

16125,  
revija za film in televizijo

# ekran

letnik LII  
december-januar



4,90 €

9 770013 330005



## Filmi in galerije

Intervjuji Tippi Hedren, Jacques Rancière  
Radko Polič – Rac po 100 filmih še vedno brez življenjske vloge  
James Bond O moških, od moških za moške  
Podoba glasbe Ko dekle vrne pogled

**Najboljši filmi leta 2015**



# sanjamo mislimo živimo film

**Vabljeni v Kinoteko, vabljeni na film!**

fotografiji: **mesto sleesa** (iz petee) chris marker, 1962 | **arnulf rainer**, peter kubelka, 1960  
produkcija: slovenska kinoteka | november 2015 | oblikovanje: tomaž perme (kinetik)

**kinoteka**

slovenska kinoteka  
miklošičeva 28, 1000 Ljubljana  
t. 01.43.42.520, f. 01.43.42.516  
[www.kinoteka.si](http://www.kinoteka.si)



nova knjiga slovenske kinoteke

**edgar morin**

kino ali imaginarni človek

*Ko se je kino ločil od kinematografa in odprtih rok sprejel sanje in budnost, je prav znotraj tega preloma in tega nasprotja odprl polje nenavadnih komplementarnosti, nenehnih mutacij, neustavljivih obrnljivosti: obrazi so postali pokrajine, pokrajine obrazi, predmeti so se nabili z dušo, glasba je dala telo stvarim.*

**kinoteka**

slovenska kinoteka  
miklošičeva 28, 1000 Ljubljana  
t. 01.43.42.520, f. 01.43.42.516  
[www.kinoteka.si](http://www.kinoteka.si)



# revija za film in televizijo

# ekran

## Uvodnik

- 2 O galerijah in kinodvoranah Ciril Oberstar

## Intervjuji

- 4 »S Hitchcockom ne bi nikoli več delala« (Tippi Hedren) Matic Majcen  
9 O filmih kot izkustvih, izkušnjah in skušnjavah (Jacques Rancière) Natalija Majsova

## Festivali

- 13 20. mednarodni filmski festival v Busanu Sanja Struna  
16 59. londonski filmski festival Ana Šturm  
19 64. mednarodni filmski festival Mannheim-Heidelberg Tina Poglajen  
21 53. dunajski mednarodni filmski festival Viennale Matic Majcen  
24 25. festival vzhodnoevropskega filma v Cottbusu Tina Poglajen  
25 Festival znanstvene fantastike v Trstu Igor Kernel  
27 19. mednarodni dnevi kratkega filma v Winterthuru Bojana Bregar

## Nagrada bert

- 30 Radko Polič – Rac: po 100 filmih še vedno brez življenjske vloge Tina Bernik

## Filmi in galerije

- 34 O muzeju v filmu Nil Baskar  
38 Filmsko slikarstvo Petra Greenawaya Rok Benčin  
42 Film v zakladnicah upodablajočih umetnosti Andrej Šprah  
46 Eksperimentalni film v galeriji sodobne umetnosti Nace Zavrl  
51 Frankofonija Ana Šturm

## In memoriam

- 54 Chantal Akerman (1950-2015) Tina Poglajen

## Portret

- 57 Leo McCarey in pot v pekel Andrej Gustinčič

- 61 Najboljši filmi leta 2015: kritiki in kritičarke  
65 Najboljši filmi leta 2015: režiserji in režiserke

## Iz kinotečnih arhivov

- 67 Pot Upanja Andrej Šprah

## kritika

- 70 Zadnji dan Jicaka Rabina (Amos Gitai) Dušan Rebolj  
72 Projekt stoletja (Carlos M. Quintela) Anja Banko  
74 Glasnejša od bomb (Joachim Trier) Anže Okorn  
76 Mistress America (Noah Baumbach) Bojana Bregar  
78 Ovna (Grímur Hákonarson) Andraž Jerič  
80 Deckument, od rolke do skejta (Miha Brodarič, Matej Lavka, Andro Kajzer, Nina Vrhovec) Anže Okorn  
82 Hiške (Darko Sinko in Matjaž Ivanišin) Peter Cerovšek  
84 Psi brezčasja / Case: Osterberg (Matej Nahtigal) Polona Petek

## James Bond

- 87 O moških, od moških za moške Tina Poglajen

## Skratka

- 90 Piknik (Jure Pavlovič) Peter Cerovšek

## Podoba glasbe

- 91 Ko dekle vrne pogled Matic Majcen

## Atlas filmskih lokacij Slovenije

- 93 Filmske lokacije in popotniška popkultura Gregor Bauman

## Dnevnik

- 95 New York, New World Darko Herič



slika na naslovnici

G. Turner (Mr. Turner, 2014, Mike Leigh)

Ekran letnik LII, december 2015 - januar 2016  
Ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije  
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanjo Ivan Nedoh  
sofinancira Ministrstvo za kulturo  
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar,  
uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,  
Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,  
Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran  
Smiljanič, Ana Šturm;  
Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva  
lektura Mojca Hudolin  
svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),  
Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,  
Polona Petek, Peter Stanković  
oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik  
tisk Tiskarna Oman, Kranj  
marketing info@ekran.si  
naročnina celoletna naročnina 25 € + poštnina  
transakcijski račun 01100-6030377513,  
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana.  
Naročnina velja do pisnega preklica  
naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana,  
tel.: 01 438 38 30, info@ekran.si  
splet www.ekran.si  
facebook Revija Ekran  
cena 4,90 €

ISSN 0013-3302







uvodnik  
Ciril Oberstar

Nesposobna banda

# O galerijah in kinodvoranah

Težko je v celoti pritrditi temu, kar v enem izmed svojih predavanj na Berkeleyju ugotavlja Greenaway – da je večina doslej narejenih filmov, »začela svoje življenje kot tekst ...«, a trditev vendarle zadene živec kinematografije, čeprav ne zadene mnogih režiserjev, ki so filme ustvarjali brez vnaprejšnjih scenarijev in so osnovno zgodbo razvijali pogosto kar na snemalnih lokacijah. Denimo McCarey, ki je na snemanje prihajal le »z zapiski na rjavem kosu ovojnega papirja«, kakor zapiše Andrej Gustinčič. Ozadje Greenawayeve ugotovitve predstavlja njegova neprizanesljiva ocena, da smo vizualno nepismeni in da kljub več kot stoletni tradiciji nimamo kinematografije, ki bi bila utemeljena na sliki. Kot nekje v svojem prispevku navaja Rok Benčin, so za Greenawaye sodobni filmi še vedno le ilustrirani romani 19. stoletja. Za tekstovno orientirani film naj bi bila kriva »močna vez, popkovina, ki film [...] povezuje s pojmom knjigarne. Kinematografija to ve,

ker se vedno znova vrača v knjigarno po ideje.«

Vse kaže, da se časi obračajo v nasprotni smeri od tiste, pred katero svari Greenaway. V zadnjem času se filmarji pogosteje kot v knjigarno podajajo med stene galerij in umetnostnih muzejev. Ne le zato, da bi se učili od slikarstva ali da bi ufilmili slovita slikarska dela, kar že ves čas počne Greenaway, temveč predvsem zato, da bi tam posneli film. Tako je verjetno najaktualnejši primer filmskega izleta v kako galerijo film **Frankofonija** Aleksandra Sokurova (2015), ki se ukvarja z Louvrom v času nemške okupacije Pariza. Gre za njegov drugi galerijski film; pred več kot desetletjem je namreč v sanktpeterburškem Ermitažu in v enem samem neprekinjenem posnetku posnel sloviti **Ruski zaklad** (2002). O obeh je v tej številki pisala Ana Šturm. Ermitažu so se v preteklem letu poklonili

še v klasičnem dokumentarnem filmu **Razkriti Ermitaž** (Hermitage Revealed, 2014). Dunajski Kunsthistorisches Museum je dobil kar dva filmska portreta. Johannes Holzhausen je ustvaril klasični dokumentarni portret muzeja **Veliki muzej** (Das große Museum, 2014). Jem Cohen pa je nekaj let pred tem posnel odlični fikcijski film z elementi dokumentarnega **Muzejske urice** (Museum Hours, 2012), v katerem poskuša tako rekoč programsko izpeljati razmejitveno črto med filmskim in galerijskim režimom pogleda. Filmsko zgodovino te razlike je za Ekran popisal Nil Baskar.

Razmerje filma z galerijo nikakor ni omejeno le na dokumentarni in umetniški film, galerijski prostori so pogosta lokacija, slike v njih pa pogost rekvizit akcijskih filmov. Tako denimo v predzadnjem Jamesu Bondu, **Skyfall**, kjer Bond v narodni galeriji v Londonu spozna svojega novega Q-ja. Sedita na klopi pred sliko



odslužene Topnjače Temeraire (*Temeraire tugged to her last Berth to be broken up*, 1838) slovitega angleškega slikarja J. M. W. Turnerja, ki naj bi namigovala na Bondovo bojno iztrošenost in morebiti odsluženost v nasprotju z mladostjo in zagnanostjo njegovega novega sodelavca. A tudi biografski film Mika Leigha **G. Turner** (Mr. Turner, 2014) veliko pozornosti namenja galerijskemu prostoru, v katerem so razstavljeni Turner in njegovi sodobniki, in ideji razstavljanja likovnih del na splošno, kar je poleg biografije slikarja druga najpomembnejša tema filma. Če iz filma izluščimo le prizorišča, kjer so slike razstavljene, je nemogoče spregledati zadržanost, ki jo ljudje izkazujejo ob razstavnih prostorih v zasebnih sobanah bogatih na eni strani ter živahnost in polemičnost, ki je prisotna v javnih galerijah, recimo v galeriji Kraljeve akademije za umetnosti v Londonu. V tem duhu Turnerjeva zvestoba ideji ljudstvu dostopne galerije predstavlja enega izmed vrhuncev filma, v katerem Turner zavrne ponudbo premožnega zasebnika, ki bi želel odkupiti vsa njegova dela brez izjeme. »S težkim srcem« in z nekaj obžalovanja mu odgovori, da prodaja nikakor ne pride v poštev: »Te slike,« nekako tako pravi, »predstavljajo dediščino britanskega naroda. ... Svoje delo želim videti razstavljeno na enem mestu, vsega skupaj, na ogled javnosti – gratis.«

Nedavno se je s kamero v galerijo odpravil še najodmevnejši dokumentarist sodobnega časa, Frederick Wiseman. O londonski Narodni galeriji je posnel skoraj triurni dokumentarec. **Narodna galerija** (National Gallery, 2014) je klasičen wisemanovski portret institucije in njene družbene vloge, a se bistveno bolj kot kateri koli drug Wisemanov film ukvarja tudi s predmeti, torej z umetninami, ki jim je ta institucija namenjena. Zdi se, da morda celo bolj kakor z razmerji med ljudmi in njihovim institucionalnim uokvirjanjem, ki so sicer v središču večine njegovih dosedanjih filmov. Kot da bi ga slikarstvo uspelo do te mere zapeljati, da bi opustil svoj siceršnji topus.

Galerije za zgodovino filma seveda niso neznanka. Vprašanje pa je, ali so bile kdaj tako zelo v ospredju filmskega ukvarjanja kakor v zadnjem času. V grobi zgodovinski poenostavitvi bi bilo vseeno mogoče reči,

da je bil galerijski prostor v filmih večinoma le mimobežen, nekako tako kot hitrostno prečkanje Louvra v Godardovi **Nesposobni bandi** (*Bande à part*, 1964), kjer Odile, Franz in Artur podirajo hitrostni rekord v teku skozi galerijo. Glasen topot njihovih korakov, razposajeno smejanje med lovljenjem po galeriji in vpitje paznika, ki jih lovi, je tako rekoč zvočni *hommage* vdora filma v galerijo, v prostor, v katerem je predpisano strogo kodificirano obnašanje – slik in umetniških artefaktov se je prepovedano dotikati, predpisano je diskretno zadrževanje ob slikah klasikov in stroga tišina. Kakor da bi Godard hotel slikam in galeriji očitati odsotnost zvoka. Godard seveda pripada isti generaciji, ki ji je pripadal tudi Jacques Rancière: »Moja cinefilija pripada točno določenemu času, Franciji poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih let 20. stoletja, ko je bilo v Parizu zaznati posebno vrsto cinefilije. Pri tej cinefiliji je bilo pomembno, da je šlo za neke vrste izum oziroma ponovni izum filmske kulture kot umetniške kulture, ki pa je bila popolnoma ločena od kanona kulturne vzgoje.« Galerije in slike v njih so predstavljale staro umetnost, emblem predpisane kulturne vzgoje. Kinodvorane so bile, nasprotno, prostor živega filmskega navdušenja, tudi nad vsem tistim, kar je uradna kultura zavrgla kot ameriški komercialni in zabavni film. Nemara je prav zato galerija za Godardovo *Nesposobno bando* le mimobežen prostor, čeprav so v njegovem le leto dni starejšem filmu **Nori Pierrot** (Pierre le Fou, 1964) slike razstavljene kakor v galeriji; a ravno ne v galeriji, ampak na filmu, ki je povrh vsega za organizacijsko načelo razporejanja slik in filmskih podob izbral kolažiranje podobno tehniko. Potemtakem je film z galerijo prej tekmoval, kot neke vrste alternativni razstavní prostor-čas slik, kot povsem drug režim organizacije pogleda.

Podobno nasprotje med okvirom slike in robom filmskega platna je zelo zgodaj poudaril že Bazin: »Okvir [slike] polarizira zajeti prostor navznoter, za vse tisto, kar nam pokaže filmsko platno, pa lahko domnevamo, da se nadaljuje v neskončnost vesolja. Okvir je sredotežen, platno sredobežno.« A zdi se, da novejša filmske izlete v galerijo vodijo drugačni motivi. V ospredju je prej sociološki vidik tega vprašanja, pri katerem ne gre več toliko za razmerje filma do slik, visečih v

galeriji, pozornost ni usmerjena več na vstopanje pogleda v prostor slike, ampak predvsem na zavedanje, da je to prečkanje pogleda iz zunanosti v notranost slike vodeno; da ne gre več za surovo izkustvo gledalca, s katerim je Bazin morda še imel stik, temveč za nekaj, kar je postalo glavno poslanstvo velikih umetnostnih galerij in muzejev, s kultivacijo pogleda. Danes je naloga galerije kot institucije, da pogled obiskovalca pripelje iz zunanosti in mu pomaga čez okvir slike pripotovati v njeno kontemplativno notranost.

V tem kontekstu je mogoče razumeti tudi Wisemanovo ukvarjanje z vodenimi ogledi, njegovo fascinacijo z razlago vsebine slik, ki jo poudari prispevek Andreja Špraha. Tako morda ne gre za zdrs v fetišiziranje slikarstva, ampak za namerno odločitev poudariti pedagoški moment galerije. In morda tudi ni naključje, da prav ta pedagoški in raziskovalni moment, ki ga je v galeriji mogoče opazovati v neposredni soočenosti s sliko, predmetom opazovanja, v ustroju institucij, ki so posvečene ohranjanju in prikazovanju filmov, zelo očitno manjka. Ob splošnem upadanju popularnosti kinodvoran, ki vedno bolj izgubljajo v bitki z individualnim ogledom filmov v domačem okolju, je to morda drugi moment, zaradi katerega se filmarji odpravljajo v galerije in umetnostne muzeje. Nedvomno pa je to, kakor ugotavlja Nace Zavrl, temeljni razlog, zakaj v galerijah svoje filme razstavljajo.

Kinoteke in filmski arhivi, ki se ukvarjajo z ohranjanjem filmske dediščine, niso uspeli razviti integralne vloge vizualnega opismenjevanja, ki bi spremljala golo prikazovanje filmov, vsaj ne na tako sistematičen način, kot je to uspelo galerijam. In zdi se, da je prav to točka, ki v zadnjem času fascinira ukvarjanje filma ne toliko s slikarstvom kakor prav z galerijo kot institucijo kultiviranja pogleda. Si je mogoče zamisliti kinoteko, ki bi pred vsakim filmom organizirala predavanje ali vsaj predstavitev filma, njegovih ustvarjalcev, zgodovinskega in kulturnega konteksta, v katerem je nastal ..., ki bi skratka refleksijo filma naredila za integralni del prikazovanja?







# »S Hitchcockom ne bi nikoli več delala«

Intervju Tippi Hedren

Matic Majcen

Tippi Hedren (r. 1930) je bila idealen izbor za osrednjo gostjo letošnjega Viennala, saj se tako njena igralska kariera kot zasebno življenje že od samih začetkov prepletata z živalmi kot glavno temo tokratne edicije festivala. 85-letnica je na Dunaju uvedla projekciji dveh filmov, v katerih je zabeležila svoji največji vlogi: **Ptiči** (Birds, 1963) in **Marnie** (1964) Alfreda Hitchcocka. Oba filma zanjo predstavljata sladko-kisel spomin, saj se je ob igralskem preboju morala soočiti z verbalnim in spolnim nadlegovanjem Hitchcocka, čigar muza – ali bolje rečeno, obsesija – je postala. Danes nenehno poudarja, da ji je britanski cineast uničil nadaljnjo kariero, a za vsemi kritikami je še vedno očitni ponos nad tem delom njene preteklosti. Na obleki je na Dunaju v vsakem trenutku nosila drago broško v obliki treh ptičev in tudi okrog svojega podpisa praviloma še vedno nariše tri silhuete s krili. Hedrenova je kljub nesrečnemu koncu epizode s Hitchcockom vseeno igrala z igralskima ikonama kova Marlon Brando in Sophia Loren v **Grofici iz Hongkonga** (A Countess from Hong Kong, 1967), in to v režiji Charlieja Chaplina, s čimer je postala edina igralka, ki je v teku svoje kariere delala z obema največjima britanskima cineastoma.

Danes Hedrenova živi bistveno drugačno življenje. Že v 70. letih se je začela ob nastanku filma **Roar** (1981) vse bolj usmerjati v zaščitno divjih mačk. Posvojenim živalim je zgradila mogočen rezervat Shambala severno

od Los Angelesa, kjer kljub bližini Hollywooda živi miren vsakdan daleč od zvezdniškega blišča. No, temu se vendarle ne more povsem izogniti, ne le zaradi renomeja nekdanje igralske dive, temveč ker njeni potomki, hči Melanie Griffith in vnukinja Dakota Johnson, skrbita za nadaljevanje zvezdniške tradicije v družini.

Igralka je ob tej priložnosti prvič obiskala Dunaj, ki ji je vzbudil lepe spomine na otroštvo. Z vrha hotela Intercontinental, kjer je bivala in kjer je potekal ta pogovor, je namreč lahko opazovala odprto drsališče, na katerem se je trlo otrok. Povedala je, da je že kot deklica v Minnesoti vedno tako opazovala drsalce in tudi sama želela postati ena izmed njih, a si njena družina zaradi skromnih sredstev ob koncu depresije v ZDA ni mogla nikoli privoščiti nakupa drsalk. Spodnji pogovor je bil mnogo prekratek, da bi pokrtil vse bogate anekdote iz njene igralske kariere, zato za nadaljnje gledanje vsekakor priporočamo biografski televizijski film **Dekle** (The Girl, 2012, Julian Arrol), v katerem je prikazan celoten potek njenega težavnega odnosa z Alfredom Hitchcockom.

**Gospa Hedren, dandanes niste več aktivni v igralskem poklicu – pa ste še vedno vsaj cinefilka, ki hodi v kino?**

Občasno. Ne hodim veliko v kino, ker živim precej zunaj Los Angelesa in odhod tja zame predstavlja prevelik

zalogaj, zlasti zato, ker sem zelo srečna v Shambali. Obožujem to, da sem obkrožena z levi, rada jih poslušam. To zdaj predstavlja osrednji del mojega življenja.

**Si še kdaj ogledate Ptiče?**

Včasih pa res.

**In kakšni občutki vas prevevajo ob tem?**

Ko vidiš film, ki si ga posnel pred mnogimi leti, se ti vrnejo vsi spomini iz tistega obdobja.

**Kako ste takrat prišli do vloge v tem filmu?**

Pred *Ptiči* sem imela čudovito službo, nastopala sem v oglasih in takšne stvari. Bil je donosno, bilo je zabavno, veliko sem potovala. Z Melanie sva imeli lepo življenje. Dobro nama je šlo. Nisem nameravala postati igralka, čeprav je za snemanje reklam potrebnih tudi nekaj igralskih sposobnosti. Hitchcockova žena Alma je videla eno izmed reklam, v kateri sem nastopila. Šlo je za reklamo za pijačo Sego. Odločila se je, da bo poizvedela, kdo je to dekle. Takoj sem podpisala pogodbo in nemudoma sem morala na snemanje poskusnih posnetkov. Snemanje je trajalo 3 dni. Pripravili so mi vrsto čudovitih oblek. Odigrati sem morala prizore iz filmov **Rebecca** (1940), **Ujemite tatu** (To Catch a Thief, 1955) in **Razvpita** (Notorious, 1946), tri povsem različne ženske iz Hitchcockovih filmov. Bila je neverjetna izkušnja. Hitch in njegova žena sta s tem postala moja učitelja filmske igre.





### **Ko gledate nazaj, je bilo zahtevno snemati Ptiče?**

Sploh ne. Motilo me je le, da naj bi na koncu filma, v prizoru, ko odprem vrata in me napadejo ptiči, uporabili mehanične ptice. Hitchcocka sem vprašala, kako bomo snemali ta prizor, ker mi ni bilo jasno, zakaj bi sploh korakala po tistih stopnicah v zgornje nadstropje, in to povsem sama. Hitchcock je za trenutek pomislil in mi rekel: »Zato, ker ti tako rečem!«

### **So Ptiči spremenili vaš pogled na te živali?**

Seveda je šlo samo za film. Obožujem ptice. V rezervatu Shambala imamo veliko jato vran, ki tam živijo. Vrane so posredniki. Vsak dan jim postrežemo z mesom – med 140 in 180 kg. So zelo inteligentne. Imajo največji razpon izrazja med vsemi pticami. Razlika je samo v tem, da nas v resničnosti ne napadajo. Glede tega so zelo pametne.

### **Ali lahko film Dekle (HBO) jemljemo kot zvest in resničen oris vajinega odnosa s Hitchcockom?**

Da. Pobuda za ta film je prišla iz

Londona. Za snemanje so morali dobiti moje dovoljenje. Rekla sem jim, da se strinjam, ampak pod enim pogojem – če lahko tudi sama sodelujem pri pisanju zgodbe. Pristali so. Zaradi tega vem, da je film narejen v skladu z resničnimi dogodki.

### **Ravno včeraj sem prvič videl ta film in moram reči, da gre za res kontroverzno zadevo. Skrajno neusmiljen je do Hitchcocka.**

To si je zaslužil. Vse v filmu je točno. Edino, česar morda res niso dovolj poudarili, je to, da so bili tudi dobri trenutki. Hitch je bil neverjetno duhovit človek. Rad je pripovedoval zgodbe. Velikokrat smo se zares zabavali. Tudi takrat, ko smo delali na scenariju za *Ptiče* in smo se skupaj z Almo veliko pogovarjali o zgodbi. To so bili dobri časi. Imeli smo tudi lepe večerne zabave. Za mlado igralko so to skorajda pravljicične stvari. Da te potegnejo od nikoder in da ti je podarjena priložnost igrati v dveh tako slavnih filmih, in to v Hitchcockovi režiji. Bili so neverjetni časi. Ampak potem je vse zapravlil, in to na veliko.

### **Ste se o Hitchcocku kdaj pogovarjali s Kim Novak? Znana je po tem, da je o njem vedno pripovedovala zgolj najlepše.**

Res je. In zdi se mi krasno, da ni imela težav z njim. Poznam pa druge ženske, ki so jih imele. Razširjena so pričanja, da je takšne stvari počel tudi njim. To je počel pogosto. Sama nisem čutila nobene prisile, da bi morala o tem molčati. Bilo je res grozno. Njegovo početje je bilo obžalovanja vredno. A danes lahko rečem, da sem od njega odkorakala z dvignjeno glavo – in na isti način sem odkorakala tudi od igralskega poklica.

### **Ste imeli pri tem uporu kakšno vzornico?**

Starši so meni in moji sestri dali krasno vzgojo. Privzgojili so nama sliko o tem, kaj pomeni biti ženska, ki spoštuje sama sebe. Tako njej kot meni je ta izobrazba zelo dobro služila v toku življenja.

### **Si lahko predstavljate, kakšna bi bila vaša kariera brez Hitchcockove blokade?**

Ne morem. Bilo je veliko projektov, na katerih nisem mogla sodelovati, ker me je držal pod pogodbo. Ko sem hotela pogodbo razdreti, je rekel, da to ni mogoče, da me ne bo pustil ven. Ni me spustil. Rekel je, »uničil ti bom kariero«, in odvrnila sem, »naredi, kar moraš narediti«. Še naprej mi je plačeval 600 dolarjev na teden, bil je torej tudi skop. Ko smo končali zadnji dan snemanja *Marnie*, sem šla stran in ni me bilo več nazaj. Nobenih stikov nisva imela več, nobenih pogovorov o drugih filmih. Nič. Zame je bila zadeva končana. Na koncu je mojo pogodbo prodal studiu Universal. Tam so mi kasneje ponudili vlogo v neki televizijski oddaji, a se mi je zdelo, da nisem prava izbira zanjo. Če ne bom sprejela te vloge, so rekli, bodo prekinili pogodbo. Odvrnila sem: »Zmenjeno!« Bila sem rešena. Dva tedna pozneje me je poklical Charlie Chaplin in vprašal, ali bi igrala v filmu *Grofica iz Hongkonga* s Sophio Loren in Marlonom Brandom. S Hitchcockom ne bi nikoli več delala, niti ne bi hotela imeti ničesar več z njim.

### **Ali je res, da je François Truffaut hotel snemati z vami, ko ste bili še pod Hitchcockovo pogodbo?**

Tega ne vem zagotovo. Niso mi povedali, da so se dogajale te stvari. Zato tudi nisem



vedela, kateri so bili režiserji, ki so ga prihajali to spraševati. Ko sem imela za sabo *Ptiče* in *Marnie*, sem bila zelo iskana igralka v Hollywoodu. V tistem času me je vrsta režiserjev želela videti v svojih filmih, a če so hoteli priti v stik z mano, so morali najprej preko Hitchcocka. In on jim je vedno govoril: »Ni dosegljiva.«

### **Kakšne spomine imate na snemanje filma *Grofica iz Hongkonga*?**

Lepe. Rada sem delala s Charliejem. Všeč mi je bil njegov način režiranja. Imel je navado, da je stopil pred kamero in nam naše vloge pokazal tako, da jih je sam odigral. Vživel se je v moj lik, Sophijin lik in tako naprej, potem pa rekel: »No, zdaj pa vi.« Bilo je briljantno, popolnoma briljantno. Oboževala sem delo z njim. Ampak Marlon Brando je zaradi tega hotel oditi s projekta, saj mu je zameril tak pristop k režiranju igre. Zahteval je, da ga pustijo s snemanja, a ga niso. Ko je Hitchcock slišal, da sem dobila to vlogo v *Grofici iz Hongkonga*, ga je skoraj infarkt. Bila sem v Londonu, kjer smo snemali, ko so nam iz studia Universal sporočili, da Hitch prihaja v mesto in da bi bilo čudovito, če bi se mi trije lahko srečali. Pomislila sem »... okej?!« Predlagali so mu, da bi se vsi trije slikali skupaj, on, Charlie in jaz. Bila bi fenomenalna fotografija. Dva največja angleška režiserja-producenta skupaj. Veste, kaj je Hitchcock rekel na to? (oponaša njegov globok, počasni govor) »Le zakaj bi jaz pristal na kaj takega?«

**Ptiči niso prinesli le vaše prve glavne vloge v filmu, ampak se je z njimi začelo tudi filmsko razmerje z živalmi, ki vas spremlja do danes. Ali ste že v času snemanja *Ptičev* na kakršen koli način slutili, da bo kasneje vaše življenje postalo tako tesno povezano z njimi?**

Ne. Mislim, da niti nisem mogla vedeti. To se je zgodilo šele potem, ko sem prekinila odnose s Hitchcockom. V letih 1969 in 1970 sem posnela dva filma v Afriki (*Satan's Harvest* in *Mister Kingstreet's War* op. a.). V tistem času so nam okoljevarstveniki z vsega sveta govorili, da če mi, prepoznavni ljudje, ne bomo ukrepali, da bi rešili divje živali, potem bodo do leta 2000 zaradi širjenja civilizacije in zaradi lova vse izumrle. Moj takratni mož (Noel Marshall op. a.)

je bil producent. Odločila sva se, da bova posnela film o živalih, in to v divjini. Kot zvezde sva izbrala velike mačke. Načrtovala sva 9-mesečno snemanje, seveda s premori. A nič od zamišljenega ni šlo po načrtu, predvsem zaradi živali, s katerimi smo delali. Takrat sem se med snemanjem začela prvič zavedati, da naša država dopušča parjenje levov in tigrov zaradi njihove kasnejše prodaje kot hišnih ljubljencev. Takšno početje je absurdno. Govorimo o plenilcu na vrhu prehranjevalne verige, o eni izmed štirih najnevarnejših živali na svetu, naša vlada pa nam je takrat govorila,

»seveda, kar prodajajte jih, to je velik posel!«. Zaradi tega so ljudje, tudi majhni otroci, utrpeli poškodbe. Bilo je grozno. V našem filmu (*Roar* op. a.) smo uporabili trenirane hollywoodske živali. Njihovi trenerji so prebrali scenarij, a so rekli, da filma nikakor ne bomo mogli posneti, če ne bomo imeli lastnih živali. Najem živali s trenerji je bil namreč za nas predrag. Zato smo res začeli nabavljati svoje živali. Začelo se je z majhnim levom. V letu in pol smo imeli pod svojim okriljem kakšnih 100 velikih mačk, ki smo jih rešili. Dolga leta sem razmišljala, zakaj je naša vlada







dovoljevala parjenje za ta namen in zato sem postala aktivna pri podpori zakona, ki bi to prepovedoval. Prejela sem veliko zelo negativnih odzivov s strani rejcev in vlade, ki je še naprej zagovarjala stališče, da je to velik posel. Nato sem svoje moči preusmerila v zakon, ki bi preprečil promet z živalmi. O tem sem govorila tudi v kongresu in sem jim nazorno opisala nesreče med živalmi in otroki, ki so se dogajale zaradi tega.

### **Slišali smo za vse nesreče med snemanjem filma Roar – ali so se dogajale tudi pri vas doma?**

Že takrat jih je bilo nekaj. Ravno zato sem se tako dobro zavedala nevarnosti, povezane z velikimi mačkami. Napaka je bila, da smo v času začetka sodelovanja s trenerji levov na našem domu v roku enega meseca posneli številne fotografije. Na primer tisto, ko je Melanie v bazenu, lev pa nad njo. Pa tisto, ko je lev v moji dnevni sobi in se stiskava skupaj. Na vseh je poudarjena ta bližina z levi. Hitro smo spoznali, da javnosti ni pametno prikazovati odnosa med ljudmi in divjimi mačkami na ta način, saj sem vedela, česa so sposobne. Imeli smo 7 nesreč. Po zadnji sem rekla, da je tega konec. Nikoli več. Zdaj že dolga leta nimamo tovrstnih bližnjih stikov z živalmi.

### **Ste vegetarijanka?**

Ne. Sprva sem se sicer res odločila, da ne bom jedla živali, a so mi zdravniki

nato rekli, da moram jesti ribe, sicer bom zbolela. V resnici mi ni preveč mar za hrano, ker nimam občutka za okus in vonj in me posledično tudi hrana ne zanima preveč.

### **Kako pa je prišlo do tega?**

Zgodilo se je, ko je imel moj drugi mož (Noel Marshall op. a.) operacijo na ledvici. Bila je kompleksna in resna operacija. Po posegu sem ga šla čakati v njegovo bolnišnično sobo. Lepo sem se oblekla, si nadela nakit, hotela sem biti lepa zanj. A ko so ga pripeljali, je kričal od bolečin. Bilo je kot v nočni mori. Ne znam se soočiti s takšnimi stvarmi in v tistem trenutku sem omedlela ter z glavo udarila v kovinski rob postelje. Tri dni sem bila v komi. Nastanili so me v isti oddelek, v katerem je bil moj mož! (smeh) Ko sem se zbudila, so mi prinesli hrano, in ko sem začela jesti, sem sestri rekla: »Zavedam se, da bolnišnice ne kuhajo hrane za gurmane, ampak tale pa res nima nikakršnega okusa ali vonja!« Nato je prišla cela ekipa zdravniškega osebja z zbirko vzorcev, ki sem jih morala povonjati in poskusiti. Ničesar nisem zaznala, niti ene stvari, ne glede na to, kaj so mi dali. Nekateri vzorci so baje imeli izredno močan vonj in okus. Nič. To je bilo približno leta 1968. Za tale čaj, ki ga imam pred sabo, vem, da je čaj, samo po tem, ker vidim njegovo barvo. Kadar jem, zato izbiram jedi, ki imajo teksturo. Jedi, ki hrustajo. Oreščke. Hranjenje mi je zelo dolgočasno. Grozna izguba je to. Pogrešam stvari. Recimo vonj po dežju. Ali pa odpiranje pločevinke s kavo. Parfume. To ima velik vpliv na moje življenje. Lahko je tudi nevarno, ker na potovanjih ne znam, kdaj so jedi pokvarjene. Zato jem samo stvari, ki jih jedo drugi. Tudi vse naprave s plinom v moji hiši so mi morali odstraniti. Kmalu po nesreči sem nekaj pekla v pečici, in ko sem jo odprla, je eksplodiralo. Imela sem opekline po obrazu, požgalo mi je lase po levi strani. Bila sem kot Picasso! (smeh)

### **Ali ste Melanie in Dakoto spodbujali, da sta postali igralki?**

Ne. Spomnim se, da je nekega dne Melanie preprosto prišla domov in mi rekla: »Mama, veš, film bomo snemali!« Rekla sem: »Kaj?!« Izkazalo se je, da je šla s prijateljem na avdicijo za vlogo nekega mladega dekleta. Imela je srečo,

ker je bilo dekle, ki so jo imeli izbrano, prestaro za vlogo, in ko so videli Melanie, so rekli, da je popolna. Mislim, da je šlo za film **Nočni premiki** (Night Moves, 1975, Arthur Penn). Tako se je zgodilo, kar šla je in dobila majhno, a pomembno vlogo v velikem filmu.

### **Ste ju zaradi vaše izkušnje s Hitchcockom pripravili na to, kaj se lahko zgodi mladim igralkam v filmskem poslu?**

Vsekakor. Ampak saj ne gre samo za igralski posel. To bi se lahko zgodilo v kateremkoli poklicu. Kateremkoli. Prav nobene razlike ni.

