

»Najglasnejši šepet«¹ – lezbična seksualnost v filmu

Abstract

“The Loudest Whisper” – Lesbian Sexuality on Screen

The article's objective is to tackle the main types of the representation of lesbian sexuality in film production, particularly in mainstream classics. Whereas the first lesbian love scenes in the 1930s focused on kisses, playful masquerade, cross-dressing and innuendos, lesbian imagery during the US film censorship period remained negative until the end of the 1960s, with most sexual scenes implying a prevailing Thanatos-inclination, a death-drive bordering on horror. In the aftermath of the sinister period of lesbian dramas, the 1970s came with the liberation of lesbian film imagery in art films, women's films and feminist films from Europe and the USA, although their imagery can prove to be problematic for a lesbian viewer. The limitations of the depiction of lesbian eroticism on screen were pushed further by diverse genres, most notably by independent lesbian shorts, in which the female directors themselves took up film acting, thereby swapping the overly predictable position of the female voyeur with the active role. In the 21st century, lesbian themes in mainstream films are represented more and more overtly. The depiction of lesbian sexuality is, however, still sometimes implemented through male characters as agents of the lesbian desire, and familiar film clichés are still being effectively combined to compose new film imagery of lesbianism.

Keywords: lesbian sexuality, representations on film, film censorship, mainstream film, lesbophobia, independent film production, lesbian emancipation

Suzana Tratnik is a MA of anthropology, writer, translator and LGTB activist. (suzana.tratnik@gmail.com)

Povzetek

Članek opisuje glavne načine reprezentacij lezbične seksualnosti v filmski produkciji, še zlasti v mainstream klasiki. Medtem ko so bili prvi prizori lezbične ljubezni v 30. letih osredinjeni na poljube ter na zabavljivo maškarado, transvestitjo in *innuendo*, so postale lezbične podobe v času filmske cenzure v ZDA do konca šestdesetih negativne, seksualni prizori pa so bili čedalje bolj na strani tanatosa, na tanki meji z grozljivkami. Po mračnem obdobju lezbičnih filmskih dram se v 70. letih začne osvobajanje lezbičnih filmskih podob v umetniškem, ženskem in feminističnem filmu, tako evropskem kot ameriškem, četudi so te podobe lahko za lezbično gledalko problematične. Meje prikazovanja lezbične erotike so razširili različni žanri, pomembno lezbični neodvisni kratki filmi, v katerih so režiserke predvidljivo pozicijo voajerke zamenjale s pozicijo akterke, saj so same prevzele tudi filmsko igro. V 21. stoletju je lezbična tematika v mainstream filmih zastopana čedalje bolj odkrito, a prikazovanje lezbične seksualnosti lahko še poteka skozi moške like kot zastopnike lezbične želje, ravno tako pa so lahko znani filmski klišeji učinkovito sestavljeni v nove filmske podobe lezbičnosti.

Gljučne besede: lezbična seksualnost, filmske reprezentacije, filmska cenzura, mainstream film, lezbofobija, neodvisna filmska produkcija, lezbična emancipacija

Suzana Tratnik, mag. antropologije spolov, pisateljica, prevajalka in aktivistka na področju LGBT kultur. (suzana.tratnik@gmail.com)

¹ *The Loudest Whisper* je britanski naslov filma *Children's Hour – Ura otrok* režiserja Williama Wylerja, ZDA, 1961.

V pričujočem besedilu želim poudariti glavne načine reprezentacij lezbične seksualnosti v filmski produkciji, v najznačilnejših lezbičnih podobah iz *mainstream* klasike. Prikazati želim sprva izolirane, če že ne demonizirane lezbične like, naracije in seksualne prizore v petdesetih, šestdesetih in deloma sedemdesetih letih, nakar se prikazovanje lezbištva in lezbičnega seksa začne odpirati navzven. Z zmanjšano družbeno represijo in vse glasnejšimi družbenimi gibanji žensk, gejev in lezbijk postane ženska homoseksualnost zanimiva tudi za (žensko) filmsko avantgardo, denimo nemškega režiserja Fassbinderja, ali za t. i. umetniški film osemdesetih francoske režiserke in igralka Diane Kurys. Z vzponom lezbične avantgardne umetnosti, zlasti filmarke Barbare Hammer, se oko kamere obrne in režiserka postane akterka, ne pa zgolj voajerka v prizorih lezbičnega seksa. Na prelomu iz 20. v 21. stoletje pride tudi do zlitja ali vsaj zabrisa meja med *mainstreamovsko* lezbično filmografijo in radikalnim lezbičnim umetniškim prijemom. Primer tega je ameriška scenaristka in režiserka Lisa Cholodenko, ki je prodrla s temačno, narkomansko obarvano lezbično dramo o propadajoči fotografinji v filmu *Visoka umetnost* (*High Art*, 1998), zares pa se je uveljavila z *mainstreamizacijo* podobe lezbičnega para v uspešnici *Otroci so v redu* (*The Kids Are Alright*, 2010). V lezbični filmski avantgardi se je kalila tudi režiserka Rose Troche, ki je leta 1994 posnela nizkopračunski eksperimentalni film *Go Fish*, zatem pa se je uveljavila v ameriški TV-produkciji, med drugim je zaslužna za več epizod izjemno uspešne lezbične serije *Ženske zadeve* (*The L Word*, 2004), ki je navdušila tako lezbično kot splošno občinstvo v ZDA in drugod.

Od poljuba k *innuendu*

Za vse, ki se ukvarjajo z lezbično kulturo, še zlasti filmsko, in s prezentacijami lezbične seksualnosti, je mesto privilegiranega znaka za to področje zagotovo dobil »poljub za lahko noč« iz filma *Dekleta v uniformi* (*Mädchen in Uniform*, režija Leontine Sagan, 1931). Učiteljica Fräulein von Bernburg vsak večer opravi znameniti obred poljubljanja v skupni spalnici deklinškega internata. V slovitim prizoru pričakujoča dekleta na posteljah poljublja na čelo, razen učenke Manuele von Meinhardis, kateri za lahko noč nakloni vroč poljub na usta. Iskra, ki preskoči med učiteljico in učenko, zaneti filmski zaplet, a konec je presenetljivo pozitiven, odprt do lezbičnosti, svobodomiseln, kritika pa ni naslovljena le na hermetično internatsko vzgojo, temveč na avtoritarnost kot tako. *Dekleta v uniformi* so doživela nešteto rimejkov, tudi v Mehiki, a skoraj za vse je značilno, da so bili čedalje bolj cenzurirani in vse manj lezbično eksplicitni. Prikazovanje lezbične seksualnosti se je tako v naslednjih desetletjih povrnilo k dobri tradiciji *innuenda*, namigovanja, ki je za dolgo postal prevladujoč slog izražanja homoseksualne želje. Pogosta sta bila heteroseksualna krinka in/ali preoblačenje junakov in junakinj, denimo, Marlene Dietrich kot kabarejska pevka Amy Jolly v slovitim filmu *Maroko* (*Morocco*,

