grotesko, absurdom in simboličnimi alegorijami so prežeti tudi njeni naslednji filmi, ki tvorijo nekakšne cikle, prepletajo eros in tanatos, tematizirajo vlogo umetnika, pri čemer uporablja podobne motive in simbole (npr. otroci, živali itd.): *Čustveni policaj* (*Чувствительный милиционер*, 1992), *Strasti* (*Увлеченья*, 1994), *Tri zgodbe* (*Три истории*, 1997), *Pismo v Ameriko* (*Письмо в Америку*, 1999), *Postranski ljudje* (*Второстепенные люди*, 2001), *Čehovski motivi* (*Чеховские мотивы*, 2002), *Uglaševalec* (*Настройщик*, 2004), *Dva v enem* (*Два в одном*, 2007), *Melodija za lutnjo* (*Мелодия для шарманки*, 2009) in *Večno vračanje*. *Kasting* (*Вечное возвращение. Кастинг*, 2012). Ekspresivni filmski slog, ki se navdihuje v širokem razponu od Fellinija, Godarda, Tarkovskega do Paradžanova, Muratova razvija z vsakim posameznim filmom na svoj način. Tako jo je ruski filmski kritik in zgodovinar Andrej Plahov označil za »anarhistično provincialko«, kar dobro povzema njeno delo in življenjsko usodo – vedno je ustvarjala na robu, večino časa v »provinci« odeškega filmskega studia, kjer je z »anarhistično zavestjo« kršila vsa »pravila« klasične filmske govornice (*Ibid.*).

Obe avtorici svojo poklicno pot sicer začenjata v žanru melodrame, a tudi v prvih podiplomskih filmih, *Krila* (Šepitko) in *Kratka srečanja ter Dolga poslavljanja* (Muratova), uporabljata drugačno (filmsko) govorico, ki ju po opredeljenih »kriterijih« feministične filmske teorije in kritike lahko vidimo kot izrazito ženski »pisavi« – intuicijo in subtilnost v oblikovanju filmske podobe posebej pogojuje njun pogled, ki ga, kljub temu da nobena od njiju ni pristajala na besede in teorije feminističnega ali ženskega filma, pogojuje njuna eksistencialna pozicija (v opisanem družbenem kontekstu), ki je »biti ženska«. Če Šepitko ustvarja filme, s katerimi se uvršča v linijo avtorskega filma filozofsko-eksistencialistične smeri »visoke umetnosti« izčiščenega in jasnega izraza, kot ga med njenimi sodobniki predstavlja npr. Tarkovski, je

Muratova nekakšen enfant terrible sovjetskega in ruskega filma, ki »visoko umetnost« karnevaleskno preobrača (tudi znotraj lastnega opusa, ne le v primerjavi s Šepitko) skozi temačno, nihilistično grotesko in absurd, zaradi česar jo domači in tuji kritiki najraje primerjajo z njenim mlajšim režiserskim kolegom Aleksejem Germanom.

Šepitko in Muratova do neke mere odražata »klasično« bipolarnost ruske umetnosti, ki se po načelu apoliničnega in dinoizičnega deli na gogoljevsko in puškinsko linijo groteske, hiperboličnega, absurda in psihologizma, kar stopnjujoče zaznamuje filmsko govorico Muratove, medtem ko se izraža Šepitko v izčiščenih in jasnih potezah z umerjeno simboliko. V sopostavitvi s svojimi moškimi kolegi avtorici izhajata eksistencialno (družbeno kot umetniško) iz drugačne perspektive in sta poleg gruzijske režiserke Lane Gogoberidze in kirgizijske filmske ustvarjalke Dinare Asanove gotovo najbolj vplivni režiserki sovjetskega filma.

5 ANALIZA FILMSKIH TEKSTOV – KRILA, KRATKA SREČANJA IN DOLGA POSLAVLJANJA: podoba ženske skozi ženski pogled

Filmi Šepitko in Muratove upodabljajo predvsem sfero intimnega skozi pogled ženske – pokazali sta drugo stran uradne podobe, spreobračali klišeje sovjetske družbe in nakazali na shizofrena razmerja, ki so se ustvarjala v relaciji javne in intimne podobe ženske v opisanem kontekstu poznega obdobja odjuge in prvih let Brežnjeve vladavine. To shizofrenijo občutijo njune junakinje: v *Krilih* Nadežda Petruhina, vojna junakinja in pilotka, ki se v novem, povojnem svetu počuti izgubljeno, v *Kratkih srečanjih* Valentina, nadzornica gradnje stanovanj in vodovoda, ki hrepeni po ljubezni vedno odsotnega Maksima, ter v *Dolgih poslavljanjih* Jevgenija Ustinova, ločena mati, bolešno navezana na svojega sina Sašo, ki hrepeni po tem, da bi bila ljubljena, zaželena in nekemu potrebna.

Da je subverzivnost omenjenih filmov, ki so tematizirali shizofreno pozicijo posameznika, zaznala tudi država, se kaže v njenem odzivu: filma Muratove sta bila zaradi »neustreznosti s kanonom socialističnega realizma« in »moralno neustrezne vsebine« tarči cenzure ter označena kot »buržoazni realizem« (Attwood 1993: 87). *Dolga poslavljanja* sploh niso prišla v distribucijo, medtem ko so *Kratka srečanja* doživela le omejeno število projekcij po kino klubih in v zasebnih družbah (Taubamn 2005: 18, 26); na platnu sta bila predstavljena šele v času glasnosti, sredi osemdesetih. Kljub temu da so bila *Krila* Šepitko nagrajena – kritiki so Majo

Bulgakovo nagradili kot najboljšo igralko leta (Woll 2000: 219) –, je film doživel omejeno distribucijo in mešane odzive; negativne predvsem s strani starejše generacije, ki je preživela vojno. Tak sprejem s strani oblasti in občinstva kaže na še en problem, ki je zaznamoval povojno obdobje: razkorak med generacijami je odzvanjal večni, turgenjevski problem »očetov in sinov« (Рыбак 1987: 181), trk prvih potomcev proletarske revolucije z njihovimi neposrednimi potomci, ki so doživljali svet v njegovi polifoniji.

Skozi analize izbranih filmskih tekstov bomo v nadaljevanju odstirali podobe ženske in njene subverzije, kot se zarisujejo v obravnavanem družbeno-zgodovinskem kontekstu pozne odjuge in stagnacije, s katerimi bomo skušali potrditi izhodiščno tezo shizofrenega preloma med intimnim in javnim, ki ruši uradni patriarhalni diskurz oblasti. Obenem bomo o filmskih tekstih razmišljali kot o kinematografiji, ki vzpostavlja ženski pogled. Pri tem bomo *Krila* Šepitko preiščali bolj na sociološko-antropološki ravni skozi semiološko analizo podob(e) in mask glavne junakinje, ki zarisujejo shizofrene prelome med javnim in intimnim. *Kratka srečanja* in *Dolga poslavljanja* Muratove pa vzpostavljajo ženski pogled predvsem na ravni sintakse filmske govornice, ki se izmika tradicionalnemu falogocentričnemu diskurzu, kar bomo poskušali potrditi z analizo filmske govornice in njenih ločil, na način katere tudi Muratova izgraja žensko podobo v shizofrenem prelomu med intimnim in javnim.

5.1 NA KRILIH PRETEKLOSTI

Glavna protagonistka *Kril* (1967), prvega celovečernega filma Larise Šepitko, je Nadežda Stepanova Petruhina (Maja Bulgakova), vojna junakinja, bivša pilotka, danes direktorica šolskega zavoda in mama posvojene, že odrasle, sveže poročene hčere. Film lahko uvrstimo v linijo filmov o vojni, ki so v času odjuge predstavljali velik del filmske produkcije in so za razliko od sovjetskih propagandnih spektaklov poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih prikazovali intimne slike, usode posameznikov, ki jih je vojna tragično zaznamovala (npr. *Letijo žerjavi*, *Balada o vojaku*, *Ivanovo otroštvo* [*Иваново детство*, Andrej Tarkovski, 1962] idr. – Bingham 2009).

Podobno kot omenjeni filmi so tudi *Krila* daleč od zaslepljenega povojnega slavljenja zmagovalcev, kot jih je ustvarjal stalinski sorealizem. »Novemu« vsakdanu se junakinja ne more prilagoditi – Petruhina je »vojna junakinja«, a vloge ne zna igrati na način, kot bi jo pod to oznako glede na družbena pričakovanja morala – vojni junaki so za generacijo mladih

relikvije neke temačne preteklosti, Petruhina pa v povojnem svetu ne ustreza pričakovanim podobam ženske – ni ne »prava« mati, ne »prava« žena oz. ljubica, ne »prava« skrbnica gospodinjstva, ne »prava« vzgojiteljica. Čeprav poskuša Petruhina te podobe živeti, ji to ne uspeva: javno podobo nosi kot množico mask, medtem ko v intimi, ki večkrat odmeva kot tok njenih misli v *offu* ali preko dejanj v posamezni situaciji, nakazuje, da maske dušijo njen »pravi jaz«. Kot poudari Šepitko: »Мы попытались проанализировать жизнь Петрухиной с точки зрения каждодневных прав этого человека. Наша героиня старалась жить в согласии с своей совестью, но время каждый раз выдвигало перед ней свои критерии, нормы« (Рыбак 1987: 182).

Film sledi njenemu vsakdanu, v katerem poskuša delovati kot direktorica zavoda, vzgojiteljica, mati in ljubimka, a ta čas se zdi nepomemben, saj je junakinja ujeta v preteklem času, v spominih, ki jo v vsakdanu postavljajo v absurdne situacije. Vsakodnevna opravila nimajo smisla, kot se npr. Petruhina vpraša: »Спрашивается ... почему человек в воскресенье должен чистить картошку?«. Petruhina na banalnost noče pristati, ta se kaže celo podobno avtomatizirano odtujena kot vsakdan Ivana Denisoviča v gulagu Solženicinove povesti *En dan Ivana Denisoviča* (*Один день Дениса Ивановича*, 1971).

Izčiščen minimalizem filmske govorice Šepitko, ki v ozadju slika povojno družbo provincialnega mesteca, je podoben tistemu, ki se izrisuje v modernističnih prvinah Anotnionijevih izpraznjenih pokrajin in odtujenega človeka in skozi skopo zastavljeno zgodbo razbija mit »vojne junakinje«. Petruhina je tujka v sodobni družbi – zdi se, da živi v preteklosti in »prepozno«, ¹⁹ kot relikvija stalinskega časa je danes le še »muzejski eksponat, metaforično in dobesedno« (Woll 2000: 218), njena fotografija v lokalnem muzeju visi med za domovino padlimi vojnimi heroji. Vloga, ki jo igra v sedanji družbi, je tako le množica mrtvih mask, ki jih junakinja ne čuti. Občutek nelagodja junakinje metaforično doživi vrhunec, ko med šolsko ekskurzijo eden od otrok vpraša, kaj se je zgodilo s piloti, in vodička s hladnim, programiranim glasom pove, kdo je živ in mrtev, medtem ko Petruhina, prav tako živo-mrtva, sedi v ozadju.²⁰

Petruhina si tako nadene omrtveli obraz-masko trdne in hladne ženske, ki ji je nasmeh z obraza izbrisala smrt ljubimca, pilota Mitje: zgolj v prizorih spomina, ob Mitji, se smeji zveneče,

¹⁹Prepozno, »*too late*« Linda Williams označi kot narativno specifiko melodram – protagonistka svoje želje ne more uresničiti, je nemočna, kar vzbuja pri gledalstvu sočutje (Williams 1991: 9).

²⁰Metaforičnost se gradi v osnovi prizora – Petruhina lastne sebe v sodobnem trenutku ne občuti kot žive, saj ne zmore igrati vloge, ki bi jo morala, podobe, kot je od nje v »javnem« pričakovana, ne more živeti – občuti jih kot nežive maske, ki jo dušijo. Petruhina je v svoji intimi, v svoji lastni biti za »sedanji« čas *že* mrtva, saj živi preteklost, živi mrtvi čas in tako dejansko *je* »zgolj še muzejski eksponat«, ostanek nekega preteklega časa.

sproščeno, sprašuje in odgovarja nežno, zaskrbljeno, ljubeče. Medtem ko je svet šel naprej, po vojni postal radoživ in bolj sproščen, kot to podčrtujejo mnoge scene razigranih šolarjev v zavodu, ki ga vodi Petruhina, je ona ujeta v preteklosti. To poudarja epizoda z dvema učencema: deklica nagaja dečku do te mere, da jo ta udari. Petruhina te očitne igre prve zaljubljenosti – sproščene navihanosti, kjer so pravila obnašanja, pripisana družbenemu spolu, razrahljana – ne razume in kaznuje dečka, ki iz ponosa resnice ne prizna, krivde ne preloži na dekle, temveč lažno krivdo sprejme, četudi to pomeni, da ga iz šole izključijo; deček popiva in celo pobegne od doma. Petruhina, ki se kot vzgojiteljica čuti dolžno, da dečku pomaga, s svojimi strogimi pravili visoke morale oz. morale nekega drugega časa ne uspe – deček ji zabrusi, da jo sovraži in pobegne iz pisarne, Petruhina pa ob realizaciji svojega neuspeha prav tako brez besed odtava ven. Da nove generacije ne razume, se še bolj povedno kaže v disfunkcionalnem odnosu s posvojeno hčerko Tanjo – predstavnico povojne generacije, katere del je bila tudi Šepitko –, ki pooseblja omenjeni generacijski prepad med »očeti in sinovi«. Hčerka z novim možem – njenim profesorjem in ločencem, česar Petruhina ne more sprejeti – simbolično povedno živi v »novem« delu mesta, novo zgrajenih stanovanjskih blokih. Ko jo obišče, hčerka ravno gosti družabno srečanje partnerjevih prijateljev. Petruhina vstopi v prostor s trdim korakom in vsem povzroči nelagodje, deluje kot slon v trgovini s porcelanom – živahna debata utihne, prijatelji se začnejo poslavljeni, a na pobudo Petruhine, ki izzveni predvsem kot obupana prošnja, poskus vključitve v družbo, še malo ostanejo. Torta, ki jo Petruhina prinese s sabo, najprej deluje kot nekakšen simbolni poskus sprave s hčerko in novim svetom, kjer so pravila obnašanja tako do staršev (hčerka je odšla brez njenega privoljenja, poročena je s starejšim ločencem ipd.) kot do partnerjev in prijateljev drugačna. Med pogovorom s Tanjinim možem, v katerem se zdi, da poskuša Petruhina sami sebi osmisliti »novi svet«, divje zarezuje prav v to torto »sprave«, ki jo na koncu zgolj neuspešno razmesari, tako kot tudi odnos s hčerko, ki Petruhini očita odtujenost od življenja samega: naj končno zaživi zase, ne za druge, ne za domovino, naj pusti šolski zavod, naj pusti preteklost za sabo, naj gre na počitnice, po novo obleko in se znova poroči. A Petruhina tega »novega« koncepta individualizma ne sprejme.

