

# Feminizem in *girlhood* skozi kaos in dekonstrukcijo v *Marjeticah*

Manca Tea Devetak

## 1. Uvod

*Marjetice* (Sedmikrásky, 1966), avantgardna mojstrovina češke režiserke Věre Chytilove, so nastale leta 1966. To je bil čas tik pred češko pomladjo leta 1968, ko se je Češkoslovaška premikala v smeri večje politične in kulturne liberalnosti, zato so filmi lahko obravnavali tematike, ki jih socialistični režim predtem ni dovoljeval, poleg tega pa je za režiserje češkega novega vala značilno drzno stilistično eksperimentiranje.<sup>1</sup> Vseeno pa svoboda ni bila totalna, določene tematike so še vedno ostajale znotraj področja tabuja, in prav zato so filmski ustvarjalci morali iznajti kompleksen simbol in ironičen vizualni jezik. Slednje velja tudi za *Marjetice*, saj je film s svojim anarhističnim stilom in nadrealistično estetiko dobil kulturni status ter se vpisal v kanon feminističnega filma. Chytilová pa je bila tudi edina prepoznavna ženska filmska režiserka svojega obdobja, kar je nespregledljiva okoliščina, ki ključno vpliva na feministično branje in razumevanje filma. Zaradi svoje provokativne vsebine je bil film kmalu po nastanku prepovedan, Chytilovi pa je cenzura nadaljnjih sedem let preprečevala ustvarjanje.<sup>2</sup>

1 Mazierska, Ewa, in Näreipea, Eva. 2014: »Gender Discourse in Eastern European SF Cinema«. *Science Fiction Studies*, let. 41, št. 1, marec, str. 163.

2 Quart, Barbara. 1993: »Three Central European Women Directors Revisited«. *Cinéaste*, let. 19, št. 4, str. 58.

Na prvi pogled zgodbo *Marjetic* sestavlja kolaž fragmentarnih in pomensko težko ulovljivih prizorov, v katerih dve mladi dekleti iščeta (ne)smisel svojega obstoja v svetu. Če se osredotočimo predvsem na kaos, ki ga film ustvarja na formalni ravni, ter na njegovo kompleksno mrežo vizualnih simbolov, pa se v njem odpirajo novi pomenski prostori, ki omogočajo feministično interpretacijo ter navezavo na sodobnejše kulturno-sociološke fenomene, kot je *girlhood*, kar daje možen odgovor na vprašanje, zakaj je film tako brezčasen oziroma resonira tudi s sodobnim občinstvom.

## 2. *Marie I in Marie II – dvojni arhetip dekliskosti*

Protagonistki filma, *Marie I in Marie II*, sta nekakšna arhetipa, namensko površinski ženski figuri. Čeprav je njuna starost nedefinirana, sta verjetno nekje okrog polnoletnosti, a se v vseh aspektih svojega videza upirata odraslosti in s tem ženskosti, »sta tako femme, da obstajata v drugem vesolju od spolne binarnosti, ponujata vizijo življenja zunaj heteronormativnega časa, zunaj kapitalističnega in patriarhalnega dožemanja zrelosti.«<sup>3</sup> Njuna fizična podoba je prekomerno estetizirana – od modnih kratkih oblek, izrazitih ličil, za katere se zdi, da jih je tekom filma vse več, ter pričesk, ki so delno modne, po drugi strani pa nekoliko infantilne, do ujemajočih se bikinijev in čipkastih kombinež. Poskus obračuna s to estetiko se zgodi šele v zadnjem prizoru filma, ko njun moralni razkroj doseže vrhunec in se pojavita v nenavadnih opravah iz časopisnega papirja ter groteskno prekomerno naličeni. Tudi njun dialog je večinoma izpraznjen globljega pomena oziroma trenutke lucidnosti takoj in vsakič spet prekine banalnost.

Celoten film se zdi kot posledica njune predpostavke iz prvega prizora, da je svet pokvarjen, zato bosta pokvarjeni tudi onidve – ta ju vodi v serijo hedonističnih, nepremišljenih in pogosto tudi nelogičnih peripetij, vse pa so, kot njunemu manifestnemu stavku pritiče, tudi nemoralne, vse so upor družbi, znotraj katere za njuno glasno in brezkompromisno dekliskost ni prostora. Sintezo tega lahko vidimo v prizoru, ki se odvija v neki ženski toaleti, kjer opazujeta nekoliko starejšo žensko, ki ji v svoji nebrzdani dekliskosti ne bi mogli biti manj podobni, kako si popravlja šminko. Gre za indirektno prikaz tega, da družbeno sprejemljivi podobi ustrezajo ženske, ki so delovne, samostojne, močne in nevpadljive, frivolna in svobodna dekliskost, kot jo na filmski trak ujame Chytilová, pa ni tolerirana. Prizor v toaleti dekleti požene v novo serijo kaotičnih potegavščin, ker si tako iznajdeta način, da si jemljeta prostor in upravičujeta svoj obstoj.