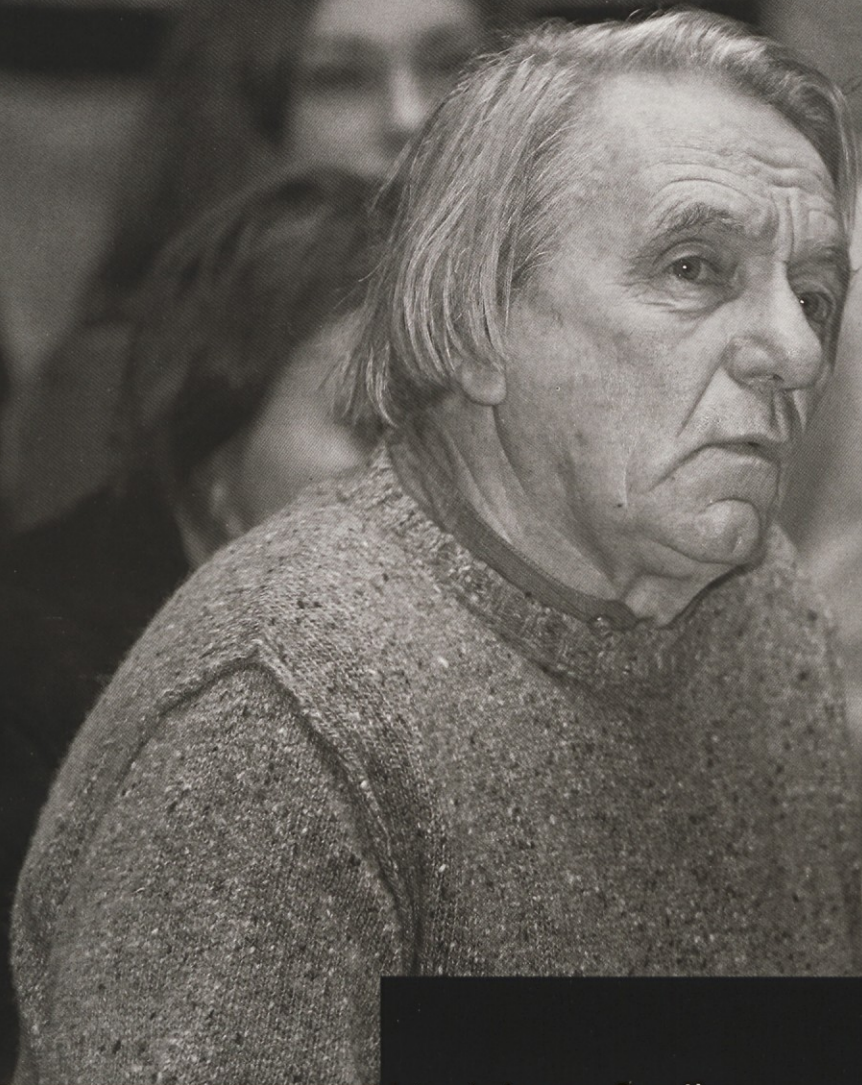
### **Katere menite, da so glavne razlike v igralskem poklicu za vas v 60., za Melanie v 80. letih in za Dakoto dandanes?**

Jaz sem bila aktivna v zadnjem obdobju studijskega sistema, ko so producenti in režiserji še imeli popoln nadzor nad filmskimi projekti in nad svojimi igralci. Imeli smo veliko prednost, da smo lahko delovali pod takšnimi pogoji, ker so zagotavljali učne ure igre, petja, plesa. Vse si dobil. To je izboljšalo tvoje igralske sposobnosti. Bilo je čudovito. Potem pa se je naenkrat zazdelo, da se je ta knjiga zaprla. Kar nenadoma so studii izginili. No, ni se zgodilo tako hitro, ampak zdelo se je, da je bilo tako. Od tedaj naprej so morali igralci sami poskrbeti zase in si sami plačevati učne ure.

### **Ali je res, da vas niti najmanj ne zanima, da bi si ogledali 50 odtentkov sive (Fifty Shades of Grey, 2015, Sam Taylor-Johnson)?**

(smeh) To je res. Tudi Melanie ga še vedno ni videla. Dakotin oče Don Johnson prav tako ne. Kako bi se vi počutili, če bi morali gledati, kako vaša hčerka seksa? Mislim, da se me to ne tiče.





Intervju Jacques Rancière  
Natalija Majsova

# O filmih kot izkustvih, izkušnjah in skušnjavah

Francoski filozof Jacques Rancière, ki je Ljubljano tokrat obiskal v okviru mednarodne konference *Estetski režim umetnosti: razsežnosti Rancièreve teorije* med 26. in 28. novembrom 2015, že več desetletij veliko in poglobljeno piše o filmu. Pri tem neutrudno

poudarja, da ga kinematografija ne zanima z istega gledišča kot strokovnjake in kritike, marveč z vidika cinefila in filozofa. Za *Ekran* je svoje razprave o kinematografiji in zanimanje za film umestil v več kontekstov: v kontekst svojega življenja, vsakdana,

cinefilije in ne nazadnje galerijsko obarvanega tematskega fokusa pričujoče številke.

**V delu *Les écarts du cinéma* kot izhodišče za svoje razprave o filmu navajate politiko amaterja, ki**



**vam omogoča, da kinematografijo dojemate kot množstvo in ne izhajajoč iz ene teorije oziroma okvira. Kako takšno izhodišče vpliva na to, kako pravzaprav uporabljate filme v svoji misli?**

S pojmom politika amaterja želim poudariti, da nisem filmski kritik ali profesor filmskih študijev. Koncept amaterja se pravzaprav nanaša na izkušnjo ljudi, ki filme gledajo brez nekega posebnega razloga; ljudi, ki jim film predstavlja neke vrste osebno izkušnjo, recimo izkušnjo zabave, čustveno doživetje ... Zame je pomembno, da film – za ljudi, ki živijo s filmom – ukinja ločnico med življenjem in zabavo, pa tudi med umetnostjo in zabavo. Mislim, da je pomembno nekaj, kar je tudi v središču Godardovega projekta *Zgodovine filma* (Histoire(s) du cinéma, 1988, Jean-Luc Godard), namreč, da je kinematografija pravzaprav del življenjskega izkustva ljudi, ki živimo v 20. stoletju. Živimo s filmi, s situacijami, z liki, v filmih pa z besedami, s sižei, čustvi, spomini. Seveda to ne velja za vsakogar: so ljudje, ki ne hodijo v kino, ki zaničujejo film oziroma jim gre pri filmu samo za zabavo v soboto zvečer. Veliko ljudi, ne samo filmski navdušenci, pa dojemajo film kot nekaj, kar jih spremlja v življenju. Obrazi, besede, občutki, čustva in pričakovanja so del njihovih spominov in tako tudi elementi, ki gradijo njihovo izkustvo, doživljanje življenja. Mislim, da se je ta izkušnja verjetno spremenila: ne živimo več v svetu mojega otroštva, ko so bile kinodvorane vsepovsod. V moji soseki je bilo vsaj deset kinodvoran, ki so vse izginile. Imamo pa televizijo, splet, kar pomeni, da se je izkušnja filma spremenila. Še vedno živimo s filmom, ki pa ne predstavlja več iste delitve časa in prostora, kot jo je nekoč. Filme lahko gledamo doma, kadarkoli, večinoma sami.

**Pragmatično vprašanje: kako gledate filme?**

Dandanes večinoma gledam filme na računalniku. Preprosto zato, ker pogosto pridem do spoznanja, da si moram ogledati neki film, ki ga še nisem videl ali pa bi si ga želel ogledati še enkrat. Vprašam se, kje bi si ga lahko ogledal. Včasih seveda obiščem

kinodvorano, ker si želim takoj ogledati nekaj, kar je ravnokar izšlo, ampak tega ne počnem več kot dva do trikrat na mesec. Nekoč sem hodil v kinoteke in gledal retrospektive, danes pa ne živim tako blizu kinoteke in tja ne hodim preveč pogosto, le ob posebnih priložnostih. Filme Béle Tarra sem na primer prvič gledal na retrospektivi v New Yorku. Včasih se torej ponudijo priložnosti, da se seznanim s celotnim opusom določenega režiserja. Zgodi pa se tudi, da si rečem, da si moram nujno ogledati določen film, na primer Godardovo delo *Zgodovine filma*, ki obravnava veliko filmov. Veliko si jih je mogoče ogledati na spletu, kar tudi počnem. Seveda ekran ni največji, vseeno pa tako dobiš neko predstavo o filmu. Gledam tudi filme na DVD-jih, ki mi jih pošiljajo različni ljudje, ampak v osnovi je moja filmska izkušnja danes izkušnja nekoga, ki filme gleda sede pred računalnikom.

**V knjigi *Les écarts du cinéma* izpostavite, da ste cinefil. Zdi se, da vaše razumevanje cinefilije na izrazito pomemben način uokvirja vaše razprave o filmu. Za kaj gre?**

Seveda obstajajo različne vrste cinefilije. Moja cinefilija pripada točno določenemu času, Franciji poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih let 20. stoletja, ko je bilo v Parizu zaznati posebno vrsto cinefilije. Pri tej cinefiliji je bilo pomembno, da je šlo za neke vrste izum oziroma ponovni izum filmske kulture kot umetniške kulture, ki pa je bila popolnoma ločena od kanona kulturne vzgoje. Cinefilija se je tedaj večinoma nanašala na vesterne in na glasbene komedije; tako je pripomogla k slavi številnih režiserjev, za katere zdaj pravijo, da so del kanona filmske kulture – Hitchcock, Minelli, Preminger, Cukor ... V tistih časih pa so jih zaničevali, imeli so jih za komercialne režiserje. Cinefilija je bila tako kinematografska kultura, ki so jo izumili gledalci. Gre za nekaj razmeroma zanimivega in nekaj, kar je posebnost filma, čeprav bi verjetno lahko trdili, da podobno obstaja tudi v fotografiji. Verjetno gre za pojav, ki spremlja vznik katerekoli nove umetnosti oziroma do katerega pride, ko neka uprizoritev, ki naj ne bi bila umetniška, postane umetnost. Gre

za svojevrsten upor proti normam, ki določajo, kaj je legitimno v umetnosti. Cinefilija torej pomeni, da je nekomu všeč hoditi v kino in gledati filme, torej gledati platno, vzorce, gibanje na platnu. Gre za to, da je nekomu všeč tovrstno vizualno in čustveno izkustvo. Tega se je seveda treba zavedati in spominjati. Kasneje je namreč prišlo do izuma institucije filmskih študijev. Filmski študiji so kinematografijo integrirali v določen okvir, v okvir, ki zamejuje, kaj sodi med znanje. Ta obrat je imel bizaren, a logičen učinek: botroval je pojavu neke vrste prezirljivega odnosa do filma. Namreč, ko kinematografija postane predmet, ki ga poučujejo na univerzah, izgubi poseben položaj: študent se ne sme več pustiti zavajati podobam, ne sme več soditi filma z vidika estetike, saj se film pretvori v zgolj sociološki objekt preučevanja. Ravno zato je cinefilija po mojem mnenju pomembna. Danes obstaja več različnih cinefilij, v nekaterih državah prihaja do poskusov cinefilov, da bi obnovili cinefilijo, kar pomeni, da gre za nekaj, s čimer živijo, za nekaj zelo pomembnega. Živeti s filmom pomeni ne dojemati filma niti kot zgolj predmet preučevanja niti kot zgolj zabavo v soboto zvečer.

**Kako pomembno je za vas in za vašo cinefilijo ponovno gledanje določenih filmov? Večkrat se na primer vračate k delu Sergeja Eisensteina *Staro in novo/ Generalna linija* (Staroje i novoje/ General'naja linija, 1929), za katerega pravite, da vam ni bilo všeč, dokler si ga niste ponovno ogledali in ga gledali kot poskus vzpostavitve novega, filmskega jezika. Na podlagi česa se odločite, da si boste neki film ogledali znova? Kako se vaši vtisi o filmih spreminjajo?**

Ne spomnim se natančno, kako je vse skupaj potekalo. Včasih si neki film želim ogledati zato, ker se nanj spomnim v točno določenem trenutku, velikokrat pa pride pobuda za to, da si film ogledam znova, od drugih ljudi. Mislim, da sem si Eisensteinovega ponovno ogledal, ker so ga predvajali ob neki obletnici, praznovanju. Filme Anthonyja Manna sem gledal znova, ker me je Serge Daney prosil,



da napišem članek o njih. Tudi on je cinefil, podobno kot jaz. Cinefil je ostal do konca svojega življenja; menil je, da bi bilo zanimivo, če bi se vrnili k nečemu, kar sva odkrila v istem času, iste vrste umetniški upor. Kot zapišem v knjigi *Les écarts du cinéma*, je šlo pri Rosselliniju za to, da me je znanec prosil, naj v kinodvorani, ki jo je tedaj vodil, predstavim en film, katerega koli si želim. Tedaj je bilo zelo težko priti do filma **Evropa 51** (Evropa '51, 1952, Roberto Rossellini). Izbral sem si ga, in to je pomenilo, da so ga morali najti za moj ponovni ogled. Včasih me drugi prosijo, da si znova ogledam določen film, spet drugič pa pride do določene kristalizacije: spomnim se, da je bil v nekem obdobju pomemben določen film oziroma vrsta filma in želim si ga ogledati. Glede Eisensteina mislim, da ni šlo za mojo lastno preferenco, temveč sem preprosto prišel do spoznanja, da se moram vrniti k temu filmu. To pa je pomenilo, da sem odkril, zakaj sem sovražil *Generalno linijo*, ko sem jo prvič videl. Bila je namreč tako daleč od vsega, kar mi je nekoč ugajalo. Ko sem si ta film prvič ogledal v šestdesetih letih kot mlad študent in komunist, se mi je zdel grozen. Ko sem si ga še enkrat ogledal trideset ali štirideset let kasneje, potem ko sem videl veliko drugih filmov, veliko študiral in napisal nekaj knjig, pa sem lahko videl, da sploh ne gre za propagando, ampak za poskus ustvariti nov jezik. Ni namreč dovolj, da režiserjevo intenco razumemo na ravni uma. Moramo jo biti tudi zmožni zares občutiti.

**So kakšni filmi, ki ste si jih ogledali nedavno in jih nameravate vključiti v svoje nadaljnje pisanje o filmu?**

Ne vem; so filmi, za katere ne vem, kako bi lahko govoril o njih. Moj najljubši režiser je na primer Kenji Mizoguchi, a mi nikoli ni uspelo najti načina, kako bi govoril o njegovih delih. Pred kratkim sem na šoli Béle Tarra v Sarajevu poskusil spregovoriti o filmu **Gospodična Oyu** (Oyū-sama, 1951, Kenji Mizoguchi), poskusil sem skonstruirati diskurz o tem filmu, ampak ni bilo lahko. Veliko režiserjev, ki jih imam izjemno rad, na primer Naruse in Mizoguchi, sodi v japonsko kinematografijo, ki je seveda del

svetovne, se mi pa zdi, da je nemogoče govoriti o določenih kadrih, če ne veš, na kakšen način se umeščajo v japonsko kulturo, v kakšnem odnosu so s kulturo gledališča kabuki ali tradicionalnega slikarstva, pripovedništva ... Mislim, da se bom nekoč poskusil lotiti tudi tega, rad bi se. Je pa težavno, saj mora priti do momenta nujnosti, ki te prisili, da presežeš lastni odpor oziroma inhibicije. Skratka, obstajajo filmi, za katere ne vem, če bom o njih sploh kdaj lahko govoril.

**Veliko se ukvarjate z deli Pedra Coste. V knjigi *Emancipirani gledalec zelo detajlno razpravljate o filmu *Mladost na pohodu* (Juventude em Marcha, 2006, Pedro Costa) in poudarite, da je v njem v več pogledih ključno vlogo odigral muzej. Zakaj?***

V enem od prizorov v *Mladost na pohodu* se junak Ventura znajde v muzeju Gulbenkian v Lizboni. Prizor je najprej zanimiv v odnosu do tega, kar se je dogajalo prej, in tistega, kar bo sledilo. V filmu se znajdemo v baraki, ki si jo Ventura deli s prijateljem Lentom. Potem ga pokličejo in mora oditi, čemur sledi kader, ki spominja na tihožitje: tri steklenice ob oknu v bližnjem planu. V naslednjem kadru pa zagledamo Rubensovo sliko v muzeju in ni nam jasno, kaj se je zgodilo. Šele kasneje postane jasno, da je Ventura v muzeju. Nato pride eden od zaposlenih

muzeja in Venturi tiho razloži, da mora oditi, da tu nima kaj početi. Menim, da je ta prizor pomemben na več ravneh. Ventura namreč razloži, da je sam sodeloval pri gradnji tega muzeja. To je prva raven: delavci, ki so zgradili muzej, ne smejo vanj. Je pa še druga raven: ne gre zgolj za problem vključenosti in izključenosti; ko zagledamo sliko v muzeju, ta v primerjavi s tremi steklenicami v baraki deluje pusto. Kader s steklenicami namreč spremljajo zvoki, glasovi, na primer glas Lenta, ki kliče Ventura, in Ventura glas, ki deklamira staro ljubezensko pismo, ki je pravzaprav ogrodje vsega filma. Gre tudi za neke vrste zgostitev celotne barake, za zgostitev vsega življenja v njej. Zdi se, da je v naslednjem kadru, kjer gledamo Rubensovo sliko, vse to odsotno, izginulo. Seveda gre za lepo sliko; lepe so tudi vse druge slike, ki jih nato vidimo v kadru. Videti pa je, kot da so vse te slike osiromašene, v njih ni intenzitete življenja, videti so skoraj, kot da bi bile v neke vrste rezervatu. Mislim, da nauk epizode ni ta, da bi bilo treba delavcem omogočiti obiskovanje muzejev, ampak predvsem da bi morala umetnost delovati kot zgostitev in izraz bogastva družbenega in zgodovinskega izkustva, ki ga lahko zaobjame tudi preprost kader, kot so tri steklenice pred oknom. Gre torej za vprašanje mesta umetnosti v življenju.



Gospodična Oyu



**Gre mogoče tudi za komentar glede meja umetnosti? Na veliko ravneh se tu odpira vprašanje dometa, dosega.**

Mislim, da gre bolj za pričevanje o neskončni dialektiki odnosa med življenjem in umetnostjo. Lahko bi rekli, da Costovi kadri delujejo kot odpoved umetnosti v muzeju. Ampak tudi Pedro Costa v osnovi snema in posname film. In ta film predvajajo predvsem v muzejih, ne v kinodvoranah, tako da gre za neke vrste dialektiko. Tudi sam sem o tem filmu govoril ravno v muzeju Gulbenkian, s čimer se je krog popolnoma sklenil. Mislim, da je umetnosti estetskega režima lastna naravnost oziroma želja postati in biti več kot le umetnost. Na koncu pa se vselej izide tako, da je umetnost pač umetnost; včasih prihaja celo do tega, da je umetnost, ki si najbolj prizadeva preseči sfero umetnosti, še najbolj zamejena s sfero umetnosti.

**Kaj pa menite o Sokurovovi obravnavi muzeja v filmih, kot sta *Frankofonija* (Francofonia, 2015, Aleksandr Sokurov) in *Ruski zaklad* (Russkij kovčeg, 2002)?**

Frankofonija me je zelo razočarala. Najprej sem mislil, da bo šlo za zgodovino Louvra med nemško okupacijo. V bistvu pa Sokurov ustvari neke vrste esej, gre za poskus odpovedi klasični filmski formi in vpeljave forme eseja, kot jo razvijata na primer Chris Marker in Jean-Luc Godard. Po mojem mnenju mu popolnoma spodleti. Če ga gledamo kot film o muzeju, je zelo šibak; učinkuje kot neke vrste stranski produkt dela Malrauxa in Godarda. Seveda so v filmu tudi izjemno lepi trenutki, premiki kamere po delih razstavljenih del, ki pričajo o mojstrstvu Sokurova. Mislim pa, da je osnovna konstrukcija neke vrste karikatura, saj nam ne pove

nič o muzejski izkušnji. Vseskozi ostajamo ujeti v fikcijo namišljenega muzeja, v katerem je seveda zgoščena izkušnja človeštva, vendar tu ne gre za kinematografsko zgostitev.

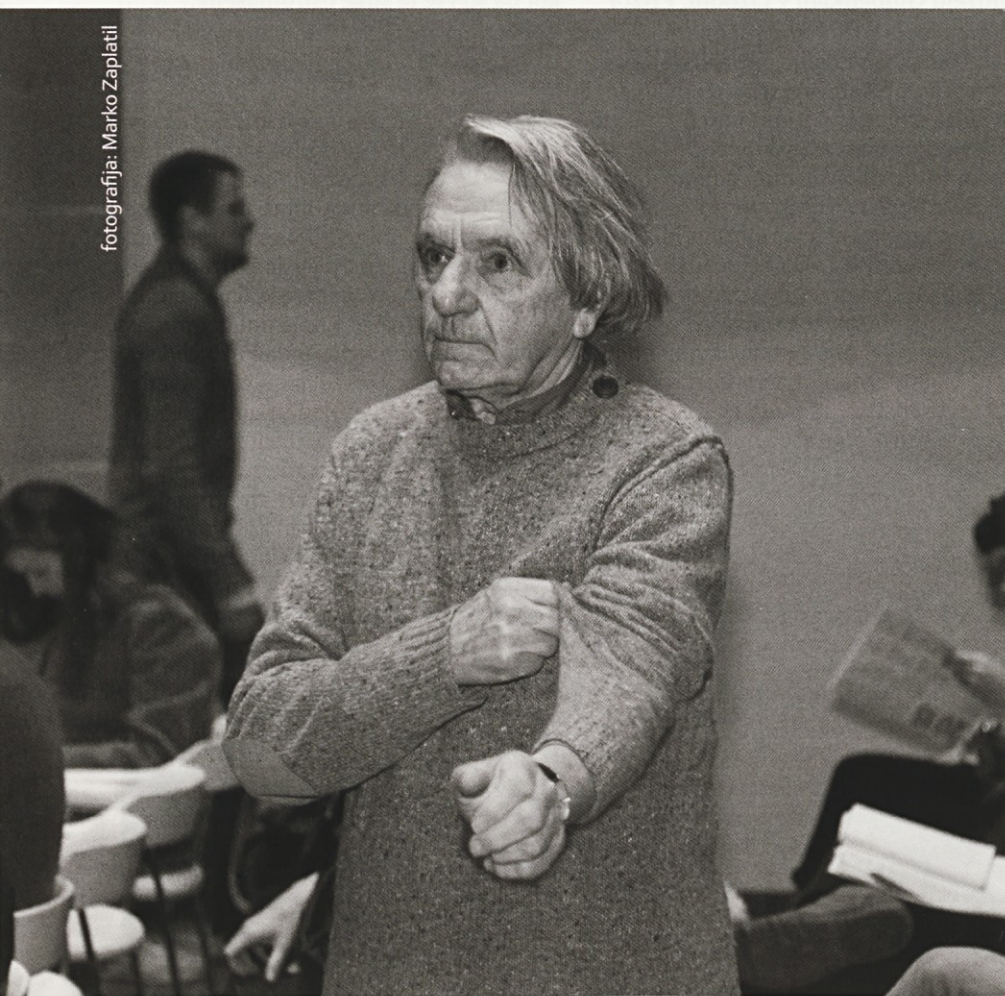
**V vaših razpravah o filmu je zaslediti tezo, da bi si morala sodobna kinematografija prizadevati za iskanje načinov, kako v središče svoje politike postaviti gledalca. Se vam zdi, da bi lahko navdih za to iskala v muzeju kot instituciji, ki se je v zadnjih desetletjih precej reorganizirala in se osredotočila na izkušnjo obiskovalca?**

Po pravici povedano nimam enoznačnega odgovora na to vprašanje. Muzej se ukvarja s posebnim problemom: kako ustvariti neke vrste zgodbo za obiskovalca, ne da bi mu jo obenem vsiljeval. V določenem obdobju je muzej samo razstavljal umetniška dela; v nekem drugem obdobju je želel delovati kot pedagoško orodje, ki narekuje obiskovalcem, kako naj gledajo umetniška dela, zdaj pa smo priča poskusom direktorjev, kuratorjev ... predlagati obiskovalcu neke vrste popotovanje, ki bi mu ponudilo možnost, da na podlagi tistega, kar je razstavljeno v muzeju, in tiste zgodbe, ki jo predlagajo organizatorji, tj. popotovanja, izoblikuje svojo zgodbo. Rekel bi, da se muzeji poskušajo učiti od umetnosti, ki se ukvarjajo z naracijo, na primer od gledališča, romana, kinematografije. Mislim, da gre za neke vrste izmenjavo: medtem ko si kinematografija prizadeva preseči svoj čas, si muzej prizadeva preseči omejitve svojega prostora in namena.

V tem smislu lahko govorimo o neke vrste srečanju. Ne vidim pa načina, kako bi lahko kinematografija reflektirala to transformacijo, razen v primerih, kot je film Pedra Coste, ki pove zgodbo o sobi v muzeju.

*Rancièrove razprave o filmu se na pomenljiv način umeščajo v širši kontekst njegove filozofije in rekonceptualizacije estetike. Več o prepletih filma, filozofije in estetike v Rancièrovi misli si lahko preberete v posebnem intervjuju, ki ga je dal za 27. številko revije Kino!*

fotografija: Marko Zaplatil







festivali  
Sanja Struna

20. mednarodni filmski festival v Busanu, 1.–10. oktober 2015

# Rešen pred potopom

V Busanu, drugem največjem mestu v Južni Koreji, prebiva več kot 4,5 milijona ljudi. Mesto stoji na gričih in med njimi, preko njega se v morje izlivata dve reki, posamezne četrti povezujejo sloki mostovi, ima najdaljšo plažo v Južni Koreji, peto najpomembnejše svetovno pristanišče ter celo največje nakupovalno središče na svetu, *Shinsegae Centum City*, poleg katerega stoji ogromna zgradba – del zgodbe, s katero je Busan pridobil naziv »azijski Cannes«: BIFF Hill.

Kompleks »BIFF Hill« je osrednje prizorišče Mednarodnega filmskega festivala v Busanu (Busan International Film Festival – BIFF), ki tradicionalno poteka 10 dni, z začetkom na prvi četrtek v oktobru. V tem času v ritmu filma diha vse mesto – filmi so bili letos

prikazani na 6 različnih lokacijah, v skupno 35 kinodvoranah, občinstvo pa se je lahko svojim najljubšim filmarjem in igralskim zasedbam približalo tudi na več drugih lokacijah po mestu, vključno z »BIFF vasjo« na slavni plaži Haeundae ter odrom v srcu nakupovalne četrti Nampo-dong, na trgu BIFF. »BIFF« je v zadnjih dvajsetih letih v Busanu iz akronima postal kar samostojna beseda, v Busan kot novo filmsko prestolnico Južne Koreje pa je svoj sedež iz Seula preselil celo Korejski filmski svet (KOFIC).

Kang Soo-youn, na novo ustoličena sodirektorica festivala, je dejala, da je BIFF »kot sveta dežela, v kateri se srečajo preteklost, sedanjost in prihodnost azijske kinematografije«.

Glede na obseg in vsebino festivala direktorica ni bila daleč od resnice; letos so prikazali 304 filme iz 75 držav. 94 filmov je doživelo svetovno premiero, 27 pa mednarodne premiere. BIFF je glede na svoj obseg nesporni kralj azijskih filmskih festivalov. O uspešni preteklosti in sedanjosti festivala tako ni dvoma, vendar pa je bila med lansko 19. in letošnjo 20. izvedbo pod vprašaj postavljena njegova prihodnost.

**Dokumentarec, ki je skoraj potopil festival**

**Potapljaški zvon** (Da-ee-bing-bell, 2014, Ahn Hae-ryong, Lee Sang-ho) z mednarodnim naslovom *The Truth Shall Not Sink with Sewol* je dokumentarni





film o tragediji trajekta Sewol, ki se je ob korejski obali potopil aprila 2014. Film kritizira vlogo oblasti, saj naj bi tudi zaradi prepočasnega odziva in neprimerne reševanja umrlo več kot tristo ljudi. Zaradi vsebine filma so mestne oblasti Busana zahtevale, da ga na festivalu ne predvajajo, vendar direktor Lee Yong-kwan ni klonil; film je bil lani oktobra na festivalu predvajan, kar je sprožilo plaz kritik, pa tudi podpore tako domačih kot tujih filmskih in festivalskih profesionalcev, ki so vmešavanje sprejeli kot napad na neodvisni film, umetnost in svobodo govora. Direktorja Leeja sta javno podprla tudi Dieter Koslick, festivalski šef Berlinale, ter Rutger Wolfson, direktor Mednarodnega festivala v Rotterdamu.

Po 19. izvedbi festivala je problem še narasel, saj so mestne oblasti Busana zahtevale Leejev odstop, ki pa ga je ta zavrnil in se obdržal na položaju – morda tudi zato, ker je bila po triletni pogodbi letošnja 20. edicija festivala njegova zadnja. Vendar pa brez dodatnih žrtev ni šlo – med prerokanji in pogajanji v zadnjem letu je mestnim oblastem uspelo doseči določeno stopnjo reorganizacije festivala, največji udarec – sploh pred okroglo obletnico – pa je predstavljalo zmanjšanje finančne podpore s strani Korejskega filmskega sveta; KOFIC je sredstva za BIFF letos zmanjšal za 45 %.

### Tajfunsko odprtje v ritmih Bollywooda in Vojne zvezd

Ne glede na zmanjšana sredstva pa tega ni bilo moč občutiti 1. oktobra 2015

zvečer, na odprtju festivala. Celo veter in dež nista preprečila množicam, da ne bi zapolnile ulic okoli kompleksa BIFF v upanju, da jim bo uspelo na rdeči preprogi zagledati svoje filmske ljubljence in ljubljence. In rdeča preproga je dejansko zasijala – po njej so se sprehodili ameriški igralec Harvey Keitel, nemška igralka Nastassja Kinski, kitajska igralka Tang Wei, japonska igralka Masami Nagasawa, seveda pa ni manjkalo niti korejskih zvezdnikov in zvezdnic: med drugimi sta se odprtja udeležili priljubljeni igralki Son Ye-jin in Ha Ji-won. Občinstvo je s svojo prisotnostjo presenetil tudi R2D2, ki se je po preprogi odpeljal v spremstvu klonskih vojakov (v okviru BIFF je potekala razstava o Vojni zvezd). Rdečo preprogo sta počastila tudi voditelja prireditve: priznani korejski igralec Song Kang-ho in afganistanska igralka Marina Golbahari, pa tudi množica priznanih mednarodnih režiserjev in filmarjev, kot so kitajski režiser Feng Xiaogang, hongkonški režiser in producent Johnnie To, skupaj z zvezdo večera: Mozezom Singhom, režiserjem in producentom otvoritvenega – prvič v zgodovini festivala bollywoodskega – filma **Zuuban** (2015, Mozez Singh).

**Zuuban** je Singhov režiserski prvenec. V filmu, ki na trenutke zadiši po **Revnem milijonarju** (Slumdog Millionaire, 2008, Danny Boyle), spremljamo zgodbo Dilsherja, jecljajočega pandžabijskega dečka, ki se iz revščine dvigne tako, da se preko krutih lekcij nauči, kako poskrbeti zase. Družinska drama, ki se nato odvije, hodi po tanki liniji med sprejemljivim in preveč melodramatičnim, ki jo film sem ter tja preveč pogumno

prečka, vendar se nad vodo večino časa obdrži predvsem zaradi igralske zasedbe – **Zuuban** je morda res šele peti projekt pandžabijskega igralca Vickyja Kaushala, vendar mu nadarjenosti (kot se izkaže tudi pevske) ne manjka. Zaradi bollywoodskih barv in glasbenih točk je **Zuuban** film, ki neprestano lovi ravnotežje med odlično koreografranimi glasbenimi nastopi, humorističnimi trenutki in težko melodramo; film res ni presežek umetnosti, vendar pa je morda ravno zato zelo zabaven.

### Svetovna in panazijska filmska produkcija

BIFF je razdeljen na 11 programskih sekcij. Nekatere so posvečene samo neazijskim filmskim produkcijam; v okviru sekcije »Svetovni film« (World Cinema) so tako predvajali 50 neazijskih filmov, med katerimi sta bila z zlato palmo v Cannesu nagrajena **Dheepan** (2015, Jacques Audiard) in **Mladost** (La giovinezza, 2015, Paolo Sorrentino). Na drugi strani pa je bila azijski filmski produkciji posvečena sekcija »Okno v azijski film« (A Window on Asian Cinema), v okviru katere je bilo predvajanih 52 filmov iz 32 azijskih držav. Kot zanimivost velja omeniti, da so v predpripravah na 20. Mednarodni filmski festival v Busanu organizatorji izvedli anketo, v kateri so sodelovali priznani azijski filmarji in mednarodni filmski kritiki azijskih produkcij. Izbranih je bilo najboljših 100 azijskih filmov, prvih »azijskih filmskih 10« pa je bilo predvajanih tudi v sklopu sekcije »Posebni programi v fokusu« (Special Programs In Focus).