Lik Petruhine v dvojni meri spodbija stereotipno podobo ženske-matere: Petruhina nima lastnih otrok, in čeprav se stalno trudi, v odnosu do hčerke ne izraža topline in nežnosti kot karakterno »naravnih, ženskih« značilnosti. Pri tem se kot simptomatično za konec obdobja Hruščova kaže dejstvo, da v tem obdobju najdemo še nekaj filmskih protagonistk, ki so prav tako samske ženske oz. matere samohranilke, in se, podobno kot Petruhina, borijo med zahtevami poklica in ljubeznijo ter družino, npr. Asja v filmu *Asjina sreča* Končalovskega, komisarka Valentina

Vavilova v filmu *Komisarka* (*Komuccap*, Aleksandr Askoldov, 1967), Valentina v *Kratkih srečanjih* Muratove. Da take podobe ženske niso ustrezale uradni ideologiji, kaže dejstvo, da so vsi omenjeni naslovi v času Brežnjeva končali pod cenzuro (Taubamn 2005: 18).

Lik Petruhine se oblikuje kot množica mask, umerjenih po »naročilu« družbe, kar simbolno poudarja že prvi prizor, v katerem krojač, delček po delček telesa, vzame Petruhini mere, da bi ji sešil novo obleko. V suhoparnem seštevku številke se kaže kot povsem povprečna ženska, običajnih mer, »standardna številka 48« (Kaganovsky 2012: 493). A družbenih vlog, ki so ji kot ženski po stalinski reorganizaciji predpisane – mati, skrbnica domačega gospodinjstva, vzgojiteljica –, ne zmore odigrati; odvrča celo ljubezen. Njeno anahronistično pozicijo v svetu, v katerem ne more in noče živeti, nakazuje zavrnitev direktorja muzeja – poroke kot združitev dveh ljudi v nekaj večjega, novega, *živega* simbolno in dobesedno v svojem jazu mrtva junakinja ne zmore.

Odtujenost njene razpadle subjektivnosti simbolno zgoščuje prizor, kjer se Petruhina vključi v šolsko igro: ko ena od deklic noče nastopiti v predstavi, si v naglici nadane velik kostum-masko matroške kot alegoričnega simbola Rusije – matere domovine.²¹ Prizor, kjer Petruhino s pokrčenimi nogami za kostumom z dveh strani podpirata dečka, deluje tragikomično – zaslepljena s tem, kar »mora« (torej v tem primeru nastopiti v predstavi), dobesedno in metaforično izgubi tla pod nogami (poleg tega jo podpirata dva moška) in postane zgolj maska, projekcija pričakovanj občinstva in občestva-družbe: zdi se, da učenci sprevidijo prazno absurdnost potrjevanja »velikih« simbolov domovine. Ob tem nastop mlade pantomimičarke, ki simbolno protipostavljeno deluje kot izraz individualnosti za razliko od skupinskih in zborovskih predstav, pred komisijo starih partijcev povsem zbledi, kljub temu da deluje bolj iskreno, »resnično« in ne kot ponavljajoča se maska, vedenjski obrazec, predpisan s strani družbe. Petruhina je kot seštevke vlog-mask v lastni ženskosti nepopolna – izgubljena v svojih spominih in vzorcih neke druge dobe ne ustreza tem, ki jih »predpisuje« sodobni čas.

²¹Ženska je v kontekstu ruske kulture večkrat simbol domovine, domače zemlje, naroda, narodnega – morda najbolj emblematičen obraz predstavlja Nataša Rostova v Tolstojevi *Vojni in mir*, kot poudarja tudi Orlando Figes v esejskem popisu ruske kulturne zgodovine *Natašin ples*, kjer ob ljudskem napevu balalajke gojenka francoske šole nenadoma začuti pristno povezanost z ljudskim in namesto priučene mazurke nenadoma, brez da bi jo kdo naučil, zapleše ljudski ples (Figes 2008: 9–10). To romantizirano poosebitev »pristnosti« ruske duše Tolstoj skozi Natašino usodo – na koncu postane mati štirih otrok – še potencira: Nataša, ki jo za razliko od drugih salonskih deklet ne žene preračunljivi razum, temveč predvsem čustva, srce, ni le simbol pristne zvezanosti z (rusko) zemljo, temveč na koncu prevzame arhetipski obraz plodovitosti, rodnosti, je skrbnica domačega ognjišča, njene nežne poteze, ki jih je izrisala gosposka vzgoja, razvodenijo – Nataša, ki, kot Tolstoj izrecno zapiše, se poredi, je popolnoma pogreznjena v svojo vlogo matere in žene.

Pri tem je zanimiva pozicija, s katere gledalec opazuje Petruhino, saj Šepitko ne ponuja možnosti identifikacije z junakinjo, temveč jo opazuje z distance, kot da bi opazovala s strani, poskuša izrisati objektivno sliko (Рыбак 1987: 182). Kot pravi avtorica sama: »Мы повели на экране разговор об очень не просто сложившихся после Победы судьбах людей военного поколения. Слиться с героиней я уже не могла — не было для этого собственных ощущений. Зато срабатывала интуиция, я бы сказала, интуитивная генетическая память« (Ibid.: 181).²² V množici bližnjih planov se psihološka slika Petruhine izrisuje le počasi in šele v zadnji tretjini filma kamera nenadoma iz objektivne perspektive preskoči v subjektivno. Prestop iz »realnega« časa v čas »spomina« nakazuje prizor prazne, deževne ulice, ki deluje, kot da vsakdanost izmiva v preteklost, v spomine Petruhine na Mitjo, ki ga zdaj gledamo skozi njene oči (Petruhina v kadru ni prisotna): kamera v srednjem bližnjem planu izrisuje pogled – njen pogled, zaustavljen v *freeze-frames*, ki prekine tok časa, medtem ko njen (in njegov) glas odmevata v *offu*, delno odmaknjena od neposredne vsebine podob. Prav ti prizori so tisti, ki razbijajo tradicionalni linearni narativ kinematografa, ki po sami naravi po Mulvey vzpostavlja moški pogled, kjer je ženska zgolj njegov objekt. S prestopom v »čisto subjektivno«, iz »realnega« filmskega časa in prostora v spomine in podzavest junakinje, je ta falogocentričen diskurz presežen. V razlomljeni liniji časa-prostora, ki vzpostavlja logos filmskega narativa, v trenutku izstopa v »drug« čas in prostor, je temelj pogleda izmaknjen. Ta drug čas in prostor spomina in preteklosti se odpira skozi poglede junakinje, zazrte skozi okno v nebo, ki pa ni več nebo sedanjega, temveč že preteklega trenutka, tj. spomina. V tem trenutku so razbite maske, ki jih v javnem nosi Petruhina, junakinja je razprta v »zgolj« svoj lastni jaz, v svojo lastno intimo, v svoj lastni čas in prostor, ki je prostor in čas preteklosti. V teh prizorih je Petruhina absolutna nosilka pogleda, v trenutku spominov na Mitjo je razprta v bolečini in ljubezni kot posebljenju ženskosti, ki jo je ob tragični izgubi potlačila pod različne maske, ki ji jih je naredla družba in s katerimi ne zna ravnati oz. se pod njimi dejansko ne počuti žive.

Šele na koncu, ko Petruhina znova nerodno sede v masko, trden oklep letala, nazaj k načinu biti, kot ga pozna, je najprej zmedena, a se njene trde poteze razrahljajo med smeh in solze, ki kulminirajo v zaključnem prizoru. Če se mladim, ki se učijo leteti, najprej zdi, da je vse skupaj

²²Poveden je odziv neke pilotke, vojne veteranke, ki je v reviji *Filmska umetnost* poslala pismo, v katerem se je pritožila nad načinom, kako je predstavljena Petruhina: »Zakaj so avtorji filma prikazali igralko, da hodi s tako težkim, vojaškim korakom? ... Ne, nismo bile take. Ne glede na to, kako težka je bila situacija, v kateri smo se znašle med vojno – vedno smo ostale ženske! Strelske jarke smo okrasile z rožami, mize pognile z belim prtom. In celo ko smo nosile vojaško uniformo, smo uvedle nekaj sprememb – nikoli nismo nosile pokrivala, baretke ali čelade kot fantje. In bile smo neskončno vesele, da smo naše vojaške plašče zamenjale za ljubke obleke mirnih časov«. (Kaganovsky 2012: 492)

prijetna šala, trenutek nostalgije, igra, se Petruhina, tik preden bi zavila v črna vrata pristajališča, resnično dvigne v nebo – v tisto isto nebo, na katerem se združita pretekli spomin in sedanji trenutek, kar izdatno pospremi tudi tematski napev, ki se kot rdeča nit pojavlja skozi cel film v trenutkih spominjanja. A ko se pogled usmeri proti zemlji, ostane usoda njenega pristanka nazaj na »trdna tla« zgolj namig na tragičen razplet, ki ostane ujet v oblakih. Tako prave razrešitve – osvoboditve od vseh mask, dejanskega soočenja same s samo sabo – Petruhina ne doživi, temveč ostane v oblakih oz. v preteklosti ujeta, spojena s tisto edino masko, ki jo zna nositi – podobo neke že minule preteklosti, ki v vsakdanjem teku Zemlje nima prostora.

5.2 KRATKA SREČANJA IN DOLGA POSLAVLJANJA

Če se Šepitko v *Krilih* dotika tematike generacijskega razkola in posledic stalinske reorganizacije spolnih vlog na način intimnega portreta javne osebe – vojne junakinje, je Muratova en od redkih glasov sovjetskega filma, ki v tandemu »provincialnih melodram«, *Kratkih srečanj* in *Dolgih poslavljanj*, prikaže najbolj skrite koticke intime v popolnem odmiku od javnih podob, uokvirjenih v ideji »komunistične morale« (Taubman 2005: 18). Njeni liki »poosebljajo neprimerne vrednote: eros jim pomeni preveč, družina premalo« (Woll 2000: 219).

Podobno kot *Krila* tudi *Kratka srečanja* že v prvem prizoru zarišejo podobo ženske srednjih let, nadzornice stanovanjske gradnje in vodovodnega sistema Valentine (Kira Muratova), ki ob kuhinjski mizi, ogrnjena v domačo haljo, ob tiktakanju ure v ozadju poskuša sestaviti govor za enega od partijskih kongresov. Besede se ji lomijo, misli ob živčnem tiktakanju blodijo naokoli, nato poskuša zaspati, dokler na vratih nenadoma ne pozvoni dekle, za katero Valentina misli, da je pričakovana pomočnica. A Nadja (Nina Ruslanova) je v mestu iz povsem drugih razlogov – prišla je obiskat ljubimca Maksima (Vladimir Visocki), za katerega se izkaže, da je Valentinin partner. V spletu okoliščin Nadja vlogo pomočnice sprejme in do Maksimovega prihoda ostane z Valentino. A razpostavljena zasnova ljubezenskega trikotnika se nikoli ne realizira – ženski ostajata v čakanju, pričakovanju Maksimovega prihoda. Podobno kot Petruhina tudi oni ne živita vsakdanjega časa, njuni zgodbi se v sedanjem trenutku le bežno dotikata in navidez skorajda drsita ena mimo druge, edina stična točka, do realizacije katere v sedanjosti nikoli ne pride, je Maksim. Spomine nanj sprožajo predmeti in zvoki v njenem vsakdanu (Taubman našteje kar 16 *flashbackov* – Kaganovsky 2012: 487).

Ujeta v preteklost je tudi Jevgenija Ustinova (Zinaida Šarko), junakinja filma *Dolga poslavljanja*, prav tako ženska poznih srednjih letih, po poklicu prevajalka, ločena mati, ki je bolešno navezana na sina Sašo (Oleg Vladimirski). Ta se želi na vsak način osvoboditi dušeče materine ljubezni in oditi stran, novemu življenju naproti, k očetu v Sibirijo.