Prav zaradi takšnih trenutkov ranljivosti, tudi če jim sledi vihrava nemoralnost, si gledalec ne more kaj, da ne bi navijal za dekleti, saj prepozna njuno obupano pozicijo, morda se z njo do neke mere celo poistoveti. Pravzaprav je prav to, da gre za nedvomno zmotljiva, frivolna, tudi egoistična lika, ki ravnata destruktivno, ključno, da

3 Cohen, Sam. 2021: »Femme Freedom on Film: On *Daisies*, *Romy and Michele's High School Reunion*, and *Twinning*«. Dostopno na: <https://lithub.com/femme-freedom-on-film-on-daisies-romy-and-micheles-high-school-reunion-and-twinning/>; pridobljeno 14. 7. 2025.

tako prevzameta občinstvo. Elena Pachner Sarno na vprašanje, zakaj začne gledalec tako hitro navijati za protagonistki, ki sta v resnici nekakšni antitjunakinji, odgovori takole: »*Pomembni sta zato, ker sta (mladi) ženski, ki sta nepomembni. Njun pomen kot oseb in kot likov ni povezan z njuno zgodovino ali vlogo v družbi. Pravzaprav v produktivni družbi nimata nobene vrednosti, za družbenim omizjem zanju ni prostora, do ničesar nista upravičeni.*«<sup>4</sup> Zavračata tudi družbena pričakovanja, vezana na heteroreproduktivnost, pa tudi odraščanje samo, ostajata dekleti, ker bi odraščanje pomenilo »*služenje aparatu industrijskega kapitalizma ali pa aparatu vojne, bodisi s tem, da sta ženi, bodisi z delom.*«<sup>5</sup> S tem, da ostajata *dekliski* – kot antiteza družbeno sprejemljivi ženskosti –, pa zavračata tudi norme, vezane na njun spol, ki jih zamenjata z življenjem »*ludistične možnosti, užitka in igrivosti*«. <sup>6</sup>

### 2.1. Vprašanje subverzije moškega pogleda

Že v tem, da nosita isto ime in da sta tudi v vseh ostalih pogledih v zgodbi filma popolnoma zamenljivi (kolikor zgodbe pač lahko izluščimo) ali pa nastopata kot par, neločljiva entiteta, lahko beremo pogled družbe na ti dve mladi dekleti, predvsem pa gre za moški pogled (*male gaze*). Ewa Mazierska in Eva Närípea<sup>7</sup> pišeta, da si protagonistki *Marjetic* identiteto oblikujeta v nasprotovanju moškemu pogledu, ki ju vidi zgolj kot seksualna objekta (ali bolje seksualni objekt, ker dvojina spet implicira neko individualnost znotraj dvojice). Kot ključen za razumevanje te antitetičnosti pa izpostavljata še en vidik filma – dokumentarne posnetke vojne, nekakšnih jedrskih eksplozij, ki kot prolog in epilog uokvirjajo film. Na te podobe vojne, ki je večinsko moška zadeva, se naveže ideja pokvarjenega sveta, o katerem govorita dekleti. Mazierska in Närípea v tej jukstapoziciji bereta idejo, »*da globalno katastrofo, ki jo povzročijo moški, zrcali nered v lokalnem merilu, ki ga izvajajo in v njem uživajo ženske*«, kot zapišeta.<sup>8</sup>

Dekleti si svojo identiteto krojita v odnosu do moškega pogleda nanju, ne nujno v prizadevanjih, da bi se mu popolnoma izognili. To je najbolj eksplicitno prikazano v prizoru, ko neuspešno poskušata vzpostaviti komunikacijo z moškim, ki živi mirno ruralno življenje, ko jima to ne uspe, pa se v njej sproži nekakšna eksistencialna panika ob vprašanju, ali sploh obstajata. Vendar se ta zaključí s potrditvijo, da druga drugo vidita, zato morata obstajati. Ta moment pokaže, zakaj je nujno, da sta Marie dve, saj šele tako lahko medsebojno potrjujeta akcije in celo sam obstoj druge, šele kot dvojica se lahko upreta zunanemu svetu.<sup>9</sup> To po eni strani sicer postane

4 Pachner Sarno, Elena. 2018: »Feminism, Destruction and Joy in Daisies«. *Eefb*, št. 88, oktober. Dostopno na: <https://eefb.org/retrospectives/feminism-destruction-and-joy-in-daisies/>; pridobljeno 10. 5. 2025.