režija Josef von Sternberg, 1930) poljubi na usta žensko, a sama je preoblečena v moškega, njen poljub pa je simbolno namenjen drugemu moškemu v občinstvu, kateremu sicer vrže vrtnico. Tako je ženska iz občinstva le pogojno dobila lezbični poljub, saj ima vlogo sla, erotične prenašalke med žensko in moškim. Zato pa je lezbično spogledovanje Marlene Dietrich vznemirjalo tako voajerskega gledalca kakor potencialno lezbično gledalko, a hkrati je ostalo v varnih mejah zapovedane heteroseksualnosti.

Zakaj sta filmsko zapeljevanje in namigovanje tako bistven del prikazovanja lezbične seksualnosti? Mar tukaj govorimo zgolj o cenzuri eksplicitnih prizorov? Andrea Weiss v izjemni študiji o lezbičnih filmskih reprezentacijah, *Vampirke in vijolice*, navaja filmsko teoretičarko Mary Ann Doane, ki zatrjuje, da je kinematografija gledalki pripisala pozicijo, »določeno nadprisotnost podobe – ona sama je podoba« (Weiss, 2010: 48–49).

Tej poziciji po njenem mnenju manjka zadostne distance do voajerizma in fetišizma, dveh oblik gledanja, na katerih naj bi temeljilo vizualno ugodje. Teza o ženski nadprisotnosti se opira na Freudovo trditev, da ženske ne gredo skozi kastracijski scenarij, ki zahteva konstrukcijo distance med moškimi in žensko podobo. Po Doane je to distanco mogoče doseči z dvema vrstama transformacije: s transvestitijo in z maškarado. Ženska transvestitija naj bi vključevala prilastitev moške gledalske pozicije, ženska maškarada pa eksces ženskosti oziroma uporabo ženskosti kot maske. To naj bi sprožilo distanco, nujno za užitek gledanja.

Vendar Andrea Weiss pozicijo gledalke poskuša pojasniti s samo lezbično željo.

Zdi se, da lezbična želja nasprotuje trditvi Doanove, da ženske ne morejo prevzeti pozicije voajerja ali da lahko to storijo le tako, da si začasno nadenejo – kot obleko – moško seksualnost. Psihoanalitski okvir s poudarjanjem ojdipovega kompleksa polarizira *razliko* po spolu; zanika rasne, razredne in seksualne dejavnike, ki prav tako igrajo pomembno vlogo pri oblikovanju identitete. Ne glede na to, ali sprejmemo psihoanalitski model ali ne, pa ta sam po sebi ne more razložiti različnega kulturnega umeščanja lezbijk zunaj dominantnih patriarhalnih načinov identifikacije in v njih. Psihoanalitski pristop razume lezbično željo zgolj kot funkcijo prevzemanja moške heteroseksualne pozicije, zato se je treba obrniti k drugim, nepsihoanalitskim modelom identifikacije, ti lahko razložijo distanco, ki omogoča užitek, ki ga ženska podoba ponuja gledalki. (Weiss, 2010: 48–49)

Kako je na filmskem platnu delovalo neposredno prikazovanje lezbične seksualnosti brez potrebne distance z maškarado ali s transvestitijo? Sodeč po filmski klasiki *Ubijanje sestre George* – kot vstop v sam tanatos, ki se dogaja v spalnici, maškarada pa le na lezbičnem plesu.

Tanatos lezbične seksualnosti v »necenzuriranih« šestdesetih

Ubijanje sestre George (*The Killing Of Sister George*, režija Robert Aldrich, 1968) je adaptacija drame Franka Marcusa iz leta 1964. Ko je bil film v Italiji leta 1969 prvič predvajan, ga je odbor za filmsko prikazovanje pri italijanskem Ministrstvu za kulturno dediščino in dejavnosti označil kot neprimerne za mlajše od osemnajst let. Še posebej zanimivo je, da je odbor zahteval odstranitev 50-sekundnega prizora, v katerem gospa Croft ljubkuje prsi Alice/Childie, ki leži na postelji. Cenzura omenjenega prizora bi bila danes mogoča kvečjemu iz povsem nasprotnega razloga, in sicer zaradi mučnega prikazovanja lezbične seksualnosti, ki ga je navdihnila slabo prikrita, a družbeno prevladujoča lezbofobija.

Pa vendarle *Ubijanje sestre George* nikakor ni preprost film, ki bi ga zlahka odpravili z očitki, da lezbijke prikaže kot manipulativne, nasilne in nesrečne kreature, ki so, nedvomno zaradi svojega tedaj tveganega življenjskega sloga, nagnjene k čustvenemu izsiljevanju in ekscesnemu popivanju. Prav tako mu ne moremo preveč ploskati zaradi neposredne, odkrite obdelave lezbične ljubezni in celo skupnosti – eden od zgodovinskih prizorov je posnet v resničnem londonskem lezbičnem klubu *The Gateaways Club* z resničnimi gostjami –, kajti lezbične odnose nedvomno tudi generalizira in demonizira. June Buckridge ali po domače George (Beryl Reid), imenovana po sestri George, glavnem liku, ki ga igra v televizijski nadaljevanki, se zaradi težkega značaja in alkoholizma bliža koncu svoje igralske kariere. Producenti se namreč odločijo, da bodo njen lik preprosto ubili, dobesedno povozili s tovornjakom, a to počasno ubijanje na vse načine odmeva tudi v igralkinem zasebnem življenju. Hišo in posteljo si deli s frivolno mlado partnerko Alice (Susannah York), ki ima vzdevek Childie, temu primerno pa se tudi vede afektirano in infantilno in igra, da se igra s punčkami. Njuno razmerje je v procesu razkrajanja, vrtita se v začaranem krogu približevanja in oddaljevanja, živčnih izbruhov, ljubosumja, Childiejine manipulativnosti in Georgeinega pijanskega stokanja in obtoževanja. Na svojem zadnjem skupnem izhodu se, oblečeni v komični duo Stan in Olivo, odpravita na ples v maskah v omenjeni lezbični klub *The Gateaways*. Tam srečata Mercy Croft (Coral Browne), ki odloča o Georgeini televizijski karieri. George bremeni še obtožba nadlegovanja dveh nun, ki si ga je privoščila v taksiju med enim svojih pijanih stanj. Toda neizprosna in sarkastična gospa Croft se ne zadovolji le s potopom ugleda in poklicne kariere June Buckridge, ampak med njeno odsotnostjo prepriča še Childie, naj zapusti svojo postarano in propadajočo partnerko, zato se z zabave odpravita v hišo. Childie se je tudi sama naveličala June, zato se začne pakirati. Takrat Croft pride za njo v spalnico in jo poleže na posteljo. To je sloviti prizor lezbičnega seksa, eden redkih tistega časa in tudi zelo drznih. Čeprav lezbične seksualnosti ne cenzurira, jo pa demonizira in prikazuje kot nekaj neprijetnega, temačnega, sprevrženega, kot vprašanje gole družbene moči starejše in bolje situirane ženske nad praviloma mlajšo, ki je šibkejša, labilnejša in revnejša.