Kot glavno vodilo obeh filmov, ki odmevata že v naslovih (kratki – dolgi, srečanja – poslavljanja) in prevevata sam filmski tekst, se kaže hrepenenje – eros, ki ga Muratova s filmskim tandemom postavlja kot miselni eksperiment: »Что случится с персонажами, если несколько изменить исходные условия задачи?« (Ямпольский 2015: 61). Če se prvi film gradi okoli likov dveh žensk in enega moškega, se drugi vzpostavlja skozi dva moška in en ženski lik. Odnosi med njimi se izrisujejo na podlagi odsotnosti enega od členov trikotnika, ki je ljubljeni moški, v pričakovanju katerega delujejo ostali liki.

Tako se filmski čas in posledično prostor vzpostavljata predvsem v motivu čakanja (Maksim v *Kratkih srečanjih* je po poklicu geolog, stalno na potovanjih, kot pravi sam nekakšen sodobni mornar; bivši mož Jevgenije v *Dolгих poslavljanjih* je arheolog, ki je odšel v Novosibirsk), ki je ena glavnih značilnosti melodram in je obenem tudi način, kako se gradi suspenz (Taubman 2005: 106). Realni čas, čas banalnega in vsakdanjega, je irelevanten. Razen iz drobcev dialogov ali detajlov v kadru gledalec v nobenem od filmov ne razbere, koliko časa je minilo, posamezni konkretni časovni indikatorji se nanašajo na pomembne trenutke – datum težko pričakovanega prihoda ali odhoda ljubimca. Čas v filmu je bodisi pretekli čas – čas spomina (srečnega utrinka preteklosti) – bodisi prihodnji čas – pričakovanje srečanja.

Ta prostor spomina oz. pričakovanja se ustvarja na več nivojih, namreč na ravni samih detajlov-predmetov v njihovi dobesedni ali asociativni ravni, npr. v *Kratkih srečanjih* ure (v Valentininem stanovanju večkrat v središču ali na robu kadra stenska ura, budilka, ročna ura), Maksimova kitara na steni, magnetofon, preko katerega Maksim s svojim glasom od daleč znova vstopi v življenji žensk, ali bolj »klasičen« element, kot je npr. telefon. V *Dolгих poslavljanjih* podobno vlogo odigra projektor, s katerimi Jevgenija na steno projicira fotografije pretekle družinske sreče. Pomembno vlogo igra tudi glasba (oz. tišina), ki je eden ključnih elementov klasične ljubezenske melodrame (Doane 1987: 85) – različne ponavljajoče se melodije v filmskem tekstu napovedujejo posamezno temo oz. nastop posameznega protagonista.

Tako se sedanji trenutek časa in prostora definira skozi prizmi preteklosti in prihodnosti, sam na sebi pa je prazen. Podobno prazna se zdijo tudi opravila, s katerim si protagonisti zapolnjujejo dneve: tako v intimi domačega gospodinjstva – stanovanja so še najbolj podobna

boemskim brlogom: kupi raznovrstne umazane posode, ostanki hrane, zaprašeno, neuporabno okrasje in knjige, med katerimi si protagonisti delijo dolge in tihe poglede – kot tudi v javni sferi – Valentina je nadzornica gradnje stanovanj, a se njeno delo kaže kot jalovo: datum vselitve je odvisen od izgradnje vodovoda, ta pa se vedno znova odloži za dan, teden, mesec, v neznanu.²³ Podobno velja tudi za Jevgenijo, ki dela kot prevajalka tehničnih besedil (kar že samo po sebi poudarja repetitivnost in nepomembnost njenega dela; nesmiselnost se še bolj pokaže, ko kljub dolgoletnim izkušnjam za tolmačenje tujih gostov pokličejo tuje tolmače).

Še bolj zanimiv način ustvarjanja časa in prostora se vzpostavlja skozi samo sintaktično strukturo filmskega teksta, skozi montažne prehode: tako se v *Kratkih srečanjih* Muratova poslužuje dvojnih ekspozicij, ki delujejo pod vodilom asociacij (podobno kot Proustove magdalenice v čaju), medtem ko postane v *Dolgih poslavljanjih* montaža radikalnejša, bližje eksperimentalnemu filmu. Muratova namreč uvede način, ki ga kasneje uporabi večkrat – gre za zaporedno ponavljanje kratkih sekvenc, ki se razlikujejo le v drobnih podrobnostih. Na ta način izničuje tek »resničnega« časa vsakdana, podobo osvobodi njenega prvotnega pomena (predvsem besede in geste) – ta tako ne le posreduje informacije, temveč postane skozi ponavljanje nosilec čustvenega, absolutno subjektivno doživetje psihološko utrujenih likov in poudarja ujetost protagonistov. Tako je Jevgenija po eni strani »ujeta« v vlogo matere in skoraj odraslega sina ne more spustiti iz rok, medtem ko je tudi sam Saša »ujet« v vlogi sina; en drugega izpolnjujeta v bežeči prisotnosti (Ямпольский 2015: 61–77).

Podobe ženske, kot jih izrisuje Muratova v obeh filmih, se vpisujejo v družbeni kontekst obdobja Brežnjeva. Ženska v javnem diskurzu je emancipirana, neodvisna, a v lovljenju ravnotežja med javnim (kariero) in intimni (ljubezen, družina) v resnici globoko nesrečna. To poosebljata lika Valentine in Jevgenije. Obe sicer izobraženi, finančno neodvisni, sta čustveno pohabljeni in osamljeni, podobno kot Petruhina, odtujeni od ženstvenosti, kot jo zapisuje v tem obdobju naraščajoča tradicionalna linija razvoja družbenih odnosov – gospodinja, mati, žena, ljubimka. Zdi se, da Valentina lastno intimo, ljubezen in spontanost, kot jih v odnosu zahteva Maksim, odriava. Predana, če ne obsedena je z delom. Tega ji ne očita le ljubimec, temveč ji

²³Mestna krajina, kot se kaže v *Kratkih srečanjih*, je emblematična za obdobje odjuge – v tem času je obraz velikih mest, ki jih je prekrivala monumentalnost stalinske arhitekture v kontrastu z razpadajočimi komunalnimi stanovanji, začel dobivati novo podobo: po vsej Sovjetski zvezi so začela rasti blokovska predmestja. Kljub optimističnim zamislim oblasti v zvezi z urbanizacijo države, ki je obljubljala moderna, udobna, zasebna, torej enodružinska stanovanja, ki naj bi izboljšala kakovost življenja delavcev in tako prispevala k povečanju produktivnosti, so ta zaradi površne in hitre gradnje, slabo razmišljenih povezav vodovoda, elektrike in javnega prometa postala revne četrti, kjer so večinoma živele družine, priseljene iz podeželja, ki se jih je oprijel slabšalni izraz hruščovke (Attwood 1993: 72).

njeno zagrizenost, ki v zastavljenem sistemu ne prinese nobenih rezultatov (neuspešna pogajanja glede vodovodnega sistema v novih blokih), očita tudi družba – tako npr. eden od blokovcev cinično zabrusi: »Да, какая она женщина, она ответственный работник!«, medtem ko frizerka v salonu ostalim strankam prezirljivo prhne: »Что — она не женщина? Обыкновенная баба«.

Valentinina podoba ne ustreza javno sprejetim obrazom podobe ženske. V njeni hladnosti feminilne poteze bledijo, kar še bolj poudarjajo drugi ženski liki, ki delujejo kot njeni zrcalni odsevi. Nadja (ljubimka) v svoji »podeželski preprosti, naivni mladostniški zaljubljenosti deluje kot simbol feminilnosti – antipol mestne, izobražene, trdne Valentine; Zina, bolj izobražena (samska mlada ženska), občuduje Valentinino hladnost v odnosu do moških – morda zgolj zato, ker tudi sama ne more najti moža. Valentina ni razcepljena, temveč predvsem izgubljena v vlogi, ki bi jo kot ženska morala igrati v družbi.

Podobno tudi Jevgenija ne živi svoje ženskosti na družbeno pričakovan način – ne kot žena (ločenka) ne kot mati –, saj je v strahu pred osamljenostjo obsesivno navezana na sina. A obenem se kaže kot obratna podoba Valentine: njena ženskost je potencirana – na prvi pogled se kot označevalec kažejo že obleke. Valentina je oblečena v preproste kostime strogih linij, ki zabrišejo ženske obline, medtem ko obleke Jevgenije poudarjajo njeno ženstvenost: večkrat je prikazana, kako se ureja pred ogledalom, si nadane večerno toaleta. Tako v kontekstu obravnavanja ženske vloge in podobe tudi tematizacija odnosa med materjo in sinom v *Dolgih poslavljanjih* daje poudarek predvsem podobi ženske. S postavitvijo enkrat v javni (npr. družabni dogodki, služba), drugič v intimni prostor (pogovori s sinom v domu, kjer sta sama) poskuša avtorica izluščiti podobo »zgolj-ženske« izpod podobe, vloge oziroma maske ženske-matere, ženske-ljubimke, ženske-delavke.

Jevgenija je na prvi pogled neodvisna samska ženska, a se kmalu izkaže, da je, podobno kot velja za Petruhino, to le maska, s katero nastopa v družbi. Njeno obnašanje v družbi (npr. obisk na dači, na poti na zmenek z oboževalcem v avtu ipd.) je namreč vselej pretirano: govori glasno, včasih se zdi, da povsem brez repa in glave, preplavljajo jo živčni izbruhi smeha, deluje in odziva se impulzivno, na veliko koketira z moškimi – bolj kot s sabo zadovoljna, samozavestna in pomirjena zrela ženska deluje kot nesigurna, vase zagledana najstnica, ki hrepeni po varnem zavetju, po prejemanju in dajanju ljubezni. Tako središče njenega sveta postane otrok – sin. Otrok namreč potrebuje in vrača ljubezen. A ko se Saša najprej zaljubi v mlado Mašo, na katero je Jevgenija očitno ljubosumna, in se nato še odloči, da bi odšel k očetu – se osvobodil, odrasel –, to zamaje samo bistvo njenega obstoja: brez sina, brez moža, brez družine, s službo, rutinske

izpraznjenosti katere se zaveda, je njeno življenje brez smisla, nima vloge, tako v sferi intimnega kot javnega. Živčen in obupan strah pred osamljenostjo in praznino ljubezni je pod masko, ki jo Jevgenija nosi v družbi in doma, stalno prisoten in čedalje bolj očiten, dokler ne izbruhne v histeričnem obnašanju na koncu filma. Na službeni koncertni proslavi trčita prostora intimnega in javnega: njeno nezadovoljstvo na delovnem mestu, kjer je ne izberejo, da bi tolmačila pomembne tuje goste (ob strani prisluškuje njihovim pogovorom), se preplete z nezadovoljstvom nad Sašino zaljubljenostjo (zasleduje ga, medtem ko pleše z Mašo) in njegovim odhodom k očetu, ki jih ga je priznal malo prej. Te teže lastne »resnične« podobe osamljene in razočarane ženske, ki postaja čedalje bolj otipljiva, Jevgenija ne more prenesti, kar kulminira v povsem nesmiselnem izbruhu jeze nad gledalci, ki so med predstavo zasedli mesto nje in Saši.²⁴ Jevgenija se kljub negodovanju in posmehu gledalcev ter prošnjam Saše noče premakniti, dokler je sin na silo na odvede ven. Občutek nelagodja stopnjujejo Jevgeniji v protikader postavljeni obrazi protagonistov predstave, ki se odvija na odru: najprej pantomimik s klovnovskim obrazom kot Sizif nekaj vleče proti sebi, a ne uspe, nato pa nastopita fant in dekle, ki v elegičnih tonih odpojeta pesem Lermontova *Jadro (Папыс, 1832)*.²⁵ Nežni napevi, ki so v kontrastu s strastnimi besedami Lermontove pesmi, odmevajo vse do konca filma – obupano Jevgenijo sin odvede iz dvorane in ji na kolenih izpove, da ima rad edino njo, da ne bo odšel k očetu, temveč ostal pri njej. Za trenutek se zdi, da se je zgodba razpletla v pomirjujoč, srečen konec, a na njegovo odprtost – začasno premirje med materjo in sinom – opozarja že sam odziv Jevgenije, ki iz solz dobesečno preklopi v (živčni) smeh – točke sprijaznjenja, pomiritve, mirnosti torej ni –, predvsem pa na odprt zaključek namiguje pesem, ki še vedno odmeva v ozadju s svojimi zadnjimi verzi: »А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!«

Tako se, podobno kot za Jevgenijo, tudi za Valentino in Nadjo zdi, da je rešitev odložena, konec odprt v pričakovanju spremembe-dogodka-razrešitve, ki pa glede na ravnanje protagonistk ne vodi v izboljšanje njihove situacije, temveč nakazuje zgolj začasno prekinitev istega toka obnašanja in čustvovanja. V sedemdesetih in osemdesetih najdemo v sovjetskih filmih kar nekaj podobnih ženskih likov, razcepljenih med kariero in ljubeznijo, družino. Morda najbolj emblematičen je lik Katje z oskarjem nagrajene uspešnice *Moskva ne verjame solzam*, ki je pravzaprav zgodba o sodobni sovjetski Pepelki: v prvem delu se Katarina (Vera Alentova)

²⁴Pri tem se kot zanimiv indic – element maškarade – kaže temna lasulja, ki jo na prireditvi nosi Jevgenija – skrhana in zlomljena od spoznanj ob realizaciji svoje lastne pozicije; zdi se, da lasulja deluje kot še ena dodatna maska, kot poskus pobega oz. zaščita pred realnostjo njene vloge in podobe, s katero se bo morala prav kmalu srečati.