Nesmrtni



Zuuban



## Oda korejskemu filmu

Korejskemu filmu sta bili posvečeni sekcija »Retrospektiva korejskega filma« (Korean Cinema Retrospective), v kateri je bilo predstavljenih 8 »skritih« mojstrov in korejskega filma, nastalih v 60. letih, ter »Korejski film danes« (Korean Cinema Today), ki je bila razdeljena na dva dela. Podsekcija »Vizija« je predstavila 11 najboljših neodvisnih južnokorejskih filmov, vključno z na BIFF-u nagrajenim filmom **Veke** (Eyelids, 2015, O Muel), ki je znova naslovil tragedijo trajekta Sewol. V sklopu podsekcije »Panorama« pa so predvajali 24 filmov, med katerimi so bile velike korejske uspešnice preteklega leta: akcijski triler **Veteran** (Beterang, 2015, Ryoo Seung-wan); komedija o odraščanju **Dvajset** (Seumul, 2015, Lee Byeong-heon); vohunski akcijski film **Atentat** (Amsal, 2015, Choi Dong-hoon), romantični noir triler **Baraba** (Muroehan, 2015, Oh Seung-uk) ter ljubljenec leta in vsesplošno nagrajena epska drama **Oda mojemu očetu** (Gukjesijang, 2014, Yoon Je-kyoon). *Oda mojemu očetu* spremlja zgodbo Deok Sooja, ki med vojaško evakuacijo severnokorejskega mesta Hungnam izgubi sestro, potem pa še očeta, ki se mu med iskanjem hčerke ne uspe pravočasno vkrcati na ladjo. Deok Soo se nato z družino preseli v Busan, kjer že kot otrok postane glava družine. Njegovo življenje se prepleta z zgodovinskimi dogodki in zgodovinskimi osebam; pot ga popelje celo v Nemčijo na delo v rudniku in v Vietnam. Njegovo prizadevanje, da bi družini zagotovil kar najboljše možno življenje, hkrati pa držal obljubo, ki jo je v trenutku ločitve dal svojemu očetu,

gledalcem srce istočasno iztrga in ga zapolni. Film sicer ni brez napak – določeni čustveni trenutki so za sekundo ali dve predolgi, v prizorih, ki so bili posneti v tujini, pa se najdejo scenski spodrsaljaji. Vendar vse to zbledi ob ganljivi – ter na trenutke res zabavni in družbeno kritični – zgodbi, film pa se ponaša še z odlično glasbo, čudovito fotografijo ter predvsem mojstrsko igro. Hwang Jung Min, ki spada v sam vrh korejskega igralskega panteona, s svojo prelevitvijo v Deok Sooja ni razočaral. Film je naletel na neverjeten odziv; zaradi zgodbe, ki je južnokorejskemu občinstvu lastna, ali pa se z njo lahko vsaj v veliki meri poistovetijo, si je *Oda mojemu očetu* prislužila drugo mesto na seznamu najbolj gledanih južnokorejskih filmov vseh časov.

## Zaključek 20. BIFF in zmagovalci

Po desetih dneh, v katerih je BIFF obiskalo več kot 227.000 gledalcev, se je festival zaključil slavnostno, s projekcijo romantične melodrame **Mountain Cry** (2015) kitajskega režiserja Larryja Yanga. Razglašeni so bili zmagovalci vseh tekmovalnih sekcij, žirija za sekcijo »Novi tokovi«, ki so jo sestavljali tajvanska igralka in režiserka Sylvia Chang, indijski režiser Anurag Kashyap, korejski režiser Kim Tae-yong, nemška igralka Nastassja Kinski in ameriška filmska kritičarka Stephanie Zacharek, pa je za zmagovalca 20. edicije BIFF razglasila iranski film **Nesmrtni** (Immortal, 2015, Hadi Mohaghegh), ki je prejel tudi nagrado žirije FIPRESCI, ter kazahstanski film **Oreh** (Zhangak tal, 2015, Yerlan Nurmukhambetov). Filma sta si tematsko zelo podobna,

saj oba v ospredje postavita družinske odnose, vendar hkrati ne bi mogla biti bolj različna. *Oreh* gledalce pritegne s svojim enostavnim humorjem in toplino, s katero se približa družinsko-vaščanskemu vsakdanjiku, *Nesmrtni* pa z močno fotografijo in brez spremljevalne glasbe v čustveni fokus postavi občutek dolžnosti v družini ter boj posameznika z občutkom krivde.

## Iz Busana v svet, svet pa v Busan

V zadnjem desetletju si je korejski film – sploh z valom nove korejske kulture, hallyu – izbral mesto na filmskem zemljevidu sveta, kjer s svojo dušo, čustveno intenzivnostjo, humorjem in na trenutke prifrknjeno očarljivostjo z vsako projekcijo osvaja več filmskega ozemlja. Mednarodni filmski festival v Busanu je tako dogodek, ki resnično odpira vrata v obe smeri: korejskim gledalcem omogoča ogled številnih tujih produkcij, nam, ki smo z vsega sveta prišli v Južno Korejo »gledat filme«, pa je v ogled ponudil še malo morje celovečernih in kratkih, neodvisnih in težkokategoričnih južnokorejskih filmskih produkcij. Ne glede na težave v zadnjem letu je BIFF letos uspešno doživel svoj 20. rojstni dan in tako po korejskem štetju postal polnoleten. Seveda se bo festival še naprej razvijal in rasel, vendar pa ni dvoma, da lahko že danes ponosno stoji ob boku svojih velikih evropskih in ameriških bratov.





festivali

59. londonski filmski festival, 7.–18. oktober 2015

fotografije: Ana Šturm

Ana Šturm

# Od sufražetk do moškega raja v Silicijevi dolini

Londonski filmski festival (LFF), ki ga organizira Britanski filmski inštitut (BFI), je letos zabeležil svojo 59. edicijo. Zaradi neugodne časovne umeščenosti – po vseh za filmsko industrijo pomembnih festivalih in pred sezono oskarjev – ima LFF predvsem vlogo *showcase* festivala. V dvanajstih dneh prikaže nekakšen *crème de la crème* nabor raznovrstnih kritiško priznanih avtorskih filmov minule sezone. Od 240 filmov, ki jih je festival prikazal v sklopu letošnje edicije, je bila tako le peščica svetovnih premier.

Morebitne niše festival zato išče drugje. Vedno bolj se trudi izkoristiti predvsem svojo geostrateško pozicijo. London namreč velja za eno od vodilnih kreativnih mest. »Želimo si, da bi tudi festival lahko bolj prispeval k temu statusu,« je v enem od intervjujev dejala Clare Stewart, direktorica LFF.

Prav s tem namenom je festival letos, pod imenom *LFF Connects*, predstavil novo serijo poglobljenih pogovorov in interaktivnih dogodkov z vidnimi ustvarjalci, v katerih so se razmislila o filmu lotili iz širše perspektive. Serija je zasnovana predvsem z mislijo na prihodnost filma ter na njegovo vse večjo prepletenost in interakcijo z drugimi kreativnimi industrijami, kreativnimi tehnologijami in umetniškimi zvrstmi.

Prvo serijo *LFF Connects* sta skupaj z direktorjem avstrijske kinoteke Alexandrom Horwathom odprla britanski režiser Christopher Nolan in umetnica Tacita Dean, med drugim ustanovna članica pobude *Savefilm.org*. Tako Nolan kot Deanova sta strastna zagovornika filma kot medija. Uvodni pogovor se je vrtil okrog nujnosti ohranjanja – kot dela naše kulturne izkušnje – snemanja in projiciranja

filma na filmski trak in z njega, pa tudi o potrebi po novih arhivskih in razstavnih standardih na področju filmske umetnosti.

Novinarske projekcije, ki so se začele že 14 dni pred uradnim odprtjem festivala, so letos večinoma potekale v popolnoma prenovljenem kinu *Picturehouse Central*, ki se nahaja v *West Endu*, blizu vedno živahnega *Piccadilly Circus*. Petnadstropni luksuzni kino, obnovljen v retro stilu, je za skoraj mesec dni postal drugi dom za množico kritikov z vsega sveta. Kavomati so spuščali več pare kot prve lokomotive, koši pa so se dušili pod bananinimi olupki. Tehnično brezhibne projekcije so med festivalom neprekinjeno potekale od osmih zjutraj do sedmih zvečer, (pre)udobni fotelji v dvoranih pa so po četrti zaporedni projekciji praviloma postali dremališče utrujenih prekernih delavcev





s konca prehranjevalne verige filmske industrije.

Najdaljša vrsta, vila se je od vhoda in okrog kina Picturehouse Central, je bila za film **High Rise** (2015). Ljubljenec britanskih kritikov, Ben Wheatley, pa – sodeč po nezadovoljnih obrazih in komentarjih s svojim novim filmom, distopično satiro, posneto po romanu J. G. Ballarda – ni upravičil visokih pričakovanj. Distopične satire so bile vroč festivalski material, saj je bila podobna gneča tudi pred projekcijo **Jastoga** (2015, The Lobster), filma enega ključnih režiserjev grškega novega vala, Yorgosa Lanthimosa.

Živahno je bilo tudi pred projekcijo filma **The Idol** (2015, Ya Tayr El Tayer). *Idol*, dinamična mešanica **Revnega milijonarja** (Slumdog Millionaire, 2008, Danny Boyle), **Zelenega kolesa** (Wadjda, 2012, Haifaa Al-Mansour) in švedskega filma **Najboljše smo** (Vi är bäst!, 2013, Lukas Moodysson), je nastal po resnični zgodbi Mohammada Assafa. Assaf, ki je skupaj s sestro odraščal v Gazi, je uresničil nemogoče sanje: zmagal je na pevskem tekmovanju »Arabski idol« in čez noč postal nacionalni simbol upanja. Priznani palestinski režiser Hany Abu-Assad je neverjetno intrigantno zgodbo prevedel v kompleksen in hkrati všečen filmski izdelek, poln drame in pikrega humorja.

Prijetna filmska presenečenja se včasih skrivajo v popolnoma naključnem izboru iz festivalskega programa. **Elephant Days** (2015, James Caddick in James Cronin), sprva (za)mišljen

kot glasbeni dokumentarec o londonskih rockerjih *The Maccabees* in o kreativnem procesu nastajanja njihovega četrtega studijskega albuma *Marks To Prove It*, je v procesu snemanja prerasel v melanholičen portret londonskega predela, imenovanega Elephant and Castle. Novi album omenjene indie zasedbe, ki je nastajal v osami anonimnega studia v prav tem delu mesta, tako postane subtilen zvočni odtis nenavadnih zgodb pisane skupine lokalnih prebivalcev, ki se vsak na svoj način soočajo z gentifikacijo okolice, v kateri živijo. Gentrifikacija, s katero se je na festivalu podrobneje ukvarjal tudi dokumentarec iz tekmovalnega programa, **Public House** (2015, Sarah Turner), je v zadnjem času zelo popularna tema, o kateri je v zanimivem članku *Z dokumentarci proti gentifikaciji Londona* za Radio Študent podrobneje pisal že Nace Zavrl.

V sicer precej skopo odmerjenem, a zato toliko bolj kakovostnem programu kratkih filmov je izstopalo kar nekaj zanimivih del. Polurna internetna senzacija **Kung Fury** (2015, David Sandberg), v kateri se detektiv po imenu Kung Fury odpravi nazaj v času, da bi ubil Adolfa Hitlerja aka Kung Führerja, je ekscesno zabavno in politično nekorektno posvetilo osemdesetim letom, VHS estetiki in slabim akcijskim filmom. **Discipline** (2014), miniatyrka švicarskega režiserja Christoph M. Saberja, pa nam v enajstih minutah hudomušno servira luciden vpogled v trenutne geopolitične odnose in zapleteno stanje sveta. Kratki filmi pridobivajo vse večjo veljavo in letos je tudi na londonskem festivalu

prvič potekal tekmovalni program kratkometražcev. Nagrado za najboljši kratki film je prejela poetična animacija **An Old Dog's Diary** (2015, Shai Heredia in Shumona Goel), portret Francisa Newtona Souza, enega najpomembnejših indijskih umetnikov 20. stoletja.

Griersonovo nagrado za najboljši dokumentarec je letos prejel film **Sherpa** (2015), v katerem je režiserka Jennifer Peedom z malo sreče v nesreči aprila 2014 v svojo kamero nepričakovano ujela eno nedavnih tragedij, ki se je pripetila tej izkoriščani etnični skupini. Sutherlandovo nagrado za najboljši celovečerni prvenec je za svež, feminističen pogled na starodavno zgodbo o dobrem in zlem za film **The Witch** (2015) prejel režiser Robert Eggert. Najboljši film festivala je po mnenju žirije, ki jo je vodil poljski režiser Pawel Pawlikowski, postal **Chevalier** (2015) grške režiserke Athine Rachel Tsangari. Ironična študija moškega ega, v kateri je Tsangarijeva, kot je na podelitvi dejal Pawlikowski, »z izjemno natančnostjo in humorjem, ki se mu enostavno ne moreš upreti, uspela ustvariti film, ki je hkrati odbita komedija in globoko zaskrbljujoča izjava o stanju zahodne družbe«.

V glavnem tekmovalnem programu se je sicer znašel estetsko in produkcijsko raznolik presek svetovne kinematografije, od visokoproračunskega hongkonškega 3D-muzikala o finančnem sektorju **Office** (2015, Johnnie To) do nizkoporačunskega hita **Tangerine** (2015, Sean Baker), ki je v celoti posnet na dveh iPhonih. Med filmi v tekmovalnem programu je bilo veliko pozornosti namenjene domačemu avtorju *par excellence*, Terenceu Daviesu, ki je na festivalu predstavil svoj osmi





celovečerec, romantično zgodovinsko dramo **Sunset Song** (2015), osnovano na enem izmed temeljnih del škotske literature, na istoimenskem romanu Lewisa Grassica Gibbona.

Mehiške barve je v tekmovalnem programu, s svežim pogledom na tematiko migracij, s filmom **Desierto** (2015) zastopal Jonás Cuarón. Preprosta premisa lovca in plena pod režijsko taktirko Cuaróna mlajšega postane napet in neverjetno kinetičen triler, podoba-gibanje, ki se skoraj z madmaxovsko intenzivnostjo odvijte pred našimi očmi. Sam (izvrstni Jeffrey Dean Morgan), osamljeni puščavski jezdec, katerega srce namesto krvi poganjajo Jack Daniels, zgrešen patriotizem in rasizem, na mehiško-ameriški meji zasleduje Moisesa (Gael García Bernal), ki se po deportaciji želi vrniti k svoji družini v Ameriko. Sam in Moises sta simbola dveh narodov in prek njihju Jonas v film vpelje tudi jasno politično sporočilo. *Desierto* je mojstrska študija gibanja in ritma, film, ki stavi na minimalizem in to stavo tudi dobi.

Na londonskem festivalu so letošnje leto razglasili za leto močnih žensk, zato ni bilo naključje, da je dvanajstdnevni filmski praznik odprl film britanske režiserke o britanskih ženskah, ki so spremenile tok zgodovine. **Suffragette** (2015, Sarah Gavron) je film o zgodnjem feminističnem gibanju sufražetk, ki so leta 1912 pod vodstvom kulture Emmeline Pankhurst (upodobi jo v filmski industriji prav tako kulturna Meryl Streep) za dosego svojih ciljev začele uporabljati militantne taktike, ki jih ni bilo mogoče več spregledati.

Film je dopolnjevala še kompilacija **Make More Noise! Suffragettes In Film** (2015), v kateri sta Brynnoy Dixon in Margaret Deriaz zbrali 21 najzanimivejših dokumentarnih posnetkov gibanja sufražetk in kratkih igranih filmov o sufražetkah v letih 1899–1917; med njimi sta bili svojimi norčijami pravo odkritje sestri Tilly.

Temu o ženskah pred in za kamero je bilo namenjenih tudi več spremljevalnih dogodkov, predavanj in pogovorov, med katerimi je izstopal simpozij na tematiko spola in medijev, ki ga je s svojim predavanjem odprla igralka in producentka Geena Davis. »Festival se vedno trudi biti pred industrijo v smislu števila filmov, ki so jih posnele režiserke. Letos jih je bilo v programu več kot 50, kar se sicer sliši super, ampak to je v resnici še vedno samo 20 % programa. Tako da, fantje, če ste v skrbeh, da tej temi posvečamo preveč pozornosti, vam res ni treba biti,« je v uvodniku festivalskega kataloga zapisala direktorica LFF, Clare Stewart.

Poleg številnih filmov, ki so jih posnele režiserke, je bilo na festivalu mogoče videti tudi nadpovprečno število del s kompleksnimi ženskimi liki v glavnih vlogah. Naštejmo samo najvidnejše: izjemna Saoirse Ronan v zgodovinski drami **Brooklyn** (2015, John Crowley), neuničljiva Maggie Smith v priredbi Bennettove igre **Lady In The Van** (2015, Nicholas Hytner), Cate Blanchet, ki je letos na festivalu prejela tudi nagrado za življenjsko delo, v ljubezenski zgodbi **Carol** (2015, Todd Haynes) in nepremagljiva Qi Shu v Hsiao-Hsien Houjevi **Morilki** (Nie yinniang, 2015).

Enega izmed najbolj intrigantnih ženskih likov je s pomočjo svoje tete, igralko Krishe Fairchild, v celovečernem prvencu **Krishna** (2015) ustvaril mladi ameriški režiser Trey Edward Shults. V napeti, živčni in humorja polni komorni družinski drami, ki je bila realizirana s pomočjo kampanje na platformi za množično financiranje Kickstarter, najdemo tako temačne odmeve Paula Thomasa Andersona, Johna Casavettesa in Thomasa Vinterberga kot kaotičnost Pedra Almodóvarja. Na tem mestu velja omeniti še en filmski prvenec z zanimivo glavno junakinjo, ki je bil prav tako realiziran s pomočjo Kickstarterja, **Petting Zoo** (2015). Prijetno prizemljen *indie* ameriške režiserke Micah Magee, pri katerem je kot producentka sodelovala Tsangarijeva, pripoveduje zgodbo o 17-letni Layli, perspektivni dijakinji, ki nepričakovano zanosi.

Čeprav so kar štiri od petih festivalskih nagrad letos odšle v ženske roke, kar v luči trenutnega zeitgeista in v povezavi z letošnjo rdečo nitjo festivala najbrž ni naključje, pa se je LFF vseeno zaključil s filmom, v katerem dominira moški princip. *All star* zasedba, Danny Boyle na režiserskem stolčku, Aaron Sorkin za scenaristično mizo in Michael Fassbender pred kamero, je združila moči za še en biografski film o najbolj ikonoklastični osebnosti digitalne dobe, Stevu Jobsu. **Steve Jobs** (2015) je film shakespearjevskih razsežnosti, v katerem ženske zasedajo vse običajne vloge; pomočnica/tajnica, mati, hči. Od sufražetk do moškega raja v Silicijevi dolini, od upanja do realnosti.





Vies sauvage

festivali

Tina Poglajen

64. mednarodni filmski festival Mannheim-Heidelberg, 9.–24. oktober 2015

## Festival v prenavljanju

Konec oktobra se je v nemških univerzitetnih mestih Mannheimu in sosednjem Heidelbergu zaključila že 64. edicija drugega najstarejšega filmskega festivala v Nemčiji. Filmski dogodek, ki je v prejšnjih desetletjih užival precej večjo slavo kot danes, slovi – ali vsaj je slovel – po svojem nezmotljivem daru za odkrivanje novih filmskih talentov; med »najdenci« so vsako leto omenjeni na primer Wenders, Jarmusch, Truffaut in drugi režiserji podobnega kalibra, ki so se na festivalu, namenjenemu skoraj izključno avtorjem in avtoricam prvih ali drugih celovečernih filmov, mednarodni javnosti tam predstavili prvič; vendar bi glede na program v zadnjih letih težko trdili, da je med današnjimi veliko takih, ki bi lahko zasloveli na podoben način. Morda je ravno tovrsten zaton prestižnosti festivala v zadnjih desetletjih razlog, da so se organizatorji

letos odločili za korenito programsko prenavljanje. Dogodek so podaljšali na skoraj tri tedne, uradni tekmovalni program – ki je sicer še vedno namenjen neveljavljenim filmskim ustvarjalcem – pa so zasenčili bolj prepoznavni filmi v novem spremljevalnem programu, izbrani iz največjih svetovnih festivalov – Cannes, San Sebastiana ... Novost je bil tudi programski sklop najzanimivejših (pretežno evropskih) televizijskih serij.

Seveda se pri tem neizogibno poraja vprašanje, ali za festival tako korenita sprememba programske politike na neki način pomeni izneverjenje prvotnemu poslanstvu in temu, zaradi česar je tako v Nemčiji kot mednarodno pravzaprav zaslovel. Kljub temu da so med lokalnim prebivalstvom obeh mest filmske projekcije izredno dobro obiskane, mednarodnih obiskovalcev in

prepoznavnosti dogodka zunaj Nemčije v zadnjih letih praktično ni, pa tudi predstavniki medijev so kljub festivalski gostoljubnosti pretežno nemški. Gotovo pri tem odločilno vlogo igra tudi logistično - organizacijska plat dogodka, ki ves čas – menda zaradi vsakoletnega menjavanja festivalске ekipe – nekoliko šepa, vendar je dejstvo, da festivalski hiti in prepoznavna imena nedvomno pritegnejo širši krog občinstva kot pa prvenci neznanih ustvarjalcev, zlasti če gre za periferne države izvora.

Ali torej festival, usmerjen skoraj izključno v (premierno) predvajanje filmov neveljavljenih ustvarjalcev, ki se po velikosti in prepoznavnosti še zdaleč ne more meriti z največjimi podobnimi dogodki (Rotterdam), kot tak sploh lahko obstane? Na tem mestu ne moremo mimo vprašanja,



kakšno vlogo naj bi sodobni filmski festivali v širšem svetu filma sploh imeli; nedvomno je ta spremenjena vsaj od časov, ko si je bilo filme mogoče ogledati le v kinodvoranah. Glede na to, da je dostopnost zdaj vse večja, ponudba pa vse bolj množična in raznolika, se zdi, da filmski festivali – ki so se, značilno ob pojavu množičnih medijskih inovacij, delno preusmerili v nišno dejavnost – tu igrajo trojno vlogo: prvič, prikazovanja filmov, ki drugje še niso dostopni, drugič, prikazovanja filmov, ki zaradi svoje perifernosti, obskurnosti ali omejenega zanimanja ne bodo dostopni drugje, in tretjič – morda najpomembnejše – programski odbor festivala igra vlogo kuratorja, ki občinstvu po svoji (domnevno strokovni) presoji predstavi tisto, kar je v nepregledni množici filmskih izdelkov najbolj vredno videti.

Pri svojem izboru je kurator neizogibno političen (ideološki) na tak ali drugačen način, kar postane problematično, ko se to dejstvo nereflektirano skriva za idealom »strokovnosti«, »poznavalstva« ali celo »kakovosti«, drugič pa zato, ker na izbor neizogibno vplivajo tudi širše medijske, finančne, industrijske in druge politike, pritiski in trendi. A vendar: čeprav bi torej lahko zaključili, da se je festival v Mannheimu in Heidelbergu z »mainstreamizacijo« dobršnega dela programa politično premaknil v veliko manj potencialno subverzivno smer, je res tudi, da privlačen spremljevalni program pogosto omogoča, da si filmski festivali sploh lahko privoščijo predvajati obskurnejše, periferne, umetniške, eksperimentalne ... filme, hkrati pa tem morda koristi tudi izpostavljenost v luči prvih. In za konec – še k trem najzanimivejšim filmom letošnjega festivala.

- 1 Odličen primer je denimo neenakomerna spolna, rasna, etnična ... zastopanost med ustvarjalci in ustvarjalkami, ki jo organizatorji, financerji in drugi pogosto naivno opravičujejo s tem, da je kriterij za izbiro »kakovost«, ne pa »politična korektnost«, vendar pri tem spregledajo, da je pojem »kakovosti« običajno definiran po meri dominantne (moške, belske ...) skupine, ta pa privilegira tematike in stilске pristope, ki so ji lastni oziroma se nanjo nanašajo ali ji drugače ustrezajo.

**Vie sauvage** (2014, Cédric Kahn)  
Francosko-belgijski film režiserja Cédrica Kahna, ki je bil lani v San Sebastianu nagrajen s posebno nagrado žirije, je torej eno izmed del, ki jih na tem festivalu lansko leto najverjetneje ne bi videli. Gre za preiščeno in kompleksno zasnovano pripoved o paru, ki se sprva odloči za vzgojo otrok »zunaj sistema«, v nekakšnem prilagojeno-nomadskem življenjskem slogu, nato pa mama ugotovi, da je za otroke vendarle bolje, da so vključeni v institucionalizirano izobraževanje in življenje. Oče Paco (ki ga nepričakovano igra Mathieu Kassovitz) zaradi obupa nad nepravično marginalno vlogo, ki jo moškim v skrbništvu otrok ob razvezi pogosto dodeljuje država, hkrati pa neprimernostjo za skrbnika zaradi zavračanja življenja v sistemu, kot to vidijo državni organi, svoje otroke – ki gredo z njim sicer več kot prostovoljno – ugrabi. Skozi stisko očeta, ki pravico nepremišljeno vzame v svoje roke, stisko mame, ki ostane brez stika z otroki, in navsezadnje stisko otrok, ki si želijo življenja z očetom, a vendarle tudi z mamo, se izrišejo pretanjeno zastavljene dileme: je zavračanje sistema in institucionaliziranega življenja pravica posameznika, odločitev družine? Gre za romantično-utopične pretenzije? Je takšno življenje v družbi čedalje večjega nadzora sploh mogoče in kaj to pomeni za svobodo posameznika, kot jo dojemamo v konvencionalnem, zahodno-liberalnem smislu? K sreči *Vie sauvage* ne ponuja odgovorov, temveč več kot uspešno odpre pereča vprašanja za razpravo.

**Distancias Cortas** (2015, Alejandro Guzmán Alvarez)  
Mehiška komična drama je bila gotovo med najzanimivejšimi filmi v tekmovalnem programu (v katerem so bili tudi sicer letos močno zastopani predvsem latinskoameriški filmi). Gre za zgodbo o osamljenem Federicu Sanchezu (igra ga glasbenik Luca Ortega), ki je zaradi ekstremne debelosti večinoma prikovan med štiri stene svojega razpadajočega stanovanja. Ko se začne ukvarjati s fotografijo, se v trgovini nepričakovano zbliža z zdlgočasnim študentom, ki je tam zaposlen. Podobno kot Franz Kafka, ki je pisal o obupu, s katerim ga njegovo telo navdaja glede

lastne prihodnosti, je v svojem telesu ujet tudi Federico, a *Distancias Cortas* iz njegovega malodušja splete toplo in duhovito pripoved o prijateljstvu in prizadevanju za boljše življenje, pri tem pa navdušita tudi njegov vsebinsko in slogovno minimalističen pristop in brezizrazna, a zato na trenutke toliko bolj učinkovita komika.

**Simshar** (2014, Rebecca Cremona)  
Gre za malteški film, ki se ukvarja s še kako aktualno problematiko. Simshar je ime ladje, s katero se družina odpravi na večdnevno ribarjenje, ob brodolomu pa se znajde v podobni situaciji kot tisoči beguncev in migrantov, ki na poti v Evropo poskušajo na tak ali drugačen način prečkati Sredozemsko morje. *Simshar* odlično predoči nehumanost ravnanja s prebežniki, ki je skoraj v absurdnem nasprotju s humanističnimi vrednotami liberalnega zahoda, vendar je na neki način še zanimivejši po svoji formalni plati: če od družbenokritičnih pripovedi običajno pričakujemo tudi realističen ali naturalističen slog, si Simshar resničnosti sodobne Malte in Sredozemlja ne pomišlja posneti v poudarjenih, živahnih barvah in ekstravagantnih kadrih, s tem pa (četudi morda nenamerno) prevprašuje inherentno političnost samih konvencij realizma in naturalizma.



Simshar



Distancias Cortas





December 2008, Athens and Elsewhere

festivali  
Matic Majcen

53. dunajski mednarodni filmski festival Viennale, 22. oktober–5. november

# Živalsko kraljestvo

Dunajski filmski festival je v svoji 53. ediciji zasijal kot impresiven festival B kategorije, ki vključuje širok razpon najodmevnejših novih dosežkov svetovnega filma, a tudi retrospektivnih kuriozitet za najzahtevnejše cinefile. Viennale s svojimi 15 dnevi na prelomu med oktobrom in novembrom traja nekoliko dlje od siceršnjega povprečja, a z dobrim razlogom. V tem času se namreč odvrti kakšnih 300 filmov (primerjava: na Liffu dobrih 100), od tega tretjina dokumentarnih, zato gre pravzaprav za dva festivala v enem – nekako tako, kot če bi hkrati spremljali Liffe in FDF. Festival si že daljši čas prizadeva prebiti številko 100 tisoč obiskovalcev, a bo ta prelom moral še malo počakati. Potem ko so leta 2013 privabili 97.400 gledalcev, leta 2014 pa 98.200, so letos zabeležili nepričakovan padeč, saj se je števec ustavil pri številki

94.100. V zaključnem sporočilu za javnost so prireditelji zato nekolikani potožili, da so se nekatere sekcije izkazale za neuspešne. Takšna iskrenost v javnih sporočilih je redko viden pojav, a dober pokazatelj, da festival ustvarjajo z veliko prizadevnostjo in skrbjo, da bi najboljše iz sveta filma ponudili tako občasnemu kot strokovnemu občinstvu.

Glavna tema letošnjega festivala je bila *Živali*, z dodanim podnaslovom *Kratka zoologija filma*. Besedo »kratka« gre jemati kot izraz lažne skromnosti, saj so v Avstrijskem filmskem muzeju prikazali več kot 50 celovečernih in 30 kratkih filmov, ki na različne načine reflektirajo, tematizirajo ali zgolj prikazujejo življenja preostalih živalskih vrst na našem planetu. Kronološko se je zadeva začela z zgodnjimi testnimi posnetki Etienne-Julesa Mareyja,

bratov Lumière in bratov Pathé s konca 19. stoletja, preko očitnih kandidatov, kot so **King Kong** (1933, Merian C. Cooper in Ernest B. Schoedsack), **Bambi** (1942, David Hand), **Moby Dick** (1956, John Huston), **Kes** (1969, Ken Loach), **Z.O.O.** (*A Zed & Two Noughts*, 1985, Peter Greenaway), **Muha** (*The Fly*, 1986, David Cronenberg), **Babe** (1998, George Miller), do bolj nedavnih prispevkov tipa **Človek grizli** (*Grizzly Man*, 2005, Werner Herzog), **Čudoviti lisjak** (*Fantastic Mr. Fox*, 2009, Wes Anderson) in **Leviatan** (*Leviathan*, 2012, Paravel & Castaing-Taylor). Profesor Akira Mizuta Lippit je ob uvodu v retrospektivo podal ambiciozno misel, ko se je vprašal, ali ne bi živali v mnogih izmed teh naslovov morali jemati kar kot soavtorje filmov, v katerih nastopajo. »Če so lahko igralci avtorji in če so živali tudi





Boy Eating the Bird's Food



Anne Charlotte Robertson

igralci, zakaj potem ne more žival biti auteur filma? (...) Mar niso King Kong, Lassie, Moby Dick, Babe in Gospod Fox med mnogimi drugimi živalmi prav tako auteurji filmov, v katerih nastopijo? Če ne oni, kdo potem?« Na retrospektivo vsako leto vežejo tudi osrednjega gosta festivala in Tippi Hedren je kot zvezdnica Hitchcockovih **Ptičev** (*Birds*, 1963) ter **Marnie** (1964), ob svojih kasnejših avanturah z divjimi mačkami v **Roar** (1981), izvrstno zapolnila ta stolček. No, so pa imeli organizatorji tokrat še posebno srečo, da jim je šla na roko tudi redna letina, saj je bilo s to tematiko več kot očitno povezanih nekaj letošnjih izjemnih filmov, kakršna sta **Jastog** Jorgosa Lanthimosa in **Pasje srce** Laurie Anderson.



Ida Lupino

Precej močno se je v programu odražala tudi aktualna begunska problematika. 26. oktober, v Avstriji sicer že tako državni praznik, ko se spominjajo sprejetja deklaracije o nevtralnosti iz leta 1955, so na festivalu razglasili za »praznik znotraj praznika« in na projekcijah na glavnem prizorišču, v dvorani Gartenbaukino ob mestnem parku, predvajali filme, namenjene temam begunstva, migracij in azila. V tem sklopu so denimo predvajali kratke filme Charlieja Chaplina **Potepuh** (*The Tramp*, 1915), **Potujoči glasbenik** (*The Vagabond*, 1916) ter **Priseljenec** (*The Immigrant*, 1917), pa **Delo na črno** (*Moonlighting*, 1982, Jerzy Skolimowski), **Amerika, Amerika** (*America, America*, 1963, Elia Kazan), **Gran Torino** (2008, Clint Eastwood) ter dve premieri avstrijskih dokumentarcev, **Last Shelter** Geralda Igorja Hauzenbergerja ter **Lampedusa in Winter** Jakoba Brossmanna.

Obe omenjeni retrospektivi sta ob novih filmih poželi glavino pozornosti, a se je marsikakšen dragulj v programu tu šele dobro začel. Posebno cinefilsko vrednost je tako nosila retrospektiva filmov Ide Lupino, ki predstavlja eno bolj fascinantnih poglavij ameriškega povojnega filma. Lupinova, rojena leta 1918, je med letoma 1931 in 1948 kot igralka nastopila v približno 50 filmih, nato pa leta 1949 tudi sama poprijela za kamero. Posnela je ducat celovečercer in epizod TV-serij (med drugim tudi eno **Zone somraka**), večinoma pa je šlo za B filme z močnim pridihom filma noir in neorealizma. Med njimi izstopa njen najbolj znani **The Hitch-hiker** (1953), prvi *mainstream noir*, ki ga je režirala

ženska roka. Najbolj presenetljivo pri njem je, da čeprav film nosi potencial feministične emancipacije, ženske v njem komajda nastopajo. Z današnjimi očmi se *The Hitch-hiker* gleda kot zanimiv, a dokaj neizrazit primerek žanra, v katerem se je Lupinova izkazala s suverenim občutkom za suspenz, z njim pa je predvsem pokazala, kako dostojno ji je uspelo manevrirati v dominantno moškem svetu tistega časa. Thom Andersen je opomnil, da je bila Lupinova 20 let pred časom, njeni filmi pa pravzaprav še danes niso dobili pozornosti, ki bi si jo zaslužili glede na svojo v oči bijočo vlogo v zgodovini ameriškega filma.