Mučni prizor hladnega zapeljevanja, ki ves čas spominja na spolno zlorabo, se začne tako, da Croft vzame Childiejini otroški lutki in ju vudujevsko poleže skupaj na posteljo, kar naj bi aludiralo na njuno ljubljenje. Temačna glasba, ki spremlja ta prizor, še stopnjuje napetost in neprijetne občutke, kot v grozljivki. Ko začne Croft otipavati Alice, ta nemočno pogleda stran, sprva se rahlo upira, nakar obmiruje in se vda v »nesrečo«, ki ji sicer ni tuja. Ljubimka vsiljivo otipava in ljubkuje Alicine prsi, nakar se njene roke spustijo niže po njenem telesu, česar pa ne vidimo. Ko začne Alice stokati, vemo, da se je v *off*-prizoru zgodilo zadovoljevanje do orgazma, ki pa mestoma bolj spominja na krike groze. Ko se ženski začneta poljubljati, glasba utihne, kar zbudi še večjo grozo gledalcev in gledalk, ki so zdaj neme priče tega nespodobnega dogajanja v tišini spalnice. Neprijeten seksualni prizor, poudarjeno brez ljubezni in naklonjenosti, končno prekine George, ki se predčasno vrne z lezbične maškarade in ju zaloti skupaj. Ko jima poočita, zakaj sta to morali narediti tukaj, v njeni hiši, jo Croft ozmerja z »*you pathetic old dyke*«, patetično staro lezbačo.

Od leta 1934 do leta 1968 je v ZDA vladala cenzura lezbilstva po zakonu o hollywoodski filmski produkciji, ki ga je uveljavil Haysov urad. V času produkcije filmov, o katerih govorimo v tem razdelku, je namesto cenzorskih zakonov že veljal milejši ocenjevalni sistem, ki je *Ubijanju sestre George* pripisal oceno X (Weiss, 2010: 61–62), marsikje pa so posamezne prizore rezali in filma niso vedno predvajali v celoti. Film ni bil pogodu niti nacionalni ameriški lezbični organizaciji *Daughters of Bilitis*, ustanovljeni leta 1955, ki je svoje članstvo nagovarjala k bojkotu. V ozadju bojkota je bilo tiho razredno dejstvo, ker je šlo za organizacijo pretežno srednjeslojnih belih lezbijk, ki je nasprotovala barski scenski kulturi, se zavzemala za integracijo v večinsko družbo in zavračala javno deklariranje lezbilstva, tako pa tudi osebno in politično osvoboditev (DiCaprio, 1984: 46).

Filmski prizor, poln podobne zadrege glede lezbičnega seksa, je tudi tisti iz filma *Lisjak* (*The Fox*, režija Mark Rydell, 1967), posnetega po istoimenski noveli D. H. Lawrencea iz leta 1923. To je zgodba o mladih ženskah Jill Banford (Sandy Dennis) in Ellen March (Anne Heywood), ki živita na samotni kmetiji v ruralni Kanadi in poskušata preživeti z vzrejo kokoši. Jill se ukvarja bolj z gospodinjstvom in s financami, neodvisna March pa se loteva tršega, bolj »moškega« delo, denimo sekanja drv in popravil na kmetiji, ter s puško sredi trde zime preganja lisjaka, ki jima dela veliko škodo pri kokoših, vendar ga v odločilnem trenutku ne more ustreliti. Lisjak, ki vdira v njuno idilo, napoveduje tudi poznejši simbolni vdor moškega. Jill je zadovoljna z njunim samotarskim življenjem, March pa je tista, ki si želi še nekaj več – na kar na začetku filma namiguje tudi prizor v kopalnici, ko se med tuširanjem samozadovoljuje.

Sredi zime ju preseneti nenapovedan prihod Paula Grenfla (Keir Dullea), ki išče starega očeta, nekdanjega, že umrlega lastnika kmetije, na kateri zdaj živita Jill in March. Ker Paul nima drugega bivališča, prepriča ženski, da mu dovolita ostati na kmetiji, v zameno za pomoč pri delu. V trojki nastane napetost, saj Jill šele zdaj spoznava, kako veliko ji March pomeni, in v prišleku ne zazna le tekmeča, ampak

tudi grožnjo. Paul najde in ubije lisjaka, simbolnega sla, ki je napovedoval njegov prihod, in tako sam zavzame mesto vsiljivca, ki se ne da zlahka odpraviti. Ko napestost v odnosih doseže vrhunec, Paul in March spita skupaj. Zatem Paul začasno zapusti kmetijo, vendar March noče z njim, saj čuti dolžnost ostati z Jill na kmetiji. Po odhodu moškega počasi iščeta nekdanjo medsebojno harmonijo in si končno izkažeta zatajevano hrepenenje, kar vidimo v eksplicitnem ljubezenskem prizoru, ki pa ga v Lawrenceovi noveli ni. Ko Jill že dva dni potolčena leži na postelji in odklanja hrano, jo pride March tolažit in bodrit. Takrat jo Jill vpraša, ali je ta moški res to, kar si želi, na to pa March (še) nima pravega odgovora – kakor pravi, se v Paulovem telesu utaplja, ko sta skupaj, a če ga ni, ga ne pogrēša oziroma se počuti »zmeden«. Ko si izpovesta ljubezen, se začneta poljubljati v senzibilnem prizoru, ki ga spremlja nežna glasba, prekriva pa se s prizori narave in z vedrimi odlomki njunega skupnega življenja. Hkrati slišimo Marchin glas, ki v pismu Paulu razlaga, da je spoznala, da se ne bi mogla nikoli poročiti z njim, ker sama že »ve, kaj je ljubezen«, in ker ji Jill neznansko veliko pomeni, ne glede na to, kako dolgo bo trajalo.