5 Cohen 2021.

6 *Ibid.*

7 Mazierska in Närípea 2014, str. 167.

8 *Ibid.*

9 Parvalescu 2006, str. 148.

nihilistična odmevna komora, po drugi strani pa je v ta dialog skoncentriran narativ osvobojevanja od patriarhalnega pogleda, saj dokaj dobesedno izključita moški pogled iz definicije svojega obstoja oziroma si za to vsaj prizadevata. Vseeno pa pride do določenega paradoksa – v paniko, ki ju je privedla do emancipatornega zaključka, ju je namreč pogl prav (ne)pogled nekega moškega.

Avtorica pa vpelje še en zorni kot, ki definira pozicijo deklet, pa tudi poantira celotno ironično-subverzivno sporočilo filma. Gre za nekakšen nedefiniran in distanciran glas, ki se pojavlja zgolj v obliki sporočil, izpisanih na zaslonu v zadnjem delu filma. V teh komentarjih se pojavlja tretji, ločen glas, ki bi ga v Friedmanovem modelu perspektiv lahko označili za nevtralnega vsevednega pripovedovalca – z moralističnimi komentarji o možnih drugačnih izidih za dekleti pravzaprav parodira družbeni konstrukt ženske kot pridne, poslušne in mirne prezenke, ki je, če ne bo ravnala v skladu s tem, obsojena na družbeni propad.<sup>10</sup>

### **3. Uporniška vizualna naratologija in kreativnost skozi destrukcijo**

Seveda pa imamo, ko govorimo o tem, da je film feminističen, v mislih veliko več kot le to, da ima uporniški ženski protagonistki. Največja kvaliteta filma se namreč ne skriva v zgodbi, pač pa v njegovi vznemirljivi in eksperimentalni vizualni pripovedi. Filmski zgodovinar Kirk Bond zapiše »*stil Marjetic je film*« in nadaljuje: »*Věra Chytilová spremeni stil /.../ v jezik sam po sebi, in če znamo prebrati jezik, potem razumemo, če ga ne znamo, pa ne.*«<sup>11</sup> Gre za destrukcijo fabule v prid ludističnemu vizualnemu eksperimentu, ki pa je prav v svoji estetizaciji napolnjen s pomenom. O tem pristopu, ki skozi destrukcijo enega elementa odpira prostor za kreativnost, je v kontekstu feministične filmske teorije pisala Teresa De Lauretis: »*[Ž]ensko filmsko ustvarjanje se je lotilo redefiniranja tako zasebnega kot javnega prostora, kar bi lahko odgovorilo na pozive po 'novem jeziku poželenja' in je dejansko izpolnilo zahtevo po 'izničenju vizualnega užitka'.*«<sup>12</sup> Věra Chytilová vizualnega užitka sicer ne izniči popolnoma, vendar gledalske izkušnje vsekakor ne olajša, saj je film poln nepričakovanih preobratov, senzorične prenasičenosti, namenskih nepravilnosti in neprijetnih trenutkov, ki od gledalca zahtevajo, da se prepusti divjemu toku, in šele ko sprejme ta vertigo, lahko vanj prodre sporočilo filma.

#### *3.1. Kaotična fragmentarnost filma*

Film sestavlja serija epizodičnih vinjet, ki si ne sledijo v jasnem vzročno-posledičnem razmerju. Pravzaprav se izvijajo kakršnikoli logični umestitvi, so vrsta mladostniških peripetij dveh deklet, ki so polne časovnih elips, ni niti zares jasno, koliko časa

10 Nav. po: Herman, Luc, in Vervaeck, Bart. 2005: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, str. 33.

11 Bond, Kirk. 1968: »The New Czech Film«. *Film Comment*, let. 5, št. 1, str. 71.

12 Pachner Sarno 2018.

mine med posameznimi prizori. Film se pri tem nasloni na konvencije *slapsticka*, saj pogosto poseže po gagu, da skozenj podira narativno sosledje.<sup>13</sup> Samo sporočilo *Marjetic* pa se skriva drugje, nove pomene namreč generirajo predvsem tempo in hitrost menjavanja podob ter tekst, ki se mestoma pojavlja na ekranu. To se spet vpenja v kontekst produktivne destrukcije, ki je prisotna na obeh ravneh filma, tako na površinski zgodbeni ravni – skozi dejanja protagonistk – kot, in to je še bolj ključno, na formalni ravni, saj »[b]i lahko rekli, da montaža pogosto uničuje linearnost /.../. Linearnost se nenehno in namenoma ruši.«<sup>14</sup>