Nekoliko bolj ob strani se je v programu nahajalo še nekaj drugih poklonov različnim filmarjem. Najprej pričakovan *homage* letos umrlemu **Manoelu de Oliveiri**, ki so ga udeležili s projekcijami 8 celovečernih in 6 kratkih filmov med letoma 1931 in 2010, s čimer so vsaj bežno pokrili osupljiv kronološki razpon njegovega dela. Kot drugo je svoj sklop prejel argentinski neodvisni filmar **Raul Perrone**. Danes star 63 let je večino svojih filmov posnel v majhnem mestecu Ituzaingo, 15 km oddaljenem od središča Buenos Airesa, v 28-letni karieri pa je posnel več kot 40 filmov. A tisto, kar je najpomembnejše – posnel jih je brez vsakršne finančne podpore, zaradi česar velja za enega »železnih« neodvisnežev. V tem sklopu so prikazali 11 njegovih filmov. Kot tretje je bil nadvse zanimiv program, posvečen **grškemu filmu med letoma 2005 in 2015**. Zakaj zanimiv? Ker ni ubral konvencionalne poti in se posvetil fenomenu »čudnega« grškega vala s filmi kot **Podočnik**,



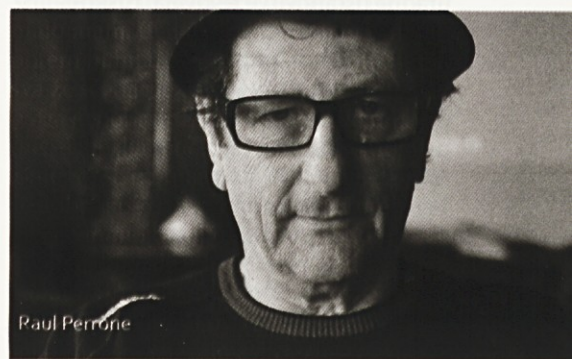


**Alpe** ali **Attenberg**, temveč je ta vidik namensko ignoriral in se raje posvetil bolj socialno ozavešenim izdelkom, ki se skrivajo pod površjem in ki manj alegorično (in tudi manj artistično ter bolj neposredno) pokrivajo težke dogodke v tej državi. Če je denimo **Stratos** (To mikro psari, 2014, Yannis Economides) najočitnejši nam znan primer tega pristopa, pa so se nekateri drugi filmi izkazali za prijetna odkritja. Tu so denimo **December 2008, Athens and Elsewhere** (2009, anonimni), film o protivladnih demonstracijah, v katerih so ulice postale vojna območja, čeprav se je izkazalo, da je v resnici šlo za predstavnike potomcev nekdanjega srednjega razreda, ne pa ekstremistov. Potem je tu film o Romih **Raw Material** (Proti Yli, 2011, Hristos Karakelidis), ki je bil posnet na digi-beto in sledi zbiralcem železa, v čemer metaforično prikaže hrbtno stran evropske blaginje, ki jo elite najraje zamolčijo. V istem tonu se odvije tudi **Boy Eating the Bird's Food** (To agori troei tot fagito tou pouliou, 2012, Ektoras Lygizos), ki nosi marsikateri namig na Loachev **Kes** (1969). Film spremlja Jorgosa, 23-letnega mladeniča, ki premore izjemne pevske sposobnosti, a se utaplja v revščini, saj ne najde službe. Postopoma mu preostane zgolj, da se pri življenju ohranja tako, da je semena, ki jih kupuje za svojega kanarčka. Ko postaja telesno šibkejši in še naprej zavrača pomoč, dokončno pade v lijak pogube, iz katere ni vrnitve. Ta sekcija je odzvenela kot opozorilo, da ima grški film tudi svojo hrbtno stran in da je njegova spregledana širina vsekakor vredna mednarodne pozornosti. Še posebej zato, ker je z zvezdniško

usmerjenostjo Lanthimosovega *Jastoga* grški film morda simbolno prešel v fazo, ko se artizem počasi začenja prelivati v eskapizem.

Za konec še vpogled v program s trojnimi sporedi, ki so ga poimenovali *Trije R-ji* in ki še toliko bolj poudarja bogastvo in širino manj vidnih sekcij Viennala. V tem sklopu so predstavili kratke filme treh ustvarjalcev, katerih priimki se začenjajo s črko R. Prvič, **Anne Charlotte Robertson**, leta 2012 umrla ameriška filmarka, ki se je v svojih impresionističnih kratkih filmih spoprijemala z lastno depresijo in bipolarno motnjo. Njeno osrednje delo sestavlja 37-urni film **Five Year Diary** (1981–1997), iz katerega so pokazali 3 polurne izseke, ob podobah pa so predvajali avdio zapis, ki ga je avtorica posnela za film, saj je bilo v izvirniku mišljeno, da bi Robertsonova občinstvu pripovedovala kar v živo, s sedeža v dvorani. Drugič, eksperimentalni filmar **Jean-Claude Rousseau**, čigar večinoma nekajminutni filmi se osredotočajo na »čiste podobe«, v katerih osrednje mesto zavzema zgolj prostor, čas, in gibanje in imajo zato izrazito abstraktno kakovost. In tretjič, nekoliko bolj komunikativno kot prejšnja dva, je tu **Mark Rappaport**, ki je na Dunaju predstavil svoje kratke filmoeseje, posvečene izbranim poglavjem iz zgodovine Hollywooda. Izpostavimo lahko denimo 9-minutni film, posvečen **Johnu Garfieldu** (2002), pa **Max & James & Danielle** (2015), 17-minutno filmsko fantazijo o odnosu med Maxom Ophülsom, Jamesom Masonom in Danielle Darrieux, najbolj zabaven pa je vsekakor 11-minutni **The Vanity Tables of Douglas Sirk** (2014),

v katerem Rappaport z akademsko natančnostjo analizira pojavne oblike natanko tistega, kar opiše že v naslovu: mizice za ličenje v filmih Douglasa Sirka. Zadeva ni tako marginalna, kot se kaže na prvi pogled. Rappaport nam nazorno pokaže, kako kompleksno in subtilno funkcijo ima ta kos dekorja v različnih pripovednih situacijah, saj nas preko ogledala in refleksije lepote vpelje v motive odnosa med moškim in žensko, starostjo in mladostjo ter sedanostjo in preteklostjo. Rappaportovi filmi se gledajo kot nekakšni filmski spletni videi in so prej delo navihanega filmoljuba kot pa preizkušenega cineasta, zato se njihov ogled na filmskem platnu kaže tudi kot razmislek o spremenljivi figuri avtorja v času zgoščenih tehnoloških prebojev. Ali so oboževalski YouTube videi dovolj dostojni, da si zaslužijo veliko platno? Ali se v njih morda celo skriva alternativni svet filmskih avtorjev, katerih predstavitve prepozno prihajajo v kinodvorane? Čas bo vsekakor povedal svoje, Viennale pa je poslanstvo izpolnil že s tem, ko daje vedeti, da ima takšna vprašanja vseskozi v mislih.



Paul Perrone





25. festival vzhodnoevropskega  
filma v Cottbusu,  
3.–8. november 2015

festivali

Tina Poglajen

## Nove nacionalne kinematografije vzhodne Evrope

Letos je festival vzhodnoevropskega filma v Cottbusu praznoval svojo 25. obletnico. Filmski dogodek, namenjen filmom iz bloka nekdanjih socialističnih držav, se je prvič odvil drugo leto po padcu berlinskega zidu. Poslanstvo festivala je od tedaj ostalo nespremenjeno: po eni strani zagotavlja prostor za prikazovanje filmov evropske periferije, torej predvsem vzhodne in jugovzhodne Evrope (pa tudi držav nekdanje Sovjetske zveze v srednji Aziji), po drugi strani pa soustvarja filmski diskurz na temo tranzicijskih in post-tranzicijskih družb ter s tem povezanih družbenih sprememb.

Gre za območja, ki so jih skozi leta delovanja festivala zaznamovali tudi najrazličnejša politična trenja in konflikti – denimo vojna na območju bivše Jugoslavije, ki se je začela v letu uradne ustanovitve festivala, rusko-gruzijska vojna, lanskoletna ukrajinska revolucija in ruska priključitev Krima –, ki za organizatorje festivala morda pomenijo še večjo odgovornost pri programiranju, saj filmi pošiljajo še izrazitejše politično sporočilo kot sicer. Vendar je program festivala v Cottbusu skozi leta morda ravno zato tudi priložnost za opazovanje oblikovanja novih nacionalnih kinematografij. Te so se denimo na področju bivše Jugoslavije sprva izrazito distancirale druga od

druge, neizogibno pa jih je zaznamoval tudi nacionalizem; šele v zadnjih letih se sodelovanje med hrvaško, srbsko, makedonsko in drugimi produkcijami spet krepi, kar je smiselno tudi zato, ker ti filmi konec koncev še vedno naslavljajo isto regionalno tržišče; tudi iz komercialnega vidika se produkcija za občinstvo ene same države bivše Jugoslavije zaradi majhnosti trga preprosto ne izplača.

Po drugi strani gre zaradi enakih razlogov za območja z oteženimi produkcijskimi pogoji: v Bosni in Hercegovini snemanje filmov tudi z državno podporo brez sodelovanja tujih koproducentov v večini primerov ni izvedljivo, podobno je v Ukrajini, kjer je takšno sodelovanje še oteženo zaradi nestabilne politične situacije, nekateri filmski režiserji pa so bili med snemanjem svojih del vpoklicani v vojsko. Letos je bil na festivalu tako prikazan film **Vozvračenje Domoj**, ki ga je posnela v Moskvi živeča režiserka Inna Denisova, rojena na Krimu, in filmski medij izkoristila za (stilistično nekonvencionalno) kritiko trenutne politične situacije.


Vprašanje avtorskega biografskega konteksta so priklicali tudi filmi, predstavljeni v programskem sklopu *GlobalEAST*; ta je od leta 2000

dalje posvečen vplivom, ki jih ima vzhodnoevropski film na sodobni film po svetu. Letos je bila v ospredju Nizozemska; odličen primer je film **The Sky Above Us** (2015) Marinusa Grootthofa. Gre za nizozemsko-srbsko-belgijsko-grško koprodukcijo, v kateri nizozemski režiser in scenarist, ki sicer z mestom ali zgodovinskim dogajanjem vojne v državah bivše Jugoslavije po lastnih besedah ni bil neposredno povezan, prikazuje življenje Beogradu v času vojne, ko so mesto bombardirale Natove zračne sile. Pri tem za domače občinstvo ustvari zanimiv potujitveni efekt: gledamo namreč film v poznanem jeziku, s poznanimi obrazy, ki se dogaja v poznanem času in kraju, vendar je nekaj neoprijemljivega (režiranje igralcev, vzdušje, ton) drugačno, kot bi od takega filma pričakovali. Kljub tveganju esencialističnega pogleda je zelo mikavno to pripisati prav pogledu zunanega opazovalca, ki poleg tega izvira z Zahoda (vključno z zapleteno vlogo, ki jo je Nizozemska odigrala v tragični zgodbi razpada Jugoslavije). Tudi oprezajoči moški pogled in spolna objektivacija malodane vseh igralcev v filmu nenadoma zazvenita še huje, če pomislimo, da gre pri tem za fetišizacijo »domorodk«, seksualiziranih in eksotiziranih Srbkinj.

V posebnem programu – in kot predfilm **Našemu vsakdanjemu življenju** (Naša svakodnevna priča, 2015), odličnemu prvencu Ines Tanović – je bil prikazan kratki film bosansko-hercegovske režiserke Aide Begić, **Album** (2014), ki je sicer nastal kot del omnibusa **Mostovi Sarajeva** (Ponts de Sarajevo, 2014). V njem Begićeva znova dokazuje, da med najpomembnejše evropske avtorje ne sodi le zaradi zgodovinsko marginaliziranega ženskega izkustva, še več, izkustva muslimanske ženske, skozi katerega snema svoje filme, temveč tudi po formalni plati, v kateri združuje konvencionalne pripovedne in eksperimentalne pristope, ki delujejo v prid širšemu sporočilu filma in povečujejo njegov učinek.

Letos so bile v Cottbusu nagrajene tudi slovenske produkcije: **Šiška Deluxe** (2015) Jana Cvitkoviča ter koprodukciji **Zenit** (2015, Dalibor Matanić) in **Družinski film** (2015, Olmo Omerzu), festival pa je ob dvajsetletnici delovanja SFC poseben pogled posvetil tudi slovenskemu filmu na splošno.





Wyrwood

festivali  
Igor Kernel

Festival znanstvene fantastike v Trstu, 3.–8. november 2015

## Bližnja srečanja z vzporedno resničnostjo

Festival znanstvene fantastike v Trstu je bil prvokrat izpeljan že leta 1963, tako da velja za najstarejši festival, posvečen filmski fantastiki. A ker je po letu 1982 prišlo do prekinitve, ki je trajala kar osemnajst let, je Trstu primat najdlje neprekinjeno delujočega festivala fantastike prevzel Sitges, čeprav so tam s svojim festivalom začeli »še« v letu 1968. Leta 2000 se je ekipa *Capelle Underground* odločila obuditi tržaški festival, tokrat pod imenom *Science + Fiction Festival*, tako da so letos tam praznovali petnajsto obletnico »2. edicije«. Italija ima sicer še tri festivale fantastike: v Rimu (*Fantafestival*), Ravenni (*Nightmare Film Fest*) in Torinu (*TOHorror Film Fest*).

Okroglo obletnico festivala fantastike v Trstu je zaznamovala podelitev Mélièsove zlate nagrade Evropske

federacije festivalov fantastičnega filma (EFFFF), ki so jo tokrat prvokrat opravili na tem prizorišču (nagrado za celovečerni film je prejel **Lahko noč, mamica!** [Ich seh ich seh, 2014] Veronike Franz in Severina Fiale, za najboljši kratkometražni film pa **Supervenius** [2014] Frédérica Doazana). Slavnostni podelitvi je sledil še en dogodek, ki je napolnil Salo Tripkovich, osrednje festivalsko prizorišče – projekcija nove, restavrirane kopije (z nekaterimi dodanimi prizori) **Rdečih globin** (Profondo rosso, 1975) Daria Argenteja, z živo glasbeno spremljavo Claudia Simonettija in ansambla Goblin.

Zaključni prireditvi (nagrado asteroid za najboljši dolgometražni film v tekmovalnem sporedu je dobil **Wyrwood** [2014] Kiaha Roache-Turnerja, Mélièsova denarna nagrada

pa je šla **Polderju** [2015] Samuela Schwarza in Juliana M. Grünthala) je sledila projekcija **Ničelnega teorema** (The Zero Theorem, 2013) Terryja Gilliana. Kot vemo, ta film, ki so ga vrteli tudi v naših kinodvoranah, obravnava temo odtujenosti posameznika v atomizirani družbi, ki jo obvladuje visoka tehnologija, o čemer govori tudi **Brazil**, Gilliamovo delo izpred dvajsetih let. V *Ničelnem teoremu* Gilliam izpostavi tudi problem navidezne resničnosti oziroma vzporednih svetov. Ker je to motiv, ki so mu posvečeni tudi nekateri drugi filmi, prikazani na letošnjem tržaškem festivalu, mu velja nameniti nekaj besed.

Italijanski film **Strings** (2015) Alessia Vasarina in Sandra Tarterja je zgodba o mladem študentu fizike Davidu, ki dobi v roke skrivnostno napravo, s pomočjo katere lahko prehaja iz enega





sveta v drugega, vzporednega, enakega našemu, in kjer ima vsakdo svojega dvojnika. Mladič se najprej sploh ne zaveda, da je v vzporednem svetu, saj se znajde na enakem kraju, le da se zgodi časovni zamik, tako da ne sreča svojega dvojnika. Stvari se močno zapletejo, ko na prizorišče stopijo člani skrivne vladne agencije, za katere se izkaže, da prihajajo iz prihodnosti in se na vsak način hočejo polastiti naprave. Dogajanje v marsičem spominja na TV-serijo **Na robu znanosti** (Fringe, 2008–2013), kjer pa so lahko ustvarjalci precej bolj razvili svojo pripoved, saj so imeli na voljo pet sezon. Hipoteze o obstoju vzporednih svetov so sicer nekaj, kar privlači tudi fizike, zato ni čudno, da so se jih – med drugim – dotaknili nekateri predavatelji na 27. mednarodni konferenci fizike visokih energij, ki se je odvijala letos avgusta na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani. Projekcije filma **Strings** sta se udeležila oba avtorja, in ker gre za precej fascinantno temo, se je po njej razvila živahna debata. **Strings** je posnela skupina navdušencev, a je kljub sorazmerno majhnemu finančnemu vložku solidno delo, ki

spominja na izdelke, kakršne so nekoč znali delati Italijani v zlatem obdobju njihovega žanrskega filma. **Muffe il film** (2015) Guillerma Gianpietra je navdihnili klasična znanstvena fantastika in se naslanja na motive, ki jih je petnajst let obravnavala radijska oddaja »Escuchame« postaje *Radio Fragola*, kaže pa nam halucinanten svet nedefiniranega kraja in časa, bržkone bližnje prihodnosti, kjer se na enem mestu do zadnjih podrobnosti zbirajo in hranijo podatki o vsakem posamezniku. Tako ta dobiva navodila, kaj je zanj dobro in kaj ne, življenje pa mu usmerjajo še zasebne zdravstvene klinike, ki posegajo ne le v njegovo telo, temveč tudi v njegovo duševnost. V ta svet začno vdirati »muffe«, nekakšne svetlobne sfere, za katere se zdi, da z njihovo pomočjo tuja bitja iz drugih dimenzij vzpostavljajo nadzor nad ljudmi. *Muffe* so kaotično, eksperimentalno delo, ki je bilo pri občinstvu sprejeto z očitno naklonjenostjo, saj so njegovi ustvarjalci Tržačani. Med filmi, ki govorijo o vzporednih svetovih, je bil še posebej vznemirljiv že omenjeni **Polder**, verjetno eno najbolj pesimističnih del na temo navidezne resničnosti, kar jih je bilo doslej narejenih. V njem se srečamo z novo generacijo računalniških iger, kjer priprava, imenovana »rdeča knjiga«, bere posameznikove misli, nato pa na podlagi njegovih skritih želja in hotenj »zgradi« svet navidezne resničnosti, ki je neverjetno realističen in prijemljiv. Izumitelj »rdeče knjige« spozna, da je igra prenevarna, zato je ne želi izročiti podjetju, ki je izdelek naročilo in je povezano s kitajsko korporacijo. Vendar je že prepozno, saj vsi, ki imajo opraviti z igro, postanejo njeni ujetniki, pri čemer

ne morejo več ločiti med resničnim in navideznim.

Četudi naj bi bila poglobljena preokupacija tržaškega festivala *fantascienza* (znanstvena fantastika), kar je razvidno že iz njegovega naziva, je na njem vendarle več kot dovolj prostora tudi za druge vrste fantastike. Na seznamu letošnjih filmov so bili tako poleg *Rdečih globin* predvajani **Čisto nova zaveza** (Le tout nouveau testament, 2015) Jacoja Van Dormaela, *Lahko noč, mamica*, **Lisičja vila Liza** (Liza, a rókatündér, 2015) Károlyja Ujja Mészárosa, naša **Idila**, **Nina Forever** (2015) Bena in Chrisa Blaina, **Zlo za petami** (It Follows, 2014) Davida Roberta Mitchella, **Deathgasm** (2015) Jasona Leija Howdena, **Howl** (2015) Paula Hyetta, **We Are Still Here** (2015) Teda Geoghegana in **Kaj počnemo v mraku** (What Do We Do in the Shadows, 2014) Taike Waititija in Jemaina Clementa. Poleg projekcij se v času festivala odvijajo še razstave, delavnice in predavanja, ki niso posvečeni le filmu, temveč tudi književnosti, stripu in mejnim področjem znanosti, kar še popestri ponudbo. Prijetno, sproščeno in živahno festivalsko vzdušje pa je v precejšnjem nasprotju z neposredno okolico prizorišč festivala. Tisti, ki smo obiskovali Trst še v časih bivše Jugoslavije, ko so bili zanj značilni hrup, vrvež in gneča, se kar težko privadimo na nenavadno razredčen promet in na dokaj prazne ulice. Če primerjamo Trst z Ljubljano ali kakim drugim slovenskim mestom, je na ulicah videti presenetljivo malo mladih, bolj živahno je le v starem delu mesta in seveda na samem festivalu, kjer obiskovalcev, predvsem pa mladine, resnično ni manjkalo. Kar je seveda lep dokaz, da ekipa festivala dobro opravlja svoje delo.







festivali  
Bojana Bregar 19. mednarodni dnevi kratkega filma v Winterthuru,  
8.–13. november 2015

# Semaforji Winterthurja

Rdeča luč na semaforjih v Winterthuru traja neskončno. Ker je Winterthur mestece v Švici (zelo prijetno in prebivalcem prijazno, kakšne pol ure stran od Züricha), se ceste seveda ne prečka pri rdeči. Zato precej čakaš. A če ti te rdeče luči že kradejo čas za hojo do festivalskih prizorišč, ti ga po drugi strani podarijo za introspekcijo in refleksijo. Na srečo. Povodov za oboje je bilo v letošnjem programu festivala kratkega filma v Winterthuru namreč zares na pretek.

Osrednji fokus festivala je mednarodna tekmovalna sekcija, ki je letos obsegala

kar sedem programov kratkih filmov. Skupno to nanese 39 filmov, kar uvršča Winterthur med največje festivale te vrste. Glede na videno bi bilo nujno dodati, da tudi med najboljše, kar jih je avtorica obiskala, kajti razen redkih izjem so bili po kakovosti filmi zelo enotni, hkrati pa tematsko in žanrsko izjemno raznovrstni, kar je verjetno dodatno otežilo delo petčlanske mednarodne žirije, ki so jo sestavljali Luciano Barisone (direktor festivala dokumentarnega filma *Visions du Réel* v Švici), Sally Berger (kuratorka filmskega programa v newyorškem muzeju moderne umetnosti MoMA),

Calmin Borel (selektor festivala kratkega filma v Clermont-Ferrandu), libanonska vizualna umetnica Lamia Joreige in grški igralec Vangelis Mourikis. Zdi se, da so na koncu tudi svojega zmagovalca izbrali v istem duhu. Glavno nagrado festivala so namreč podelili eklektičnemu, 21-minutnemu filmsko-glasbenemu spektaklu **The Living Need Light, the Dead Need Music** (2015), pod katerega se je podpisal vietnamsko-ameriški kolektiv treh vizualnih umetnikov in režiserjev, zbranih pod imenom The Propeller Group. *The Living Need Light, the Dead Need Music* gledalca skozi serijo poetičnih in barvitih





Symbolic Threats



The Living Need Light, the Dead Need Music

»slow-motion« sekvenc popelje na fantastično odisejajo po svetu živih, ki z glasbo, zlatom, verskimi obredi, ognjem, krvjo, igro in veliko, veliko glasbe slavijo vstop pokojnika v svet mrtvih. Kot je zapisala žirija v svoji obrazložitvi, »film, ki nam dovoli najti modernost, kjer je ne bi pričakovali«, zapolni gledalske čute do roba in s svojimi mnogimi podobami evocira občutje, ki meji na nekaj prvinsko sakralnega.

V tem je edinstven med preostalimi filmi, ki jih je bilo moč videti v tekmovalnem programu, kajti splošne tendence slednjih so bile precej bolj usmerjene v intelektualistično obravnavo svojega materiala. Tako je bilo moč na programu najti kar nekaj zanimivih filmskih esejev, od katerih sta bila dva še posebej domiselna, prvi v načinu razvijanja svoje poante, drugi pa v sledenju in beleženju družbenih diskurzov med umetnostjo in politiko. »[...] **craving for narrative**« **lässt sich einfach nicht gut übersetzen** je monolog, ki ga avstrijski avtor Max Grau naveže na odlomek iz filma **Brilijantina** (Grease, 1978), in sicer na tisti slavni trenutek, ko Travoltov Danny Zuko in sveže pečena fatalka Olivia Newton-John aka Sandy izbruhneta v visoko zvonečo in popolnoma zasvojljivo melodijo »You're The One That I Want«. V samoironično navni maniri in z na internetu napaberkovanim dokaznim gradivom se avtor loti razčlenjevanja narativnih in ideoloških plasti v filmu, ki ga vodijo skozi zgodovino, teorijo ter »meme« do končnega odgovora na vprašanje, kakšno vlogo igra nostalgija v naši družbi ter naših življenjih. **Symbolic Threats** (2015) skozi

kolaž amaterskih videoposnetkov in televizijskih poročil beleži medijske odzive na neverjetno drzno akcijo, v kateri so neznanci julija lani na vrhova brooklynskega mostu posadili beli ameriški zastavi. Akcija, ki je povzročila vrsto ugibanj o motivih storilcev, je bila zasnovana in izpeljana v okviru umetniškega performansa treh berlinskih umetnikov, ki so šele z objavo filma razkrili svojo vpletenost vanjo. Z njo so želeli opozoriti na kompleksen odnos med umetnostjo in politiko v času po 11. septembru, kar so mnogi Newyorčani pozdravili z odobravanjem. Manj navdušene pa so bile, razumljivo, oblasti, ki so trojici do nadaljnega prepovedale obisk ZDA ter umetnike tudi kazensko ovadile.

Če smo že pri napetih odnosih med umetnostjo in politiko, lahko v luči slednjega omenim debato, ki se je po koncu ene od tekmovalnih projekcij razvila med dvema sirsikima državljanoma. Eden od avtorjev filma **9 days – From my window in Aleppo** je obsodil intelektualce, ki so zapustili Sirijo in s tem omogočili razmah populizma, na kar se je z nasprotno repliko odzval v Švici živeč sirski novinar. Po nekaj minutah je pogovor žal prekinila čisto banalna nuja festivalskega urnika. Posebno ironično, da se je to zgodilo ravno po programu, v katerem je bil prikazan tudi film o taylorizmu, o ideologiji lepote kapitalizma: sistema, ki teče kot – naj mi organizatorji odpustijo to primerjavo – švicarska ura.

Trenutna svetovna politična situacija je pustila svoj pečat tudi na

netekmovalnem festivalskem fokusu. V bogatem programu filmov iz arabskega sveta, ki so bili zbrani v sekciji *Arab Encounters - Visions and Realities*, so prostor našli dokumentarni, igrani in animirani filmi arabskih avtorjev, njihove tematike pa so segale mimo medijskih klišejev in stereotipov, po ženskih glasovih, družinskih odnosih, urbanih vizijah, nomadskih potopisih ... vsemu, kar se zdi sicer rezervirano kot privilegij za zahodne pripovedi in samorefleksijo. Tudi drugi spremljevalni programski sklop, *Dežela v fokusu*, je bil posvečen marginalizirani, a obetajoči neodvisni filmski produkciji. Videli smo lahko filme iz Nepala in Butana, dveh malih držav, stisnjenih med velikanoma Indijo in Kitajsko, v katerih se prebivalstvo sooča z radikalnimi političnimi spremembami, ki se na različne načine, najpogosteje pa prek trkov med tradicionalnim in progresivnimi silami, manifestirajo tudi v filmu. Recimo v filmu **Lo Sum Choe Sum** (3 Year 3 Month Retreat, 2015, Three Dechen Roder), kjer sledimo zgodbi dekleta, ki zaradi detomora pristane v zaporu. Ko jo izpustijo, se odpravi na maščevalni pohod, ki ob prelomnem spoznanju spodleti, prav zato pa lahko postane prilika o transformativni moči odpuščanja. Filme v tem sklopu sicer zaznamujeta minimalistična pripoved ter elegantna režija, ki sicer tako nezmotljivo odlikujeta azijski film.

Poleg fokusov so se na programu bohotili tudi krajši tematski sklopi, sedem njih, vsak obsegajoč en program na določeno temo. *Short Matters*, ki ga pripravlja Evropska filmska akademija v sodelovanju s številnimi festivali



kratkim filmom po Evropi, prikazuje kratkometražne nominirance za neke vrste evropskega oskarja, na primer **Whale Valley** (2013, Guðmundur Arnar Guðmundsson) ter **Little Block of Cement with Dishevelled Hair Containing the Sea** (Pequeño bloque de cemento con pelo alborotado conteniendo el mar, 2013, Jorge López Navarrete), oba zelo uspešna na festivalih in izjemno zanimiva. Zanimivo pa je bilo pogledati tudi v preteklost, skoraj do začetkov filmske zgodovine pravzaprav, v programu *99 YEARS OF DADA*, ki sta ga sta kuratorja John Canciani in Aline Juchler zasnovala v čast skorajšnji stoletnici dadaističnega umetniškega gibanja, leta 1916 rojenega v žüriškem Cabaretu Voltaire. Zamislila sta si neke vrste filmski dialog med klasiki avantgardnega filma in sodobnim filmom, v katerem se **Anémic Cinéma** (1925) Marcela Duchampa in **Entr'acte** (1924) Renéja Claira menjata s filmi, kakršen je recimo igrivi **Symphony No. 42** (Reka Busci, 2013). Še zadnja omembe vredna atrakcija pa je bila projekcija prvih filmskih posnetkov, ki jih je poleti leta 1963 s svojo novo Bolexovo kamero posnel Andy Warhol. »Every picture comes out right« so poimenovali program teh kratkih začetniških eksperimentov v ameriškem muzeju Whitney, stavek pa prihaja iz zapisa koga drugega kot Andyja samega, ki se mu je prav lahkota, s katero je moč ustvarjati posnetke na filmu, zdela najbolj fascinantna lastnost sedme umetnosti. *Making movies is so easy ...*

Morda se res tako zdi, ko zlati jesenski dnevi kljub neverjetno blagim novembrskim temperaturam, strateško postavljenim klopem v prijetnem mestnem parku in obetom flaneurskih užitkov na prikupnih tlakovanih uličicah le stežka konkurirajo diktatu obkroženih mest na urniku festivala.



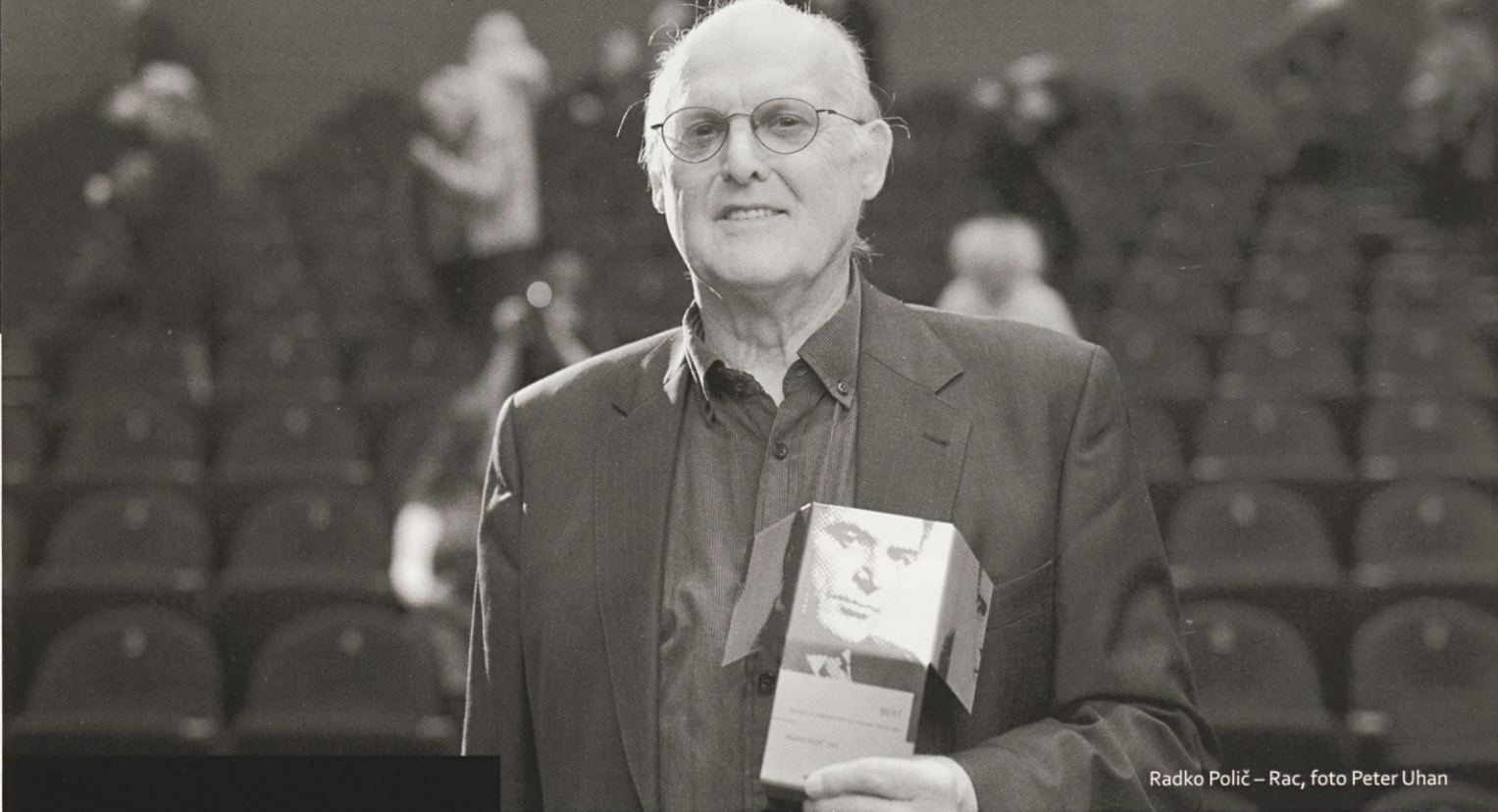
Little Block of Cement with Dishevelled Hair Containing the Sea



Lo Sum Choe Sum

Se pa Winterthur obiskovalcem za dolge ure sedenja oddolži v večernih urah, s kolegalnim vzdušjem v prostorih svojega improviziranega plesišča, kjer je težko ne srečati tistih, čigar filmi so te čez dan prikovali na sedeže. Kljub temu da je letos obeleževal že dvajseto leto, je festival tako, »po srcu«, zelo mlad, in to ni nikakršno naključje, saj je tudi ekipa sestavljena iz mladih profesionalcev in čete prostovoljcev, ki skrbi za obnavljanje festivalskega podmladka, s tem pa tudi za njegovo prihodnost ter svežino v filmskem programu.





Radko Polič – Rac, foto Peter Uhan

nagrada bert  
Tina Bernik

# Radko Polič – Rac

## Po 100 filmih še vedno brez življenjske vloge

»Če bi sestavil skupaj vse moje vloge v slovenskih filmih po osamosvojitvi, ni vsega skupaj za eno dobro vlogo. Nas so izbrisali,« pravi Radko Polič – Rac, dobitnik nagrade bert za življenjsko delo na področju filmske igre.

Radku Poliču so se naključno zgodile vse ključne stvari. Vsaj tako se zdi, čeprav pri teh naključjih zagotovo ne gre prezreti talenta, s katerim je iz priložnosti, ki so mu priletele na pot, potegnil največ, kar je lahko. Oziroma kot so mu dopustili ali namenili. Naključno je, takrat še 17-letni smrkavec, leta 1959 pristal na avdiciji za slovenski film *Nočni izlet* v režiji Mirka Groblerja, v katerem je igral »nekega majhnega huligana«,

in enako naključno nato še na sprejemnih izpiti za Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo, na katere je zašel leta 1961. »Sam sem hodil v gledališče in sem bil zaljubljenec v film, ne zato, ker sem igral v filmu, ampak ker sem film imel preprosto rad. Še danes ga imam zelo rad. Zdi se, da sem bil rojen za to, ampak nisem imel nobene potrebe, da bi igral v filmu. Nisem razmišljal o tem, le usoda je hotela, da sem bil sprejet na akademijo in se začel ubadati s tem, jaz pa sem tak, da če se nečesa lotim, poskušam to izpeljati do konca, poleg tega pa sem tudi zelo trmast in svojeglav,« je iskren Polič, ki obžaluje, da kljub vsemu nikoli ni prišel do svoje življenjske filmske vloge.