²⁵Originalno glasbo za oba filma Muratove je pripravil Oleg Karavajčuk (1927–2016), eden najpomembnejših piscev filmske glasbe v sovjetski in ruski kinematografiji.

nesrečno zaljubi, zanosi in ostane sama z otrokom – zdi se, da se ji je življenje podrlo; v drugem delu pa nastopi kot uspešna direktorica velike tovarne in mati samohranilka. V njeno življenje po naključju vstopi Goša (Aleksej Batalov), preprost delavec, ki v svoji nežni pozornosti do Katje deluje kot feminilen pol njenega odnosa. A ko spozna, kako poklicno uspešna je Katja, se kljub vsemu počuti ponižanega in užaljenega. Njun odnos reši dejstvo, da v intimnem, družinskem krogu Katja glavno besedo preda moškemu.

Za razliko od glavnih protagonistk Muratove, ki delujeta izgubljeni oz. neizpolnjeni v svoji ženskosti tako na intimni kot javni ravni, se Katja vsaj na ravni intimnega podredi tradicionalno predpisanim vlogam in šele takrat (in ne zgolj kot ženska z uspešno kariero) postane srečna, je izpolnjena – žena, mati – ženska. Izjemen uspeh tega filma tako med tujim in domačim občinstvom se zdi v obdobju pozne stagnacije povsem logičen, saj je glavna protagonistka ob koncu filma varno pospravljena v družbeno sprejemljive, stereotipsko zastavljene predalčke in tako gledalca pomiri. Tega udobnega, varnega zadovoljstva Muratova z odprto strukturo, razpadlimi, izgubljenimi, nedefiniranimi ženskimi in odsotnimi moškimi liki, ki bi podobno viteško kot Goša rešili žensko, gledalcu ne poda.

6 ŽENSKI POGLED

Upoštevajoč zgornje opise bi obravnavane filme lahko uvrstili v žanr melodrame, saj vsebujejo vso potrebno ikonografijo in filmske trope »ženske tematike«. Osrednja je ženska protagonistka, katere usoda je običajno tragična (ženska-mučenica). Postavljene v domače okolje (dom, družina) se zgodbe pletejo okoli »ženskih zadev«, ki zadevajo teme žrtvovanja (brezpogojno žrtvovanje kot ena osnovnih potez ženskega značaja: npr. sebe za otroke, moža za ljubimca oz. ljubimca za moža – vzgib je običajno družbeni status –, kariero za ljubezen oz. ljubezen za kariero), trpljenja (bolezen, krivda), izbire (med dvema snubcema oz. neprimeren, »spreobrnjen« snubec, npr. duhovnik) in tekmovanja (z drugo žensko za ljubimca, moža – Haskell 1999: 20–30).

Te podobe ženske tako Haskell v tradiciji misli Laure Mulvey »bere« kot izoblikovane z moško roko, saj delujejo kot gonilna sila moške fantazije. V njih ženske igrajo vlogo »grešnega kozla«, na katere moški projicirajo svoje strahove (pred kastracijo), medtem ko so ženske, postavljene v mazohistične scenarije, vezane na pasivnost ženske pozicije, ki »naravno« izvira iz narave

ženskosti (Doane 1987: 18). Na ta način melodrame zgolj reproducirajo patriarhalno strukturo in se kažejo kot konservativni teksti:

Osrednji zaznamek ženskega filma je srednjerazrednost, ne le kot ekonomski status, ampak tudi kot stanje duha in z relativno rigidnimi moralnimi merili. Omejeni svet gospodinje ustreza splošnemu položaju ženske, ki ima na voljo tako malo izbire, da bi dejansko lahko prebivala tudi v zaporniški celici. Ironija situacije se kaže v tem, da sta njena dobrobit, kot tudi izpolnitev odvisni od institucije zakona, materinstva, ki besedo »ženska« prevajata v »žena« in »mati« in tako zapečatita njeno usodo, identiteto. Nato se čuti dolžno, da sledi vzpostavljenim moralnim predpisom, ki zahtevajo, da zaduši lastne, 'prepovedane' spolne nagone v podporo družbenih predpisov, ki pa dopuščajo precej večjo svobodo možu. Taka situacija jo spodbuja, da sledi svojim romantičnim sanjam, a ko se te iztečejo, je znova ujeta. (Haskell 1999: 22)

Konservativnost žanra melodrame je v neposredni povezavi s podrejanjem ženske prevladujoči ideologiji (patriarhata na Zahodu ali ideologije partijske linije v Sovjetski zvezi). Kot je dejal Lunačarski, komisar za kulturo in izobraževanje med letoma 1917 in 1929, je forma melodrame najboljša oblika za film, saj lahko »eksplicitno promovira junake revolucije in vzbuja simpatijo in ponos revolucionarnih razredov« (Cassiday 2002: 158). Ključen gradnik melodrame je namreč narativna struktura, ki v ekscesu (tako na ravni samih podob kot narativa) naključij in slučajnosti, skorajda tragične zaslepljenosti in zamenjav, vedno kaže na manko, ki poraja željo. Ta se na ravni vsebine največkrat kaže v premisi *biti ljubljien*.²⁶

A če protagonistke, kot tudi sama narativna struktura filmskih tekstov Šeptiko in Muratove do neke mere ustrezajo predstavljenim vzorcem junakinj hollywoodskih melodram, avtorici to presežeta, saj podoba ženske osvobodita na ravni pogleda, ki ga usmerja sama filmska sintaksa, kar smo še posebej obravnavali v filmih Muratove; podobno doseže tudi Šepitko skozi opisane *flashbacke*. Fragmentirana zgodba se vzpostavlja nelinearno, gledalec jo lahko smiselno rekonstruira šele retrospektivno, končni pomen – pomirjujoč zaključek – pa je vedno znova odložen. Ravno skozi *flashbacke* se prelamlja tradicionalni, realistični, logični, patriarhalni, falogocentrični diskurz – tudi v kontekstu socialističnega realizma; čas namreč ne teče več proti svetli bodočnosti, temveč je razdrobljen, zaustavljen, brezciljen (Kaganovsky 2012: 498).

Osnovna premisa melodrame, ki konstruira narativno linijo, je hrepenenje (patos), ki se motivno in simbolno gradi predvsem okoli tematike »čakanja«, ki zarisuje izrazito žensko pozicijo,

²⁶Pri tem je zanimivo, da Muratova v naslednjih filmih to željo tudi dobesedno izrazi – glavne junakinje se sprašujejo, ali kdo sploh koga ljubi, kar se konča v pesimističnem izrazu, ki hkrati simbolizira temačno obdobje, v katerem se po razpadu Sovjetske zveze znajde Rusija, ki jo po Taubman Muratova izraža s premiso: »Никто никого не любит,« (Taubman 2005: 8) kot pravi npr. Ofa (Renata Litvinova, tudi scenaristka filma) v drugem delu filma *Tri zgodbe z naslovom Ofelija*: »Я не люблю мужчин. Я не люблю женщин. Я не люблю детей. Мне не нравятся люди. Этой планете я бы поставила ноль.«

navidez aktivno pasivnost (Doane 1987: 7). Na samem koncu obravnavnih filmov se protagonistke osvobodijo te pasivne pozicije – Petruhina prevzame krmilo v svoje roke in odleti v »svobodno« nebo; Valentina končno, tik pred prihodom Maksima, odide na kongres in tokrat je prvič, da ni Valentina tista, ki čaka, temveč je sam filmski tekst (pričakovani »srečni konec«, realizacija srečanja) tisti, ki čaka njeno vrnitev (Kaganovsky 2012: 489), kar simbolizira predvsem zadnji prizor, ko Nadja pripravi slavnosten pogrinjek ob pričakovanju Maksimovega prihoda. Tihožitje, ki se izriše na platnu, napoveduje harmoničen zaključek, simetrijo katerega pa že v naslednjem trenutku poruši Nadja, ko pred odhodom vzame eno od pomaranč iz košare. Čas se znova zaustavi, je dobeseden *nature morte*, ob katerem konča tudi sam filmski tekst.

S premestitvijo središčne pozicije ženske protagonistke se poruši ustaljeni narativ, kjer ni ženska nič drugega kot označevalec v moškem diskurzu, je le podoba, projekcija moških želja in strahov, sama po sebi (kot subjekt) je odsotna (Doane 1987: 66). A v obravnavanih filmih je subjekt pogleda ženska, odsoten – ne le simbolno, temveč dobesedno – pa je moški. Slednje nakazuje na problematiko feminiziranega moškega v sovjetski družbi: odsotnost očeta, moža, ljubimca lahko podobno opazujemo v večinski filmski produkciji šestdesetih; npr. v kulturnih filmih Marlena Hucijeva *Imam dvajset let* in *Julijski dež* (*Июльский дождь*, 1967), kjer je oče le duh preteklosti ali pa se sploh ne pojavi, ostaja le fantomski glas na drugi strani telefona (Kaganovsky 2012: 498). Muratova in Šepitko pa izrisujeta maskulinizirane podobe ženske, ki v ideološkem okviru odjuge in stagnacije ne najdejo mesta. S svojo pozicijo zunaj ustaljenih vzorcev delujejo nevarno ideološkemu kroju, saj jim ta očitno ne ponuja možnosti lastne izpolnitve, kar poudarja njihovo individualnost in enkratnost proti uravnilovki sovjetske družbe – posledično predstavljajo ti ženski liki danemu družbenemu ustroju grožnjo drugačnosti in drugosti.

S prelomom sorealističnega narativa se ne le filmi Šepitko in Muratove, temveč večinska avtorska produkcija obdobja odjuge vpisujejo v kontekst »protikinematografije« (*counter-cinema* – Kaganovsky 2012: 483), ki nagovarjajo teme, ki so pred tem veljale za tabu (vojna, intimno življenje posameznika ipd.). V času odjuge in stagnacije se je razvila množica raznovrstnih individualnih filmskih govoric, ki so prelomile z monumentalistično reprezentacijo idealov sovjetske družbe in prikazovale podobo sovjetskega sodobnika bližje realni izkušnji njegovega vsakdana, ki je v lovljenjem ravnotežja med prilagajanjem ideološki uravnilovki javnega in njegove dejanske, intimne izkušnje živel shizofrene prelome.

6.1 PLURALNOST ŽENSKIH POGLEDOV – LANA GOGOBERIDZE: dodatek k razmisleku o ženskem pogledu v kontekstu obdobja odjuge in stagnacije

Kljub vsemu pa tudi sovjetski oz. ruski kulturni prostor odraža pluralnost v razumevanju »ženskega«, zato ga posledično ne moremo zvesti na absolutno bipolarno pozicijo z Zahodom, kot smo jo zastavili v samem uvodu naloge. Slednjo misel potrjuje primer gruzijske režiserke Lane Gogoberidze, sodobnice Šepitko in Muratove, ki za razliko od njiju izhaja iz postavke, da so filmi, ki jih snema, ženski filmi. Film zanjo pomeni medij izražanja lastnega sebstva in sveta, kot ga zaznava, občuti in razume – vse to kot ženska. Tako so filmi, ki jih snema, avtorski, a obenem so lahko »zgolj« ženski.

Gogoberidze v zastavljenem kontekstu obravnave vprašanja ženskega filma v obdobju odjuge in stagnacije ne gre spregledati – Tuarovska njen film *Nekaj intervjujev o osebnih vprašanjih* (*Несколько интервью по личным вопросам/Ramdenime intervju pirad sakitkhebze*, 1978) okliče za prvi sovjetski resnično »ženski film« (Attwood 1993: 226). Gogoberidze je ena redkih javnih ženskih oseb, ki javno govori o problemih ženske in se pri tem vpenja v feministični diskurz, skozi katerega aktivno deluje. Med drugim je bila tudi predsednica mednarodne organizacije KIWI (Kino Women International), ki je bila ustanovljena l. 1987 za izboljšanje položaja ženskih ustvarjalk v filmski industriji. V tem kontekstu so sprejeti tudi njeni filmi, ki podobno kot filmi Muratove in Šepitko, gostujejo na mnogih mednarodnih festivalih ženskega in feminističnega filma.

Gogoberidze, rojena 13. oktobra 1928 v Tbilisiju, ni zgolj ena ključnih avtoric sovjetskega in gruzijskega filma, temveč velja tudi za eno osrednjih figur pri ustanovitvi filmske šole v Gruziji, ki je danes pomembno kulturno-izobraževalno središče za celotno kavkaško regijo. Pred ustanovitvijo filmskega oddelka na Tbilisijski gledališki univerzi Rustavelija l. 1972 so namreč vsi, željni filmskih študij, morali oditi na moskovski VGIK, kamor Gogoberidze sprva zaradi političnih okoliščin (bila je politično »sumljiv element«: njenega očeta je ubila Stalinova tajna policija, mati, Nutsa Gogoberidze, sicer ena prvih sovjetskih filmskih režiserk, je bila 15 let zaprta v delovnem taborišču) ni bila sprejeta. Šele po tem, ko je v Tbilisiju zaključila študij angleške in ameriške literature, se je l. 1953, v času odjuge, končno lahko vpisala na VGIK, kjer je, tako kot Muratova, študirala pod mentorstvom Sergeja Gerasimova. Poleg umetniške, prevajalske (prevedla je pesniški zbirki Whitmana in Tagoreja) in pedagoške dejavnosti deluje kot pomembna politična figura: aktivno je sodelovala pri osamosvajanju Gruzije (med letoma

1992 in 1995 je bila poslanka v parlamentu) in pri promociji gruzijske kulture v tujini (l. 2004 je bila ambasadorica Gruzije v Franciji).