Ko nekaj tesni prijateljici zaživita uigrano kot partnerki, se Paul nepričakovano vrne ravno v trenutku, ko sekata veliki, umirajoči hrast. Sam se »možato« ponudi dokončati to zahtevno delo, vzame sekiro in veli Jill, naj se umakne s prostora, kamor bi lahko padlo drevo. Jill noče popustiti in ostane na mestu, kar pa jo stane življenja – ko drevo pade, jo pokoplje pod seboj. Njena smrt tako razreši zagato trojice, ponudi pa tudi možnost izhoda za March, ki proda kmetijo in odide s Paulom v novo, heteroseksualno življenje. Tako odgovor na Marchino »zmedenost« ni le eros njene lezbične ljubezni, temveč tudi tanatos Jilline.

Da je lezbična seksualnost lahko zgolj na strani tanatosa, je bilo še očitneje prikazano v temačni (anti)lezbični filmski klasiki *Ura otrok* (*The Children's Hour*, režija William Wyler, 1968) po istoimenski ameriški dramski predlogi avtorice Lillian Hellman iz leta 1934. V Veliki Britaniji je bil naslov filma preveden v *The Loudest Whisper – Najglasnejši šepet*. Martha Dobie (Shirley MacLaine) in Karen Wright (Audrey Hepburn) odpreta uspešno dekliško šolo z internatom. Zlovešči zaplet sproži razvajena učenka Mary, ki se učiteljicama za vzgojni ukrep maščuje z nečim, kar vidimo le kot neslišni šepet na ušesa drugih učenk. Vsi starši nemudoma odpelejo hčere iz internata, učiteljici in prijateljici pa ostaneta v hiši sami, zalezovani in nadlegovani, saj je učenka Mary o njima razširila najhujše govornice – da ju je videla skozi ključavnico, kako sta se poljubljali. V nekem trenutku Martha nepričakovano izpove svojo ljubezen Karen in da jo je ljubila že ves čas, ko sta se še skupaj šolali. Pretresena Karen odide na sprehod, Martha pa očitno z razkritjem svoje lezbične ljubezni ne more živeti in se v hiši obesi. V tem filmu, ki izrecno obravnava vprašanje lezbične eksistence in se tudi postavi na stran žrtev ter obsodi skrajno družbeno nestrpnost,² sicer ne vidimo nobenega ljubezenskega ali kakor-

² Režiser William Wyler je sicer zagovarjal povsem drugačno interpretacijo, češ da ne gre lezbično vsebino, ker naj bi bila Karen heteroseksualna, glede obtožbe lezbištva pa ni nič manj nedolžna

koli romantičnega prizora med junakinjama. Marthin eros je zgolj in dobesedno tanatos, ki ga pospremi Karenin krik agonije, ko najde mrtvo prijateljico viseti na vrvi. Ravno takrat mala Mary svoji babici prizna, da se je zlagala, saj svojih učiteljic ni videla v lezbičnem odnosu, a za Martho, ki si je *ravno zato*, ker je bila v resnici lezbijka, v zanjo neznosnem svetu raje vzela življenje, je bilo že (vselej) prepozno. Po Marthinem pogrebu pa se Karen presenetljivo odloči, da zapusti svojega zaročenca in odide novemu življenju naproti. V filmu, še bolj pa v odrski uprizoritvi, so bolj ali manj prikriti elementi iz lezbičnega življenja pisateljice in dramatičarke Lillian Hellman, ki se je opirala na lastne izkušnje in jih tudi nujno kodirala. Na to, da so producenti sploh lahko kakorkoli vključili temo lezbištva, je vplivalo tudi to, da je bil cenzorski zakon 3. oktobra 1961 revidiran, kar je pomenilo, da so bili odtlej dovoljeni »okusni« prikazi homoseksualnih tem. Odličen komentar v zvezi s tem je pripomba Andree Weiss, da je bil samomor v filmu *Ura otrok* verjetno to, kar so cenzorji mislili z dobrim okusom (Weiss, 2010: 48).

Žanrski odkloni – od voajerke do akterke

Zelo značilen lezbični film, ki sicer spada v ženski umetniški ali celo feministični film, čeprav ga odlikuje visoka produkcija, je *Kot strela z jasnega*, ki se je pri nas prikazoval na televiziji. Leta 1983 ga je v francoski produkciji posnela Diane Kurys, z izvirnim naslovom *Entre nous*, na britanskem trgu je preveden v *Coup de foudre*. Poročeni prijateljici, ki se nepričakovano, »kot strela z jasnega«, zaljubita in izzoveta velik pretres v svojih heteroseksualnih zakonih oziroma družinah, igrata tedanji veliki zvezdi francoskega filma Miou Miou in Isabelle Huppert. Madeleine (Miou) je premožna umetnica, poročena z neuspešnim tretjerazrednim igralcem, Lena Weber (Huppert) pa se je kot Judinja poročila z vojakom, kar jo je rešilo pred deportacijo v Nemčijo. Ženski se srečata leta 1952 v Lyonu, na šolski prireditvi svojih otrok, in postaneta nerazdružljivi prijateljici, ki načrtujeta, da bi skupaj odprli modni butik. Odnese ju tok ljubezni, ki je sicer prej nista poznali in se ji ne moreta upreti, dasiravno to slednjič za obe pomeni ločitev od možev. Zaživita skupaj kot lezbični par z otroki – Lenina hči je tista, ki bo postala režiserka in posnela ta umetniški in subtilni film o lezbični ljubezni svoje matere. Morda je to tudi razlog, da v filmu ni niti enega lezbičnega seksualnega prizora, ne dotika ne poljuba. Le ob njunem prvem srečanju v šoli smo priča globokemu, daljšemu pogledu, ki nam da vedeti, da gre tukaj za nekaj več. Filmu se vendarle posreči pričarati lezbično ljubezen in strast brez eksplicitnega prikazovanja – največ, kar vidimo, je Lenina srednješolska avantura na vlakcu, kjer se zaplete v *petting* z mladim vojakom. Lena