»Do filma *Nočni izlet* sem prišel zelo čudno. Mitja Predalič, moj edini pravi prijatelj iz otroških, gimnazijskih let, s katerim sva bila kot rit in srajca in ki je pozneje padel s strehe ter se ubil, je vse življenje hotel biti igralec; prepričal me je, naj grem z njim za družbo v Kinoteko na avdicijo za nov slovenski film. Na avdiciji, zdi se mi da prvi v Ljubljani, je bilo ogromno ljudi, še na cesti je bila gneča, ogromno bodočih igralcev in igralk, tudi Mojca Ribič, Špela Rozin, Tone Slodnjak. Tam so delili listke s številkami in Mitja je vzel dva, še enega zame, da bi bil sam prej na vrsti.« Ko je prišla vrsta na Mitjo, pa je ta na oder potegnil Radka. Na odru pred platnom kinotečne dvorane, kjer so ga čakali kamera, direktor filma, režiser in direktor fotografije ter organizator,



ki so z vsakim kandidatom posneli isti prizor, eno različico z moškimi in eno z ženskami, so mu dali list papirja in ga vprašali, ali si lahko zapomni tekst. »Odgovoril sem, da lahko malo po svoje, in sem se tam zajebaval in zafrkaval. Preden smo odšli, pa je skočil z odra Peter Zobec, mislim, da je bil on, in mi rekel, naj pridem še enkrat naslednji dan. Sem si mislil, porkamadona, pa bom še enkrat šprical šolo. Ko sem na avdicijo prišel drugič, sem imel že partnerico in več prizorov, čez en teden pa je na dom prišlo obvestilo, da sem dobil vlogo. To je bil začetek moje filmske kariere, ampak niti takrat, ko sem odigral film, nisem razmišljal o študiju na akademiji. Hotel sem na medicino.«

A mu medicina očitno res ni bila namenjena, saj se je po premieri *Nočnega izleta* spomladi leta 1961 pri Figovcu zgodilo še eno na videz nepomembno, v resnici pa usodno srečanje z Mirkom Bogatajem, ki ga je prosil za pomoč pri vadenju prizora za sprejemni izpit na AGRFT. »In sem mu pomagal. Ko sva prišla na sprejemca na akademijo, pa je on zablokiral in ni mogel reči ne bu ne mu. Igralci te blokade zelo dobro poznajo. Tudi meni se je v življenju zgodilo, da nisem vedel, kdo sem, kaj sem, pač film se ti strga, po domače povedano, ampak njemu se je to zgodilo zaradi grozne treme, strahu.« In ker je Mirko zamrznil, je med njegovim poskusom, da bi se spravil k sebi, avdicijo nevede opravljal Radko. Misлил je, da se samo malo pogovarja s profesorji; nekaj jih je namreč poznal že od prej, ker je njegov oče, pisatelj in politik Radko Polič, delal na ministrstvu za kulturo. Pino Mlakar, profesor za gib in balet, je celo stanoval na Vošnjakovih 8, pod Poliči, tako da ga je vsak dan srečeval. In so se malo pogovarjali, iz pogovora pa je prišel predlog, naj kaj zrecitira, čeprav je, ker na pamet ni znal nič, potem nekaj prebral. Sledila je znana zgodba s Pinom Mlakarjem, ki mu je rekel, naj si predstavlja seme in kako to seme vzklije, zraste in ostari, ter naj, kakor ve in zna, enako naredi s svojim telesom. Radko si je, sicer začuden, a pripravljen na hec, izbral bor, ki mu je, planinski namreč, tudi najljubši.

»Vem, da se mi je zdelo hecno in sem sam od sebe šel v fetus pozicijo kot

majhno seme. Nato sem z enim prstom rinil ven, kakor da ven rine majhen bor ter počasi vstane in se skrivenči. Spomnim se, da sem bil zelo dolgo v eni taki čudni pozi in da sem rekel, 'zdaj je pa vame udarila strela in sem zgorel', ker nisem mogel več. Ti stari profesorji, ki so me imeli kasneje, pa so zaploskali. Meni je bil hec, sem bil kar malo zmeden. Vem, da je bil lep, sončen dan in je skozi zavese sijalo sonce in da sem naložil, da imam trening na Iliriji, pa so mi rekli, naj vseeno skočim v tajništvo in podpišem papirje. V tajništvu sem, še zdaj se spomnim, trikrat nekaj podpisal. Medtem ko sem se zajebaval in se šel kvazi sprejemca, so oni namreč že pripravili papirje, tako da sem se podpisal na prazne liste za sprejemca, oni pa so jih izpolnili. Spomnim se, da je tri, štiri dni za tem domov prišel oče in rekel, kaj pa ti rineš na akademijo. 'Kakšno akademijo?' sem vprašal, on pa: 'Danes sem zvedel, da si sprejet.' 'Kam?' In on: 'Na AGRFT.' Jeseni sem začel tja hoditi iz radovednosti, potem pa sem kar ostal. To se pravi, da sta kriva dva moja prijatelja. En moj sošolec za to, da sem šel na avdicijo za film, drugi, prijatelj, ki je stanoval blizu mene, pa da sem šel z njim na sprejemca in so sprejeli še mene.«

In tako se je izkalil Radko Polič, igralec, ki je v 60., 70. in 80. letih redno igral v filmih različnih žanrov ter sodeloval z vrsto jugoslovanskih režiserjev, po osamosvojitvi Slovenije pa, in to ne po lastni želji, tako rekoč poniknil. Največji vtis je med približno sto filmskimi vlogami pustil v filmih **Idealist** (1976) režiserja Igorja Pretnarja, **Vdovstvo Karoline Žašler** (1976) Matjaža Klopčiča, **To so gadi** (1977) Jožeta Bevca, **Deseti brat** (1982) Vojka Duletiča in **Nočne ladje** (2012) Igorja Mirkovića, čeprav ne gre spregledati niti njegovih drugih filmov, denimo Klopčičeve **Sedmine** (1969) in **Strahu** (1974), **Bitke na Neretvi** (1969) Veljka Bulajića, **Praznovanja pomladi** (1978) Franceta Štiglica, **Partizanske eskadrilje** (1979) Hajrudina Krvavaca, **V kreppljih življenja** (1984) Rajka Grliča, **Balkan Ekspresa** Branka Baletića in ne nazadnje noir kriminalke **Psi brezčasja** (2015) režiserja Mateja Nahtigala, ki ga je izjemno prijetno presenetil: »Moram priznati, da

sem fasciniran nad tem, kako je film posnet, s temi svojimi gro plani in zelo hitrim ritmom. Bil sem navdušen nad rezultatom, in če bi mu dal oceno med ena in pet, bi mu dal minus štiri, kar je za slovenski film zelo veliko, prav zaradi tega, ker je enkratno posnet. Filmsko in nedolgočasno. Veš, kakšna je tema, in ta tema je zelo dobro speljana. Če bi imel Nahtigal čas in denar in še kakšnega dobrega svetovalca, asistenta, bi bil to res enkratni film. Film nima veliko napak, samo to, da je bil posnet tako rekoč zastonj, da so se fantje zelo mučili in se je delalo 24 ur na dan. Presenetile so me kamera, luč, glasba, presenetljivo dobro je kadriran, manko tega filma je samo ton, ampak to je napaka, ki se zgodi, če ni veliko denarja in časa, sploh pa imamo v slovenskih filmih s tonom vedno probleme. Ni slovenskega filma, ki bi bil tonsko perfektno posnet. Glede na to, da so *Psi brezčasja* prvenec, da so imeli velike finančne težave in da so delali v nemogočih razmerah, je rezultat resnično presenetljiv. Režiser je tudi dobro vodil igralce in vsi so tudi izjemno dobro posneti.«

Svojega najljubšega režiserja med tistimi, s katerimi je sodeloval, Polič ni imel nikoli. Če bi izbiral, bi bil to Akira Kurosawa, po njegovem mnenju najboljši režiser, ki je bil zanj pomemben tudi zato, ker je leta 1976 predsedoval moskovskemu filmskemu festivalu. Tam je bil Polič nagradjen za vlogo v *Idealistu*, saj je bil, ko je bil rezultat neodločen, prav Kurosawa tisti, ki mu je dal svoj glas. Ker pa Polič s Kurosawo nikoli ni sodeloval, tako še vedno vztraja, da nima svojega režiserja, saj, kot to redno poudarja, nikoli ni bilo toliko dela, da bi ga lahko imel. »Če bi z nekom delal pet filmov, potem bi to lahko rekel. Drugače pa sem igral z nekaterimi režiserji malo več, z drugimi malo manj. Če Igor Pretnar ne bi umrl, potem bi bil to skoraj zagotovo on. Imela sva že scenarije za veliko filmov, potem pa ga je pobral rak. Pretnar je recimo en mesec bezljal naokoli z mano in moral z menoj še na nogometne tekme, da sva se dobro spoznala za *Idealista*. Potem pa je z mano takoj po *Idealistu* hotel delati še *Glorijo*, gledališki komad, ki ga Ranko Marinković, eden največjih hrvaških dramatikov, prej ni hotel dati nikomur, Pretnarju pa ga je dal takoj po





Nočni izlet



Po isti poti se ne vračaj



Mrtva ladja

tistem, ko mu je poslal snemalno knjigo. Vloga je bila enkratna. Zdi se mi, da je bila to moja življenjska igra, ki je nisem nikoli odigral. Verjetno bi bil Pretnar moj režiser,« razmišlja Polič, ki še vedno vztraja, da nima svoje najljubše filmske vloge: »Čisto odkrito vam povem, da nimam takšne filmske vloge, za katero bi rekel, da se je zelo rad spominjam. V preteklosti se je ogromno delalo po literarni predlogi, delali so se določeni sodobni filmi, ampak si niso nikoli upali iti do konca ali pa je šlo za metaforo filma. Zdaj se spominjam Klopčičevega **Oxygena** (1970), ki naj bi bil sodoben, revolucionaren film, ampak pustimo to, takih pravih sodobnih trilerčkov ni bilo, niti kakšne lepe romantične komedije, če govorimo o slovenskem filmu.«

Med režiserji, s katerimi je pogosteje sodeloval, je bil sicer prav Matjaž Klopčič. »Pri Klopčiču je bilo vedno vse perfektno, pripravljeno od a do ž, znal pa je izbirati tudi prave snemalce. Proti koncu je imel vedno Tomislava Pintarja. Imel je tudi vodje snemanja,



Idealist

ogromno asistentov. Zanj smo rekli, da ima vse, dušo, možgane in srce, samo jajc ne. Po domače povedano: manjkalo mu je strasti, malo umetniške svobode. Pri njem je bilo vse predvideno, vse se je držalo snemalne knjige in je redkokdaj šel mimo tega. Včasih ga je Pintar preslalomiral, da je posnel malo drugače, in ga nategnil tako, da potrebuje več sonca zaradi svetlobe, čeprav je hotel le drugačen ritem.

Klopčič je namreč imel manjše težave s filmsko ritmiko; pri njem je kader kar trajal in trajal, pa nisi vedel, zakaj,« se spominja Klopčičevega načina dela, pri tem pa ne more mimo primerjave, kako je snemanje potekalo včeraj in kako poteka danes. »Nekaj gnilega je v slovenskem filmu, največji problem pa je scenarij. To je po moje rak rana, dobra zgodba je pol filma, še ena rak rana pa je to, da se dela samo še scenarije, ne pa tudi snemalnih knjig. Zunaj brez snemalne knjige nimaš kaj. In potem si rečeš, pa snemajte, kar hočete. Včasih se je delalo malo bolj profesionalno, kljub temu da so bili drugi časi. Bile so snemalne knjige, ekipe so bile prijateljske, vendar se je bolj pazilo pri odnosu igralec-režiser, danes pa imam občutek, kot da prideš v en totalen kaos. V tujini je odnos igralec-režiser dogovorjen, tudi to, kdo govori na sceni. Na sceni, ko se snema, govorijo režiser, snemalci in tisti, ki je pred kamero, torej igralec, drugi ne smejo reči ne bu ne mu, lahko samo dihajo. Tukaj pa vsi govorijo, blebetajo. Tega se sicer navadiš, a je težko. Jaz sem vedno za vsako zajebancijo, ampak pri filmu je čas zelo važen. Saj zato po moje delam le tu pa ta,« ugiba Polič, ki še vedno ni dobil odgovora na vprašanje, zakaj je po osamosvojitvi Slovenije ostal brez vlog

v slovenskih filmih, če se je že kakšna pojavila, pa je bila tako majhna, da se je komaj spomni. »Če bi sestavil skupaj vse moje vloge v slovenskih filmih po osamosvojitvi, ni vsega skupaj za eno dobro vlogo. Enako velja za Mileno Zupančič. Nas so izbrisali. Ne znam si odgovoriti na vprašanje, zakaj me ni, zelo dobro pa vem, kaj znam še zmeraj, saj sem potem še delal ter na Hrvaškem in v Srbiji tudi kaj naredil. V Sloveniji pa ne, dobesedno odpisali so nas, in to v za igralca najlepših, najboljših, najustvarjalnejših letih. Od 50. leta naprej so zlata leta za igralca, to se pravi, da so mi ukradli film v Sloveniji.«

In tako kot nima življenjske vloge in svojega režiserja, tako nima niti svojega najljubšega filma, čeprav bi mu, vsaj glede na ton, s katerim se spominja *Idealista*, morda pripisali prav tega. »Vedno govorim, da svojega filma kot igralec še nisem posnel, da nimam filma. Mislil sem, da se bo to po osamosvojitvi kaj odprlo, se je pa zaprlo. Imam ta problem, da od osamosvojitve tako rekoč nič več ne delam v Sloveniji,« je poleg slovenskega filma kritičen tudi do tega, kako ta ravna z dobrimi slovenskimi igralci. »Sem igralec sodobnega izraza. Vidim se v sodobnem filmu, v filmu, kot so *Psi brezčasa*. Vidim se v filmih sodobnega trenutka, ampak imam to smolo, da se je zgodilo, kar se je – da se je Slovenija osamosvojila. To nima nič z osamosvojitvijo, ima pa s tem, da je videti, kot bi kdo rekel: Rac pa ne. Pa sem spraševal, ali sem kaj naredil slovenskim režiserjem, da me nikakor nočejo. Nekoč sem celo izjavil, dobro, me pa vzemite vsaj za kakšnega dedka, čeprav sem bil še v 50. letih, drugič pa ugibal, da bom zdaj mogoče igral kakšne





Vdovstvo Karoline Žašler



Praznovanje pomladi



Osvajanje svobode

zapite očete, a sem bil prepričan, da bomo igrali v sodobnih filmih. Trenutno na primer igram predstavo *BMR (Boris, Milena, Radko)*, ki je filmsko napisana. Kaj hočeš boljšega, kot je tema, da se 77-letnik zaljubi v 69-letno žensko, njen mož, 73-letnik, pa trpi. Onadva sta zaljubljena in fukata vsepovsod, seks gor, seks dol, jebemu mater, in so trije stari, med katerimi ga dva konkretno serjeta, en pa konkretno trpi. Zgodba je fantastična, filmska – kar kliče po filmu. Enkrat sem rekel tudi, naj grejo slovenski režiserji na sodnijo, ker je tam toliko zgodb, da ne bodo vedeli, kaj izbrati – komične, tragične ... Pa *Zid, jezero* Dušana Jovanovića je čudovita romantična tragikomična zgodba, krasna, idealna, o paru, ki se skrega in si preko stanovanja sezida zid in komunicira samo skozi kamin. To je zgodba, ki je narejena za film. Pa tudi glede politike imaš pri nas na tone materiala. Če bi bil režiser, bi lahko metal kocko, kateri politični film bi posnel,« pravi, a se z režijo in scenaristiko vseeno ne bi ubadal.

»Znam pisati, zelo dobro pišem, vendar sem rekel, da se ne bom ukvarjal še s tem. Pa mi je žal, da se nisem, ker bi se lahko. Ampak sem rekel ne in se dolgo nazaj odločil, da bom samo igralec, ker sem mislil, da bom s tem pokazal največ, torej tisto, kar najbolje znam. Saj sem tudi režiral eno igro, a sem rekel dovolj, ker sem ugotovil, da to ni zame – mi je pokradlo toliko živcev, pa še moj odnos do igralcev je preveč diktatorski.«

In kaj zdaj, kaj danes? »Že štiri, pet let govorim z vsakim režiserjem, če me le hoče poslušati, zakaj ne bi posneli teh dveh zgodb, *Zid, jezero* in *BMR*, a imam občutek, da se režiserji bojijo igralcev,


igralskih filmov. Nek režiser mi je enkrat, ko sem ga vprašal, zakaj me ne angažira, rekel, da zato, ker sem preveč dober. Pa sem se začudil: 'Oprosti, kaj si rekel zdaj?', in mi je odgovoril: 'Ti si tako dober filmski igralec, da ne najdem tistih zraven.' 'Kakšne kozlarije pa ti govoriš, kako lahko tako razmišljaš, to je katastrofa. Bi moral biti slabši?' In on meni, da bi bilo fajn. Potem pa naj grejo vsi skupaj v rit, v božjo mater. To me jezi,« ni ravnodušen Polič, ki je k svojim številnim nagradam zdaj primaknil

še nagrado bert za življenjsko delo na področju igre; podelilo mu jo je Društvo slovenskih filmskih režiserjev. »Zakaj mi to podeljete, kje pa ste, saj nikoli niste delali z mano,« se sprašuje, ker, tako on, ne ve, zakaj jo je dobil: »Sem pa rekel, veste kaj, dajte zraven te nagrade, ko smo vsi že toliko stari, pa še tako malo se dela v Sloveniji, obvezno scenarij, po katerem bo posnet film, nagrajencu pa zraven vsaj osrednjo vlogo.« Pri 73 letih, kolikor jih danes šteje Polič, bi bil res že čas, da jo končno dobi.



Nočne ladje





Vrtoglavica

filmi in galerije  
Nil Baskar

# O muzeju v filmu

V filmu **Muzejske urice** (Museum Hours, 2012) Jema Cohena nam Johan, muzejski čuvaj v dunajskem Kunsthistorisches Museum, v lakoničnih notranjih monologih, ki nihajo od opazk na račun obiskovalcev do tenkočutne analize slovitih Bruegllov, pripoveduje tudi anekdoto o nekdanjem sodelavcu. Temu mlademu študentu umetnosti, pravi Johan, se je muzej »zdel nekoliko nesmiseln. Ko je gledal platna, je pravil, je videl predvsem denar, ali, natančneje, stvari, ki so predstavljale denar ... Pravil je, da je to najbolj očitno v nizozemskih tihožitjih, ki so v osnovi le nakopičeno imetje novih bogatašev tistega časa. Da ni to ni drugače od tega, če danes nekdo naslika kopico Rolex ur, steklenic šampanjca ali LCD televizorjev. Da so bile te slike kot rap videi svojega časa. In da so to le nekoliko manj prefinjene različice vsega drugega blaga, ki si ga je nagrabil muzej. In da je to vse le del tega, kako so stvari v dobi poznega kapitalizma na splošno prikrite.«

Študentova kritika muzeja umetnosti je seveda dovolj znana in po svoje

aktualistična, saj poveže reprezentacijsko in ekonomsko funkcijo umetnosti v zgodnjem kapitalizmu s splošnim poblagovljenjem (umetnosti) v poznem kapitalizmu. Platna na stenah muzejev, sploh tista, ki se nam dobrikajo s svojo otipljivostjo in verzimom, so razkrinkana kot vulgarni statusni simboli poznorenesančnih tajkunov.<sup>1</sup> Vendar pa se mladi čuvaj kasneje pozanima tudi glede tega, »kako so muzeji nastali«, in »prijetno presenečen« odkrije, da se je »zaradi francoske revolucije Louvre odprl kot eden prvih zares javnih muzejev umetnosti, z idejo, da

<sup>1</sup> Nasproti temu pa Johan v sloviti sliki Pietra Bruegla starejšega (*Spopad med karnevalom in Lentom*, 1559), ki upodablja karnevalsko merjenje moči med posvetno tradicijo in cerkvijo, odkrije drugo vrsto mrtve narave, prezrti in potencialno subverzivni red stvari, ki ga kapitalistična podjetnost ne bo mogla ne odpraviti ne asimilirati – surrealistični red naključnih, zavrženih, iztrganih, posmehljivih, vprašujočih, obtožujočih, patetičnih, neujemajočih se objektov, ki se iz detajla platna alegorično razleze v realnost: »zavržene igralne karte, kost, razbito jajce, cigaretni ogorek, prepognjeno sporočilo, izgubljena rokavica, pločevinka piva.«

mora biti umetnost dostopna ljudem, ne pa zaklenjena v privatnih sobanah premožnih«. Študent, ki je v prostem času tudi velik ljubitelj filma, tako spoznava, da je muzej v svoji genealogiji univerzalistična in demokratična institucija, in sklepamo lahko, da enako misli za film, še zlasti, ko sanjari o tem, kako bodo nekega dne tako filmi kot muzeji zastopni in dostopni za vse.

Zdi se, da ima ta kratki dialog v shemi filma privilegirano, skorajda programsko funkcijo, da torej ni le obrobni komentar o družbeni zgodovini muzeja umetnosti, ampak moment, ki refleksijo filma spoji s samim muzejskim prostorom, ki ni več le (realna) diegetska lokacija, ampak postane tudi institucija in aparat – v smislu, kot je aparat, ali pač dispozitiv, tudi film: kot skupek tehnik, praks, materialov, prostorske organizacije, ki so zgodovinski izkupiček družbenoekonomskih in ideoloških določil. In v Cohenovem filmu, ki je v prvi vrsti minimalistično, sugestivno, esejično premišljevanje na temo krhkosti človeških vezi, ki se za hip spletejo okoli umetnosti in specifičnega toposa muzeja (ter specifičnega toposa mesta), so





Muzejske urice



Muzejske urice

nemara prav takšni momenti historične in institucionalne refleksije tisti, ki ga dvignejo onkraj melanholičnih klišejev odtujenosti in nestalnosti, na katere se sicer zanaša. Če so torej **Muzejske urice** nekakšen *film à clef*, je ravno način, kako vzpostavi relacijo muzeja v filmu, in obratno, filma v muzeju, tisti ključ, ki omogoča misliti oboje kot razmerje dveh povezanih družbenih in estetskih sistemov, zgodovin, institucij.

Na splošno lahko rečemo, da to razmerje filma in muzeja v tekstualnem smislu zaznamuje predvsem nek bistven antagonizem. Za film muzej ni le pitoreskna lokacija, ki pogledu kamere ponuja *ready made* scenografijo in kultivirano referenčno polje, temveč ga, kot se zdi, obseda na prav poseben način. Film muzej seveda tipično uporablja kot arhiv slik, ki filmskemu kadru ponujajo vedno nova okna v notranjost slikarskih reprezentacij ter njihovih mikro-zgodovin in zgodb (kot vidimo v domala vsakem slikarskem dokumentarcu). Tu se film potopi v slike, da bi odpravil njihov okvir (po analogiji z lastno zatajitvijo okvirja kadra in tudi samega platna), da bi torej v detajlu izoliral filmsko sceno in ji proizvedel novo zunanost polja, ji tako vdahnil življenje in jo metonimično vpel v novo, drugačno prostorsko in časovno celoto. Problem pa nastane, ko se kamera odmakne od slike in je prisiljena priznati obstoj muzeja kot družbenega dejstva. Ta filmu s svojimi atrakcijami in kuriozitetami ne le konkurira, ampak mu grozi z omrtvičenjem, s povrnjenim pogledom meduze, ki bo film postavil v zgodovino vseh umetnosti in ga razkrinkal kot salonskega povzpeticnika s konca 19. stoletja. André Bazin v svojem slovitom

tekstu o ontologiji fotografske podobe opisuje funkcijo likovne umetnosti kot mumificiranje nekega trenutka v objektu (medtem ko film označuje trenutek, ko ta mumificirani čas postane gibljiv, ko je prvič ohranjeno samo trajanje in spreminjanje objekta). Muzej je grobnica grobnic, je mavzolej trenutkov-objektov (in obenem kraj, ki ga navdihujejo muze). Ko film prestopi prag te grobnice, se je prisiljen prepoznati in zavzeti svoje (nizkotno) mesto v redu idej in stvari – film je kot tak v muzeju tako rekoč interpeliran.

Ne preseneča, da je fikcijski film razvil vrsto tropov, s katerimi se skuša obvarovati pred to grozečo prisotnostjo muzeja.<sup>2</sup> V filmu muzej pogosto figurira kot tuja, okultna lokacija, kjer artefakti in

2. Seveda je muzej za film zanimiv tudi »zgolj kot« institucija – kot predmet dokumentarnega opazovanja in raziskovanja (ki v tem zapisu ni v ospredju). O tem priča lanskoletni izkupiček filmov o velikih evropskih muzejih: Wisemanova **Narodna galerija** (National Gallery, 2014), ki prinaša standardno wisemanovsko prepletanje individualnih ter kolektivnih določil, ki tvorijo institucionalno realnost, **Novi kraljevi muzej – film** (Het Nieuwe Rijksmuseum – De Film, 2014) Oeke Hoogendijk, ki spremlja desetletje trajajočo prenovo amsterdamskega muzeja, in **Veliki muzej** (Das große Museum, 2014) Johannes Holzhausna, ki podaja drugo podobo dunajskega Kunsthistorisches Museuma ... ali pa nekoliko starejši **La ville Louvre** (1990) Nicolasa Philiberta, ki sledi podobnemu kalupu »mušice v zakulisju« muzejskega kolosa. Vse te filme zanimajo, bolj ali manj uspešno, predvsem vprašanja muzejske produkcije, institucionalne organizacije in razmerij med delavci, arhitekture, muzealske filozofije in etike, kot tudi sami procesi postavljanja in organiziranja zbirk (v vseh smo deležni privilegirane dostopa do dela kustosov, restavratorjev, administratorjev zbirk), izkustvo muzeja kot javnega prostora itd.

fetiški oživijo, obsedajo, strašijo; muzejska zbirka je arhiv potlačene nasilja prvotne akumulacije na polju umetnosti (da kolonialnega ropanja niti ne omenjamo), ki se vrne skozi okultni medij, da bi sodobnega obiskovalca kaznovalo za obsceno uživanje ob odtujenem delu umetnika (ki je najverjetneje umrl prezrt in v pomanjkanju). Simptomalna narava muzeja kot arhiva nasilja je še zlasti izrazita v primeru muzeja naravne zgodovine, ki ga pogosto preferirajo hollywoodski spektakli. (V skladu s prepričanjem o deficitu zgodovinskosti, ki obseda Hollywood? Ali kar v luči ideološke nuje, da je preteklost ameriškega kontinenta pisana kot *natural history*, iz katere so izvorna prebivalstva izbrisana, ali pa so, v najboljšem primeru, implicirana v nek predcivilizacijski kontinuum geološkega časa). V muzeju naravne zgodovine smo tako lahko pričre uničujoči vrtniti kvazi-narave, denimo antropološko-mitološke relikvije, ki v **Relikviji** (The Relic, 1997) Petra Hyamsa terorizira čikaški muzej, ali pač, v komičnem registru, moldavskega demona **Vigoja**, ki v drugem delu **Izganjalcev duhov** (Ghostbusters 2, 1989) izstopi iz slike in fiktivnem Manhattanskem muzeju umetnosti (ki pa je bil, več kot primerno, posnet na realni lokaciji Nacionalnega muzeja ameriškega Indijanca). Drugje se muzej naravne zgodovine preobraža v tematski park; v priročno kuliso, kamor se spektakelske franšize naselijo, kot se naselijo v druge eksotične lokacije in kontekste (serija **Noč v muzeju** [Night at the Museum, 2006–2014] ali **Jurski park / Jurski svet** [Jurassic Park, 1993; Jurassic World, 2015]). Ne-okultno grozljivo muzeja pa seveda srečamo v kriminalkah in vohunskih trilerjih, kjer javno-intimna arhitektura muzeja ali galerije poraja





Prosti dan Ferrisa Bullerja



Looney Tunes: ponovno v akciji

intrigo, konspiracijo, manipulacijo: od ikoničnega, *unheimlich* prizora v Hitchcockovi **Vrtoglavici** (*Vertigo*, 1958), kjer se Scottie ujame v igro zrcal med uročeno Madeleine in portretom Carlote Valdes (slika je bila delo studijskega slikarja), ki visi v sanfranciškem muzeju lepih umetnosti, do bombastičnega *shootouta* v Tykwerjevem **Mednarodnem** (*The International*, 2009), kjer spiralni nivoji sterilnega, purističnega, razsredičenega newyorškega Guggenheima odražajo nematerialno, neulovljivo, nepredstavljivo razsežnost globalne bančne zarote.

Bolj produktivna je reakcija filmske kamere, ki sobane visoke kulture izkoristi za anarhično subverzijo konvencij spodobnosti in muzejske svečanosti. Če odmislimo sklice v filmih Woodyja Allena (ki se v **Play it Again, Sam** [1972] in **Manhattanu** [1979] zabava na račun diskurza sodobne umetnosti), se ta desakralizacija pogosto izvede kot figura kaotičnega pregona. Jasno, muzejski prostor zapoveduje počasno, zatopljeno, sistematično pomikanje od objekta do objekta v poskusu absorbirati razstavljene umetnine; brezglavo preganjanje med eksponati je blasfemija kontemplativnega užitka ter same ideje umetniškega izkustva. Je spontana, ludistična, infantilna oblika šokiranja buržoazne senzibilnosti, ki razume muzej kot duhovni prizidek svojega domovanja. Ponarodeli primer je dirka po Louvru v Godardovi **Nesposobni bandi** (*Bande à part*, 1964)<sup>3</sup> (in seveda

3 Kot trdi Antoine de Baecque, je Godard »od samega začetka gojil polemično razmerje do muzejev; zanj so to posmeha vredna mesta velike učenosti, ki je podedovana, preživeta in konservativna.« De Baecque: »Godard in the Museum«, v *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, 2004, str. 118.

Bertoluccijev senilni *homage* v **Sanjačih** [*The Dreamers*, 2003]). Manj moralistično desakralizacijo istega prostora najdemo v evforični, meta-filmski in meta-umetniški sekvenci pregona po nekakšnem meta-»Louvru« v **Looney Tunes: ponovno v akciji** (*Looney Tunes: Back in Action*, 2003) Joeja Danteja, kjer animirano-realni junaki (Daffy, Bugs, večni filister Elmer) preskakujejo iz platna v platno in se pri tem v slogu animacije prilagajajo obdobju slike, od surrealizma Dalija do pointilizma Seurata. Muzej je tu palimpsest, nedokončana in prepustna površina, v katero se lahko zarisujejo nove podobe in sledi – in denimo revidirajo kanon zahodne umetnosti, da ta odslej vsebuje tudi animacijsko tradicijo Warner Bros. Seurata in pointilizem sicer srečamo tudi v Hughesovem kulturnem **Prostem dnevu Ferrisa Bullerja** (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), kjer se neka druga tolpa znajde v čikaškem inštitutu za umetnost (kjer je *Nedeljsko popoldne na otoku La Grande Jatte* tudi dejansko razstavljeno). Vendar tu moment muzejskega pregona zamenja poziranje; najprej kot gestika ironičnega distanciranja od narejenosti visoke kulture, nato pa tudi kot neke vrste mimezis, skozi katerega bo umetniško delo osvobojeno blagovnih razmerij, ki vladajo beli, korporativni, reaganovski Ameriki. Kljub elitističnemu in površinskemu izkustvu galerije je v filmu soočenje z neposredno materialnostjo slike nekaj, kar izvabi tudi realno zrno afekta. Toda pri tem ne gre več za afekt, ki bi izhajal iz prebijanja slikarskega okvirja ali vzgibanja figur, temveč je nasprotno rezultat dekompozicije Seuratove slike, ki s teleskopsko povečavo planov zlagoma razpade na posamične pike. Obenem pa v tej dekompoziciji razpade

tudi veliki plan naslikanega obraza otroka, torej sama podoba-afekt v deleuzovski shemati; obraz slike v končnem izrezu junaku ne more več vrniti pogleda, saj ga je kamera razstavila v zrno, v abstraktno pokrajino barvnih točk, ki predstavljajo mejo filmske identifikacije.

Sekvenco Hughesovega filma lahko sicer gledamo kot posrečeno proto-parodijo samovšečnosti turista, ki je danes v muzejskem prostoru vseprisotna; emblematično, *real life*, ne-ironično različico te figure recimo predstavlja fotoseansa Beyoncé, Jay Z-ja in Blue Ivy v Louvru, za katero se je lani zaprl celoten muzej. (Mar ni ta scena, v kateri nastopa novodobna aristokracija socialnih medijev, na nek način tudi potrditev Godardovega [heideggerjanskega] pesimizma v **Karabinjerih** [*Les carabiniers*, 1963]? Spomnimo se, kako nam tam junaka filma – Michel-Ange in Odisej – kot prava lumpen-turista razkazujeta razglednice svojega globalnega izplena, od Partenona do pingvina, od Wall Streeta do varana, vseh svojih triumfov v malenkostnih kombinacijah in klasifikacijah, ki jih mečeta na mizo v domala nadrealističnem naštevanju, v neskončni licitaciji brez suspenza, ki ima natanko obliko *Instagram feeda*, pleonastičnega dokazovanja lastnega obstoja, v katerem se lahko slike iz privatiziranega Louvra znajdejo poleg detajla nohtov v odtenku »red nouveau.«)<sup>4</sup>

4 Dodajmo, da je Fredric Jameson v navezavi na **Karabinjere** to komodifikacijo sveta v serijo banalnih podob – ta »lagoden akt prilastitve in pretvorbe pokrajine v obliko osebne lastnine« – razlagal kot nujno posledico nelagodnosti in tesnobe modernega subjekta v soočenju z »nečloveškim«, z naravnim, a tudi, dodajmo, umetnostnim sublimnim. Fredric Jameson: »Reifikacija kot Utopija«, v *Filmska kartiranja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011, str. 93-94.