Morda je prav specifična osebno-politična situacija, kot jo je Gogoberidze doživljala v Gruziji, močno prežeti z nacionalnim ponosom in tendenco po osamosvojitvi od Sovjetske zveze in zavračanju rusifikacije, veliko prispevala, da je avtorica razvila samosvojo filmsko govorico. Medtem ko v svojih dokumentarnih filmih večinoma tematizira in raziskuje gruzijsko sodobnost in preteklost (npr. *Tbilisi, 1500 let* [*Tbilisi 1500 tslisaa*, 1959]), v igranih filmih (npr. *Dan je daljši od noči* [*Dges game utenebia*, 1984]) ustvarja močne ženske like. Spremlja vsakdan »malega človeka«, sodobnih žensk, večinoma razpetih med profesionalnim in družinskim življenjem, ki tudi v gruzijski tradiciji sledi izročilu patriarhata, kjer je mesto ženske postavljeno ob domače družinsko ognjišče. Obenem razume Gogoberidze Gruzijo kot presečni prostor med zahodno in vzhodno kulturo, kjer je ženska spoštovana ne le v vlogi matere, temveč tudi kot družbeno bitje – slednje naj bi se skozi zgodovinski spomin preneslo iz 12. stoletja, ko je »gruzijsko kulturno renesanso« prinesla vladavina kraljice Tamare, ki velja za kraljico neodvisne Gruzije (Attwood 1993: 229).

A občutek nedomačnosti oz. nesorazmerja med vlogo ženske v javnem in intimnem prostoru je kljub temu močno zaznamoval generacijo žensk v šestdesetih in sedemdesetih – ženske so bile (v sovjetskem duhu) vzgojene v delavke, česar moški ponos ni sprejel z lahkoto. Slednje odraža tudi omenjeni film Gogoberidze *Nekaj intervjujev o osebnih vprašanjih*, v katerem spremljamo Sofiko (Sofiko Čiaureli, emblematicen obraz povojne sovjetske in gruzijske kinematografije, npr. v znamenitem filmu Sergeja Paradžanova, *Barva granata/Sajat Nova* [*Цвем граната/Саят-Нова*, 1968]), novinarko pri dnevnem časopisu, ki opravlja intervjuje z ženskami. Sofiko je povsem predana svojemu delu, družina je zanjo na drugem mestu, česar mož ne more sprejeti, zato si omisli ljubico.

Filmska melodrama v dokumentarističnem pristopu intimno zgodbo glavne protagonistke skozi intervjuje dvojno prelamlja in ustvarja širšo sliko. Film ni ne le zgodba ene ženske, temveč portretira obraze sodobnih žensk, ki odražajo raznolik spekter razumevanja in občutenja vloge ženske v družbi, avtorica pa na ta način izpostavlja določene problematike in topose: osamljenost ostarelih žensk, ki se tudi znotraj družine počutijo odrinjene, žalost in jeza prevarane in zapuščene ženske, domača idila ženske-matere, histeričnost osamljene samske ženske, entuziazem delavke, ki se s podeželja preseli v mesto, a zgolj na prvi pogled entuziastično pripoveduje o uresničenih »sanjah sovjetske ženske«, delavke v tovarni in doma,

ki koncepta prostega časa ne pozna, odločen govor matere samohranilke, ki moškega in družine noče in ne potrebuje idr.

Omenjeni prelom, ki se dogaja skozi odlomke intervjujev, izraža svojo dvojnost na način, da ti obrazi skupaj odmevajo v zavesti Sofiko in kot notranji glasovi poosebljajo njene dvome glede svoje vloge oz. funkcije: ali se povsem predati službi ali ostati bližje družini. A znotraj tako zastavljenega filmskega sveta se kot osrednji ženski obraz izriše obraz matere, ki je obarvan avtobiografsko.

Čeprav je mati na začetku prisotna zgolj »na robu« in deluje kot stranska oseba (živi z družino Sofiko, večino časa prespi na kavču), postaja njena vloga pomembnejša – je zaupnica Sofiko, skrbi za otroke, pomirja moža, na samem koncu pa njen obraz prevlada druge ženske podobe. Tako je eden od osrednjih prizorov filma prihod Sofiko k materini smrti postelji, ki v Sofiko vzbudi spomine na prvo srečanje z njo ob vrnitvi iz taborišča, kjer si po dvanajstih letih odsotnosti nasproti ne stojita mati in hči, temveč dve povsem tuji ženski. Figura matere je za Sofiko nejasna – mati je v spominu Sofiko najprej zgolj črn obris: ko vstopi v stanovanje, je kamera usmerjena v Sofiko, ki se naslanja na steno na drugi strani sobe, ob ogledalu, v katerem gledalec vidi dogajanje, ki ga opazuje Sofiko. Podoba matere se v ogledalu kot živa/oživela slika približuje Sofiko, a njenega izraza na obrazu ne vidimo. Sofiko le s težavo izusti besedo »mama« in v naslednjem prizoru, ki deluje kot katarzičen trenutek za glavno protagonistko, v poltemi vidimo zgolj temen obris mame, ki si umiva obraz. Nenadoma se obrne proti svetlobi, zdi se da Sofiko in z njo gledalec šele v tem trenutku prepoznata mamino in iz Sofiko se znova, tokrat »zares« iztrga krik »Mama!«. V prizorih spomina je v razmerju med mamino in Sofiko občutiti nelagodje, zdi se, da se ena pred drugo počutita krivi, ker ne moreta zares zapolniti praznine, ki se je ustvarila med njima. Tako deluje smrt matere kot nekakšna pomiritev – znova, tokrat prvič v celoti, se ponovi prizor mamine vrnitve in zdi se, da je Sofiko materi končno odpustila, jo sprejela.

Vloga ženske kot matere je za Gogoberidze ključnega pomena. Kot pravi, je prav zmožnost rojevanja otrok tista, ki dela žensko esencialno drugačno od moškega – izkušnja poroda in skrb za novorojenčka immanentno vzbudi občutke nežnosti, tolerance, nujnost absolutnega razumevanja drugega, ki so izrazito ženske lastnosti (Attwood 1993: 230). Inherentno, biološko pogojena skrb za drugega – materinski nagon – je do neke mere tisto, ki tudi v javnem življenju vodi Sofiko: stalno posluša in rešuje težave drugih (npr. epizoda s šolskim ravnateljem neke vaške šole, ki se bori proti lokalnemu mogotcu za šolsko igrišče – prav posredovanje Sofiko pomaga, da ravnatelj na koncu igrišče tudi dobi). A obenem prav te materinske skrbi Sofiko

družini posveča veliko manj. Svoja otroka sicer očitno ljubi, kar se kaže v mnogih prizorih sproščene igre, ljubi tudi svojega moža – navsezadnje jo dejstvo, da ima mož ljubico, globoko prizadene. V kontekstu analize ženske podobe je povedna reakcija Sofiko, ki začne moževo ljubico opazovati in jo posnemati, poskuša igrati novo vlogo – nadane si masko, lasuljo, podobno pričeski moževe ljubice, s katero poskuša moža pridobiti nazaj. A za izboljšavo odnosa je že prepozno – mož jo hladno zavrne.

Zdi se, da lik Sofiko hkrati združuje več ženskih arhetipskih obrazov, ki jih sicer povnanjajo njene intervjuvanke – je mama, žena, hčerka, poskuša biti ljubica, a obenem je tudi privlačna, izredno feminilna in sproščena »zgolj-ženska«. Ta obraz vidi njen sodelavec, fotoreporter, ki jo spremlja na vsakem koraku in jo obsedeno fotografira. Pri tem je zanimiv detajl tudi dejstvo, da gre za fotoreporterja, za fotoaparatus – za objektiv kamere. Na tem mestu bi lahko znova vpeljali misel Laure Mulvey o objektivizaciji ženske podobe – zaljubljenost fotoreporterja je namreč do neke mere prav to – je voajeristični pogled moškega s strani, skozi objektiv, ki pa vidi v ženski podobi Sofiko zgolj projekcijo lastnih želja: kot sam pove Sofiko, si želi nekoga, ki bi ga ljubil in skrbel zanj – išče žensko, materinsko nežnost. Poveden razplet odnosa s fotoreporterjem predstavlja prizor, v katerem se Sofiko, utrujena od premnogih neizpolnjenih pričakovanj, ki jih od nje zahtevajo vloge matere, hčere in žene, odpravi k njemu, kjer, sicer vedno aktivna, prvič in edinkrat pomirjeno zaspi – zdi se, da je prav v tej mali podstrešni sobici lahko »zgolj-ženska« in si (četudi ne fizično, zgolj s pogledom) pusti biti želena, morda celo ljubljena. A pri tem se, z Mulvey, lahko vprašamo, ali v tem primeru sploh gre za »pravi« ljubezenski odnos, v katerem moški žensko razume in sprejema v njeni »zgolj-ženskosti« – epilog prizora ostaja odprt: morda je tudi to zgolj še ena maska, še ena vloga, ki jo Sofiko igra v razmerju do moških oz. v kateri jo ti vidijo. A neglede na pomislek je ta postanek zgolj kratek premor, po katerem se Sofiko vrne domov in odigra vloge do konca – mama umre, z možem se dogovorita za ločitev.

Podobno se »zgolj-ženski« obraz Sofiko pokaže v prizoru, ki se zdi ključen za izgradnjo njene podobe: Sofiko začne med večerjo, ki jo pripravi za moževe prijatelje, nenadoma glasno peti, vstane od mize in strastno zapleše, navdušeno se ji pridružijo moževi prijatelji. Že samo dejanje plesa in petja v karnevalesko-dionizičnem smislu deluje kot katarza, osvoboditev od spon družbenih normativov – glede na pritisk okolja, prostora in časa, v katerega je Sofiko postavljena v opisanem prizoru (oblečena za predpasnik, s posodo v rokah poseeblja dobro ženo-gospodinjo), je v nasprotju s prejšnjimi prizori, v katerih jo večinoma spremljamo na službeni poti. Tako se med posameznimi prizori/izseki iz njenega vsakdana vzpostavlja

dinamična napetost, ki kulminira v izbruhu petja in plesa. A ta trenutek njene svobode, v katerem se prvič v celem filmu zdi, da zaživi svoje resnično trenutno občutje, je zgolj trenutek – že z naslednjim kadrom se znova »zapenja« v maske. Avtorica z menjavo kadrov vzpostavlja mrežo pogledov: vznemirjen pogled moževega prijatelja, očitajoč pogled moža, steklen pogled mame in na samem koncu prestrašen pogled hčere, ki se ob hrupu prebudi in iz teme prikoraka po hodniku, nakar se Sofiko ustavi in hiti miriti ter se opravičevati hčeri.

Prizor je morda najbolj pomenljiv predvsem v smislu vzpostavljanja pogleda, torej v premikih kamere in montaži. Kamera zajame gibanje Sofiko v enem posnetku, kar vzbuja občutek osvoboditve pogleda – zdi se, da se je osišče pogleda dvignilo izven Sofiko. Za trenutek se zazdi, da se je junakinja povsem osvobodila ne le pogleda drugih (protagonistov), temveč da se je izmaknila tudi pogledu kamere, čeprav je tudi v tem prizoru v središču kadra. A gibanje presekajo bližnji plani obrazov drugih protagonistov. Ti delujejo kot križni preseki, ki vzpostavljajo nekakšno mrežo: vsak pogled namreč zahteva svojo podobo Sofiko, ki pa očitno ni tista, ki je lastna njej, do konca pa to mrežo »zašije« pogled hčere, ki od te divje plešoče ženske-bakhantke zahteva svojo mamo, kar sovpade z mislijo Gogoberidze o pomenu materinske vloge za žensko.

Prav vzpostavljanje pogleda – tako kamere in preko nje gledalcev – je tisto, zaradi katerega bi film Gogoberidze lahko opredelili kot ženski film, ki vzpostavlja ženski pogled. Ta se vzpostavlja skozi samo perspektivo, ki je perspektiva glavne junakinje – ženske. Veliko je bližnjih planov, pogledov zazrtih neposredno v objektiv kamere, podobno postavljeni so tudi intervjuji, v katerih intervjuvanke zrejo neposredno v kamero in zdi se, da – čeprav nagovarjajo Sofiko – dejansko nagovarjajo gledalca samega. Tak je prvi intervju (uvodni prizor) s starejšo žensko, ki razlaga svojo preteklost, nakar nenadoma dvigne pogled iznad knjige in se zastrmi naravnost v kamero, v Sofiko: »А вы замужем? И дети есть? Вы счастливая. Любите свое дело?«. Sofiko naj bi torej bila srečna – ker ima družino, moža in otroke in ker obenem ljubi svoje delo. A ta začetna podoba se začne krhati – Sofiko ni srečna, temveč je razpeta med vlogo, ki jo mora igrati v javnem in v intimnem prostoru, saj te ne more izpolnjevati z enako strastjo, z enakim vložkom časa in pozornosti. Kot pravi Gogoberidze, dvojno breme, ki ga nosi sovjetska ženska, je težko (Attwood 1993: 230). Druga raven, na kateri se vzpostavlja ženski pogled, je sama sintaksa filmskega teksta – predvsem montaža –, ki je sicer dokaj klasična. Gogoberidze kljub nekaterim eksperimentalnim montažnim prijemom te uporablja manj kot npr. Muratova. Na ta način Gogoberidze večkrat razsredišči točko pogleda in vpenja pogled v pogled drugega – tako pogled težko označimo kot moški. Moški liki imajo v obravnavanem

filmu namreč podobno funkcijo, kot jo imajo sicer v »klasični« melodrami ženski liki: večinoma so ovira na poti samospoznavanja in samouresničevanja protagonistke, torej same filmske zgodbe. Skozi prizore spomina in intervjuje, ki se večkrat ponovijo kot notranji glas junakinje, se ustvarja mrežna slika raznolikih ženskih podob, polifon in demokratičen preplet ženskih glasov, ki delujejo kot zrcalni odsevi glavne junakinje.