tudi Martha: »Ne bi delal filma le o lezbištvu. To me preprosto ne bi pritegnilo. Nismo tu zato, da bi snemali umazane ali senzacionalistične filme ... Menim, da gre za zgodbo, ki kaže posledice zlonamernih govoric za nedolžne ljudi.« (Weiss, 2010: 81)

je namreč na poti na modno revijo v Pariz, kjer prijateljici Madeleine navdušeno zaupa svojo avanturo, ta pa ugotovi, da je Lena na vlaku doživela svoj prvi orgazem. Njun pariški večer se konča s popivanjem, z veseljačenjem in s pristankom v postelji, vendar pa kamera ne spremlja njunega seksa – to izvemo iz njunih pisem, besed, zaljubljenosti in sumničavosti Leninega moža. Njuna seksualnost je premeščena oziroma kanalizirana v heteroseksualne okvire spodobnosti in primernosti. Kljub temu je umetniški film, kot ugotavlja teoretičarka Andrea Weiss, oblika, ki razume seksualnost kot resno temo, zato je lezbična vsebina zanj legitimen prostor raziskovanja. A veliko umetniških filmov ostaja problematičnih ali celo motečih za lezbične gledalke,³ saj poskušajo z motečo ali s seksualizirano podobo izraziti to, kar hollywoodski film izraža z odsotnostjo (Weiss, 2010: 120).

V tem besedilu se sicer bolj ukvarjamo z *mainstream* filmskimi podobami, vendar so t. i. odklonski žanri širili prostor in sprevrčali koncepte prikazovanja lezbične seksualnosti v filmu ter vedno tudi oplajali in pomlajevali hollywoodsko in drugo *mainstream* filmsko produkcijo. Že vampirski lezbični filmi so prikazovali seksualno aktivne lezbijke, čeprav so bile te vedno kodirane povsem feminilno, njihova strast po krvi in mesu istega spola pa je bila priljubljen poligon moške heteroseksualne želje.

Šele lezbični neodvisni film je poskušal radikalno pretresti temelje – v Združenih državah je nastal v zgodnjih sedemdesetih in sovпада z začetkom modernega lezbičnega in gejevskega gibanja. Pomembni akterki sta bili pionirski lezbični režiserki Jan Oxenberg in Barbara Hammer. Obe sta snemali kratke filme, v katerih sta govorili o svojih osebnih (seksualnih) izkušnjah, ki sta jih postavljali v širši kontekst družbene in politične emancipacije.

Lezbični avantgardni filmi so bili pogosto ustvarjeni kot korektivi prevladujočih reprezentacij lezbične seksualnosti. Eksperimentirali so z nevoajerističnimi pristopi k lezbični seksualnosti: v filmih Barbare Hammer – *Lezbotaktike* in *Ženske, ki jih ljubim* – je režiserka akterka, ne pa voajerka lezbičnega ljubljenja, medtem ko imajo besede, vpisane v filmsko emulzijo dela Su Friedrich *Nežno s tokom* (*Gently Down the Stream*), prednost pred podobami, ki zasedajo le vogal kadra. Medtem ko v prizoru lezbičnega ljubljenja v filmu Chantal Akerman *Jaz, ti, on, ona* igra režiserka, da bi deestetizirala lezbično podobo, pa je uporaba lastnega telesa pri Hammerjevi del lezbične čutnosti, ki jo razvija. (Weiss, 2010: 157)

³ Med art filmi s problematičnimi lezbičnimi reprezentacijami so med drugimi omenjeni tudi: *Rim, odprto mesto* (režija Roberto Rossellini, Italija, 1946), *Persona* (režija Ingmar Bergman, Švedska, 1965), *Konformist* (režija Bernardo Bertolucci, Italija, 1970), *Grenke solze Petre von Kant* (režija Rainer Werner Fassbinder, Zvezna republika Nemčija, 1972), *Jubilej* (režija Derek Jarman, Velika Britanija, 1973), *Berlinska afera* (režija Lilliana Cavani, Italija, 1987).

Jan Oxenberg je leta 1975 posnela humorno kritični film *Komedija v šestih nenaravnih dejanjih* (*A Comedy in Six Unnatural Acts*), v katerem je duhovito sprevrčala klišejske (seksualizirane) podobe »grdih žensk«, ki iz obupa postanejo lezbijke; lezbijk, ki se osvajajo in živijo izključno v vlogah bučarke ali femice; predatorskih lezbijk, ki naj bi zapeljevale deklice; nenaravno močnih in vražjih lezbijk, pred katerimi se še morje odpre. Tudi Jan Oxenberg se je po neodvisnem filmu kot scenaristka in svetovalka produkcije preizkusila v *mainstreamovski* ameriški TV-produkciji, v katero pa je vnesla več odličnih in doslednih prikazov lezbijk, gejev in transspolnih oseb, denimo v seriji *Pod lupo pravice* (*Cold Case*, 2003–2004).

Na okopih avantgardnega in eksperimentalnega filma pa ostaja režiserka Barbara Hammer, tudi kadar ne snema lezbičnih filmov. Čeprav rojena v Hollywoodu, se ne bi mogla bolj »izneveriti« njegovemu filmskemu slovesu:

Rodila sem se v glavnem mestu kapitalističnega filmskega ustvarjanja, a da bi se lahko sama izrazila, sem izbrala vrsto osebnega filma, tistega filma, ki raziskuje obliko in funkcijo ter je partikularen in enkratno za vsakega filmskega ustvarjalca ali ustvarjalko. Zakaj? Zato, ker sem kot lezbijka izbrala eksperimentalen življenjski slog in raba redundantne, predpisane filmske oblike, kakršna je bila hollywoodska naracija, bi bila popolnoma nerealna za vzpenjajočo se lezbično umetnico. Rada delam mimo vzorcev in z vsakim novim filmom poiščem lasten način dela. Hollywood je filmarjem dobavljal scenarije tako rekoč po naročilu. Kakor kroje za obleke ali srajce. Četudi bi nastali preobrat ali nova tematika, je bil osnovni namen vedno isti: gledalcem povedati zgodbo, ki jih bo tako prevzela, da bodo pozabili, da so v kinu, izkoristiti njihova čustva in film zmontirati z nevidnimi šivi. Moj cilj je bil prebuditi gledalstvo, ne pa se norčevati iz njih s skrivanjem filma in prav tako ne skrivati sebe za zgodbo. (Tratnik, 2011: 30)