Chytilová izbere montažo, ki je izjemno hitra in deluje po principu asociacije, ki pa ni predvidljiva, ustvarja torej občutek, da je film ves čas korak pred gledalcem. Nazorna sporočilnost pa se skriva tudi v razkoraku, ki nastane med dialogom, ki ga govori protagonistki, in njunimi akcijami oziroma celotnim vizualnim aspektom filma. Film na diskurzivni ravni pravzaprav ustvari »manifestacijo subverzivnega duha svojih likov«.<sup>15</sup> Pomembno vlogo v vzpostavljanju občutka igre in nepredvidljivosti igrajo tudi barve, saj slika nenehno preskakuje med črno-belimi in barvnimi kadri, barve so mestoma celo potencirano svetle in briljantne, določene prizore pa v celoti prevzame samo ena od osnovnih barv. Vse skupaj se sestavi v nekakšen namenski vizualni kaos, pri tem pa je pomembno dejstvo, da nobena od estetskih variant ne nudi izhoda, vse so le del nonsensičnega sveta, v katerem dekleti zaman iščeta lasten eksistenčni smisel.

### 3.1.1. Princip kolaža

Rušenje vzročno-posledičnosti v prid podzavestnemu čutnemu doživljanju z uporabo eksperimentalne montaže se najočitneje kaže v kolažih vizualnih asociativnih drobcev, ki se z osupljivo hitrostjo zvrstijo na več mestih v filmu. Zdi se, da prihajajo neposredno iz notranjega sveta deklet, saj jih sestavljajo podobe cvetja, hrane in žensk, izrezanih iz revij. Vse te podobe so hkrati uporniške – v dominantni kulturi (torej tej, ki jo narekuje moški pogled) so namreč dojete kot površinske, saj je »[k]ulturna vrednost spolno deljena, pri čemer moško kodirani /.../ interesi veljajo za superiorne, medtem ko so žensko kodirani izrazi trivializirani.«<sup>16</sup> Motiv *clippingov* iz revij se ponavlja kot nekakšna rdeča nit, najbolj pa ostane v spominu prizor, v katerem se dekleti sporečeta in začneta s škarjami dobesedno razrezovati telesi druga druge,

13 Donald Crafton, nav. po: Parvulescu, Anca. 2006: »'So We Will Go Bad': Cheekiness, Laughter, Film«. *Camera Obscura*, let. 21, št. 2, str. 152.

14 Pachner Sarno 2018.

15 Brown, Patrick. 2017: »Photomontage and Feminism«. *The Cinessential*, 6. 10. 2017. Dostopno na: <https://www.thecinessential.com/daisies/photomontage-and-feminism>; pridobljeno 10. 5. 2025.

16 Thanki, Surbhi. 2025: »Reclaiming the Feminine: Girlhood, Pop Culture and Aesthetic Resistance«. *The Social Digest*. Dostopno na: <https://thesocialdigest.com/reclaiming-the-feminine-girlhood-pop-culture-and-aesthetic-resistance/>; pridobljeno 15. 7. 2025.

kakor da bi bili papirnati punčki – pri čemer je najbolj šokantno, kako lahkoten vseeno ostaja prizor –, dokler ne ostaneta samo lebdeči glavi, nato pa se na majhne migotajoče delce razbije tudi slika.

Patrick Brown v članku »Photomontage and Feminism« ta princip kolažiranja primerja z dadaističnim asemblažem, za primer pa ponudi fotomontažo Hannah Höch z naslovom *Lepo dekle* (Das schöne Mädchen, 1921), saj lahko pomene, ki jih je s tem umetniškim delom sugerirala njegova avtorica, vzporedno prepoznavamo tudi v *Margeticah*. Kot vzporedne trope navede »izumetničenost in iracionalnost lepotnih standardov, ki so jim podvržene ženske figure, ter absurd vzdrževanja romantičnih standardov v mehanskem svetu« in »komodifikacijo ženskih teles.«<sup>17</sup> Anca Parvulescu pa izpostavi, da je to, kar povzroči razrez telesa, upor proti tem družbenim maniram, in četudi se telo »ponovno zlije, vemo, da se delčki mozaika nikoli več ne spojijo na popolnoma enak način.«<sup>18</sup>