Filmski svet, ki ga ustvarja Gogoberidze, je svet, kot ga vidi in občuti ženska, podan je skozi njen pogled in njene besede. Prav besede – intervjuji – delujejo kot pričevanja tiste zamolčane zgodovine preteklega in sodobnega časa, zgodovine vsakdana in njegovih opravil, ki jo ideologije običajno pustijo ob strani, v isti funkciji so tudi avtobiografski elementi filmske zgodbe. Odkrivanje »ženske zgodovine« je tako, poleg same forme, še ena plast, ki dopušča, da pritrdimo Tuarovski: *Nekaj intervjujev o osebnih vprašanjih* je ženski film – film ženske o ženskah, ki pa v polifoni odprtosti filmske govorice gotovo ne nagovarja le ženskega občinstva, čeprav je prav po tem filmu Gogoberidze prejela ogromno pisem gledalk širom Sovjetske zveze, ki so režiserki hvaležno pisale, da je to film o njih (Attwood 1993: 228). Sofiko je tako junakinja, ki morda bolj kot junakinje Šepitko in Muratove uteleša situacijo, duh časa – vlogo in podobo ženske v obdobju odjuge in stagnacije. Če Šepitko in Muratova raziskujeta notranji svet ženske predvsem skozi njena čustvena nihanja, slikata vertikalno lestvico občutij, je junakinja Gogoberidze bolj konkretno umeščena v čas in prostor sodobnega Tbilisija (to konkretizira več posnetkov mesta; podobno deluje tudi filmska glasba, ki se poigrava z aktualnim sprejemanjem zahodne kulture – povedno v začetku otroka zjutraj predvajata pesem švedske skupine ABBA »Money, Money, Money«, ki hkrati kaže, da se je Sovjetska zveza že odprla Zahodu, in obenem deluje kot kritičen pomežik zahodnemu kapitalističnemu sistemu). Film namreč skorajda enakomerno odmerja čas prostoru intimnega in javnega. Lik Sofiko je tako predstavljen ne le vertikalno, temveč – znova, predvsem skozi intervjuje – odpira problem ženske vloge in podobe tudi v aktualno horizontalnost časa in prostora.

7 ZAKLJUČEK

Film, kot umetnost nasploh, je osebni izraz avtorja, ki je neodtujljivo pogojen z njegovo bivanjsko izkušnjo – časom, prostorom, v katerem živi in ustvarja, zaznamovan z zgodovinsko zavestjo idr. Ne glede na feministične ali univerzalistične nazore o razumevanju vloge in

delovanja umetnika je gotovo, da ženske doživljajo svet drugače kot moški, saj so (vsaj) – če na tem mestu sicer ne problematiziramo esencialističnih teorij feminizma – s strani družbe definirane drugače, kot »drugo« moškega. To vzpostavljanje ženske kot drugega tako v javni kot v intimni sferi bistveno zaznamuje njeno lastno percepcijo, kot tudi način izražanja sveta. Zaradi opisanih specifičnih kulturno-družbeno-zgodovinskih dejstev se na prostoru nekdanje Sovjetske zveze njena vloga in podoba izrisujeta drugače kot na Zahodu. Sovjetska ženska je morda bolj kot njena zahodna sodobnica pogojena s »prostoroma« javnega in intimnega – z vlogo, ki jo igra v profesionalnem, in tisto, ki jo igra v domačem okolju. Specifična družbeno-politična situacija je mejo med njima poglobila v še danes nepremostljivo brezno, ki zahteva od ženske v obeh primerih drugačen način delovanja – če mora v profesionalnem okolju pristopati z »moškimi« kompetencami, da lahko konkurira moškemu, domače okolje od nje pričakuje »feminilne poteze«: nežnost, ljubečnost, skrbnost. Na vsakem koraku pa je zahtevani vložek maksimalen, kar rezultira, kot smo zaključili ob predstavitvi kontekstov in izpeljali iz analize filmskih tekstov, v shizofrenih občutjih ženske do lastne vloge, podobe, do lastnega sebstva.

A pri tem je direktni glas ženske predvsem v javni sferi slišan redko, saj je uradni diskurz pogojen s patriarhalnim diskurzom oblasti, v katerem ženske le redko nastopajo kot »polnopravni« subjekti. Večinoma so zgolj v funkciji ideje/ideologije/diskurza – le redko ga producirajo same. Posebej zato se zdi v sklepni misli toliko bolj pomembno omeniti dokumentarni film angleške režiserke Sally Potter *I Am an Ox, I Am a Horse, I Am a Man, I Am a Woman* (1988), ki v naslovu povzema omenjeno sovjetsko rek iz štiridesetih: »Jaz sem konj in sem bik, jaz sem baba in sem tip«. Dokumentarni film namreč deluje kot posebno vreden (zgodovinski) dokument – pričevanje žensk, ki je v javnem prostoru le redko vid(e)no in sliš(a)no.

V filmu avtorica skozi izbrane filmske izseke in intervjuje z nekaterimi ključnimi filmskimi ustvarjalkami, z režiserkama Kiro Muratovo in Lano Gogoberidze, scenaristko Natalijo Rjazancevo, igralkama Nonno Mordjukovo in Inno Čurikovo ter filmsko zgodovinarico in kritičarko Majo Tuarovsko, predstavi vloge in podobe ženske v sovjetskem filmu in filmski industriji. Na ta način daje prostor – »ozvoči« glasove žensk, da izrazijo, kako same razumejo svoje vloge in podobe v kontekstu sovjetskega filma, filmske industrije, kot družbe nasploh. Film je izrazito feministična gesta, kar se kaže v sami zasnovi: je film ženske avtorice o ženskah, mesto izjavljanja je dano ženski, poleg tega pa film odkriva »žensko zgodovino«, ki ostaja v splošnem diskurzu, v večini zgodovinskih pregledov, običajno drugotna: nepopisana –

nevid(e)na, nesliš(a)na. Obenem se Potter, ki film popolnoma razpre besedam in podobam svojih protagonistk in vsaj z besednim komentarjem vanj ne posega, uspe izogniti zahodnjaški perspektivi, ki, sploh na področju teorije, večkrat neadekvatno prikrije idejo in realno podobo ženske v ruskem kulturnem kontekstu, kjer ima beseda »feministka« in polje feministične misli drugačne konotacije kot na Zahodu.

Tako je, kot omenjeno, tudi o vprašanju ženskega oz. feminističnega filma v kontekstu Sovjetske zveze treba razmišljati skozi drugačne parametre, na kar opozarjata tudi obravnava primerov Larise Šepitko in Kira Muratove. Obe, predvsem pa slednja, v pogledu zahodnih gledalcev nastopata kot ženski/feministični avtorici, medtem ko sami izhajata iz drugačnega razumevanja vloge umetnika in umetnosti kot univerzalne(ga izraznega sredstva) – zanju perspektiva spola nima relevantne oz. nobene vloge – na umetnost gledata kot na univerzalističen, izčiščeno-absoluten sistem, v katerem hkrati reflektirata svet in njegovo realnost ter ustvarjata svojevrstne svetove. Tako Muratova v intervjuju s Potter poudari, da je umetnost ustvarjanje iluzije sveta, v katerega se gledalec popolnoma potopi in se z njim spoji, dano perspektivo (znotraj umetniškega dela) pa sprejme kot edino resnično. Če Muratova perspektive spola pri tem ne poudari, pa njeno misel nadgradi Rjazanceva, ki film razume kot pogled skozi mikroskop oz. skozi teleskop – filmska umetnost je opazovanje vedénja, duše, čustvovanja človeka, ki se skriva v podrobnostih. In ravno v tej točki, poudarja Rjazanceva, pridejo do izraza »ženske« lastnosti, ki so predvsem v zmožnosti pozornega opazovanja in izražanja detajlov. A tudi ona se ogiblje feminističnega diskurza, opira se na univerzalistične parametre; o filmu govori kot o avtorskem filmu, ki izraža avtorjevo dožemanje sveta – najsibo moški ali ženska.

A kljub temu je ob natančnem ogledu filmov obravnavanih ženskih avtoric moč zaznati »drugačnost«, ki se vpisuje v filmsko govorico obeh avtoric. Ta se kaže predvsem v perspektivi, skozi katero avtorici vzpostavljata filmski čas in prostor, v katera postavita svoje junakinje. Skozi analizo filmskih tekstov smo ugotovili, da je pogled, kot se vzpostavlja, zasidran v žensko: odkriva se svet, kot ga vidi in doživlja ženska protagonistka – tako v *Krilih* kot *Kratkih srečanjih* in *Dolgih poslavljanjih* smo potopljeni v subjektivni svet ženskih protagonistk. Slednje se kaže na več ravneh: tako na ravni forme (filmske govorice, predvsem sintakse, ki oblikuje filmski tekst), njene vsebine na ravni zgodbe kot tudi filmskih podob, predvsem ženskih protagonistk, ki nastopajo kot subjekti oz. nosilke zgodbe same, medtem ko so moški liki v vseh primerih ali odsotni in tako predstavljajo objekt želje (hrepenenja, npr. Mitja v *Krilih*, Maksim v *Kratkih srečanjih*, Saša v *Dolgih poslavljanjih*) ali pa so stranski liki, ki delujejo ali

kot ovira v napredovanju zgodbe oz. so pomočniki, ki mestoma junakinjo »potisnejo naprej« (npr. ravnatelj v *Krilih*) ali pa zgolj tvorijo ozadje, svet, v katerega so postavljene ženske protagonistke (poveden je prizor v *Krilih*, v katerem Nadja in natararica po dolgem pogovoru v restavraciji zaplešeta. Podobno kot v *Nekaj intervjujih o osebnih vprašanjih* tudi ta prizor plesa in petja deluje kot trenutek osvoboditve glavne junakinje, a se podobno kmalu vpne v pogled drugih – nenadoma se kamera premakne in izkaže se, da z velikih steklenih oken vanju z začudenjem strmijo moški obrazi). Le-te v obravnavanih filmskih tekstih aktivne vloge ne zavzamejo.

Prav sintaksa filmske govorice (tj. uporaba filmskih ločil, predvsem montažnih prijemov, npr. ponavljanje istega kadra večkrat zaporedoma oz. v različnih časovnih intervalih, dvojna ekspozicija ipd. – predvsem v *Krilih*, *Kratkih srečanjih* in *Nekaj intervjujih v osebnih vprašanjih*) je tista, ki stalno razbija »klasično«, linearno, v logos postavljeni filmski narativ in s tem izmika pogled kinematografskega aparata, ki po Mulvey inherentno nosi tendenco ustvarjanja moškega pogleda. Druga raven ustvarjanja ženskega pogleda pa je bolj plastična – pri tem imamo v mislih samo filmsko podobo glavnih protagonistk. Če analizo teksta prenesemo na semiološko raven, je sistem znakov, ki ovijajo glavne protagonistke, prav tako poveden, saj se skozi njihova »telesa«, podobe, odslikavajo družbene realije sodobnega trenutka.