Legendarna lezbična režiserka, rojena leta 1939, je že v sedemdesetih posnela neposredne in drzne kratke film o lezbični seksualnosti, pri čemer je pred kamero postavila svojo izkušnjo, prepričana, da je ta unikatna, o čemer ne nazadnje pričajo že naslovi: *Lezbotaktika – Dyketactics*, 1974; *Menstra – Menses*, 1974; *Superlezba – Superdyke*, 1975; *Ženski klozet – The Female Closet*, 1998; ali novejši *Odtok Maye Deren – Maya Deren's Sink*, 2011. Sama se opira na tradicijo neodvisnih filmskih pionirk, kot je bila Maya Deren. Ravno tako pa kot filmska pedagoginja v Združenih državah in Evropi meni, da se morajo pri filmskem študiju ženske ali lezbijke oziroma queerovski ljudje učiti, da so nekaj posebnega, in sicer prav to,

da so sami *posebni*. Imam ta privilegij, da jim pomagam graditi samozavest, če jim je primanjkuje, največkrat pa jih spodbujam pri osebni in edinstveni usmeritvi, ki si jo sami izberejo. Ne smem se opirati na lastne predpostavke o tem, kaj naj bi počeli ljudje – moški ali ženske, heteroseksualni, queerovski ali nedoločeni – pač pa jim moram dati smisel in jih podpreti pri raziskovanju in zahtevnem delu. (Tratnik, 2011: 31)

V krilu meščanstva ali na robu zakona?

Otroci so v redu (*The Kids Are Alright*, režija Lisa Cholodenko, 2010) je film, ki je v tem stoletju poskušal združiti nezdržljivo: komercialni uspeh in odkrito prikazovanje lezbištva. Nic (Annette Bening) in Jules (Julianne Moore) sta poročen lezbični par, ki živi v Los Angelesu. Nic je porodničarka, Jules pa si po dolgih letih življenja za štedilnikom želi samostojno kariero kot krajinska arhitektka. Imata dva otroka, ki ga je vsaka od njiju rodila s pomočjo neznanega, a istega semenodajalca. Starejša hči je dopolnila osemnajst let in ima tako pravico do vpogleda v podatke o svojem biološkem očetu, česar si še posebej želi mlajši brat. Otroka spoznata semenodajalca Paula (Mark Ruffalo) in ga predstavita tudi svojim materama, ki sprva nista navdušeni nad vdorom neznanca v njihovo družinsko življenje. Paul ponudi Jules, da mu uredi njegov vrt, kar se konča z njuno posteljno afero. Po resni partnerski krizi ženi le ostaneta skupaj in Julesino avanturo odpišeta kot spodrsljaj, ki ni nenavaden za dolgoletno zakonsko zvezo.

Otroci so v redu, ki se opisuje kot drama/komedija, je bil gotovo eden najuspešnejših lezbičnih filmov. Med drugim je pobral dva zlata globusa za najboljšo glavno vlogo (Annette Benning) in najboljši film – oboje v kategoriji muzikala oziroma komedije. Kritike so bile izjemno pozitivne, veliko nominacij in pohval si je prislužila tudi scenaristka in režiserka Lisa Cholodenko. To je gotovo film, ki se v nasprotju s prej omenjenimi *mainstream* filmi preteklosti ne ukvarja več z izmeničnim postavljanjem lezbične ljubezni na stran erosa ali tanatosa. Ta zgodba je na strani humorja, življenjskega optimizma, dasiravno ne zgolj lahkotnosti, lezbične »normalnosti« v smislu neodstopanja od heteroseksualne večine in seveda rojevanja novega življenja.

Toda kaj se je zgodilo s prikazovanjem same lezbične seksualnosti v tem filmu? Nic in Jules sta materi, lastnici skupne hiše, bolj malo pa lezbijki oziroma prej nekakšni družabnici, sprijeti v malomeščanskem družinskem paktu. In kakor je pričakovati, smo gledalke in gledalci najboljše obdobje njune spolnosti že zamudili, saj se jima pridružimo v trenutku, ko imata končno čas ugotavljati, da si ne namejnata več dovolj pozornosti in da se včasih kar ne vidita več. Edini lezbični seksualni prizor v filmu se začne z njunim ogrevanjem s pomočjo gejevskega porniča, pri čemer je oralni seks primerno prekrit z blazino, a do orgazma ne pride, kajti Nic, ki gleda pornič, zmotijo moški, ki so preveč obriti po telesu, Jules se začne dušiti pod blazino, za nameček pa je televizor preglasen. Malce ju zaskrbi, da bi moške vzdihne strasti slišali sosedje, ne vesta pa, da jih je slišala začudena hči, ki je med tem v sosednjem prostoru skrivaj brskala po posvojitveni dokumentaciji. Ker pa gledamo komedijo, omenjeni prizori delujejo simpatično in zabavno. Kljub ali pa ravno zaradi nepričakovanega vložka gejevskega seksa je treba režiserki priznati, da je pritaknila zanimiv kamen spotike, češ, le kaj imajo lezbijke skupnega s seksom med samimi moškimi, in tako ne le pretresla, ampak hkrati prestavila lezbično seksualnost v širši kontekst, kakor je povedala tudi za spletno stran salon.com (gl.

O'Hehir, 2010).⁴ O tem je pisala seksologinja Pat Califia, zdaj Patrick Califia, ko je proučevala lezbično erotično domišljijo in na podlagi intervjujev z lezbijkami ugotavljala, da njihove seksualne fantazije niso izključno lezbične, temveč marsikdaj prepredene z biseksualnimi, heteroseksualnimi in gejevskimi primesmi, kar je posameznice nemalokrat skrbelo, češ da zaradi tega niso čisto »prave« lezbijke ali pa da je njihova domišljija na splošno »preveč bolna« (Califia, 2002: 15–24).