Ultimativni naskok na muzej seveda posname Sergej Eisenstein v **Oktobru** (1928): Zimsko palačo, ki je v desetih dneh revolucije še vedno tudi prebivališče cesarske družine, Eisenstein snema kot *de facto* muzej, kot da je že v tistem trenutku zgolj muzejsko krilo Ermitaža: kot ohromel, reificiran mavzolej nakopičenega razkošja in zatohle preteklosti, ki ga bo vdor revolucionarne množice naenkrat dialektično dinamiziral in oživil. Najbolj seveda v emblematici sekvenci samega naskoka, revolucionarnega vrveža teles in bajonetov, ki se zlivajo po pompozem stopnišču, ter v kontrapunktiranju hitrosti in urgentnosti naskoka z nemo nepremičnostjo antičnih kipov in upodobitev (ki v Eisensteinovi dialektiki niso zgolj statične ikone tisočletnega družbenega reda, temveč tudi objekti z utopičnim nabojem in gibljivostjo). Revolucija osvobodi, povnanji in univerzalizira te objekte in samo idejo muzeja; vrvežu na stopnišču tako sledijo prizori spopadanja v vinski kleti ter v cesaričinih sobanah, dveh lokacijah, ki pričata o obscenosti nagrabiljenega bogastva, obenem pa sta videti natanko kot muzejski sobi, kot zbirki steklenic ter pohištva ali fine keramike (vključno s cesaričinim stolom z vgrajeno straniščno školjko), ki se jim bodo neuki boljševiki, medtem ko jim preko glave žvižgajo krogle, prav po otroško nasmejali.

Zimska palača seveda (p)ostane del Ermitaža tudi v sovjetski eri, ko so kolekcije Katarine Velike in Aleksandra I. varovane in hranjene enako skrbno, če ne še bolj, kot prej, da bi pričale ne toliko o krivicah in izrojenosti starega režima, kakor o znanstveni premoči socialističnega muzeja, ki je teoretično imun na blesk naropanega plena v svojih zakladnicah (v praksi pa kolekcijo uporablja tudi kot rezervno valuto in prodaja eksponate v kapitalistične dežele). Restavracija imperialnega muzeja – ki časovno sovпада s široko restavracijo buržoaznih kulturnih vrednot na Vzhodu – se tako dogodi ravno s Sokurovovim **Ruskim zakladom**



Ruski zaklad

(2002), ki v palači poustvarja duhovni mikrokozmos predrevolucionarne Rusije in ji tako povrne večno, monumentalno dostojanstvo, ki ga je onečastila (Eisensteinova) boljševiška drhal. Sokurovov film je konkretno eksorcizem Eisensteina, na splošno pa tega, kar Sokurovovi filmi dojemajo kot nesrečni sovjetski interval v zgodovini dežele. Izganjanje Eisensteina se ne odvija le kot fantazijski povratek v predrevolucionarno obdobje, v kateri je Sokurovova kinematografija spiritualno doma, kot umetnikova *rêverie* o izgubljenem imperiju in hkrati patetična priprošnja odsotnemu gospodarju, ampak predvsem v svoji eksplicitni (in ekshibicionistični) tehnični prisili kadra-sekvence; le-ta je seveda postopek, ki v specifičnem kontekstu filma afirmira kontinuiteto in koherentnost muzejske samonaracije kot kronološko in slogovno urejene zbirke posameznih del (nič več preganjanja in preskakovanja med objekti, ampak le motivirane in elegantne povezave), in ki, kar je še pomembnejše, zanika kakršnokoli dialektiko montaže in družbeno-zgodovinsko označenost samih filmskih podob (v nekakšni megalomanski parodiji bazinovske »prepovedi montaže«). Sokurovova kamera namesto tega virtuozno plava skozi neskončne sobane, zasleduje sence aristokratskih prednikov in njihove obskurne intrige, prisluškuje njihovemu raztelesenemu šepetu, svoje početje pa argumentira z nizanem muzejskih eksponatov: z implikacijo, da sta vsa zgodovina in ves pomen skoncentrirana v umetninah samih in ne v njihovem načinu reprezentacije, da je torej lebdeča filmska kamera v tem početju povsem

raztelesen, nesoven, neobremenjen nosilec očesa zavesti, ki ničesar ne prikriva, ničesar ne konstruira in od nas tudi ničesar noče – za razliko od Eisensteinove, ki nas je silila v komunizem.





Goltzius in Pelikanova družina

filmi in galerije

Rok Benčin

# Filmsko slikarstvo Petra Greenawayja

»Fascinira me ideja filma kot razstave in razstave kot filma.«<sup>1</sup>

Peter Greenaway se pogosto predstavlja kot slikar, ki snema filme. Slike v njegovih filmih nastopajo na mnoge različne načine. So del kulise, kot na primer Brueghlove *Otroške igre* v z igrami prepletenem **Utapljanju po številkah** (*Drowning by Numbers*, 1988), ali pa ključni objekti, okoli katerih se vrtil filmska pripoved kot v **Risarjevi pogodbi** (*The Draughtsman's Contract*, 1982), v kateri naročene risbe posestva razkrivajo namige na umor njegovega lastnika. V **Nočni straži** (*Nightwatching*, 2007) Rembrandtova slika postane celo protagonist filma – v sliki zamrznjena zgodba je sproščena v gibanje. Reference na slikarstvo usmerjajo tudi številne konstrukcije kadrov: Vermeerjevo v

**Živalskem vrtu / ZOO** (*A Zed & Two Noughts*, 1985) ali baročna tihožitja v **Kuharju, tatu, njegovih ženi in njenem ljubimcu** (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, 1989). V **Goltziusu in Pelikanovi družini** (*Goltzius and the Pelican Company*, 2012) nam protagonist sam postreže s kanonskimi upodobitvami v filmu uprizorjenih bibličnih odlomkov iz zgodovine umetnosti. Neki nenaklonjeni kritik je celo zapisal, da ga Greenawayjevi filmi spominjajo na »umetnostnozgodovinski seminar iz nočne more«.<sup>2</sup>

A Greenaway opozarja, da filmske reference na slikarstvo pogosto ostajajo površinske. Slikarstvo je zanj pomembno predvsem kot način

strukturiranja umetniške reprezentacije. Razmerja med mirujočo podobo in gibljivo sliko na več ravneh oblikujejo njegove formalne refleksije in režijske pristope. Obenem Greenaway ostaja slikar in vsestranski umetnik z rednimi razstavami po vsem svetu. Film je zanj le mlada veja dvatisočletne prakse ustvarjanja podob, in to veja, ki je morda že v obdobju svojega zatona.

**Kinematografija je mrtva, naj živi kinematografija!**

Kino naj bi izgubil socialno vlogo, ki jo je imel sredi 20. stoletja, tehnično pa ostal omejen na projekcijo v pravokotni okvir, v katero strmi skupina ljudi, sedečih v temi. Že televizija naj bi ga kot medij v določenih pogledih prekosila. Toda smrt kinematografije, ki jo z veseljem

1 Vernon Gras in Marguerite Gras (ur.): *Peter Greenaway: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, str. 184.

2 *Ibid.*, str. 187.



teatralično oznanja, je za Greenaway le pretveza za iskanje novih formalnih rešitev v različnih medijih. Razstave mu omogočajo »raziskovati možnosti razširjene metakinematografije, ki se zgleduje po načinu, na katerega zaznavamo slikarstvo [...] Sodobna razstava omogoča integracijo raznovrstnih sofisticiranih kulturnih jezikov, iz česar nastane oblika tridimenzionalne kinematografije, ki spodbuja vseh pet čutov in kjer gledalec ni v pasivnem sedečem položaju, ampak ustvarja lastni časovni okvir pozornosti[.]«<sup>3</sup>

Film je le redko izkoristil svoj potencial postati celostna, totalna umetnost, in vse prevečkrat ostal na ravni gibljivih slik ilustriranega romana iz 19. stoletja.<sup>4</sup> Slikarstvo se je v 20. stoletju emancipiralo od figure in ločilo barvo od objekta, glasba ne temelji več na melodiji, roman pa ni več odvisen od linearne pripovedi. Film po Greenawayu ni dosegel avtonomije svojega medija oziroma jezika, ampak večinoma ostal podrejen »štirim tiranijam«: okviru projekcije, zgodbam, junakom oziroma igralcem ter *mimesis* kamere.<sup>5</sup> Greenaway lahko torej razumemo hkrati kot modernista, ki išče čisti izraz medija določene umetnosti (kakor je modernizem definiral Greenberg), in kot postmodernista, ki razglša konec neke prakse, da bi se lahko nemoteno ukvarjal s pastiši tradicije ustvarjanja podob.

Toda morda bi morali Greenawayevo pogosto nekoliko paradokсно avtopoetiko vzeti – ne »z rezervo«, ampak – v duhu ironično pretirane zgovornosti njegovih filmskih junakov. Boljšo teoretsko ustreznico njegovemu hkratnemu pokopavanju in obujanju filma lahko nemara najdemo v pojmu umetniške »sekvence«, kot jo razvija Alain Badiou.<sup>6</sup> Podobno kot Badiou Greenaway v predavanju »Kino je mrtev, naj živi kino!« govori o trisopenjski usodi kina: njegov jezik je izumil Eisenstein,

3 Citirano v David Pascoe: *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*. London: Reaktion Books, 1997, str. 198.

4 *Peter Greenaway: Interviews*, op. cit., str. 138.

5 Predavanje Petra Greenaway »New Possibilities: Cinema is Dead, Long Live Cinema« na univerzi Berkeley, <<https://youtu.be/u6yC4iZxqYs>>.



Utapljanje po številkah

dovršil ga je Fellini, dekonstruiral pa Godard. S tem je filmska sekvenca, kot bi rekel Badiou, dovršena, in kino, četudi še obstajajo dobri filmi, ni več kraj resnične umetniške invencije, vse dokler nekdo v njem ne odkrije novih izraznih možnosti.

### Film kot razstava

Nove možnosti filmskega jezika Greenaway že od začetka svojega filmskega ustvarjanja išče v imanentni povezanosti filma s slikarstvom. Filmu zameri predvsem to, da se je skozi zgodbe in junake, narativno strukturo in psihološko motivacijo preveč identificiral z literaturo in teatrom, pri tem pa pozabil na svoje slikovno jedro. Na film prenesena estetika slikarstva najprej zahteva drugačne vrste pogled: »V nasprotju s kinodvorano v galeriji načeloma ne čustvujemo.«<sup>7</sup> Gledanje slike zahteva distanco in kontemplacijo, bliže je brechtovski potujitvi kot čustvenemu vživljanju. Razlika pa je tudi v ustvarjalnem procesu, saj slikarstvo omogoča umetniku neposrednejši odnos do svojega orodja in izbiri formata, medtem ko ostaja režiser podrejen mimetizmu kamere in okviru zaslona.

Slikarstvo osvobaja tudi od drugih dveh »tiranij«. Osebe nimajo psihološke globine, ampak ohranjajo alegorične pomenske razsežnosti. Slikarstvo prav

tako odvrča od linearne zgodbe, ki jo je film posvojil iz tradicionalnih oblik romana. To pa ne pomeni, da njegovi filmi nimajo zgodb in zanimivih junakov – nič ni lažjega kot izmisliti si zgodbo, pravi Greenaway. Toda igralci in zgodbe so zanj le »obešalniki za ideje«. <sup>8</sup> S tem filma noče približati nekakšni abstrakciji, ampak realnosti: dejanski odnosi med ljudmi imajo več skupnega s pogodbami kot z globinami duše, življenje pa ne pozna zgodb, ampak le fragmentarno povezane sedanosti. Prevlada zgodb in junakov torej nima ničesar opraviti z realizmom, ampak s konservativnostjo filmskega medija, katerega možnosti omejujejo produkcijske zahteve kolaboracije in veliki finančni vložki.

Da bi film izkoristil svoj potencial, mora tekstualno predlogo postaviti v drugi plan. Seveda tudi v zgodovini slikarstva najdemo nešteto referenc na mitološke, biblične in druge zgodbe, a te so obenem polne metaforičnih in alegoričnih pomenov. Prav platenje pomenskih ravni je ena najbolj opaznih značilnosti Greenawayevih filmov, ki so »zaznamovani z brstenjem detajlov in izredno prostranstvo referenc«. <sup>9</sup> Greenawayeva fascinacija z barokom tako ni le stvar likovnega okusa, ampak posledica sorodnosti umetniškega postopka. Njegov formalni in vsebinski neobarok priključuje Benjaminovo obravnavo baročnih žaloiger (medtem ko se Greenaway zgleduje po deloma sorodni angleški jakobinski dram),

7 *Peter Greenaway: Interviews*, op. cit., str. 110.

8 *Ibid.*, str. 52.

9 Amy Lawrence: *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, str. 1.



ki črpajo pomen iz fragmentacije in omrtničenja objektov, tako v slogovnem smislu skozi alegorijo kot v telesnem smislu s poudarjanjem nasilja.<sup>10</sup> Množina referenc nas navdaja z občutkom, da v Greenawayevih filmih ni praznine, kakor je obstoj praznega prostora zanikal tudi filozof baroka, Leibniz. Če denimo beremo Greenawayeve knjige, ki interpretativno pospremi izid lastnih filmov, nas osupne, kako skorajda ni objekta, besede ali narativa, ki ne bi pomenil še nekaj drugega, odpiral nove pomenske ravni.<sup>11</sup>

Po Greenawayu je naša doba novo baročno obdobje, negotovo obdobje prehoda, prepolno informacij in iluzij, obenem pa je prav film »idealna baročna forma – poigrava se s sencami in iluzijami, kombinira izrazna sredstva«.<sup>12</sup> Greenaway »prostor podobe napolni z možnimi pomeni« – pomensko nomadstvo in ekscenčna samo-interpretativnost naj bi bili poglobitvi značilnosti njegovega »neobaroka«, ki ga ni težko povezati s teoretiki in filozofi, kot sta Eco in Deleuze.<sup>13</sup> In vendar ta razlaga zahteva določen popravek: četudi morda ne opazimo vseh, so vsi pomeni na platnu aktualizirani. Greenaway dejansko ne dopušča *možnih* pomenov – njegove alegorije nasprotujejo simbolistični mistifikaciji, intuitivnemu aludiranju na nejasno, kar očita Tarkovskemu.<sup>14</sup> Vsi pomeni so aktualni in filmi se potujitveno interpretirajo kar sami.

## Razstava kot film

Film bi torej morali brati kot sliko v kontekstu dvatisočletne tradicije slikarstva. Toda izum filmskih tehnik produkcije podob, ki je obetal veliko, je bil večinoma ukleščen v kulturo, ki

<sup>10</sup> Glej Walter Benjamin: *Izbrani spisi*, prev. Frane Jerman et al. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998, str. 37–68.

<sup>11</sup> Glej denimo Peter Greenaway: *Fear of Drowning by Numbers/Règles du jeu*. Pariz: Dis voir, 1996.

<sup>12</sup> Peter Greenaway: *Interviews*, op. cit., str. 154–5.

<sup>13</sup> Cristina Degli-Esposti Reinert: »Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema«, v Paula Willoquet-Maricondi in Mary Alemany-Galway (ur.): *Peter Greenaway's Postmodern / Poststructuralist Cinema*. Plymouth: The Scarecrow Press, Lanham, Toronto, 2008, str. 64–5.

<sup>14</sup> Peter Greenaway: *Interviews*, op. cit., str. 96.

temelji na besedilu. Posledica dominacije teksta na vseh ravneh kulture je po Greenawayu vizualna nepismenost večine prebivalstva. A da bi nas na slavnem primeru naučil brati sliko, Greenaway poseže, morda nekoliko paradokсно, prav po filmu. Da bi brali sliko, jo moramo spraviti v gibanje.

Rembrandtove *Nočne straže* se loti na tri načine, ki temeljijo na filmskih postopkih. Sliko predstavi kot zgodbo, povezano z umorom, katerega krivce slikar na šifriran način razkrinka na svojem platnu. Kriminalno slavne slike predstavi tako v igranem filmu *Nočna straža* kot v dokumentarcu **Rembrandtov Obtožujem** (Rembrandt's J'accuse, 2008), ki se med seboj prepletata. V dokumentarcu Greenaway predstavitev zgodovinskih dokumentov in umetnostno-zgodovinske komentarje detajlov kombinira z intervjuvanjem Rembrandtove žene in drugih v zgodbo vpletenih likov, ki sicer nastopajo v igranem filmu.

Tretji način pa zgodbo zopet vrne v sliko, ki jo oživi svetlobnimi projekcijami. Z najnovejšo tehnologijo projiciranja, ki ima za svoje platno kar sliko samo (instalacija je bila postavljena leta 2006 v amsterdamskem Rijskmuseumu), je mogoče izmenično osvetliti posamezne osebe in detajle slike, poudariti sence in

dodati iluzijo dežja ali ognja. V mirujočo podobo tako vnese dimenzijo časa, narativnosti in teatraličnosti, svetlobne učinke pa spremlja tudi zvočna kulisa.<sup>15</sup> Iluzorični učinki projekcije po Greenawayu ostajajo zvesti Rembrandtovemu lastnemu kompleksnemu eksperimentiranju z viri umetne svetlobe. Še več, baročno slikarstvo je zaradi rabe svetlobe po Greenawayu kinematografija *avant la lettre*.

Muzejski prostor Greenawayu omogoča tudi eksperimentiranje s površinami filmske projekcije. Za Milanski muzej oblikovano Triennale je postavil filmsko-arhitekturno instalacijo s sedmimi zasloni različnih oblik, velikosti in s spremenljivimi nastavitvami transparentnosti, na katere je projiciral dosežke zgodovine italijanskega slikarstva in oblikovanja. Kinematografski zaslon »moramo razbiti, fragmentirati, ne le v smislu tempa, arhitekture in prostora, ampak tudi kot način mišljenja«.<sup>16</sup> Greenaway s tem postavi antitezo risarju, junaku svojega prvega celovečerja, in njegovemu pripomočku, stojalu, ki uokvirja pogled in ga razdeli na mrežo, da omogoči natančnejšo reprezentacijo. Renesansa je zakoličila pravokotnik kot standardni slikarski format, ki se je prenesel tudi na gledališki oder, v kino in na televizijo.

<sup>15</sup> Predavanje Petra Greenawayu »Nine Classic Paintings Revisited« na univerzi Berkeley, <[https://youtu.be/plWSGEAuD\\_o](https://youtu.be/plWSGEAuD_o)>.

<sup>16</sup> Peter Greenaway: *Interviews*, op. cit., str. 182.





Tiranija okvirja je neizogibna, komentira David Pascoe, toda s pomnoževanjem »okvir preneha biti edinstven lokus objektivnosti v svetu subjektov, ampak sam postane subjekt«. <sup>17</sup>

Ne gre torej za osvobodanje življenja izpod kalupov, ampak za odpiranje novih možnosti, ki jih odpirata množenje in fragmentacija kalupov. Slikarsko zamrznjenje podobe v njegovih filmih in spravljanje mirujoče podobe v gibanje so del Greenawayevega poigravanja z iluzionizmom in potujitvijo. Kot opazuje Pascoe: »Ko sta postavljena skupaj, dva vizualna stila – mirovanje slike in gibanje filma – ustvarita artificialno igro, četudi vsaka zase merita na stvaritev iluzije 'realnosti'. Drugače rečeno, oba stila drug drugemu izničita iluzorni prostor, s tem pa poudarita njuno naravo umetnih podob.« <sup>18</sup> Tovrstne filmske razstave imajo zato manj kot z dokumentarizmom opraviti s fikcijami, ki strukturirajo naše izkustvo realnosti.

## Podobe in reči

Prvih deset let svoje filmske kariere je Greenaway preživel v državni službi kot urednik na Central Office of Information, kjer so za tako rekoč propagandne namene snemali dokumentarce o Veliki Britaniji in jih pošiljali po svetu. Njegovi zgodnji avtorski filmi parodirajo artificialno naravo dokumentarnega zajetja realnosti in se navdušujejo nad strukturno vrednostjo obskurnih statistik in klasifikacijskih sistemov: kratki film *Windows* (1975) predstavlja izmišljeno statistiko padcev skozi okno v neki podeželski občini, medtem ko dolgometražni *The Falls* (1980) predstavlja fiktivno dokumentacijo 92 žrtev »neznanega nasilnega dogodka«. Naracija in identifikacija z junaki sta temelj filmskega iluzionizma, ki ga Greenaway vztrajno preganja s potujitvenimi učinki. Da bi svoje filme že od začetka prikazal kot umetni konstrukt, uporablja alternativne načine strukturiranja materiala. Zgodbam tako dodaja »zunanje skelete«, ki omejuje njihovo arbitrarnost: štetje od 1 do 100



Risarjeva pogodba

v *Utapljanju po številkah*, abecedo v *Živalskem vrtu / ZOO*, osem gledaliških prizorov iz Biblije v *Goltziusu in Pelikanovi družini ...* <sup>19</sup> Ti umetno konstruirani sistemi poudarjajo posredno naravo našega soočanja s kaosom realnosti.

Prehod k urejenemu zaporedju in taksonomijam kot načelu vednosti je po Foucaultu ključen za barok. <sup>20</sup> Amy Lawrence Greenawayeve postopke razlaga z Deleuzovim razumevanjem baroka kot zadnjega obupanega poskusa rešiti klasični ideal ama pred propadom. <sup>21</sup> Barok je ideal uma poskušal rešiti na sledeči način: »Pomnožili bomo principe, iz svojega rokava bomo vedno potegnili enega, in s tem bomo spremenili [njihovo] uporabo. Ne bomo se več spraševali, kateri dani predmet ustreza določenemu bleščecemu principu, temveč kateri skriti princip ustreza določenemu danemu objektu, se pravi temu ali onemu 'zmedenemu primeru'.« <sup>22</sup>

Toda primerjavo z barokom lahko prek Deleuza znova pripeljemo še korak naprej, do leibnizevske metafizične igre, ki je igra principov samih in v kateri

na bedo sveta odgovorimo z ekscesom principov. <sup>23</sup> Takšne igre principov najdemo v *Utapljanju po številkah*, kjer nam trinajstletni Smut smrtno resno recitira pravila zelo neobičajnih iger, ki jih izumljata z očetom, pogrebnikom. V igri »ovac in plime«, denimo, v plitvo vodo pripeljemo devet ovac in jih v treh vrstah privežemo na stole, na katerih ležijo čajne skodelice. Ker naj bi bile ovce posebej občutljive na plimovanje, lahko pobiramo stave o reakcijah kombinacij ovac na izmeno plime in oseke, ko postanejo nemirne in se zatresejo skodelice. Najkompleksnejša igra v filmu pa je »obešenčev kriket«, katerega nepregleden in neomejen niz pravil se začne prepletati s samo zgodbo. Igra namreč zahteva posvojitve identitet, ki sovpadajo z razmerji med filmskimi junaki.

To množenje struktur in načel, skupaj z umetnostnozgodovinsko grozljivko referenčne obsesije, Greenawayu pogosto prinaša očitke hermetizma in elitizma. Videli smo, da je to v nasprotju z njegovo intenco, stremljenju k jasnosti in sproti samo-pojasnevalnosti. Greenawayeve režijske prijeme lahko dodatno osvetli prenos njegovega zajemanja iz baroka na baročno filozofijo. »Hočem, da moji filmi racionalno predstavljajo ves svet na enem mestu.« <sup>24</sup> Bolj kot slonokoščeni stolpovi so zato podobni Leibnizevim monadam, ki so nepredušno zaprte same vase, a kljub temu v nagubani obliki vsebujejo ves svet.

<sup>17</sup> David Pascoe: *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*, op. cit., str. 36.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 27.

<sup>19</sup> Peter Greenaway: *Interviews*, op. cit., str. 99.

<sup>20</sup> Michel Foucault: *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*, prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav. Ljubljana: Studia humanitatis, 2010, str. 74 isl.

<sup>21</sup> Amy Lawrence, *The Films of Peter Greenaway*, op. cit., str. 163.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze: *Guba*, prev. Jana Pavlič. Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 109.

<sup>23</sup> *Ibid.*, str. 110–111.

<sup>24</sup> Peter Greenaway: *Interviews*, op. cit., str. 107.





filmi in galerije  
Andrej Šprah

# Film v zakladnicah upodabljajočih umetnosti

V zadnjih letih smo priča vse intenzivnejšim povezavam med filmsko ustvarjalnostjo in galerijami oziroma umetnostnimi muzeji, ki potekajo na treh osnovnih ravneh. Na prvi imamo filmska dela kot razstavne artefakte sodobne umetnosti; na drugi se nahaja kinematografska ustvarjalnost, ki razstavne prostore jemlje za prizorišče filmskih zgodb; na tretji pa pričamo dokumentarnim raziskavam galerijskih in muzejskih ustanov, osredotočenim na različne razsežnosti njihove ureditve in upravljanja. Med izpostavljenimi

vidiki je naš osrednji interes usmerjen v filmsko dokumentarnost, saj smo bili lani priča kar štirim delom, neposredno posvečenim pomembnim svetovnim kulturnim institucijam. Johannes Holzhausen v filmu **Veliki muzej** (Das große Museum, 2014) obravnava Umetnostnozgodovinski muzej na Dunaju, delo Margy Kinmonth **Razkriti Ermitaž** (Hermitage Revealed, 2014) se poda v slavite ruske razstavne palače, **Novi kraljevi muzej – film** (Het Nieuwe Rijksmuseum – De Film, 2014) Oeke Hoogendijk prikazuje

dolgoletno prenovo amsterdamskega kulturnega ponosa, Frederick Wiseman pa si v **Narodni galeriji** (National Gallery, 2014) prizadeva predočiti ustroj delovanja velike londonske znamenitosti.

Podrobnejši pogled na izpostavljeno četverico pokaže zanimivo dvojno sliko. Na eno stran se uvrščata deli, ki osnovno težnjo informacijske propedevtičnosti presegata z avdiovizualno atraktivnostjo in fascinacijo ob veličastnosti obravnavanih sistemov, na drugo pa



filma, ki se na temelju načel direktnega dokumentarca z nevsiljivo pozornostjo soočata z najširšim zajetjem dejavnosti umetnostnih megapogonov. Za vse pa bi bilo mogoče reči, da dobrodošlo nadgrajuje tradicijo televizijskih predstavitev galerijskih zbirsk oziroma dokumentarcev, ki se osredotočajo na razstavljene artefakte, kakršni so na primer vpogled v **Van Goghov muzej** (Van Gogh – A Museum for Vincent, 1990), kot ga predstavlja Elias Marroquin; v zbirko **Galerije Uffizi** (La Galleria Degli Uffizi, 2008) skozi optiko Giovannija Micolija; v umetnostno zakladnico afganistanske prestolnice **Sledi: Muzej v Kabulu leta 1988** (Arishihi no Kāburu Hakubutsukan 1988-nen, 2003), ki ga je japonski dokumentarist Noriaki Tsuchimoto posnel, preden so oblast prevzeli talibani in v nedoumljivem kulturocidu uničili muzej ter povzročili izgubo več kot 70 odstotkov njegovih razstavnih eksponatov; ali na **Mojstrovine Ermitaža** (Hermitage Masterpieces, 1992) v osemurnem dokumentarnem serialu L. Schwartz.

Dokumentarec Margy Kinmonth, *Razkriti Ermitaž*, podaja videnje, ki suvereno kombinira zgodovino s sedanjostjo, faktografijo z individualnimi pogledi ter monumentalnost institucije s partikularnostjo posameznikov, zaslužnih za njen obstoj. Film je stilistično tradicionalno delo, ki skuša klasično izmenjavo komentarja in pričevanj, aktualnih podob in arhivskih posnetkov, dokumentarnih in aranžiranih prizorov mestoma preseči z vizualnim kontrapunktiranjem statičnosti (in trajnosti) umetniških del z dinamiko (in mimobežnostjo) vrveža obiskovalcev. Avtorica si prizadeva posredovati čim širši nabor informacij o »skrivnostih« in ključnih prelomnih trenutkih v zgodovini Ermitaža, ki jih skuša personificirati skozi pogled direktorja Mihaila Pjetrovskega – avtokratskega vodje institucije, ki prostodušno priznava tako dinastično nasledstvo (funkcijo je »prevzel« od očeta) kakor totalitarni način svojega vodenja: »Končna odločitev je vselej moja; to se sliši zelo totalitarno, ampak tako je. Tako je vselej bilo in tako mora biti.« Čeprav poleg velikega

vodje dobi besedo tudi vrsta kustosov, specialistov za posamezna področja muzejskih dejavnosti, je dominantnost Pjetrovskega v strukturi filma enostavno preočitna. Še posebej zato, ker skuša režiserka tradicionalni pristop nizanja podatkov relativizirati s figuro dečka (ki pooseblja prav mladega Pjetrovskega, čigar otroštvo je v dobršni meri potekalo ob očetu v labirintih muzejskih palač). Tako film ne uspe preseči zastavkov didaktičnega razvojnega pregleda ter informativnih predstavitev najpomembnejših zbirk in eksponatov te izjemne ustanove.

Korak naprej k svobodnejšemu vizualnemu izrazu udejanja Johannes Holzhausen z očitno ambicijo, da bi vpogled v dunajski »Veliki muzej« podal skozi vsakdanjo rutino tistih, ki so potrebni za njegovo nemoteno delovanje. Avtorjev pristop pozorno sledi principu direktnosti v opazovanju in podajanju obiskovalcem nevidnega dogajanja, brez zaznavne režijske intervencije. Njegova pozornost se usmerja na vrsto specialistično muzejskih, pa tudi logistično-vzdrževalnih in promocijskih dejavnosti, vendar ključne poudarke namenja direktorici in v pokoj odhajajočemu vodji orožarskega oddelka. S kamero preišče niz prostorov, kamor vstopajo samo »posvečeni« posamezniki, in predstavi vrsto dejavnosti, za katere smo morda slutili, da sodijo v muzejsko prakso, a smo si jih težko zamislili. Mnogo eksponatov prikazuje preko specialističnih ekspertiz oziroma debat, ki potekajo med protagonisti ob pripravah na prenovo delov muzeja ter skozi njen potek. Hkrati pa nas seznanja s celotno »proizvodno linijo« – od pridobivanja, klasificiranja, restavriranja in priprave do razstave umetniških del.

Holzhausenov dokumentarec tako predstavlja zanimiv mozaik različnih delovnih procesov, ki pa se zaradi mimobežnosti in pogosto (pripovedno oziroma strukturno) neutemeljenih poudarkov na žalost ne uspejo povezati v strnjeno in prepričljivo celoto. Film ostaja dobrodošel zbir informacij o delovnih procesih, o najvidnejših osebnostih in ključnih zbirkah muzeja, vendar pa podatkovne ravni ne preseže niti s formalnimi določili niti

z vsebinsko koherentnostjo. Dejansko ostaja na ravni filmske najave, ki pravi: »Dokumentarec *Veliki muzej* je radoveden, domiseln in humoren pokuk v zakulisje ene najslavnejših svetovnih kulturnih institucij.« Avtor je z ekipo za muzejskimi zidovi prebil več kot dve leti; njegov poskus sondiranja institucije sicer prodre pod površje in se večino časa giblje za zidovi razstavnih prostorov oziroma se jim posveča zlasti v času rearanžiranja postavitev ter prenove dvoran, vendar ne uspe zajeti vzdušja celote, temveč vseskozi ostaja na ravni partikularnosti. Najdragocenejši trenutki filma napočijo takrat, ko si vzame dovolj časa, da se posveti določenemu artefaktu, v čemer se odraža avtorjeva izjemna predanost svetu likovne umetnosti. Tak posnetek predstavlja tudi sklepna sekvenca filma: veličastnim podobam slovesnosti ob odprtju prenovljenih muzejskih prostorov sledi dolgotrajna, potrpežljiva, nema vožnja kamere vzdolž brezštevilknih artefaktov v depojih, ki se izteče v podrobno predstavitev slovitega *Babilonskega stolpa*, slike, v kateri je Pieter Bruegel st. povzel biblično zgodbo o »padcu univerzalnega jezika« vseh ljudi.

Prispodoba Babilonskega stolpa, s katero Holzhausen sugerira splošno razumljivost izraza vizualnih umetnosti, pa je še kako primerna tudi kot metafora za dokumentarec Oeke Hoogendijk o prenovi in stroju ene največjih amsterdamskih znamenitosti. Po eni plati spričo podatka, da je renovacija namesto predvidenih pet trajala dolgih deset let in doživela vrsto kontroverznih odločitev. Po drugi pa zavoljo občutka,







Veliki muzej

ki ga vzbuja film, saj se pogosto zdi, da protagonisti ne govorijo istega jezika – da se ne razumejo najbolje ...

(Dejansko je sredi projekta odstopil direktor muzeja Ronald de Leeuw.) »Dramaturgijo« izborna ponazarjajo besede same avtorice, ki je bila s kamero navzoča od začetka del do slovesnega odprtja: »Film, ki bi moral govoriti o ponosu Nizozemske, je vse bolj postajal podoben shakespeareovski drami, skupaj z uspešnimi menedžerji, ministri in uradniki, potisnjenimi v kot, z drobnjakarskimi izvajalci del in tujimi pogodbenimi partnerji, ki so bili zgroženi, ko so videli, kako je počasnost odločanja onemogočala prenovu in na koncu pripeljala do popolnega zastoja. Zdelo se je, da se projekt vse bolj zapleta in da ne bo nikakršnega napredka. Leta 2008, ko je vodstvo najavilo, da bo muzej zaprt še pet let, sem se zavedla, da bom kot priča tega fascinantnega boja tudi sama še toliko časa preživela za njegovimi zidovi.« Rezultat tako dolgotrajnega procesa prenove in snemanja je bila ogromna količina avdiovizualnega gradiva, zato ne preseneča, da so projekt obeležila kar tri dela – najprej v obliki dvodelnega štiriurnega televizijskega dokumentarca (*Novi kraljevi muzej 1&2*, 2008 in *Novi kraljevi muzej 3&4*, 2013), potem pa še v filmski varianti kot dvourni »zgoščena verzija« (*Novi kraljevi muzej – film*).

Navedena faktografija je zagotovo vplivala na ambiciozno zasnovo filma, saj je avtorici uspelo »unovčiti« dejstvo, da se priložnosti prisostvovanja popolni prenovi tako impozantne institucije (ki se postavlja ob bok Louvru, Pradu, Ermitažu ali Uffiziju) pojavijo le redko. Čeprav je tendenca filma podobna

ostalim – pogled za kulise v osrčje ustroja, ki poganja in uravnava zapleten sistem muzeja –, je amsterdamska situacija omogočila mnogo globlji prodor. Avtoričino sondiranje sega dobesedno do »okostja« zgradbe, do njenega golega fizičnega jedra, iz katerega skozi prenovu zlagoma sestavlja impozantno celoto. Proces popolne renovacije pa ni vplival na možnost sočasnega vpogleda v ostale elemente muzejske infrastrukture. Tako se soočamo z dragocenimi artefakti zbirke, z restavratorskimi in rekonstrukcijskimi procesi, z delom kustosov ter seveda z izjemnim nizom poklicev in opravil, potrebnih za nemoteno delovanje (tudi za javnost zaprte) institucije, na čelu z vodstvom, ki se spopada z neskončnim zapletanjem situacije. Zaradi širokega spektra, ki ga film zajema, pogosto sega tudi onkraj muzejskih zidov k širši kulturni politiki in vlogi, ki jo v njej igra tako pomembna ustanova.