#### 4. Prostori gledanja med vrsticami

##### 4.1. Povezovalni kadri in njihova (nad)pomenskost

Pomembno paralelno rdečo nit tvorijo prizori, ki jih bom imenovala kar »povezovalni kadri« – gre za serijo podob, ki so v neposrednem kontrastu s tistimi iz intimnega sveta dveh Marie. To so podobe iz »moškega sveta«. Gre za posnetke vojnih eksplozij in nenavadnih strojnih mehanizmov, ki sestavljajo predvsem glavnino uvodne in zaključne špice. V teh kadrih je zelo nazorno prikazan zunanji svet, o katerem dekleti rečeta, da je pokvarjen, pokvarjen pa je na veliko bolj temeljnem nivoju, kot so življenje in dejanja zgolj enega posameznika, zato v primerjavi s tem pokvarjena dejanja deklet zbledijo ali pa vsaj izgubijo svoj radikalni naboj. V jedrnem delu filma pa so povezovalni kadri posnetki vožnje z vlakom, ki so pospešeni do vrtoglave hitrosti ter se prelivajo v kalejdoskopskih in psihedeličnih živih barvah. Vlak seveda najprej asociira na pot, odhod, celo pobeg, ampak ti vlaki nimajo cilja, samo brezglavo drviyo po tirih. Beremo jih torej lahko kot željo obeh Marie, da bi pobegnili, zamenjali svoj položaj v svetu, vendar je to njuno početje brezciljno in že vnaprej obsojeno na propad.

Odgovor na vprašanje, zakaj ti drobci filma v odnosu do preostalih prizorov delujejo tako izrazito kontrastno, celo nelagodno, pa je v tem, da v njih manjka življenje. V vseh ostalih prizorih sta nujno namreč prisotni protagonistki, Elena Pachner Sarno opozarja na to, da so pogosto celo kadrirani tako, da je svet obrezan zelo ozko okrog njiju in ne dopušča prostora za druge ljudi, »kot da nič drugega ne bi bilo važno ali splot obstajalo.«<sup>19</sup> Ne gre torej le za kontrast med človeškim in mehanskim svetom, temveč ga potencira to, da gre za radikalno nasprotna svetova hladne mehanizacije ter glasne in radožive dekliskosti.

17 Brown 2017.

18 Parvulescu 2006, str. 154.

19 Pachner Sarno 2018.

#### 4.2. Simbolni svetovi filma

Še eno pomensko raven vzpostavi gosto spletena mreža simbolov, ki se ponavljajo kot nekakšni pomenski lajtmotivi, pogosto tudi v funkciji disrupcije poteka zgodbe – učinkujejo prej na podzavestni ravni, pritegnejo pozornost gledalca in mu asociativni tok razširijo onkraj golega sledenja zgodbi dveh deklet, prek vsega vide-nega in slišane ga projicirajo nove pomene. Vsi ti pomeni pa so vezani ali na različne stereotipe ženskosti ali pa na pobeg oziroma upor. Ti predmeti pogosto nastopijo tudi v tehnični funkciji, kot povezovalni elementi med dvema kadroma, ki kot nekakšen vizualni gagi sešijejo sicer nepovezane prizore, gledalcu dajejo nekaj vizualno oprijemljivega, kar zapolni morebiti konfuzne elipse v času in dogajanju, ter s tem delujejo kot sredstvo vzpostavljanja zaupanja, da se lahko prepusti vrtočlavemu toku filma.

Kot prvi izstopa cvetlični venec, ki ga na glavi nosi Marie s svetlimi lasmi. Nade si ga na samem začetku filma, pri čemer pove, da je zdaj videti kot *panna* – to lahko prevedemo kot »devica«, ustrežnejši prevod pa se zdi »punčka« ali »lutkica«. Na slednji prevod se veže tudi gibanje obeh Marie v uvodnem prizoru, ki je lesono, odrezano, spremljajo pa ga škripajoči zvoki. S tem se dekleti vzpostavita kot nekakšni lutkici, ki ju vodi prevladujoči družbeni sistem, oziroma telesi, ki ju ne glede na to, kaj počneta, da bi dosegli svobodo, diktira in objektivira neki zunanji pogled. S tem povezana, čeprav ravno obratno, pa so jabolka, ki so verjetno aluzija na Evino jabolko greha – to sugerira dve nasprotujoči si arhetipski podobi ženske. Na eni strani je deviškost, kot jo pooseblja Devica Marija, soimenjakinja Marie I in II, ženska, ki je pokorna, poslušna, sramežljiva in čista, na drugi strani pa Eva, ki predstavlja greh neposlušnosti, za katerega mora biti kaznovana. Na podobno dvojnost opozarja Anca Parvulescu, ki v dvojnem imenu Marija vidi aluzijo na dve svetopisemski Mariji, *devico* in *vlačuga*<sup>20</sup> (slednje opažanje povzame po Thomasu Pepperju),<sup>21</sup> doda pa, da film prvo vlogo dodeli svetlolasi, drugo pa temnolasi Marie. Parvulescu zapiše: »*Obe Mariji skupaj – devica, ki ni zares devica, in vlačuga, ki ni zares vlačuga – poosebljata 'žensko'. In če film upodablja upor, je ženska sama tista, ki se upira.*«<sup>22</sup> Sama bi besedo »ženska« zamenjala z »dekle«, saj je prav ta inherentna odmaknjenost od družbeno definiranega ideala »ženskosti« to, kar zaznamuje protagonistki, to, kar je povod za njun upor.