Vsekakor pa je zanimivo ali pa za prikazovanje lezbične seksualnosti na filmskem platnu simptomatično, da lezbični seks »vidimo« prek drugega nosilca želje, tokrat je to biološki oče njunih otrok, s katerim se zaplete Jill v vlogi nepotešene in zapostavljene žene. Njuna divja seksualna srečanja so videti kot izhod v sili, ker sama kot izolirana gospodinja in mati očitno sploh ni imela več dostopa do drugih lezbijk. Junakinji že tako nimata nikakršnih stikov z drugimi lezbijkami, kaj šele s kakršnokoli sceno in kulturo. Ravno narobe – njuna najpomembnejša in tako rekoč edina trdnejša prijateljska vez je druženje s heteroseksualnim parom. Morda se je spretna, prej tudi bolj alternativna lezbična filmarka Cholodenko na »prigovarjanje« producentov odločila za vzorec »za vsakogar nekaj«, da bi film pritegnil čim širše občinstvo in ne bi bil »sam sebi namen«, kar je pogost očitek manjšinski (lezbični) umetniški produkciji. Ne bi mogli reči, da navidezno cenena formula »za vsakogar nekaj« tokrat ne bi delovala, žal pa se je vsej tej filmski mašineriji nazadnje posrečilo ustvariti predvsem simpatičen *indie*, pravzaprav že komercialen lezbični film za strejtovsko občinstvo – vsaj to je bilo zelo navdušeno, lezbične gledalke pa so izražale veliko bolj mešane občutke. Vsekakor so v tem filmu od seksualnosti dobile zelo malo, saj je glavna junakinja celo postavljena v dvom, ali še sploh je lezbijka, ali bo nemara zapustila lezbično družino in odšla z moškim. Kritike so bile naperjene tudi proti prikazovanju lezbične seksualnosti kot dolgočasne in nezanimive, poleg tega, da se je film uvrstil v niz tistih, ki lezbijke nazadnje ali pa vsaj enkrat spravijo v posteljo z moškim, kar se skorajda ne zgodi v gejevskih filmih – da bi namreč geji svoje težave reševali s heteroseksualnimi spolnimi izleti (Paxton, 2010).

Veliki, morda pogojno lezbični uspešnici *Otroci so v redu* se nekako ni posrečilo odgovoriti niti na pertinentno vprašanje: Kaj počnejo lezbijke v postelji? Da je vprašanje vredno karikiranja, je pokazala že alternativna lezbično-feministična režiserka Caroline Sheldon, ki je leta 1985 posnela komični film *17 sob (ali kaj počnejo lezbijke v postelji?) – 17 Rooms (Or What Lesbians Do In Bed?)*. V desetminutnem eksperimentalnem filmu lezbijke v postelji počnejo veliko stvari; od tega, da si brišejo nos, pletejo, pijejo čaj, se spopadajo z blazinami ali se pogovarjajo – vse,

⁴ »Mislim, da je seksualnost včasih mogoče ločiti od spolne usmerjenosti in je mogoč seksualni odziv do nasprotnega ali istega spola. Tega dvojega kratko malo ne vidim kot intrinzično povezanega. Nekateri vidijo spolno identiteto kot zavezujočo za vselej in sploh nobenega kontinuuma. To razmišljanje – in kritika, ki iz tega izhaja – se mi zdi zares zastarela. In to me moti. Pomanjkanje odprtosti v odnosu do te predstave zaznavam kot zares omejeno in preživeto. To je bilo moje izhodišče.« (O'Hehir, 2010)

razen seksa. Film z ironičnim komentarjem ne zadosti voajerskim apetitom, vendar pa gledalce in tudi gledalke izzove k premisleku o vizualnih reprezentacijah žensk, še posebej v filmskih posteljah, na katerih so redkeje videne brez seksualne interakcije z moškimi.

Ali vendarle so lezbični filmi, ki so odgovorili na vprašanje o tem, kaj počnejo lezbijke v postelji, in to prikazali tako, da se lezbične gledalke ne bi zgrozile, trpele s protagonistkami ali dolgočasile? Film, ki je prinesel pošten odmerek lezbičnega seksa, trajajočega kar sedem minut, je *Adelino življenje* (*La Vie d'Adèle*, Francija, 2013), razvpiti canski zmagovalec. Režiser Abdellatif Kechiche je bržkone storil konec perečemu vprašanju o tem, le kaj naj bi počele lezbijke v postelji. Pokazalo se je, da namreč občinstvo prizora skorajda ni moglo prenesti, mnogi so zgroženi ali pa v neznosni zadregi zapuščali projekcije, pretreseni od spoznanja, da pravzaprav nikoli niso hoteli zares vedeti, kaj počnejo lezbijke v postelji, kajti to je bistvo freudovskega nelagodja. Po premieri filma se je slišalo tudi pritoževanje glavnih igralk, da sta neznosno trpeli ob ponižujočem, dolgotrajnem snemanju strastnih seksualnih prizorov. A tudi glasovi lezbične skupnosti do teh prizorov nikakor niso bili le pozitivni – mnoge so filmu očitale navaden voajerizem, namenjen naslajanju, češ da so seksualne tehnikalije povozile emocionalno plat lezbične ljubezni.

Seksualni prizor, ki se je nedvomno zapisal v lezbično filmsko zgodovino zaradi izjemne seksapilnosti, pa je še vedno tisti iz erotičnega trilerja *Bound* (*Vez*, režija Andy Wachowski, ZDA, 1996). Nekdanja kaznjenka Corky (Gina Gershon) v nevarnih okoliščinah spozna sosedo, mafijsko ljubico Violet (Jennifer Tilly), ki se združita tako v postelji kakor v zaroti, s katero opetnajstita Violetinega fanta in pobereta denar. Njun prvi seks na kavču je prikazan neposredno, občuteno in z veliko domišljije – svetovalka prizora je bila znana ameriška lezbična aktivistka in seksualna strokovnjakinja Susie Bright oziroma Susie Sexpert, ki je poskrbela za prepričljiv šepet junakinj v postelji. Film izkorišča že dobro utrjene klišeje ženske seksapilnosti, tako bučarke Corky kot femice Jennifer, ki deluje kot nemočna žrtev vodje tolpe. Seksualno napetost med njima dobro podžigajo napete okoliščine eksistenc na robu in dejavnosti zakona – prepovedana in skrita ljubezenska strast, Corkyjina pogojna svoboda, Violetina manipulativnost, ki gledalko pušča v negotovosti, sla po ukradenem denarju in begu v lepše življenje ter nenehna grožnja pred razkritjem njune zarote in posledičnim maščevanjem tolpe. Preverjene sestavine, a po povsem novem receptu.