Tako lahko nadgradimo oz. aktualiziramo analizo razvoja ženske filmske podobe v sovjetskem filmu, kot jo v obravnavanem dokumentarnem filmu Sally Potter predstavi Tuarovska. Podobe ženske, kot jih v zgodovinskem prerezu od začetka filma do petdesetih predstavi filmska teoretičarka, se skladajo z opisi konstelacije družbe, kot smo jo bežno nakazali za posamezno obdobje. Različno od posameznega filmskega primera so zastavljene podobe odsev sodobnih realij in so, sploh nekatere (predvsem v stalinskem obdobju), zastavljene kot afirmacija teh realij, le redko jim je dovoljeno odražati tudi kritično noto. Tako so dvajseta leta prejšnjega stoletja z boljševiško revolucijo na novo razporedila elemente družbene sheme, pri čemer se je spremenilo tudi družbeno razmerje med moškim in žensko – bolj kot enakopravnost za delovnimi stroji je zanimiva druga, intimna plat podobe in vloge ženske, ki je v zgodnjih dvajsetih veliko bolj sproščena in nima težav s seksualnostjo oz. prikazovanjem le-te: navsezadnje so (zgodnja) dvajseta v Sovjetski zvezi za žensko prinesle ne le (vsaj nominalno) enakopravnost v javni sferi, temveč je to obdobje za njih pomenilo osvoboditev tudi v sferi intimnega – legaliziran je splav, ločitev; da bi matere lahko več časa namenile delu in tako prispevale k izgrajevanju nove družbe, so bile priznane razne olajšave, kot so npr. jasli, vrteci

ipd. A že druga polovica dvajsetih je zaprla vrata svobodnejšim praksam in uradni diskurz ter s tem tudi filmski jezik umerila po pravilih strožje morale. Podobe, prikazane na filmskem platnu, so služile predvsem kot nosilke idej, boljševiške ideologije, ki je posameznika kot individuuma uniformirala.²⁷ Podobe na platnu pa so večinoma bile zgolj simboli: ženska-kurba kot simbol razpadle, caristične, dekadentno-razvratne družbe na eni strani (npr. v filmu *Novi Babilon* [*Новый Вавилон*, Grigorij Koznicev, Leopold Trauberg, 1929]) in ženska-delavka, ženska-kmetica, predvsem pa ženska-mati kot svetli zgled prihodnosti na drugi. Pri tem je bilo žensko vprašanje postavljeno predvsem v javno sfero, intimni odnosi med moškimi in ženskimi niso bili zares tematizirani – če že, zgolj v službi ideje: ženska, ki se osvobodi moškega, to naredi lahko zgolj kot predana mati (npr. *Mati* [*Мать*, Vsevolod Pudovkin, 1926], posneta po romanu Maksima Gorkega) ali zgolj kot predana delavka, boljševikinja (npr. *Kmetice iz Rjazana* [*Бабы рязанские*, Olga Preobraženska, Ivan Pravov, 1927] ali *Tretja meščanska* [*Третья Мещанская*, Abram Room, 1927] – Attwood 1993: 35–50). Sploh trideseta so pomenila za ženske korak nazaj. Če se je boj za enakopravnost v javni sferi, na delovnih mestih, nadaljeval, je bilo vprašanje intimnega in seksualnosti postavljeno na stran oz. »rešeno«. Tako je, po besedah Tuarovske, ženska figura v intimnem bila ujeta v tradicionalno vlogo, kjer je imela eno samo veliko ljubezen, enega samega moškega in eno samo družino, za katere je skrbela. Ideal stalinske ženske je bila ženska-mati-delavka, ki je v mogočnem in atletskega telesu skrbela za dobrobit družbe: tako je rešila ali tovarno ali kolhoz, obenem pa je poskrbela tudi za moža, otroke in za državo rojevala še več njih. Ženska je tudi rešiteljica in hraniteljica domovine, take ženske obraze predstavlja npr. lik ostrostrelke Anne v *Čapajevu* (*Чапаев*, Georgij Vasiljev, Sergej Vasiljev, 1934), Aleksandre Sokolove v filmu *Član vlade* (*Член правительства*, Iosif Hejcef, Aleksander Zarhi, 1939), Stalinu najljubši obraz Ljubov Orlove kot pismonoše Strelke v muzikalnih komedijah Grigorija Aleksandrova *Volga, Volga* (*Волга-Волга*, 1938) ali kot Tanje Morozove v filmu *Svetla pot* (*Светлый путь*, 1940) itd. Simbol ženske kot matere-domovine (*Родина-мать*) se še bolj očitno pojavi v štiridesetih, ko je v času druge svetovne vojne ženska, po Tuarovski pregovorno in dobesedno, bila steber družbe, medtem ko so bili možje na fronti. Zdaj je bila edina delavka, edina skrbnica družine, edina oskrbnica in nežna roka za utrujene vojake na fronti – skratka Mati (domovina), ki bo rešila svoje Otroke (narod). Sfera intimnega je v času zunanjega sovražnika povsem zanemarjena in

²⁷Značilni so npr. množični prizori v *Križarki Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, 1925), *Stavki* (*Стачка*, 1925) ali *Oktobru/Deset dni, ki so pretresli svet* (*Октябрь. Десять дней, которые потрясли мир*, 1928) Sergeja Eizenštajna, v katerih so podobe posameznikov zgolj v službi ideje: npr. podoba ženske z otrokom v naročju se kaže kot antipol za poudarjanje krutosti vojakov carističnega režima, ki brezsravno pobijajo tudi najšibkejše.

vsaka dvojnost izničena – prostora za osebno in za dvome v času nevarnosti absolutnega izničenja ni.

Drugače nastopi čas odjuge, ki povrne nekatere že pridobljene družbene pravice (npr. pravica do splava), med drugim se sfera javnega počasi odlepi od sfere intimnega, a dinamika, ki se vzpostavi med njima, se gradi podobno kot v času pred vojno – če je, kot smo podali v opisu družbenega konteksta, ženska vsaj nominalno v sferi javnega emancipirana, je v sferi intimnega ujeta v tradicionalne patriarhalne odnose. Vprašanje, kako kot ženska izgraditi svoj lastni jaz v breznu, ki se razpenja med vlogami, ki jo družba pričakuje od nje, potiska žensko v negotovost in ustvarja shizofrene občutke, ki jih subtilno utelešajo tudi junakinje Šepitko in Muratove, še bolj eksplicitno pa njihove portrete podaja Gogoberidze.

Kar združuje poglede vseh treh avtoric, je način upodabljanja ženske, ki v njihovih filmih, obrnjenih v čisto subjektivno dojetje ženskega subjekta razbije podobo na ravni zgolj-simbolnega (ideologije), in jo zastavi v njeni posamezni, enkratni individualnosti, v preseku njenega čustvovanja in občutkov. Filmski svet, ki ga ustvarjajo avtorice, je svet, kot ga vidi njihova ženska junakinja, in je hkrati, za kamero, svet, kot ga vidijo one. Pri tem je svet, ki ga gledajo in ustvarjajo, če se navežemo na misel Rjazanceve, pri Šepitko svet, kot ga gledamo skozi teleskop – usmerjen v temne in globoke razsežnosti vesolja. Tematike, ki jih obravnava, in način, na katerega jih upodablja, je lasten tistim, ki iščejo veličino in večnost, medtem ko Muratova na drugi strani gleda skozi mikroskop. Njen pogled se potaplja v vsakdan junakinj skozi detajle, natančno opazovanje najmanjših gest in predmetov, razstavljenih v prostoru in času. Tako obe avtorici razvijata samosvojo filmsko govorico, ustvarjata avtorski film, ki ga hote ali nehote tvorita iz lastne intime, osebne pozicije v svetu, katerega del sta. Ta govorica je nujno definirana skozi njuno vlogo ženske, kot jima je določena v družbi, čeprav se oznak in opredelitev poskušata osvoboditi.

8 POVZETEK

Резюме

В магистерской работе при помощи анализа работ режиссеров Ларисы Шепитько и Киры Муратовой исследуется вопрос женского взгляда в российском и советском кинематографе поздней оттепели и раннего застоя. Прежде всего, на основании анализа кинематографических текстов Шепитько *Крылья* (1966) и тандема Муратовой *Короткие встречи* (1967) и *Долгие проводы* (1971) проводится анализ роли и образа женщины в период поздних шестидесятых и ранних семидесятых годов 20-го века. В общественном дискурсе (патриархальной) власти, определяемом Коммунистической партией при правлении как Никиты Хрущёва (1953–1964) так и Леонида Брежнева (1964–1982), этот образ не выходит из рамок операционной модели «женщина-мать», «женщина-воспитатель», «женщина-любовница», «женщина-рабочий». Эта модель с одной стороны соответствует уравниловке, присущей коммунистической идее и приравнивающей мужчину и женщину; с другой стороны, она-же строго, следуя принципу архетипного, традиционного бинарного понятия мужского и женского, обуславливает общественные гендерные роли. Эти роли не соответствуют жизненному опыту индивидуумов, так мужского, как и женского пола; в личной жизни, то есть в семейном быту или в своем осознании и восприятии мира, эти роли не соблюдаются. Женщина стремится найти равновесие между образом, требуемым общественным и интимным дискурсом, поскольку образ возмужавшей женщины не совпадает с женственностью, которая ожидается от женщины в рамках домашнего очага (со стороны детей и мужчин). В период поздней оттепели и раннего застоя, который рассматривается в этой работе и который обозначает идеологический «шаг назад», к более традиционной концепции роли и образа женщины, это производит ощущение, подобное шизофрении: что значит быть женщиной в такое время, в анализируемой нами культурно-исторической ситуации? В этой работе, вопрос женского изучается на нескольких уровнях. Сначала, женский образ рассматривается при помощи семиологического анализа мотивов, тематик и изображений, появляющихся в кинотекстах в рамках данного общественного контекста. За этим, исследуется вопрос женщины как носителя взгляда. В контексте феминистической кинокритики и теории фильма, являющимися основными аналитическими инструментами данной работы, этот вопрос требует переосмысления термина «женское кино». Этот термин проблематичен в нескольких измерениях, относящимся так к содержанию, форме, функции и восприятию самого

кинотекста, как и роли и места автора – творца, женщины или мужчины. При этом, в работе также поднимается вопрос неадекватности переноса западной концепции феминизма (и феминистической кинокритики и теории фильма) в советскую и российскую среду – с точки зрения западного зрителя, Лариса Шепитько и Кира Муратова считаются женскими и феминистическими авторами, хотя сами они отказываются от этой характеристики, воспринимая свою роль с точки зрения более универсалистской концепции искусства, не делящей мира на женский и мужской принцип. Об этом свидетельствует приведенный в этой работе краткий обзор условий киноискусства – фильма как искусства и фильма как индустрии в период поздней оттепели и раннего застоя –, ясно свидетельствующий об отношении российских и советских авторов к женскому кино. Цели этой магистерской работы – переосмыслить это, преобладающее понимание и восприятие «женского кино», применяя при этом анализ киноязыка упомянутых авторов. Проведенный анализ избранных кинотекстов является попыткой доказать, что взгляд, создаваемый авторами, не соответствует мужскому взгляду, (*male gaze*), согласно Лауре Малви присущему самому аппарату кино. В первой очереди, об этом свидетельствует синтаксис кинотекстов (т.е. кинематографические знаки препинания, в первой очереди монтаж) и другие методы киноэкспрессии, например, музыка, которые по-другому рисуют образ женщины. Взгляд упирается в совершенное субъективное восприятие женского субъекта, уничтожая образ на уровне лишь-символа (идеологии) и создавая женщину в ее единственной, неповторимой индивидуальности, на пересечении ее чувств и ощущений. Киномир, создаваемый авторами – мир их женских героев, и в то же время мир, наблюдаемый из-за кинокамеры самими режиссерами. В то же время, пример другого советского режиссера грузинского происхождения, Ланы Гогоберидзе, которая в отличие от Шепитько и Муратовой полагалась на другую точку зрения, утверждая, что выразительность ее творчества определяется именно ее женским происхождением, указывает на то, что обобщения в рамках советского и российского сознания ненадежны. Как героини Шепитько (Надежда Степанова в *Крыльях*, Валентина в *Коротких встречах* и Евгения Устинова в *Долгих проводах*), героиня Гогоберидзе Софико в фильме *Несколько интервью по личным вопросам/Ramdenime intervii pirad sakitkhebze* (1978) тоже разорвана между общественным и интимным, между семьей и карьерой. Ощущая себя в безвыходном положении, героиня впадает в депрессию и теряет всякую надежду. В отличие от «официально принятого кинематографа» этого периода, например, популярной мелодрамы *Москва слезам не верит* (Владимир Меньшов, 1979), фильм не

заканчивается типичным счастливым концом, оставаясь в этом плане незавершенным и по своему отношению к кинематографу превосходя официальную идеологию, а также вписывая этих режиссеров в контекст *counter-cinema*.