Osnovni kreativni pristop v obravnavi amsterdamskega primera je podoben prijemom v *Velikem muzeju* ali *Narodni galeriji* – izhodišče je nevsiljivo opazovanje oziroma nezaznavna navzočnost, s katero kamera beleži dogajanja. Vendar pa za razliko od Holzhausena in Wisemana, ki prisegata na popolno »direktnost« brez sleherne »zunanje« intervencije v avdiovizualnem izrazu, Oeke Hoogendijk (podobno kot Margy Kinmonth) uporablja vrsto dodatnih »dramatičnih« elementov, zlasti glasbo in druge oblike zvočnih vložkov. Film tako poganja dvojna dramaturgija – tista, ki se vzpostavlja preko dinamike procesa prenove, in tista, ki odraža avtorski princip njene »nadgradnje« z imanentno filmskimi sredstvi, namenjenimi poudarjanju izbranih situacij in dejavnosti. Prav slednje pa se pogosto dozdeva nerazumljivo intenzivno, zlasti v pretirani uporabi velikih bližnjih planov ali detajlov, v snemanju z nenavadnih pozicij ali nepričakovanih zornih kotov, v dramatizaciji zastranitev (prignani domala do suspenza) brez utemeljenih razlogov v sicer fragmentarnem, a vendar koherentnem pripovednem kontekstu filma. Zato potencirana estetizacija, pogosto nerazumljiva spektakularizacija in pomenska preobloženost film vodita v pretencioznost, s katero zasenci

elemente diskretnosti in spontanosti, ki predstavljajo eno temeljnih odlik *direktnega filma*.

Struktura dvainštiridesetega dokumentarca Fredericka Wisemana je na videz precej sorodna zasnovi del Johannesesa Holzhausena in Oeke Hoogendijk, saj se tudi Wisemanov film posveča širokemu spektru dejavnosti mogočne (londonske) ustanove. Vendar pa za razliko od obravnave dunajskega in amsterdamskega umetnostnega muzeja bistveno več pozornosti kakor »nevidnemu« pogonu nameni »vidnemu« delu: intenzivneje kakor z ustrojem, ki omogoča delovanje galerije, se ukvarja z neposredno predstavitevijo izbranih umetniških del in samimi obiskovalci. V tem se razlikuje tudi od treh svojih del, v katerih se posveča plesni in gledališki umetnosti: *Balet* (Ballet, 1995), *La Comédie-Française* (1996) in *Ples – Balet Pariške opere* (La danse, le ballet de l'Opéra de Paris, 2009). V primerjavi z njimi se je v preučevanju upodablajočih umetnosti opazno povečal delež, ki ga namenja neposrednemu dogajanju na samem koncu »proizvodnega procesa« razstavljanja in predstavitve umetniških del. Čeprav je takšna strategija nemara razumljiva zaradi »logističnega« dejstva, da je mnogo lažje v celoti podati analizo in interpretacijo določene likovne umetnine kakor gledališke ali baletne predstave, je vendarle dobrodošlo poudarjanje »soočenja« umetnine z gledalcem tudi na stilistični in interpretativni ravni.

Wiseman je svojo ustvarjalno metodo preučevanja institucij tako izmojstril, da bodo morali dokumentarni študiji, ki njegovo delo zdaj praviloma uvrščajo v širši kontekst *direktnega filma*, kjer naj bi prevladovala načela »opazovalnega nevmešavanja«, slej ko prej priznati, da zanj uveljavljene klasifikacije niso dovolj. Vendar pa se je v svojem sondiranju različnih ustanov vprašanjem umetnosti posvetil relativno pozno. Njegovi najslovesnejši filmi – začenši s *Titicutskimi norčijami* (Titicut Follies) leta 1967 – so se namreč ukvarjali zlasti z ustrojem represivnih in ideoloških državnih aparatov ter infrastrukturo javnih ustanov v ZDA. Poglobljen vpogled v delovanje umetnostnih pogonov ga je začel zanimati šele sredi



90. let, ko je svojo kamero najprej usmeril v Ameriško baletno gledališče, nato v slovito francosko Dramo in Balet ter nazadnje v eno največjih svetovnih likovnih zakladnic v Londonu. A čeprav obstaja ogromna razlika med delovanjem oziroma učinkovanjem represivnih in umetnostnih sistemov, je ohranil identična ustvarjalna načela, s kakršnimi se je podajal na vojaška urjenja v Fort Knoxu v Kentuckyju, v nadzorni center za izstreljevanje raket velikega dosega v Kaliforniji, med policijske patrulje na ulicah Kansas Cityja, med žrtve družinskega nasilja na Floridi, na sodišča za mladinske prestopnike v Memphisu ... Med osnovnimi vidiki Wisemanovega raziskovanja imamo najprej vprašanje razmerja med posameznikom in njegovo vlogo v obravnavanem pogonu, domala enakovredno pa mu sledi preučevanje razmerja med ustanovo oziroma njenimi notranjimi mehanizmi in njenimi »uporabniki«. Prav slednje predstavlja ključno »dramaturško« in slogovno vodilo vrste njegovih podvigov; v obravnavi baletne in gledališke ustvarjalnosti je bilo sicer relativizirano, v *Moderni galeriji* pa je znova v ospredju.

Hkrati to določilo vidimo tudi kot dejavnik, ki Wisemanov predzadnji dokumentarec najintenzivneje ločuje od ostale »galerijske« trojice in predstavlja skoraj do popolnosti prignano ustvarjalno metodo. Zato bi v trenutni filmski dokumentarnosti verjetno težko našli cineasta, ki bi zmožel delovanje v polju drugih – v našem primeru likovnih – umetnosti tako suvereno artikulirati s filmskimi izraznimi sredstvi. V končni primerjavi obravnavanih del bi bilo mogoče reči, da je Wiseman edini, ki ob fascinaciji nad možnostjo vpogleda v zakulisje ni pozabil na najpomembnejši del razstavne dejavnosti – predstavitev zbirke obiskovalcem. Prav izjemno vznemirljiva kustoška tolmačenja del iz različnih zgodovinskih obdobj namreč vzpostavljajo dobrodošlo protiutež nenavadnim »specialističnim kapricam«, ki so se v Holzhausnovem primeru pritoževanja nad »agresivnim videzom številke tri« na novem vabilu v prenovljene prostore zdele zgolj humorna popestritev. Obenem pa gledalcem omogočajo, da tudi brez vstopa v galerijo lahko začutijo



Novi kraljevi muzej – film



Narodna galerija

vznemirljivost srednjeveške oltarne podobe v slikoviti interpretaciji kustosinje na začetku filma, s povabilom na časovno potovanje: »Predstavljajte si, če zmorete, da ste v tej cerkvi ... z majhnimi okni, s slabotno osvetljava ... Predstavljajte si, da gledate to sliko v trepetavi svetlobi sveč, ki se odbija od pozlate ... Predstavljajte si ...«





Atlas filmografije Haruna Farockija

filmi in galerije

Nace Zavrl

# Eksperimentalni film v galeriji sodobne umetnosti

»Zdi se, da je razmerje med filmom in umetnostjo enosmerna ljubezen. Umetniki obožujejo film, filmskemu svetu pa je za to večinoma vseeno. Še več, pojav jih pogosto razburja – zasmehujejo ga –, saj je filmsko ustvarjanje v osnovi še vedno obrt.«

Chrissie Iles, kustosinja filma in videa,  
Muzej ameriške umetnosti Whitney<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Malcolm Turvey et al.: »Round Table: The Projected Image in Contemporary Art«, *October* 104 (2003), str. 74.

»Po dvajsetih letih ustvarjanja 'eksperimentalnih filmov' vem, da nikoli ne bom imel dovolj dobička za zagotovitev preživetja. Edina alternativa, ki preostane, je torej galerija.«

Matthias Müller, eksperimentalni filmski ustvarjalec<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Scott MacDonald in Matthias Müller: »A Conversation«, v *The Memo Book: The Films and Videos of Matthias Müller*, ur. Stefanie Schulte Strathaus. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2005, str. 255.

Med svetovoma (eksperimentalnega) filma in sodobne umetnosti naj bi bil nepremostljiv zgodovinski prepad, med kinematografskimi obrtniki na enem ter galerijskimi umetniki na drugem polu. Prvi naj bi slednje brezpogojno zavračali, saj so estetske in finančne vrednote poznokapitalističnega muzeja nezdržljive z antikomercialnostjo eksperimentalnih skupnosti. Kot naj bi v osemdesetih dejal Peter Kubelka, ga ob sprehodu mimo



galerije vsakič prevzame močna »želja po smrti«. <sup>3</sup> Če v britanskem kontekstu podobno gorečega antagonizma vendarle ni, je razmik še kako prisoten v Severni Ameriki, kjer Jonathan Walley situacijo opisuje kot razcep med »eksperimentalnim« ter »umetniškim« filmskim ustvarjanjem. <sup>4</sup> Medtem ko eksperimentalni filmarji podpora najdejo na mednarodnih festivalih, v akademskih ustanovah <sup>5</sup> ter specializiranih institucijah (na primer Anthology Film Archives), so ustvarjalci umetniškega filma in videa – ki se pogosto hkrati gibajo med več izraznimi mediji – odvisni od zasebnih zbirateljev in mednarodnega trga umetnin. Prvi prikazujejo v kinodvoranah, drugi v galerijskih in muzejskih prostorih.

Institucionalne pregrade med opisanima metodama avantgardne produkcije se v zadnjih dveh desetletjih rahljajo. Z vse večjim številom bolj in manj eksperimentalnih filmarjev, ki prevzemajo produkcijske, distribucijske ter prikazovalne mehanizme galerijske umetnosti, se meja med »eksperimentalnim« in »umetniškim« filmom postopoma megli, razmerje med sferama »filma« in »umetnosti« pa temeljito preoblikuje. Peggy Ahwesh, Martin Arnold ter zgoraj citirani Matthias Müller redno ustvarjajo instalacije za specifične galerijske kontekste, Isaac Julien, Ben Rivers in Leslie Thornton pa v galerijskih »belih kockah« predvajajo dela, prvotno namenjena kino avditorijem. Tu se zastavi vrsta vprašanj: kakšni so razlogi in motivacije za integracijo eksperimentalnega filma v sfero sodobne umetnosti? Kakšna logika obravnave in prikazovanja eksperimentalnega filma ter njegove

zgodovine je na delu v galeriji, za razliko od kinodvoranskih in kinotečnih prostorov? Pod kakšnimi pogoji je film v institucijah sodobne umetnosti pozicioniran, predvajan in arhiviran?

Galerija sodobne umetnosti je zgodovinsko pomemben ter globoko ambivalenten prostor filmskega prikazovanja in arhiviranja. Newyorški Muzej moderne umetnosti (MoMA) je filmsko zbirko ustanovil že leta 1935, sočasno z oblikovanjem arhivov v specializiranih institucijah po svetu. Vendar, kot je leta 1944 pripomnila Iris Barry, ustanoviteljica filmskega oddelka MoMA, zbirka sredi stoletja ni bila enakovreden, legitimen del muzejske celote. Po besedah kustosinje je bil film »precej oddaljen« od sosednjih umetniških form, podoben »nekoliko dvoumnemu položaju posvojenega otroka, ki ga nikoli ni videti v družbi sorodnikov«. <sup>6</sup>

Kljub ločitvi med »eksperimentalnimi« in »umetniškimi« filmarji so med enim in drugim svetom tudi prehajanja. Sredi sedemdesetih je ameriški ustvarjalec Paul Sharits poleg kinematografskega filma ustvarjal večkanalne galerijske instalacije – na primer hipnotični štiriprotorski **Zaslonski vmesnik** (Shutter Interface, 1975). Sharits je galerijo sprejel pragmatično (ter z mero nezaupanja), kot zatočišče pred finančno negotovostjo podzemne avantgarde. Kljub temu da kolegi – med drugimi Stan Brakhage, Jonas Mekas in Hollis Frampton <sup>7</sup> – umetnikovega razstavljanja niso odobraval, je Sharits nadaljeval z ustvarjanjem instalacij po naročilih galerij prav zaradi nujno potrebne ekonomske podpore, ki je v eksperimentalnih krogih primanjkuje (tako v sedemdesetih kot danes).

Eksperimentalni film – tako na ravni individualnega ustvarjanja kot institucionalne podpore – nikoli ni bil popolnoma ločen od galerij sodobne umetnosti, tudi če je bilo zgodovinsko razmerje med sferama prepredeno s

trenji, negotovostmi in nasprotujočimi stališči.

Uveljavitev cenovno ugodne videoprojektije v zgodnjih devetdesetih letih je video umetnosti omogočila širitev zunaj meja televizijskega monitorja ter galeriji odprla pot do večmetrskih svetlobnih projekcij, tradicionalno lociranih v kino avditoriju. Prihodnji dve desetletji sta priča bliskovitemu porastu galerijskih razstav in instalacij, ki za tematiko vzamejo kinematografski aparat, zgodovino filma ter njegove pripovedne in formalne postopke. Kot v uvodnem citatu komentira Chrissie Iles, so muzeji in galerije v zadnjih desetletjih obsedeni s filmsko zgodovino in medijem samim. To nakazuje že serija razstav o Alfredu Hitchcocku sredi devetdesetih: poleg britanskih »Začarana« (»Spellbound«, Galerija Hayward, London, 1996) in »Notorious: Hitchcock in sodobna umetnost« (»Notorious: Hitchcock and Contemporary Art«, Muzej moderne umetnosti, Oxford, 1999) ter pariško-montréalске »Hitchcock in umetnost: Usodna naključja« (»Hitchcock et l'art: coïncidences fatales«, Center Pompidou, Pariz, in Muzej likovne umetnosti, Montréal, 2000–01), je tu še skupinska megarazstava »Dvorana ogledal: Umetnost in film po letu 1945« (»Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945«, Muzej sodobne umetnosti Los Angeles, 1996), kjer so se med več kot dvesto razstavljenimi filmskimi deli znašli še Luis Buñuel, Peter Kubelka, Fritz Lang, Orson Welles ter že omenjeni Paul Sharits. Film v muzej in galerijo vstopa – sočasno s stoletnico filma ter »krizo« kinematografskih institucij v času digitalizacije – kot medij, zrel za pokoj in komemoracijo.

Prav stalni razglasi o »propadu filma« in smrti cinefilije sredi devetdesetih – morda najslavnejši s strani Susan Sontag <sup>8</sup> – so delno tlakovali pot pospešeni razširitvi gibljive slike v muzejih. Film vstopi v belo kocko kot postaran, ogrožen medij, vreden nege in zaščite. 16-milimetrska dela umetnice Tacite Dean v galerijski prostor znova vpeljejo celuloid, material filmske

3 Navedeno v pismu Stana Brakhagea Paulu Sharitsu, 17. decembra 1985; citirano v Erika Balsom:

»Brakhage's Sour Grapes, or Notes on Experimental Cinema in the Art World«, *Moving Image Review & Art Journal* 1, št. 1 (2012), str. 14.

4 Jonathan Walley: »Modes of Film Practice in the Avant-Garde«, v *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, ur. Tanya Leighton. London: Tate Publishing, 2008, str. 182–99.

5 Glej Michael Zryd: »The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance«. *Cinema Journal* 45, št. 2 (2006), str. 17–42.

6 Citirano v Haidee Wasson: *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005, str. 121.

7 Za celovitejšo obravnavo dialoga med Sharitsom, Brakhageom in Jonasom Mekasom, glej Balsom, »Brakhage's Sour Grapes«.

8 Susan Sontag: »The Decay of Cinema«, *New York Times*, 25. februar, 1996, str. 60.







koluta – je bil na razstavi »Gibanje slik« v Parizu predvajan z videokasete, na nekajpalčnem katodnem monitorju. V prezasedenem galerijskem prostoru Centra Pompidou Sharitsov film – namenjen predvajanju s celuloidnega traku – ni dosegel polnega afektivnega učinka, ki ga je sicer zmožen ustvariti v zatemnjeni kinodvorani.

Na letošnjem Beneškem bienalu je bila vsa filmografija nedavno preminulega Farockega retrospektivno predstavljena v umetniku posvečeni sobi znotraj centralnega paviljona. 87 filmov in videov – z izjemo vseh izgubljenih in nedigitaliziranih – je bilo v nekajmetrski sobi predvajanih (v nenehnem *loopu*) na 87 digitalnih dvajsetcentimetrskih monitorjih, kronološko razporejenih po vsej dolžini in širini galerijskih sten. Obiskovalci bienala so bili soočeni z več kot stotimi urami vizualnega gradiva na miniaturnih monitorjih (med seboj oddaljenih komaj nekaj centimetrov), brez zvočne spremljave ali zgodovinske kontekstualizacije posameznih del, v prenatrpani in presvetli sobi brez sedežev. Gledalka »Atlasa filmografije Haruna Farockega« (»Atlas of Harun Farocki's Filmography«, 2015) tako ujame le naključne izseke iz del, ki za nekaj sekund/minut pritegnejo njeno pozornost – nato se odpravi naprej. »Atlas« cilja le na hipno koncentracijo; kakršnokoli resno obravnavo ali kontemplacijo kompleksnih del prostorska infrastruktura beneške galerije onemogoča. V sprehodu skozi nasičene galerije obsežnega centralnega paviljona so dela Farockega, prej kot filmske mojstrovine, le ambientalna dekoracija, instantni vizualni spektakel.

Okrasna uporaba projiciranih filmskih podob v prostorih sodobne umetnosti se sklada s »kulturno logiko muzeja v poznem kapitalizmu«, estetsko-finančnega premika, ki ga v začetku devetdesetih začrta Rosalind Krauss.<sup>10</sup> Muzejske institucije, ki na prelomu stoletja operirajo pod diktatom visokokonkurenčnega trga umetnosti, dajejo prednost tehnološkemu spektaklu, čutni intenziteti in vizualno privlačni dekorativnosti. Vseprisotne

fotografija: Greene Naftali Gallery



Harun Farocki, Vzporednica

giblјive slike velikih in malih formatov tako prispevajo k spektakularizaciji muzejskega prostora ter posledični privlačnosti za širšo potrošniško publiko. »Muzeji in muzejske institucije,« kot doda Alexander Horwath, vodja Avstrijskega filmskega muzeja, »giblјive podobe uporabljajo kot del svojega nakupovalnega centra.«<sup>11</sup> Film v galerijo vpelje element neposredne tehnološke zapeljivosti, ki jo muzejske institucije izkoristijo za zagotovitev ekonomskega priliva.

Z vseprisotnostjo giblјivih slik v sodobni umetnosti se znova odpira vprašanje ločitve med »eksperimentalnim« in »umetniškim« filmom. Kot pripomni James Quandt, »muzeji in galerije postopoma izražajo bolj in bolj brezobziren odnos do celuloidea. Filmi se zaradi prikladnosti in ekonomske ugodnosti prikazujejo z digitalnimi projekcijami. To bi morala biti goreča tema v svetu umetnosti, ampak temu ni tako.«<sup>12</sup> Zakaj ne? Kot pripomni Erika Balsom, je morda na delu dvojni standard.<sup>13</sup> 16-milimetrska dela Tacite Dean, ki jo zastopa newyorška

komercialna galerija Marian Goodman, se v omejenih izdajah prodajajo za nekaj več kot 100,000 dolarjev. Po besedah Balsomove, »ni muzeja, ki bi si upal predvajati digitalno kopijo filma Tacite Dean ..., dokaj pogosto pa se tako prikazuje zgodovinski in sodobnejši kanon eksperimentalnega filma.«<sup>14</sup> Seveda, celuloidni trak je krhek, drag in dovzeten za projekcijske poškodbe; koluti in filmski projektorji zahtevajo skrb in redno vzdrževanje. Ekonomska učinkovitost digitalnih kopij je osrednji pogoj za razširitev eksperimentalnega filma v sodobni umetnosti. A tudi če ustvarjalec odobri prikaz del s sekundarnih medijev (DVD, BluRay, vse pogostejše kar spletni Vimeo), se eksperimentalni film pogosto znajde v neugodnih prostorskih in svetlobnih pogojih, včasih v napačnem slikovnem razmerju.

Sedemminutna **Limona** (Lemon, 1969) Hollisa Framptona je bila v newyorškem MoMA prikazana vsak dan neprekinjeno na video monitorju, sredi galerijskega stopnišča. V centralnem paviljonu letošnjega Beneškega bienala pa so štirikanalno instalacijo **SOVE OB POLDNEVU preludij: Votli ljudje** (OWLS AT NOON Prelude: The Hollow Men, 2005) Chrisa Markerja predvajali v avdiovizualno in svetlobno nasičenem kletnem prostoru, skupaj z najmanj petimi sosednjimi monitorji.

<sup>11</sup> Citirano v »Does the Museum Fail? Podium Discussion at the 53rd International Short Film Festival Oberhausen«, *Kinomuseum: Towards an Artists' Cinema*, ur. Mike Sperlinger in Ian White. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, str. 153.

<sup>12</sup> James Quandt: »Tacita Dean«, *Artforum* 45, št. 3 (2006), str. 287.

<sup>13</sup> Balsom, str. 19.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Rosalind Krauss: »The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum«, *October* 54 (1990), str. 3–17.





fotografija: Georges Meguerditchian

Gibanje slik, Center Pompidou

Gibljuje slike so v instituciji muzeja še vedno zapostavljene v primerjavi s »prestižnejšimi« umetniškimi formami. Po besedah Stuarta Comerja, glavnega kustosa medijske in performativne umetnosti v MoMA, se imajo »muzeji še veliko za naučiti ... galerije so prostor kinodvorane povéčini ignorirale.«<sup>15</sup> Kljub idejnemu načrtom izpred nekaj let tudi novi prizidek muzeja Tate Modern kakovostnejše kinodvorane ne bo imel. Prisotnost gibljive slike v sodobni umetnosti tako hkrati spremlja pomanjkanje pozornosti in prostorskih kapacitet, ki bi medijskim specifičnostim filma in videa namenili zasluženega nego.

Filmska dela, zamišljena za gledanje od začetka do konca, so v galerijskem prostoru največkrat predvajana in ponavljana neprekinjeno, skozi ves dan: mobilna gledalka lahko v projekcijo vstopi in izstopi sredi filma, ostane nekaj trenutkov, nato odkoraka v sosednjo sobo. V nezatemljenem prostoru se nemalokrat nahaja več monitorjev, projektorjev, zvočnikov,

ki med seboj tekmujejo za pozornost. Tudi celovečerna filmska dela se občasno znajdejo v osvetljenem, hrupnem prostoru brez sedežev, skupaj z več ostalimi deli, katerim gledalka nameni nekaj trenutkov (morda minut) pozornosti, preden se odpravi naprej. Zgovoren primer spremenjene časovne ekonomije v galeriji je **Valovna dolžina** (Wavelength, 1967) kanadskega Michaela Snowa. Kot odziv skrajšani pozornosti galerijskih obiskovalcev je Snow leta 2003 svoj 45-minutni film – prelomno delo strukturalnega filma sedemdesetih let – skrčil v 15-minutni **WVLNT: Valovna dolžina za tiste, ki nimajo časa** (WVLNT: Wavelength for Those Who Don't Have the Time), namenjen, kot pove že naslov, vsem obiskovalcem, ki nimajo časa in volje za vseh 45 minut.

Čeprav je trenutna galerijska pozornost eksperimentalnemu filmu – področju, ki je v naracijah splošne filmske zgodovine največkrat getoizirano, izrinjeno na obrobje – še kako dobrodošla, so se umetniške institucije filma vse prepegosto lotile s površinsko pozornostjo, kot vizualno atraktivnega elementa, ki ne zahteva resnejše obravnave ali časovne kontemplacije. V teoriji je integracija filma v kontekst sodobne umetnosti koristna, zlasti zaradi nove institucionalne podpore

za varstvo, restavriranje in raziskovanje zgodovinskih in sodobnih praks. Vendar galerije sodobne umetnosti, z izjemo posameznih muzejev in kustosinj, skrbno prikazovanje eksperimentalnega filma nemalokrat žrtvujejo za prikladnost in cenovno ugodnost. Kot pripomni eden izmed kustosov na nedavni konferenci »Praksa umetniških gibljivih slik v Britaniji: Od 1990 do danes« (»Artists' Moving Image Practice in Britain: From 1990 to Today,« Galerija Whitechapel, 6. in 7. november 2015), je gibljiva slika v umetnosti tako močno prisotna prav zaradi nezahtevnosti in priročnosti prikazovanja: »Kustosi obožujejo gibljive slike; samo vklopiš projektor, klikneš povezavo na Vimeo, in predvajaš.«<sup>16</sup> Z vse večjim številom akademskih konferenc, tako v polju filmskih študij kot umetnostne zgodovine, ki reflektirajo in raziskujejo dileme pridobivanja, prikazovanja in shranjevanja filma in videa v ustanovah sodobne umetnosti – samo v zadnjem mesecu poleg zgoraj omenjene še na primer »Mediji v tranziciji« (»Media in Transition«, 18.–20. november, Tate Modern) in vsakoletni simpozij »Posebneži: Časovni mediji in muzej« (»Misfits: Time-Based Media and the Museum«, 22.–24. oktober, Carnegie muzej umetnosti, Pittsburgh, PA) – prihaja do novih priložnosti za kritično refleksijo in postopen razvoj temeljitejše institucionalne podpore. Kustosi in institucije se soočajo z dejstvom, da prikazovanje filma operira na drugačnih temeljih kot tradicionalni mediji sodobne umetnosti. Morda pa bo čez nekaj let, ko se »enosmerna ljubezen« sodobne umetnosti konča, galerijski film počasi potihnil, namesto njega pa v programske sheme mednarodnih kustosov priletel naslednji umetniški trend.

<sup>15</sup> Citirano v Wendy Mitchell: »Rotterdam Panel Explores Crossover Between Art and Film Worlds for Finance, Exhibition«, *Screen Daily*, 29. januar 2012, dosegljivo na <http://www.screendaily.com/rotterdam-panel-explores-crossover-between-art-and-film-worlds-for-finance-exhibition/5037121.article> (26. november 2015).

<sup>16</sup> Zapiski avtorja.





kritika

Ana Šturm **Frankofonija** / *Francofonia*, 2015, Aleksandr Sokurov

# Frankofonija

Louvre, eden največjih, najbolj prepoznavnih in najbolj obiskanih muzejev na svetu, je že stari znanec filmskih platen. V filmu **Mesto Louvre** (*La Ville Louvre*, 1990) je Nicolas Philibert dokumentiral obnovo in reorganizacijo muzeja v poznih 80. letih, ko so pred muzejskim poslopjem zgradili slavno stekleno piramido. Prostrane dvorane louvrške palače so za velike denarje najeli za snemanje filma **Da Vincijeva šifra** (*The Da Vinci Code*, 2006, Ron Howard), gverilsko pa sta dve ikonični sceni v muzeju posnela tudi Jean-Luc Godard in Léos Carax. Za slavni prizor, v katerem Anna Karina, Sami Frey in Claude Brasseur v **Nesposobna banda** (*Bande à part*,

1964) tečejo skozi Louvre, Godard ni imel dovoljenja za snemanje. Prizor so morali tako posneti v enem posnetku, varnostniki, ki so poskušali ustaviti uigrani trio, pa niso igralci, ampak muzejski uslužbenci. Še bolj drzen je bil Carax. V filmu **Ljubimca z mostu Pont-Neuf** (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) je nočni prizor obiska Louvra, v katerem Juliette Binoche, da bi si lahko bolje ogledala sliko, pred Rembrandtovim avtoportretom drži prižgano svečo. Carax naj bi prizor posnel, medtem ko je bil varnostnik na stranišču.

Aleksandru Sokurovu se podobnih taktik ni bilo treba posluževati, saj je v

Louvrju lahko snemal z, vsaj tako se zdi, neomejenim dostopom. Muzej pa je poleg Francije, Nemčije in Nizozemske tudi eden od koproducentov **Frankofonije** (*Francofonia*, 2015). Novi film 64-letnega ruskega režiserja je kakor večina njegovih doslej posnetih stvari precej nenavaden in običajnemu gledalcu razmeroma nedostopen, poleg tega pa ga je skoraj nemogoče kategorizirati. Gre za nekakšno izmuzljivo mešanico (psevdo) dokumentarca, filmskega eseja in videoinstalacije, v kateri so pomešane različne avdiovizualne forme, od dokumentarnih do arhivskih posnetkov, igranih vložkov, sanjskih fragmentov, slik, fotografij, šolskih diagramov,





steadicam posnetkov in posnetkov iz ptičje perspektive, očitno narejenih z droni. *Frankofonija* (s podnaslovom *Elegija za Evropo*) je kompleksen film, ki večplastno raziskuje paleto različnih, med seboj bolj ali manj povezanih tematik, od vloge umetnosti in evropske kulturne zapuščine kot bistvenega dela zahodne civilizacije, prek neločljive povezanosti umetnosti in naroda, do razmerja med umetnostjo in močjo.

V *Frankofoniji* se, še bolj kot ponavadi, čuti tudi močna avtorjeva prezenca. V filmu se občasno pojavi v majhni študijski sobici sredi Pariza, kjer se prek Skypa pogovarja z neznanim kapitanom Dirkom, ki z ladjo, polno kontejnerjev, v katerih so shranjeni dragoceni umetniški artefakti, zaskrbljeno pluje po razburkanem Atlantiku, poleg tega pa nas skozi ves film, kot nekakšen dnevnik mnenj in razmišljanj, spremlja režiserjev voiceover. »Louvre, Louvre, ali je mogoče, da je ta muzej vreden več od vse Francije?« se sprašuje. »Kdo potrebuje Francijo brez Louvra? Kdo Rusijo brez Ermitaža? Kaj bi sploh bili brez muzejev?« Tekst včasih postane skoraj pomembnejši od slike. Sokurov zastavi veliko vprašanj in nas popelje v številne miselne sobane in njihove stranske hodnike. A ko se na

koncu hodnika znajdemo pred vrati, za katerimi, tako upamo, bo nekakšen odgovor, tam ni ničesar. Vprašanja ostanejo neodgovorjena. »Moja umetnost in moja dognanja imajo grenak priokus nemoči, ker vem, da nikdar ne bom ničesar do kraja razrešil, le vprašanja postavljam,« je ruski režiser dejal v intervjuju za Sobotno prilogo.

*Frankofonija* je že drugi izlet Sokurova za debele zidove muzejev. V njegovem najbolj (po)znanem filmu **Ruski zaklad** (Russkij Kovčeg, 2002), nesporni mojstrovini, posneti v enem samem neprekinjenem prizoru, neznan narator pohajkuje po sobanah sanktpeterburškega Ermitaža, v katerem se ob pomoči tisočih statistik pred njegovimi očmi odvije 300 let ruske zgodovine. Že *Ruski zaklad* je bilo brez precej podrobnega poznavanja ruske zgodovine težko spremljati, *Frankofonija* pa je s svojim nenehnim prehajanjem med različnimi plastmi in formami, ki jih poleg tega spremlja še nenehen bolj kot ne kriptičen komentar režiserja, še malo trši oreh. Ve skupaj se, kdo ve zakaj, začne s fotografijama dveh nesmrtnih Rusov, Antona Pavloviča Čehova in Leva Nikolajeviča Tolstoja, ki označujeta konec 19. stoletja, torej konec romantične podobe Evrope in

začetek 20. stoletja, nadaljuje pa z že omenjenimi filozofskimi pogovori prek Skypa. Nevihta na razburkanem morju grozi, da bo potopila ladjo, če se ta ne znebi svojega dragocenega tovora. Gre za rekviem za vsemi izgubljenimi umetninami, ki so skozi stoletja, med »muzejsko mrzlico starega sveta« in dolgo potjo do novih domov v evropskih muzejih, izginili na dno morja, ali za metaforo zgodovine? »Zgodovina je kot morje, veste, tragična in brez milosti,« pravi Sokurov, ki kot Benjaminov oziroma Kleejev *Angelus Novus* za zaslonom računalnika kontemplira nad kaosom in ruševinami zgodovine, kot da bi hotel iz morja rešiti vsa tista potopljena in izgubljena umetniška dela.

Osrednji del filma predstavlja znana zgodba o nenavadnem sodelovanju direktorja louverškega muzeja Jacquesa Jaujarda (Louis-Do de Lencquesaing) in nemškega oficirja, pripadnika posebne nemške enote za ohranjanje kulturnih spomenikov *Kunstschutz*, grofa Franziskusa Wolff-Metternicha (Benjamin Utzerath). Jaujard in Wolff-Metternich sta se med drugo svetovno vojno soočila z vprašanjem varovanja in ohranitve neprecenljivih zbirk in skrbela za to, da so umetnine iz Louvra ostale nedotaknjene. Do časa, ko so nacisti poleteli 1940 vkorakali v Pariz, je Jaujard skoraj vse pomembne artefakte (razen težkih kipov in velikih slik, ki jih ni bilo mogoče neopaženo prepeljati drugam) prestavil v podeželske francoske gradove z globokimi kletmi, kjer so bile umetnine na varnem pred bombardiranjem. Wolff-Metternich, visoko izobražen umetnostni zgodovinar in nemški aristokrat, pa je na drugi strani skušal preprečiti, da bi se francoske umetnine znašle v rokah tretjega rajha.

Sokurov se tu ustavi pri vprašanju: zakaj so imeli Nemci tak odnos do Pariza, medtem ko so povsem brezbrizno uničevali mesta in kulturne spomenike vzhodne Evrope? Nemški aristokrati so pogosto hodili na počitnice v Pariz, kjer so občudovali francosko umetnost in kulturo. Zelo veliko jih je govorilo francosko. Francija je veljala za kulturno središče sveta, predvsem pa Evrope. Je bila njihova kulturna izkušnja



zaradi tega podobna francoski? Je bilo njihovo zavedanje o tem, kaj je vredno in pomembno, torej podobno kot francosko? »Zakaj Evropejcem portreti pomenijo tako veliko, muslimanom pa nič? Kakšna bi bila Evropa brez portretnega slikarstva? Kakšen bi bil jaz, če ne bi vedel, kakšni so bili ljudje pred mano?« se znova brez oprijemljivih odgovorov sprašuje režiser. Muzeji, zgodovinski artefakti in umetniška dela, ki so shranjena v njih, imajo moč, da oblikujejo kolektivni spomin in nacionalne identitete, pa tudi naše lastne. Zaradi njih lahko vemo, kakšne so vrednote naše družbe. Slike nam lahko omogočijo boljše razumevanje tega, kdo smo kot Evropejci. In kdor poseduje muzeje in umetniška dela, lahko uzurpira zgodovinski spomin in usodo ljudi, narodov. Zdi se, da nam Sokurov želi povedati nekaj o tem, vendar je vse skupaj preveč raztreseno in nejasno. Nato pa se med stenami muzeja znajdetta še dva duhova.