Tudi sicer je sadje pogost motiv, vidimo pa ga lahko predvsem v različnih fazah razkroja – v tem lahko beremo vzporednico moralnemu razkroju deklet, kar je seveda treba razumeti ironično. Glavno uporništvo in nekonformizem obeh deklet pravzaprav predstavlja njuna objestna požrešnost, ki se z razkošnih večerij, za katere plačujejo mnogo starejši moški, s katerimi zmenkujeta, seli v vedno bolj bizarne

<sup>20</sup> Izraz »vlačuga« za prevod izvirnega whore na tem mestu izbiram zaradi biblijskih konotacij.

<sup>21</sup> Parvulescu 2006, str. 147.

<sup>22</sup> *Ibid.*

situacije. Najbolj izstopata prizor, v katerem se sprehajata po mestu z naročjema, polnima koruze, ki jo samo prežvečita in izpljuneta, ter prizor s samega konca, kjer naključno naletita na razkošen banket, se ga požrešno lotita, nato pa skoraj sistematično uničita sleherni krožnik na mizi, ne da bi večino hrane sploh zaužili. Gre za golo hedonistično slo po uničevanju čim večjih količin hrane kot skrajno točko upora, pri čemer pa Anca Parvulescu opozarja na dejstvo, da je treba to zavračanje bontona pri jedi brati kot metonimijo splošnega zavračanja družbenih konvencij.<sup>23</sup> Zdi se, da hrana zanju predstavlja nekakšno obsesijo in hkrati orodje, s katerim izražata svojo željo po kaosu, ter simbolni način za poskušanje prevzema kontrole nad moškim pogledom.

### 5. Marjetice in girlhood – sodobna perspektiva

Ob raziskovanju *Marjetic* pa sem vedno znova naletela na isti fenomen: opazila sem, da je film, morda nekoliko presenetljivo, predvsem mlajša ženska populacija izrazito vzela za svojega, na socialnih omrežjih, predvsem platformi Pinterest, so podobe iz filma zelo priljubljene, na YouTubu pa lahko najdemo mnogo bolj ali manj laičnih videoesejev z različnimi analizami filma. Zanimivo se zdi, da izrazito eksperimentalni in osebni izraz češke filmske ustvarjalke iz šestdesetih še vedno nagovarja mlajšo žensko, oziroma lahko rečemo tudi deklinško, publiko, zato se mi zastavlja vprašanje: Zakaj *Marjetice* tako resonirajo s sodobnimi gledalkami?

Kritičarka Marya Gates E. o filmu zapiše: »*Feministični triumf. Film Chytilove naredi satiro iz buržoazije, avtoritarnosti in patriarhata, medtem ko vseeno ostaja neomajno deklinški.*«<sup>24</sup> Ustavila bi se prav pri besedi »deklinški«, oziroma v izvorniku *girly*, in jo navezala na fenomen *girlhooda* kot prevladujočega trenda v popkulturi in širše v zadnjem desetletju. Markantne prelomne točke za razvoj sodobnega pojmovanja *girlhooda* predstavlja predvsem veliko število televizijskih serij in filmov, ki se zdijo za ta kulturni fenomen zelo plodovit format, začenši s serijo *Punce* (Girls, Lena Dunham, 2012–2017), ki je na pretočno platformo HBO prišla leta 2012. Med filmskimi primeri se morda najprej spomnimo na praktično celotno filmografijo Sophie Coppole.<sup>25</sup> Mojstrica tega »žanra« je tudi Greta Gerwig, začenši že s filmom *Lady Bird* iz leta 2017, nato s filmom *Čas deklinstva* (Little Women, 2019), ne nazadnje pa leta 2023 z *Barbie*, med odmevnimi primeri zadnjih let pa velja omeniti tudi *Nesrečna bitja* (Poor Things, Yorgos Lanthimos, 2023). Pri obravnavanju teme deklinškosti ne zaostaja niti slovenski film, kjer bi v to kategorijo lahko uvrstili na primer film *Kaj ti je deklina* (Little Trouble Girls, Urška Djukić, 2025). Spet so torej na tapeti osvobajanje skozi