Preobrazbe lezbične strasti na zgodovinskem filmskem platnu

Podobe ženske homoerotike so bile v zgodnejših filmih v tridesetih letih prikazane s poljubi, ki so lahko bili neposredni – tako učiteljica poljubi svojo gojenko v *Dekletih v uniformi*, ali pa bolj zakrito oziroma prek moškega zastopstva in

maškarade, kakršen je poljub Marlene Dietrich, preoblečene v moškega v *Maroku*. Transvestija in maškarada sta bili vedno tudi humorna postopka, polna simpatične dvoumnosti in obe sta vključevali moške in heteroseksualno spolno privlačnost, zato sta ostajali na »varni« strani. Od leta 1934 do leta 1968 je vladala cenzura lezbištva v hollywoodski filmski produkciji, ki se je omilila šele v šestdesetih, ko so posneli lezbični klasiki *Ubijanje sestre George* in *Uro otrok*, v katerih so podobe lezbične seksualnosti prikazane z neznosno grozo ali pa še bolj na strani tanatosa, kot je recimo samomor z obešenjem v *Uri otrok*. Lezbične zgodbe in seksualnost je bilo torej dovoljeno upodabljati neposredno, brez *innuenda*, vendar kot tisto, kar je vredno moralne obsodbe, je grozljivo, komajda gledljivo, predvsem pa zelo hladno, brez čustev. Nekoliko bolj naklonjen lezbičnim odnosom in prikazovanju erotike je film *Lisjak*, vendar postreže s »poučnim« koncem o lezbijki, ki zaradi svoje nepopustljivosti umre pod drevesom.

Veliko bolje je bila lezbična seksualnost sprejeta v umetniških in avtorskih filmih, ki so se pogumneje in brez zadrege lotili raziskovanja drugačnih seksualnosti, čeprav redko brez heteroseksističnih primesi. Zanimiv primer je film *Kot strela z jasnega*, ki je jasna in iskrena zgodba na strani lezbične ljubezni in tudi lezbične družine, vendar v samem filmu ni niti enega seksualnega prizora med glavnima junakinjama.

Z vzponom lezbičnega in gejevskega gibanja v sedemdesetih letih se je zlasti v ZDA in Zahodni Evropi uveljavilo nekaj lezbičnih režiserk, najbolj znane so Barbara Hammer, Jan Oxenberg in Chantal Akerman, ki so bile same akterke v svojih filmih, ne pa voajerke lezbičnega ljubljenja, s čimer so izvedle prevratniško umetniško akcijo. Z eksperimentalnim filmom je začela tudi ameriška režiserka Lisa Cholodenko, ki je ustvarila verjetno enega prvih *mainstream* lezbičnih filmov – *Otroci so v redu* poskuša zadostiti številnim tržno narekovanim okusom, ujame pa se v zanko prikaza lezbičnega zakonskega seksa kot nezanimivega, prava strast pa se zgodi med junakinjo in moškim, s katerim skoči čez plot. Tako imamo občutek, da naj bi lezbični seks že videli prej, v prejšnjih filmih, zdaj pa je čas za nekaj »drugega«, celo anatemiziranega v seksualnosti lezbijk.

Največ lezbičnega seksa, strastnega in prepričljivega, je bilo mogoče videti v filmu *Adelino življenje*, ki je marsikje tako zgrozil občinstvo, da je zapuščalo dvorane. Kot da bi na filmskem platnu končno videli vse freudovsko nelagodje lezbične seksualnosti, ki je bilo v starejših filmih zamaskirano in prekrito z nežnimi poljubi, preračunljivim zapeljevanjem, transvestijo, maškarado ali pa s samodestrukcijo in samomorom.

Da pa filmi o lezbični seksualnosti v sodobnosti niso samo ali alternativno (neodvisni) ali *mainstream* umetniški izdelki, dokazuje *Vez*, ki je uspešno združil klisheje akcijskih in erotičnih filmov in jih s sodelovanjem lezbične seksologinje ustvaril pravo lezbično atmosfero.

Literatura in drugi viri

- CALIFIA, PAT (2002): *Sapfinin dotik. Knjiga o lezbični spolnosti*. Ljubljana: Škuc-Lambda.
- DICAPRIO, LISA (1984): Lianna: Liberal Lesbianism Jump Cut. *Review of Contemporary Media* (29): 45–47.
- O'HEHIR, ANDREW (2010): "The Kids Are All Right": The Gay-Marriage movie America needs. *Salon*, 8. julij. Dostopno na: http://www.salon.com/2010/07/08/kids_are_all_right_2/ (12. januar 2016).
- PAXTON, TAJ (2010): *Differing LGBT Views About The Kids Are Alright*. Dostopno na: <http://www.glaad.org/2010/07/28/differing-lgbt-views-about-the-kids-are-all-right> (28. julij 2010).
- TRATNIK, SUZANA (2011): Odtok Maye Deren in avantgardni film: Intervju z Barbaro Hammer. V *27. festival gejevskega in lezbičnega filma (katalog)*, 30–31. Ljubljana: Društvo Škuc.
- WEISS, ANDREA (2010): *Vampirke in vijolice. Lezbijke v filmu*. Ljubljana: Škuc-Vizibilija.

Filmi

- MOROCCO/MAROKO (1930), r. Josef von Sternberg. ZDA.
- MÄDCHEN IN UNIFORM/DEKLETA V UNIFORMI (1031), r. Leontine Sagan. Nemčija.
- CHILDREN'S HOUR/URA OTROK (1961), r. William Wyler. ZDA.
- THE FOX/LISJAK (1967), r. Mark Rydell. ZDA.
- KILLING OF SISTER GEORGE/UBIJANJE SESTRE GEORGE (1968), r. Robert Aldrich. VB/ZDA.
- ENTRE NOUS/COUP DE FOUDRE/KOT STRELA Z JASNEGA (1983), r. Diane Kurys. Francija.
- 17 ROOMS (OR WHAT DO LESBIANS DO IN BED?)/17 SOB (ALI KAJ POČNEJO LEZBIJKE V POSTELJI?) (1985), r. Caroline Sheldon. VB.
- BOUND/VEZ (1996), r. Andy Wachowski. ZDA.
- KIDS ARE ALRIGHT/OTROCI SO V REDU (2010), r. Lisa Cholodenko. ZDA.
- LA VIE D'ADÈLE/BLUE IS THE WARMEST COLOR/ADELINO ŽIVLJENJE (2013), r. Abdellatif Kechiche. Francija.