Ключевые слова: женский взгляд, женское кино, оттепель, застой, феминизм

9 DODATEK: FILMOGRAFIJA

9.1 LARISA ŠEPITKO

- *Vročina* (Зной, 1963)
- *Krila* (Крылья, 1966)
- *Začetek neznane dobe* (Начало неведомого века, Andrej Smirnov, Jurij Oleša in Larisa Šepitko, 1967): *Domovina elektrike* (Родина электричества, Larisa Šepitko)
- *Ti in jaz* (Ты и я, 1971)
- *Vzpon* (Восхождение, 1976)
- *Slovo* (Прощание, ideja L. Šepitko, dokončal Elem Klimov, 1981/1983)

9.2 KIRA MURATOVA

- *Ob strmi soteski* (У крутого яра, Aleksander Muratov in Kira Muratova, 1961)
- *Naš poštteni kruh* (Наш честный хлеб, Aleksander Muratov in Kira Muratova, 1964)
- *Kratka srečanja* (Короткие встречи, 1967)
- *Dolga poslavljanja* (Долгие проводы, 1971)
- *Spoznavanje širnega sveta* (Познавая белый свет, 1978)
- *Sredi sivih kamnov* (Среди серых камней, 1983)
- *Sprememba usode* (Перемена участи, 1987)
- *Astenični sindrom* (Астенический синдром, 1989)
- *Čustveni policaj* (Чувствительный милиционер, 1992)
- *Strasti* (Увлеченья, 1994)
- *Tri zgodbe* (Три истории, 1997)
- *Pismo v Ameriko* (Письмо в Америку, 1999)
- *Postranski ljudje* (Второстепенные люди, 2001)
- *Čehovski motivi* (Чеховские мотивы, 2002)
- *Uglaševalec* (Настройщик, 2004)
- *Dva v enet* (Два в одном, 2007)
- *Melodija za lutnjo* (Мелодия для шарманки, 2009)
- *Večno vračanje: kasting* (Вечное возвращение: Кастинг, 2012)

9.3 LANA GOGOBERIDZE

- *Tbilisi, 1500 let (Tbilisi 1500 tslisaa*, Lana Gogoberidze, 1959)
- *Nekaj intervjujev o osebnih vprašanjih (Несколько интервью по личным вопросам/Ramdenime intervju pirad sakitkhebze*, Lana Gogoberidze, 1978)
- *Dan je daljši od noči (Dges game utenebia*, 1984)

9.4 OSTALA REFERENČNA FILMOGRAFIJA (navedena po letnici nastanka)

- *Jaz sem konj in sem bik, jaz sem baba in sem tip (I Am an Ox, I Am a Horse, I Am a Man, I Am a Woman*, Sally Potter, 1988)
- *Križarka Potemkin (Броненосец Потёмкин*, Sergej Ejzenštejn, 1925)
- *Stavka (Стачка*, Sergej Ejzenštejn, 1925)
- *Mati (Мать*, Vsevolod Pudovkin, 1926)
- *Kmetice iz Rjazana (Бабы рязанские*, Olga Preobraženska, Ivan Pravov, 1927)
- *Tretja meščanska (Третья Мещанская*, Abram Room, 1927)
- *Oktober. Deset dni, ki so pretresli svet (Октябрь. Десять дней, которые потрясли мир*, Sergej Ejzenštejn, 1928)
- *Novi Babilon (Новый Вавилон*, Grigorij Koznicev, Leopold Trauberg, 1929)
- *Čapajev (Чапаев*, Georgij Vasiljev, Sergej Vasiljev, 1934)
- *Volga, Volga (Волга-Волга*, Grigorij Aleksandrov, 1938)
- *Član vlade (Член правительства*, Iosif Hej cif, Aleksander Zarhi, 1939)
- *Svetla pot (Светлый путь*, Grigorij Aleksandrov, 1940)
- *Othello (Отелло*, Sergej Jutkevič, 1956)
- *Don Kihot (Дон Кихот*, Grigorij Koznicev, 1957)
- *Letijo žerjavi (Летят журавли*, Mihail Kalatozov, 1957),
- *Zgodba o prvi ljubezni (Повесть о первой любви*, Vasilij Levin, 1957)
- *Dva Fjodorja (Два Фёдора*, Marlen Hucijev, 1958)
- *Pesnitev o morju (Поэма о море*, Aleksander Dovženko, 1958)
- *Balada o vojaku (Баллада о солдате*, Grigorij Čuhraj, 1959)
- *Dama s psičkom (Дама с собачкой*, Josif Hej fic, 1960)
- *Devet dni enega leta (Девять дней одного года*, Mihail Romm, 1962)
- *In če je to ljubezen? (А если это любовь?)*, Julij Rajzman, 1962)

- *Hamlet (Гамлет, Grigorij Koznicev, 1964)*
- *Imam dvajset let (Застава Ильича/Мне двадцать лет, Marlen Hucijev, 1963/1965)*
- *Andrej Rubljev (Андрей Рублёв, Andrej Tarkovski, 1966)*
- *Začetek neznane dobe (Начало неведомого века, Andrej Smirnov, Jurij Oleša in Larisa Šepitko, 1967)*
- *Primer Asje Kljačine, ki je ljubila, a se ni otožila (История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж, Andrej Mihalkov-Končalovski, 1967)*
- *Vojna in mir (Война и мир, Sergej Bondarčuk, 1966–1967)*
- *Ana Karenina (Анна Каренина, Aleksander Žarki, 1967)*
- *Komisarka (Комиссар, Aleksandr Askoldov, 1967)*
- *Julijski dež (Июльский дождь, Mareln Hucijev, 1967)*
- *Barva granata/Sajat Nova (Цвет граната/Саят-Нова, Sergej Paradžanov, 1968)*
- *Striček Vanja (Дядя Ваня, Sergej Bondarčuk, 1970)*
- *Sence izginejo opoldne (Тени исчезают в полдень, Valerij Uskov, Vladimir Krasnopolski, 1970–1971)*
- *Kralj Lear (Король Лир, Grigorij Koznicev, 1971)*
- *Preiskavo vodijo rožnavalci/ZnaToKi (Следствие ведут ЗнаТоКи, Vjačeslav Brovkin idr., 1971–1989, 2002–2003)*
- *Sedemnajst trenutkov pomladi (Семнадцать мгновений весны, Tatjana Lioznova, 1973)*
- *Detela ne boli glava (Не болит голова у дятла, Dinara Asanova, 1974)*
- *Tuja pisma (Чужие письма, Pja Averbah, 1975)*
- *Zrcalo (Зеркало, Andrej Tarkovski, 1975)*
- *Ironija usode, ali uživajte v kopeli! (Ирония судьбы, или С лёгким паром!, Eldar Rjazanov, 1975)*
- *Pastorala (Пастораль, Otar Iosseliani, 1978)*
- *Šolski valček (Школьный вальс, Pavel Ljubimov, 1978)*
- *Potegavščina (Розыгрыш, Vladimir Menšov, 1978)*
- *Stalker (Сталкер, Andrej Tarkovski, 1979)*
- *Mesta srečanja se ne spreminja (Место встречи изменить нельзя, Stanislav Govoruhin, 1979)*
- *Moskva ne verjame solzam (Москва слезам не верит, Vladimir Menšov, 1979)*
- *Niti sanjalo se vam ni ... (Вам и не снилось..., Pja Frez, 1980)*
- *Larisa (Лариса, Elem Klimov, 1980)*

10 VIRI IN LITERATURA

- Айвазова, С. (1991): Истоки феминизма. В Стишова, Елена (ред.): Искусствию кино №6: 21–24. Москва: Союз кинематографистов СССР.
- Ахмадулина, Белла (1987): Так случилось ... В Климов, Элем (ред.): Лариса. Вспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи. Книга о Ларисе Шепитько. 29–32. Москва: Искусство.
- Аркус, Любовь (2009): Живой журнал. Dostopno prek: <http://seance.ru/blog/zhivoy-zhurnal/>. (15. 1. 2017).
- Воронина, Ольга (1991): Женское предназначение: миф, идеология, практика. В Стишова, Елена (ред.): Искусствию кино №6: 14–18. Москва: Союз кинематографистов СССР.
- Голдовская, Марина (1991): Женщина с киноаппаратом. В Стишова, Елена (ред.): Искусствию кино №6: 70–78. Москва: Союз кинематографистов СССР.
- Гульченско, Виктор (1991): Между «оттепелями». В Стишова, Елена (ред.): Искусствию кино №6: 57–70. Москва: Союз кинематографистов СССР.
- Зоркая, Нея (2006): История советского кино. Санкт Петербург: Издательство Санкт-Петербургского Университета, Алетейя.
- Левада-центр (2013): Мужские и женские занятия в представлениях россиян. Dostopno prek: <http://www.levada.ru/old/18-09-2013/muzhskie-i-zhenskie-zanyatiya-v-predstavleniyakh-rossiyan>. (14. 8. 2016).
- Маматова, Лилия (1991): Машенька и зомби. В Стишова, Елена (ред.): Искусствию кино №6: 110–119. Москва: Союз кинематографистов СССР.
- Некрасов, Виктор (1959): Слова – «великие» и «простые». В Искусствию кино №5: 55–61. Москва: Союз кинематографистов СССР. Dostopno prek: <http://nekrassov-viktor.com/Books/Nekrasov-Slova%20velikie%20i%20prostie.aspx>. (14. 1. 2017).
- Параджанов, Сергей (1966): Вечное движение. Искусствию кино №1. Москва: Союз кинематографистов СССР. Dostopno prek: <https://www.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4>. (15. 2. 2017).

- Плунгиан, Надя (2013): Женское искусство: Дискуссия о феминистском искусстве на канале «Страница 42». Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=GQrTidyY4R8>. (12. 8. 2016).
- Рязанцева, Наталия (1987): Предназначение. В Климов, Элем (ред.): Лариса. Воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи. Книга о Ларисе Шепитко: 142–149. Москва: Искусство.
- Рыбак, Л. (1987): Последнее интервью. В Климов, Элем (ред.): Лариса. Воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи. Книга о Ларисе Шепитко: 179–197. Москва: Искусство.
- Сифер, Дана (1991): Что такое женское кино? В Стишова, Елена (ред.): Искусствию кино №6: 41, 42, 45, 47, 49. Москва: Союз кинематографистов СССР.
- Стишова, Елена (1991): «Секса у нас нет!». В Стишова, Елена (ред.): Искусствию кино №6: 3–5. Москва: Союз кинематографистов СССР.
- Тарковский, Андрей (1967): Запечатленное время. В Искусство кино №4. Москва: Союз кинематографистов СССР. Dostopno prek: <https://www.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5>. (15. 2. 2017).
- Туаровская, Мая (1991): Женищина и кино. В Стишова, Елена (ред.): Искусствию кино №6: 131–138. Москва: Союз кинематографистов СССР.
- Усманова, Альмира (1999): Политическая эстетика «женского кино» в контексте феминистской кинотеории. В Гендерные исследования №3. Dostopno prek: <http://Annales.info/sbo/contens/gender.htm>. (1. 8. 2016).
- Фомин, В. И. (1998): Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства: 49–52. Москва: Материк.
- Ямпольский, Михаил (2015): Муратова. Опыт киноантропологии. Санкт Петербург: Сеанс.
- Attwood, Lynn (1993): Leonid Brezhnev: The 'Era of Stagnation'. V Attwood, L. (ur.): Red Women on Silver Screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of Communist era: 78–95. London: Pandora Press.

- Ashwin, Sara (2000): Introduction: Gender, state and society in Soviet and post-Soviet Russia. V Ashwin, S. (ur.): *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*: 1–30. London, New York: Routledge.
- Bingham, Adam (2009): No Angels: Larisa Shepitko's Wings. Dostopno prek: <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/no-angels-larisa-shepitkos-wings/>. (22. 8. 2016).
- Burk, Diana (2014): Why do most Russian woman hate feminism? Dostopno prek: http://rbth.com/opinion/2014/03/08/whats_so_great_about_being_treated_like_a_man_34907.html. (22. 8. 2016).
- Cassiday, Julie A. (2002): Alcohol is Our Enemy! Soviet Temperance Melodramas of the 1920s. V McReynolds, Louise in Neuberger, Louise (ur.). *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*: 152–178. Durham: Duke University Press.
- Corigliano Noonan, Norma in Nechemias, Carol (ur.) (2001): *Encyclopedia of Russian Women's Movement*: 181–182. Westport: Greenwood Publishing Group.
- De Lauretis, Teresa (1985): Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. V *New German Critique* No. 34 (Winter, 1985): 154–175. Durham: Duke University Press. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/488343>. (13. 8. 2016).
- De Lauretis, Teresa (1999): Oedipus Interruptus. V Thornham, Sue (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader*: 83–96. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire: The Woman's Film of 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dumančić, Marko (2010): *Rescripting Stalinist masculinity: contesting the male ideal in Soviet film and society, 1953-1968*. Dissertation. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina at Chapel Hill.
- Figes, Orlando (2008): Natašin ples: kulturna zgodovina Rusije: 9–10. Ljubljana: Modrijan, *Studia humanitatis*.
- Haskell, Molly (1999): The Woman's Film. V Thornham, Sue (ur.): *Feminist Film Theory: A Reader*: 20–30. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Ilić, Melanie (2004): *Women in the Khrushchev Era: An Overview*. V Ilić, Melanie, Reid, E. Susan in Attwood, Lynn (ur.): *Women in the Khrushchev Era: 5–29*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan Ltd.
- Ivan-Zadeh, Larushka (2005): *The lady vanishes*. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/film/2005/jan/10/russia>. (15. 1. 2017).
- Janumyan, Ruslan (2003): *Kira Muratova*. Dostopno prek: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/muratova/>. (14. 1. 2017).
- Johnson, Vida (1999): *Rusija po odjugi*. V Korpes, Alenka in Valič, Denis (ur.): *Nedokončane pesmi – »kontroverzne« mojestrovine povojnega ruskega filma*. Kinotečni katalog, leto V, št. 1: 1–3. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Johnston, Claire (1999): *Women's Cinema as Counter-Cinema*. V Thornham, Sue (ur.): *Feminist Film Theory: A Reader: 31–40*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kaganovsky, Lilya (2012): *Ways of Seeing: On Kira Muratova's Brief Encounters and Larisa Shepit'ko's Wings*. V *The Russian Review*, Vol. 7, Issue 3: 482–499. Kansas: The University of Kansas in Lawrence. Dostopno prek: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9434.2012.00664.x/abstract>. (13. 8. 2016).
- Kavčič, Bojan, Vrdlovec, Zdenko (1999): *Filmski leksikon: 472–473*. Ljubljana: Modrijan.
- Kondakov, Alexander (2012): *An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist*. V *Oñati Socio-Legal Series*, Vol. 2, No. 7: 33–47. Dostopno prek: <http://ssrn.com/abstract=2195213>. (11. 8. 2016).
- Mulvey, Laura (1999): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. V Thornham, Sue (ur.) *Feminist Film Theory: A Reader: 58–69*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Taubman, Jane (2005): *Kira Muratova*. *KINOfiles Filmmakers' Companion 4*. London. I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Woll, Josephine (2000): *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London, New York: I. B. Tauris.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 13. 4. 2017

Anja Banko