23 Parvulescu 2006, str. 152.

24 Gates, Marya E. 2022: »Nobody's paying any attention to us!«. Dostopno na: <https://oldfilms-flicker.substack.com/p/nobodys-paying-any-attention-to-us>; pridobljeno 31. 5. 2025.

25 Cartner-Morley, Jess. 2023: »Move over, lads! How the world turned girly«. *The Guardian*. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2023/dec/02/how-the-world-turned-girly>; pridobljeno 15. 7. 2025.

divjo, nebrzdano in pogosto estetsko potencirano dekliškost, raziskovanje meja tega, kar družba smatra za moralno ali prav, in subverzija družbenih pričakovanj, da bi se ta izkazala za trivialna in neresnična. Tematike, ki jih raziskuje Chytilová in o katerih piše Gates, so namreč danes, več kot šestdeset let po nastanku *Marjetic*, vse prej kot razrešene, in prav zato film tudi danes globoko zareže.

Katie Kohn opozarja, da je ta *boom* v »kulturi deklištva« (izv. *girl culture*) oziroma porast njene vidnosti ključen za naše dožemanje postinternetne kulture mladostnikov. Ti ustvarjajo skupni imaginarij, ki cveti tako na spletnih platformah kot v resničnem življenju in ustvarja (ali pa ponovno oživlja) kultne podobe dekliškosti, ki »zasedajo vedno bolj vpliven delež sodobnih narativnih kultur.«<sup>26</sup> Za razumevanje kulture *girlhooda* in tega, kako jo lahko neposredno navežemo na protagonistki *Marjetic* ter njun upor, pa je najprej treba natančneje definirati, kaj vse lahko ta pojem zajema. Surbi Thanki v članku »Reclaiming the Feminine: Girlhood, Pop Culture and Aesthetic Resistance« ta fenomen definira takole: »Girlhood kot kulturni konstrukt je mnogo bolj kompleksen kot biološka starost. Zajema način obstoja, določeno estetiko, določen družbeni položaj ter zlasti obred regulacije in upora,«<sup>27</sup> pri čemer je deklištvo razumljeno ne kot »pasiven preludij k odraslosti«, ampak kot svoja lastna domena, vredna obravnave. Trenutni družbeni trend *girlhooda* zavrača binarnost, še posebej ločevanje med čustvenim in intelektualnim, ampak sloni na kompleksnosti. Je estetski upor, za obstoj katerega so nujne spletne platforme, ki »postajajo arhiv kolektivnega deklištva«, kjer se prek kolektivne estetske zakladnice in sprejemanja sentimentalnosti zgodi radikalen *reclaiming*.<sup>28</sup> Gre za *reclaiming* tistih vidikov odraščanja in kulture, ki naj bi jih ženska zanemarila, to ni le naivna nostalgija, ampak »kulturna revizija in čustvena iskrenost.«<sup>29</sup>

V vse te kontekste fenomena *girlhooda* se ključno vpenjajo tudi *Marjetice* – filmska podoba dveh deklet, ki sta na pragu odraslosti, morda sta glede na svojo starost ta prag že celo prestopili, a se v vseh vidikih svoje prezentacije temu upirata v prid svobode, glasnosti, igrivosti, trivialnosti in splošne popkulture svojega časa. Sta prototip *girlhooda*, ki je glasen, ki išče pozornost, ki je *reclaiming* vsega, kar smo ženske naučene, da bi morale sovražiti, in ki se igra z destruktivnostjo, da z njo sprevrže prav ta družbena pričakovanja ali pa jih izkoristi v svoj prid. To pa dopolnjuje še avtoričin edinstveni estetski izraz, ki je s svojim živobarvnim in markantnim podobjem inherentno nekonformističen in uporniški.

26 Kohn, Katie. 2017: »Exploring Girlhood Through Film«. Dostopno na: <https://www.radcliffe.harvard.edu/news-and-ideas/exploring-girlhood-through-film>; pridobljeno 14. 7. 2025.

27 Thanki 2025.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

## 6. Zaključek

Kar je genialno v filmski pripovedi Věre Chytilove, je, da ji uspe scenarij, ki je poln klišejev in ki ga je ne nazadnje potrdila in financirala oblast njenega časa, s premenimi vizualnimi postopki in režijskimi pristopi spremeniti v večplastno farsično kritiko sodobne eksistence – in to ne le njenega časa, mislim namreč, da je marsikatera tema, ki jo odpira, vsekakor še vedno relevantna. Na vseh ravneh filma se igra z gledalskimi pričakovanji in družbenimi stereotipi, začevši s samim dejstvom, da sta njeni protagonistki arhetipa, prekomerno estetizirani frivolni dekleti, poimenovani Marie I in Marie II, ki si kar sami programsko napovesta, da bosta pokvarjeni, pa jima te pokvarjenosti pravzaprav ne moremo zameriti. Nekonformizem pa s fabulativne seže na estetsko raven, glavnino vrtoglave asociativnosti filma namreč tvori gosto stkana mreža avtoričinega lastnega vizualnega jezika, ki se na ravni montaže, povezovalnih kadrov in rabe barv giblje po območju dadaizma ali pa vsaj nadrealizma, ki opredeljuje notranji kaos deklet, po drugi strani pa se v predmetnih lajtmotivih skozi celoten film vzpostavlja simbolistična linija restriktivnih podob žensk, ki jih protagonistkama narekuje *moški pogled*. Protagonistki, oziroma boljše antijunakinji, se iz pasivnih škripajočih lutk spremenita v mojstrici lastnega hedonističnega kaosa, ki subvertira družbene stereotipe in skuša parirati pokvarjenosti zunanjega, moškega sveta. Feministično sporočilo *Marjetic*, ki ga je Chytilová precizno vtakala v sleherni vidik filma, je torej vedno (znova) aktualno. Kot brezčasno pa se vzpostavlja predvsem, ker film na vseh ravneh svoje zgodbe in estetike parodira patriarhalne konstrukte ženskosti, ki ostajajo tudi po skoraj šestdesetih letih, kolikor je minilo od nastanka filma, bolj ali manj enaki.

**Literatura**

- Bond, Kirk. 1968: »The New Czech Film«. *Film Comment*, let. 5, št. 1, str. 70–79.
- Brown, Patrick. 2017: »Photomontage and Feminism«. *The Cinessential*, 6. 10. Dostopno na: <https://www.thecinessential.com/daisies/photomontage-and-feminism>.
- Cartner-Morley, Jess. 2023: »Move over, lads! How the world turned girly«. *The Guardian*. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2023/dec/02/how-the-world-turned-girly>.
- Cohen, Sam. 2021: »Femme Freedom on Film: On Daisies, Romy and Michele's High School Reunion, and Twinning«. Dostopno na: <https://lithub.com/femme-freedom-on-film-on-daisies-romy-and-micheles-high-school-reunion-and-twinning/>.
- Gates, Marya E. 2022: »Nobody's paying any attention to us!«. Dostopno na: <https://oldfilmsflicker.substack.com/p/nobodys-paying-any-attention-to-us>.
- Herman, Luc, in Vervaeck, Bart. 2005: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kohn, Katie. 2017: »Exploring Girlhood Through Film«. Dostopno na: <https://www.radcliffe.harvard.edu/news-and-ideas/exploring-girlhood-through-film>.
- Mazierska, Ewa, in Năripea, Eva. 2014: »Gender Discourse in Eastern European SF Cinema«. *Science Fiction Studies*, let. 41, št. 1, marec, str. 163–180.
- Pachner Sarno, Elena. 2018: »Feminism, Destruction and Joy in *Daisies*«. *Eefb*, št. 88, oktober. Dostopno na: <https://eefb.org/retrospectives/feminism-destruction-and-joy-in-daisies/>.
- Parvulescu, Anca. 2006: »'So We Will Go Bad': Cheekiness, Laughter, Film«. *Camera Obscura*, let. 21, št. 2, str. 145–168.
- Quart, Barbara. 1993: »Three Central European Women Directors Revisited«. *Cinéaste*, let. 19, št. 4, str. 58–61.
- Thanki, Surbhi. 2025: »Reclaiming the Feminine: Girlhood, Pop Culture and Aesthetic Resistance«. *The Social Digest*. Dostopno na: <https://thesocialdigest.com/reclaiming-the-feminine-girlhood-pop-culture-and-aesthetic-resistance/>.