Gospod Napoleon Bonaparte (Vincent Nemeth), ki je s svojih vojaških pohodov v Louvrovo zbirko prinesel številna pomembna umetniška dela, in gospodična Marianne (Johanna Korthals Altes), simbol francoske republike, ki Napoleona v svoji smešni rdeči čepici spremlja na vsakem koraku. Oba predstavljata čas, ko se je Louvre vzpostavil kot nacionalni muzej, Napoleon pa je predstavljen tudi kot nekdo, ki se je dobro zavedal, da je umetnost zelo krhek zaklad, ki ga je treba obvarovati za zanamce. Na vojaških pohodih ga je tako spremljal svetovalec, umetnik, diplomat in arheolog, utemeljitelj moderne egiptologije Dominique Vivant Denon; on je bil tisti, ki je odločal, katera umetniška dela bodo po zavzetju ozemlja ali države odpeljali s seboj v Pariz. Napoleonova politika do »ohranjanja« in katalogiziranja umetniških del zavzetih držav je predstavljena zelo enostransko. Nikjer ni zaslediti kakršnega koli prevpraševanja, kaj šele problematiziranja dejstva, da je Evropa brez dovoljenja iz teh držav odpeljala največje kulturne spomenike, ki še danes nelegitimno krasijo neštete sobane premožnih evropskih muzejev in tujim državam odrekajo pravico do dela njihove lastne identitete.


Ob kopici metafor in nenavadnih likov-simbolov film precej prosto prehaja tudi med različnimi časovnimi obdobji. Sokurov nelinearno zasleduje zgodovino Louvra od njegovih začetkov v 12. stoletju, prek renesančnega arhitekta Pierra Lescota, ki je zaslužen za podobo Louvra, kot ga poznamo danes, in francoske revolucije, ko je palača Louvra postala nacionalni muzej, vse do druge svetovne vojne, okupacije Pariza in današnjih časov. Postavlja se vprašanje, ali odprti, prosti slog *Frankofonije* in široka mreža asociacij, ki jo prek filma razgrne Sokurov, vse skupaj povežeta v smiselno filmsko celoto ali pa so drobci informacij, ki jih dobimo skozi sliko, še večkrat pa skozi besede, preveč razpršeni in nezaključeni. Odgovor je precej odvisen od tega, ali o filmu razmišljamo kot o umetniškem delu, o dokumentarcu ali o zelo prostem poetičnem eseju, v katerem številne misli, vprašanja, zgodovinski okruški in podatki kot prosti radikali iščejo plodna

tla, na katerih bi morda lahko zasejali kakšno jasnejšo idejo.

S slednjim seveda ni nič narobe, ker pa tema, ki se je Sokurov loteva, zelo močno rezonira s sedanostjo, predvsem s krizo evropske identitete, na katero nas film na različne načine opozarja – najočitneje skozi Géricaultovo sliko Meduzin splav (*Le Radeau de la Méduse*), ki iz današnje perspektive predstavlja dve plati istega kovanca; na eni strani migrante, ki se množično utaplajo na poti v Evropo, po drugi strani pa Evropo samo kot naluknjano in potapljačo se ladjo –, se zdi taka nedorečenost in ohlapnost skorajda zamujena priložnost. Film, ki govori o velikih narodih, njihovem nacionalnem duhu (*Marianne*), o Evropi in umetnosti, o svetu in o stanju, v katerem se je znašel, bi lahko o vsem skupaj povedal tudi kaj bolj jasnega in oprijemljivega. Tako pa je le bleda svetloba tega, o čemer govori.







in memoriam  
Tina Poglajen

# Chantal Akerman

(1950-2015)

Filmska dela belgijske režiserke Chantal Akerman predstavljajo pomemben mejnik v filmskem raziskovanju in upodabljanju ženskih subjektivitet. V njenih filmih – od prvega kratkega filma *Saute ma ville* (1968) do prvega celovečerca *Je, tu, il, elle* (1974), filmov iz obdobja ustvarjanja po selitvi v New York, ki še vedno izražajo močno povezanost z evropsko zgodovino, na primer *Letters Home* (1986), *Histoires d'Amérique* (1989) in drugih – je že od samih začetkov bistveno, da se ženske v njih definirajo same, s čimer je Chantal Akerman pomagala ustvarjati sugestivne in provokativne načine filmskega odpora proti vladajočemu tipu pripovednega igranega filma. Hkrati ti filmi žensko zavest in subjektivnost seveda uveljavijo kot središčno, ne obrobno, kar hegemonijo hollywoodskega filma že samo po sebi odločno postavlja pod vprašaj.

Njeni filmi niso disruptivni zgolj do konvencij mainstreamovskega filma ter njegove maskuline pripovedne logike in eksternalizacije dramatskega dogajanja, ki ju vedno znova postavlja v ospredje,

kot v filmih zgodnjih feministk, denimo Ide Lupino in Germaine Dulac, ki sta to počeli predvsem intuitivno. Filmski jezik Chantal Akerman so izbrusila desetletja feminističnih teorij o nezavednih pomenih in spolni razliki; njeni filmi se postavljajo neposredno po robu tudi najbolj osnovnim filmskim strukturam in nezavednim mehanizmom (vizualno ugodje, spolno določeno gledalstvo, pripovedna kavzalnost, identifikacija in fantazija), ki so zanje resnični razlog, in tako artikulirajo popolnoma nov jezik filmske želje.

## Ženska subjektivnost na primeru *Jeanne Dielman*

*Pogosto od dneva ženske ne ostane nič oprijemljivega. Hrano, ki jo je skuhalo, so pojedli; otroci, ki jih je vzgajala, so odšli v svet. Kje je poudarek? ... Težko je reči. Njeno življenje je anonimnega značaja, ki je skrajno nerazumljiv in begajoč.* (Virginia Woolf)

*Ko pokaže žensko vsakodnevno rutino v vsej njeni banalnosti, Chantal Akerman ne deluje po pravilih, saj podobe ne služijo vedno temu, da bi pripoved tekla dalje [...] za ta zaplet se je odločila, ker je hotela pokazati določene geste v življenju žensk, ki so ponavadi iz filmov izpuščene.* (Jacquelyn Suter<sup>2</sup>)

**Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975) je še danes gotovo režiserkin najpomembnejši in najbolj slovit film. Četudi je odnos z materjo tema, ki se ponavlja v veliko njenih delih (k temu se bomo še vrnili), je *Jeanne Dielman* v tem pogledu bistvena tudi za feministični kontrafilm. Predstavlja namreč ključni moment v gibanju filmskega odpora proti enačenju ženskosti z domom in prevladujočimi pripovednimi konvencijami, ki tovrstne identifikacije najpogosteje izražajo. *Jeanne Dielman* je film, ki je prostorsko večino časa omejen s štirimi stenami stanovanja (že to ga avtomatsko uvršča pod generično oznako »ženskega filma«); torej doma, ki se v

<sup>1</sup> Virginia Woolf. *Collected Essays*, volume 2. Leonard Woolf (ed.). London: The Hogarth Press, 1966, str. 146.

<sup>2</sup> Jacquelyn Suter. »Feminine discourse in Christopher Strong«. *Camera Obscura*, 3/4, 1979, str. 135–150.



režiji Akermanove izkaže za zaporniško celico pod krinko, za nekakšno zlato kletko. Njeno ogrodje sestavljajo znaki dobro poznanih navad in rutine, ki domačnost skozi film vzpostavljajo kot čedalje bolj dušečo, kot nekaj, kar je žensko spremenilo v »robota, pošast ali oboje«<sup>3</sup>, dokler v njej končno ne vznikne morilski bes, uperjen v omejitve njenega urejenega, buržoaznega življenja.

V *Jeanne Dielman* reprezentativni lik patriarhata ni zatiralski mož, temveč najstniški sin. Kljub temu da gospodinjski režim svoje matere sprejema precej brezizrazno, je samoumevna prednost, ki jo imajo njegove želje in potrebe pred njenimi, tista, ki (čeprav je sam prisoten le na obrobju filmskega dogajanja), ustvarja moško prezenco, ki definira pogoje in meje sveta, v katerem se giblje in deluje njegova mati. Pomemben je tudi naslov filma: *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, prav tako lažno temeljit kot njegov pripovedni postopek. Njegova natančnost – ime in priimek, točen naslov, specifična lokacija – daje vtis poostrene objektivnosti, medtem ko zares razkriva prav malo – daje torej vse in nič; vse, kar potrebujemo, da žensko identificiramo, a nič takega, kar bi nam pomagalo, da bi jo razumeli. Režiserkina kamera zabeleži vsako dejanje v življenju vdove, ki je v svojo vsakdanjo rutino vključila prostitucijo: kako pripravlja zajtrk, pošlje sina v šolo, postilja posteljo, nakupuje, seksa, prejme plačilo, kuha večerjo, posluša radio, gre na sprehod, si skrtači lase in tako dalje. Ko končno izbruhne nekaj nerazložljivega (torej umor, ki se zgodi ob koncu filma), kamera sploh ne trzne, pač pa ohrani enako distanco in objektivnost, s katero je prej beležila gospodinjsko rutino.

Dogajanje v *Jeanne Dielman*, ki naj bi izkazovalo žensko subjektivnost, je torej strogo dobesedno in se počasi pomika proti nekakšnemu zadržanemu,



a nepreklicnemu vrhuncu, s čimer prevprašuje osrednje pripovedne koncepte zapleta, lika in naslavljanja gledalca in gledalke. Konvencionalno dogajanje nadomesti refleksiven, meditativen ritem, »strukture, ki so implicitno povezane z ženskim urnikom in ženskim notranjim svetom«<sup>4</sup>, a dogajanje nikoli ni filmska upodobitev miselnih procesov lika – misli, spominov, sanj, fantazij, prividov, kot na primer pri podobnem (najverjetneje prvem feminističnem) filmu nadrealistke Germaine Dulac, ki več kot polovico štiridesetminutnega *La souriante Madame Beudet* (1923) posveti filmski reprezentaciji sanjarjenj in želj svoje protagonistke, s katerimi gledalca in gledalko umesti prav v središče, brez besed, na način, ki ga je sposoben samo filmski medij. Drža *Jeanne Dielman* je poudarjeno eksterna: o filmu so najpogosteje razglabljali kot o hiperrealističnem, minimalističnem priklicu površine resničnosti.

A kje je torej ženska subjektivnost? Chantal Akerman ne uporabi niti klasičnega hollywoodskega filmskega mehanizma subjektivne identifikacije z zornim kotom – sistemom pogledov od kamere k likom, med liki, med gledalcem in platnom –, še več, prav te mehanizme vizualnega in identifikacije postavlja pod vprašaj, saj se izogiba klasičnim montažnim vzorcem in redefinira os sistema zornega kota ter kombinacijo plan-kontraplan. Zdi se,

da dela vse, da bi subjektivnost v *Jeanne Dielman* pravzaprav zanikala, a vendarle naj bi bile ravno ženska subjektivnost, njena definicija in alternativne reprezentacije tisto, v čemer so filmi Chantal Akerman najbolj inovativni.

Statična kamera in dolgi kadri hkrati spominjajo tako na prve filmske poskuse kot na dokumentaristični filmski pristop, ki ga ves čas zaznamuje zavedanje o prisotnosti avtorja. Sandy Flitterman-Lewis piše, da prav ti dolgi pogledi, za katere se bolj kot običajno ves čas zavedamo, da so avtoričini, neizogibno izzovejo premislek o subjektivnosti junakinje filma, tako v *Je, tu, il, elle, News from Home* in dokumentarnem *D'Est* (1993) kot v najslovitejšem prizoru *Jeanne Dielman*, kjer naslovna junakinja pomiva posodo s hrbtom proti kameri: o nečem vendarle mora razmišljati! Za *Jeanne Dielman* je torej bistven proces branja filmskega teksta, na kakšen način je branje lahko dinamično-fluidno, saj prav to ustvarja najpomembnejši feministični element: »Pomen [filma] je neločljivo zvezan s subjektivnostjo vsakega gledalca in gledalke ter ju umesti v samo jedro procesa pomenjanja filma. Pri tem ne gre za gledalstvo, ki bi bilo spolno nevtralno; vednost o ženskem izkustvu (ali zanimanju zanj), ne glede na to, ali je bilo doživeto neposredno ali le zamišljeno, nujno sooblikuje vsako interpretacijo [filma]. [...] Chantal Akerman ustvari šokantno alternativo gledalcu klasičnega hollywoodskega filma (ki moško pozicijo zavzame ne glede na svoj spol), saj predpostavi

3 Sandy Flitterman-Lewis: »What's Beneath her Smile? Subjectivity and Desire in Germaine Dulac's *The Smiling Madame Deudet* and Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*«, v G. A. Foster, (ur.), *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2003, str. 27–40.

4 Flitterman-Lewis, str. 30.



ženski gledalski subjekt, čigar samo razumevanje filma temelji na njegovi sorodnosti z ženskim.«<sup>5</sup>

## Mati-hči, Varšava-Bruselj-New York

*Generacija mojih staršev si je dopovedovala: prizanesli jim bomo z zgodbo o tem, kaj se nam je zgodilo. Ker nam svojih zgodb niso posredovali, sem iskala lažen spomin, neke vrste namišljen, rekonstruiran spomin namesto resnice, kot da ne bi imela nikakršnega dostopa do stvari, ki so bile resnične. ... Šale so del istega, kot vrnitev potlačenega. Šale so zbijali, ker je bilo življenje nevzdržno. Tako so s posmehom zanimali, kar se je zgodilo, se od tega odmaknili tako, da so to smešili. Ko zgodovina postane nevzdržna, svojo lastno bedo uprizoriš in se ji smejiš.* Chantal Akerman<sup>6</sup>

Chantal Akerman je že od samih začetkov filmskega ustvarjanja poudarjala, da je bila njena mati v koncentracijskem taborišču in da o tem ni hotela govoriti. Ta frustrirana, protislovnna občutja hčere do matere – ženske, ki je preživela grozote – posredno naslovi že v svojem prvem filmu, *Saute ma Ville*, ki napove teme in pripovedne strategije, s katerimi je ustvarjala vse življenje. Sama ga je opisala kot zrcalno sliko *Jeanne Dielman*: protagonistka v njem ne potrebuje pravil, ki bi ji določala življenje – zato povzroči, da jih raznese na kosce. A vendar ne gre za način življenja, ki bi bil boljši od eksistenčno mrzkega, ki ga živi Jeanne Dielman. Konča se ravno tako slabo, s samodestruktivnostjo, ki je lastna tako podrejanju pravilom kot njihovem uničenju.

V njenem delu sta pomembna predvsem dva elementa: avtorski glas, ki se občinstvu predstavlja kot razcepljen, in predelovanje osebnih izkušenj skozi filme. *Jeanne Dielman* je v svojem bistvu film hčere, ki je zastavljen dvojno: skozi ambivalentno identifikacijo z mamo, hkrati pa z režijsko ločitvijo od njene sprijaznenosti s patriarhalnimi normami in strukturami. Tudi Teresa de Lauretis<sup>7</sup>

trdi, da film deluje dvojno: skozi lik in režiserko, skozi podobo in kamero. Piše, da je dvojico mogoče vzporejati z ženskostjo in feminizmom: slednji skozi kritično delo doseže, da je prva lahko upodobljena. Podobno Janet Bergstrom feminizem filma vidi v tem, da ta mater kadrira skozi pogled, ki nedvoumno pripada hčeri, in je po eni strani odmaknjen in nadzorujoč, po drugi pa obsesiven in fasciniran, in prav ta razklanost občutja v *Saute ma Ville* povzroči nekakšen obupan izbruh. To je zahteva po pozornosti otroka, ki od svojih staršev nikoli ni smel zahtevati preveč, saj so »že dovolj pretpeli«. Subjektivnost, agens in avtorstvo v filmih Chantal Akerman so torej neločljivi od položaja hčere, konstituira pa jih skozi ločevanje avtorskega pogleda od matere, ki ostaja njen objekt.

Prostorsko ločenost – razkol med obema poljema poudarja tudi odsotnost klasične montaže, ki bi plan in kontraplan povezovala. Namesto tega sta v ospredju opazovanje in odločenost, da gledalke in gledalca film ne bo pustil vsrkati in dinamiko drame, ki bi se izrazila skozi čustva. Delo Chantal Akerman je torej razcepljeno med tistim, kar je upodobljeno, in tisto, ki to upodablja, med *énoncé* in *énonciation*, med subjektom in objektom, med hčerjo in materjo. Strategija je formalno nedvoumno izposojena pri avantgardnem, strukturalnem filmu, a je Chantal Akerman vanjo vtisnila lasten pečat, viden v obsesivnem, unikatnem upodabljanju likov, ki so mučno nejasni in ves čas nekako »v prehodu«, med čakanjem: na železniških postajah, avtobusnih postajališčih, podzemnih železnicah, v hotelih in dvigalih, strmeč v prazno. Gre za filme, ki torej kombinirajo dokumentaristične in igrane pristope, kot pri *Hotel Monterey* (1972), *News from Home, D'Est*, pa tudi *Les Rendez-vous d'Anna* ali seveda *Jeanne Dielman* in *Toute une nuit* (1982). Po mnenju Janet Bergstrom<sup>8</sup> je razcepljenost v delu Chantal

Akerman tako velika, da gre pravzaprav za dva diskurza: enega feminističnega in drugega, ki izvira iz potlačene ali »asimilirane« ženskosti.

Po drugi strani je njeno delo razcepljeno tudi geografsko: **Histoires d'Amérique: Food, Family, Philosophy**, z napol francoskim in napol angleškim naslovom, se dogaja v Ameriki, a v njem nastopajo židovski priseljenci, ki z nenaturalistično igro in sodobnimi, a vintage oblačili obtičijo nekje med preteklostjo in sedanostjo; New York, kjer je Chantal Akerman živel in ustvarjala, pravzaprav ne igra večje vloge kot to, da služi za ozadje dogajanja. Podobno je v *News from home*, kjer je disjunktivna tudi raba jezika, saj hči bere materina pisma v angleščini z močnim francoskim naglasom, medtem ko gledamo zaporedje podob New Yorka, ki nikoli ne vključujejo niti matere niti hčere. Eden izmed ključnih strukturnih elementov je torej tudi nihanje med Evropo in New Yorkom, ki je delovalo kot lasten koncept; v *A Couch in New York* (1995) ameriški psihoanalitik izmenja stanovanje z boemsko Francozinjo, v *Les Rendez-vous d'Anna* pa mlada filmarka potuje od Nemčije in Belgije do Francije.

Chantal Akerman je v intervjujih pogosto povedala, da se lahko poistoveti z arhetipom »tavajočega Juda«, ki pooseblja judovsko identiteto ter z njo povezan občutek neumeščенosti, manko domovine, ki je nadomeščena s toliko višjim vrednotenjem družine, obupom staršev nad otrokom brez lastnih potomcev in nevrotične krivde, ki jo s tem obupom sami vzbujajo v otroku. Njeno globoko osebno raziskovanje filmskih geografij in identitet, prostora in časa, navsezadnje tudi spolnosti in religije, pa jo skupaj z estetsko idiosinkratičnim pristopom k filmski formi postavljajo med najdrznejše filmske vizionarke in vizionarje zadnjih desetletij.

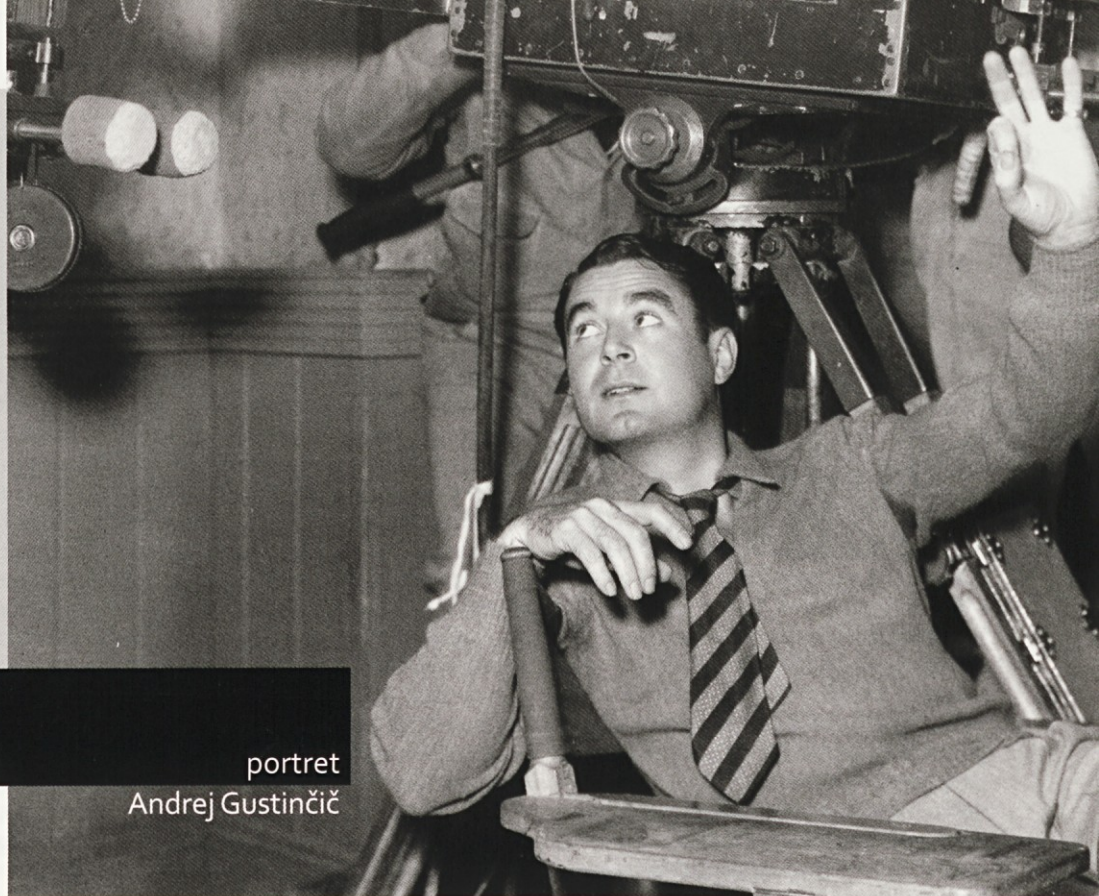
7 Teresa De Lauretis. »Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory«, v Patricia Erens (ur.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990, str. 288–308.

8 Janet Bergstrom. »Chantal Akerman: Splitting«, v Janet Bergstrom (ur.) *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999, str. 273–290.

5 Flitterman-Lewis, str. 34.

6 Jean-Luc Outers, »Histoires d'Amérique«. *Cinergie*, Februar 1989, str. 6.





portret  
Andrej Gustinčič

# Leo McCarey in pot v pekel

V komediji Lea McCareyja **The Milky Way** (1936) s Haroldom Lloydom je sekvenca, ki lahko služi kot abecednik za režiranje fizičnega humorja. V tem zelo smešnem filmu Lloyd igra mlekarja, ki po raznih peripetijah postane boksar. Trenira v podeželskem taboru. Nekega jutra na poti v ring Lloyd na vrtu sreča trenerjevo ljubico, ki sedi in bere časopis. Začneta se pomenkovati. On hodi naprej in nonšalantno preskoči grm. Nagib kamere mu sledi, ko pade v potok, za katerega ne mi ne on nismo vedeli, da je tam. Brez reza mu kamera sledi, ko čofota do brega. »Hej, Tigre,« reče trenerjeva ljubica, uporabljajoč njegovo boksarsko ime, »mi gremo vedno čez most.« V istem hipu kot on opazimo, da je za njim zares most. »Oh, da,« reče Lloyd in nadaljuje svojo pot. Takšna gladka uprizoritev burkastega dogodka, na katerega tako priča kot žrtev reagirata z mirnostjo na meji ravnodušnosti, izpeljana z enostavno in lepo formo, spominja na angleške komične romane

osemnajstega stoletja, v katerih je tudi največja nesramnost opisana z umirjenim jezikom.

McCarey, ki so mu posvetili retrospektivo na letošnjem *Il cinema ritrovato* v Bologni, je bil eden največjih hollywoodskih mojstrov komedij, kar pomeni, da je bil eden največjih mojstrov komedije sploh. V *Hal Roach Studios* v dvajsetih letih prejšnjega stoletja je združil Laurela in Hardyja ter razvil sproščen in improvizatorski pristop, ki ga je zadržal tudi, ko je postal eden najslavnejših hollywoodskih režiserjev. »Nikoli ni bilo scenarija,« je povedal Ralph Bellamy, ki je igral v **Grozni resnici** (*The Awful Truth*, 1937). »Leo je vsako jutro prišel z zapiski na rjavem kosu ovojnega papirja in nam povedal, kaj naj govorimo in počnemo.«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Citirano v Gehring, Wes D.: *Leo McCarey: From Marx to McCarthy*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005, str. 148.

Če ni imel navdiha, je sedel za klavirjem in igral, dokler ga ni dobil.

Ko je konec šestdesetih let umiral zaradi emfizema v bolnišnici v Santa Monici v Kaliforniji, je McCarey v pogovoru s Petrom Bogdanovichem pojasnil svojo teorijo komedije. Med snemanjem nekega filma z Laurelom in Hardyjem za Hala Roacha je sodelavcem rekel, da gre vedno za tempo in reakcije. »Moramo zapustiti to cepetavo gibanje in delati z normalno hitrostjo,« sem povedal. 'Dal vam bom primer. Sedimo na kraljevski večerji. Vsi plemiči sedijo za mizo. Nekdo prdne. Vsi se hitro spogledamo. In to je vse.' Smejali so se, ampak so razumeli, kaj mislim.«<sup>2</sup> Angleška beseda za to je »understatement« in to zmerno reagiranje na razgrajaška dogajanja je v osrčju McCareyjevega pristopa k humorju.

<sup>2</sup> Citirano v Bogdanovich, Peter: *Who the Devil Made It*, New York: Alfred A. Knopf, 1997, str. 392.





Grozna resnica

Razumel je unikatno kombinacijo spontane energije in popolnega razumevanja filmske forme. **Nora vojna bratov Marx** (Duck Soup, 1933) predstavlja vrhunec enostavno zato, ker jo je naredil veliki režiser z naravnim, lahko bi rekli prirojenim razumevanjem komedije. Izključil je Harpovo igranje harfe in Chicovo virtuoznost na klavirju. Še pomembnejše, uspelo mu je integrirati Groucheve izbruhe enovrstičnic, pogosto delujoče kot »stand up«, ki ustavi film, v filmsko celoto, v kateri sta patriotizem in ponos izpostavljena nenehnemu nespoštovanju. Ni šlo za nesramnost z višjim namenom kot v poznejših filmih bratov, ampak za izpodrivanje domoljubja in vseh ustanov iz čiste ljubezni do anarhije.

Čprav je snemal do leta 1962, je bilo njegovo obdobje v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja. V štiridesetih se se v njegovih sicer ganljivih in človeških filmih o katoliškem duhovniku, očetu Chucku O'Malleyju, pojavile prve sledi konformizma, ki se je s časom strdil v najtemnejšo ameriško reakcijo. McCarey je bil žrtev makartizma. Ne zato, ker bi ga lovci na komuniste preganjali. Niso ga. Njegovo umetnost je skorumpiralo in kompromitiralo to, da je intimno in fanatično sprejel njihovo ideologijo.

### Lucy in Jerry

McCareyjev pouk o nesramnosti na kraljevski večerji je viden tudi v enem njegovih največjih filmov, komediji

*Grozna resnica*. V nočnem klubu sedita za isto mizo Jerry in Lucy Warriner, zakonski par, ki se razhaja. Z Lucy je njen perspektivni bodoči mož Dan Leeson. Za mizo sedi tudi Dixie Belle Lee, Jerryjeva znanka, ki je pevka v klubu. Situacija je, blago rečeno, nerodna. Jerry pove Danu in Lucy, da je Dixie Belle morala spremeniti ime, ker družina ne odobrava njenega poklica. Ko simpatično dekle začne peti, ji med refrenom odrski ventilator dvigne obleko ter razkrije noge in spodnje hlače. Sedeči za mizo reagirajo na to nepričakovano (in blago) vulgarnost na različne načine. Jerry si prekrije obraz in skuša pogledati proč. Lucy se diskretno trudi, da se ne bi smejala. Dan tudi pogleda proč, čeprav mu je všeč. Vsakič, ko Dixie Belle odpoje refren, se ji obleka dvigne. Humor ni v Dixie Belle in njeni pesmi, ampak v komaj skriti zadregi ostalih. »Lažje bo, če spremeni ime ona kot pa vsa družina,« mimogrede reče Lucy.

Večer v klubu v *Grozni resnici* je kompleksna sekvenca, v kateri se marsikaj dogaja. Jerry in Lucy sta rafinirana in neskončno duhovita Manhattančana. On je bil na potovanju in laže, da je bil na Floridi. Ona odkrije laž, ko vidi, da je sadje, ki ji ga je prinesel, prišlo iz Kalifornije. On misli, da ga je prevarala in inštruktorjem petja. Odločita se iti narazen in pred njima je devetdeset dni, dokler ločitev ne postane veljavna. Prizor loči Jerryja v osebi Caryja Granta in Lucy, ki jo igra Irene Dunne, od ostalih v klubu, ki v populistični vulgarnosti Dixie Belle uživajo. Ta dva uglajena in duhovita Newyorčana loči tudi od Dana (Ralph Bellamy), ki želi odpeljati Lucy, da bi živela z njim in njegovo materjo v Oklahoma Cityju. »Če se dolgočasite, lahko za konec tedna vedno skočite do Tulse,« reče Jerry z noto nonšalantnega snobizma, s katerim Newyorčani gledajo na tako imenovano osrčje Amerike. Vsa sekvenca je protipopulistična in kozmopolitsko elitistična, nekaj, česar se je McCarey pozneje odločno znebil.

Nekateri kritiki in gledalci so doživeli igro Irene Dunne kot samozadovoljno. Kritičarka Pauline Kael je zapisala, da je imela igralka pokroviteljski odnos do komedije in nikoli ni dopustila gledalcem, da bi pozabili, da gledajo

veliko damo.<sup>3</sup> Res je, da Dunnova ni spoštovala žanra. Ampak njena feminilnost in uglajenost, njena malce superiorna distanca in sofisticirano spogledovanje so hkrati njeno edino orožje in edina obramba. Lahko bi rekli, da sta njena feminilnost in navidezna krhkost jekleni. Njena živahnost je nervozna; živahnost človeka, ki ve, da gre pod duhovitostjo za resne zadeve in monumentalne preizkušnje. Gre za zmago ljubezni, tiste Shakespearjeve poroke zvestih duš, le da Jerry tega ne razume. Ona se junaško bori za čustveni obstoj obeh. Na koncu mu Lucy razloži stvari z modrostjo in duhovitostjo junakinje kakšne Shakespearjeve komedije. »Smešno, da je vse tako, kot je, zaradi tebe,« mu pove. »Če ti ne bi mislil, tako kot misliš, ne bi vse bilo tako, kot je. Menim, da bi lahko bilo vse tako, kot je bilo prej, če bi bil ti drugačen.« Ko ji on pove, da je težavno stanje povzročila ona, mu odgovori: »To pa ni res. Stanje je takšno, kot ti misliš, da sem ga ustvarila. Jaz pa ga sploh nisem ustvarila. Vse je, kot je bilo, ampak tudi ti si takšen, kot si bil, in zato mislim, da nič več ne more biti, kot je bilo nekoč.« Besede so izgovorjene s spogledljivim šarmom, v katerem je skrita smrtna resnost junakinje, ki mora svojemu neskončno privilegiranemu možu vse pojasniti; privilegiranemu zato, ker ona nikoli ne postavi vprašanja, kaj je počel on, medtem ko je lagal, da je bil na Floridi.

### Ljubezen, urgentna in slovesna

McCarey je spet režiral Irene Dunne dve leti pozneje v filmu **Ljubezenska afera** (Love Affair, 1939). Film danes v glavnem omenjajo le kot izvirnik ene najbolj priljubljenih ljubezenskih zgodb, **Velika ljubezen mojega življenja** (An Affair to Remember, 1957), ki jo je prav tako režiral McCarey. Ampak Ljubezenska afera je veliko boljši film: urgenten in neotesan v svoji energiji na način filmov tridesetih.

Dunnova igra Terry McKay, ki se seznanila z Michelom Marnejem v osebi Charlesa Boyerja na razkošni potniški ladji. On je slavni osvajalec žensk, ki se je odločil poročiti, ona pa ljubica drugega. Zaljubita se. Ker pa oba že imata partnerja, se

<sup>3</sup> Kael, Pauline: For Keeps. New York: Dutton, 1994, str. 623.





Nora vojna bratov mrlx



Ljubezenska afera



Za boljši jutri

odločita, da se bosta začasno ločila. Če se bosta ljubila tudi še čez šest mesecev, se bosta srečala na Empire State Buildingu v New Yorku. Na dogovorjeni dan se oba odpravita na srečanje, a Terry na poti na sestanek zbije avto. Michel jo nad New Yorkom čaka zaman. Prepričan je, da ga ne ljubi več, in film sledi malce mazohistični poti do njunega ponovnega srečanja. Tako kot v *Grozni resnici* je McCarey režiral svojo igralko v največjo delikatnostjo, občutljiv do vsakega čustvenega odtenka. Tak je prizor, v katerem Michel obišče Terry. Prišel je, da ji pove, da zapušča Ameriko. V bližnjem posnetku vidimo osuplost in bolečino ženske, ki je doživela čustveni udarec v pleksus in ga izraža s komaj opaznim spuščanjem vek in majhnim ukrivljenjem ust.

To je prvi McCareyjev film, ki ga poznam, v katerem njegova katoliška vera igra vlogo, in ta je pomembna, a diskretna. Med potovanjem obiščeta Michelovo staro mamo (Maria Ouspenskaya) na Azurni obali. Michel in Terry molita v kapelici na njenem vrtu. Sekvenca je nadčutna, ampak tudi čutna. Ko Boyer pogleda Irene Dunne, medtem ko v kapelici molita, vnese odtenek mesenega poželjenja v prizor diskretne duhovnosti.

Remake iz leta 1957 s Caryjem Grantom in Deborah Kerr v glavnih vlogah je ista zgodba, a lepše zapakirana v tehniki cinemaskopa in technicolorja. McCareyju je bila bolj všeč prva različica, ker se mu je zdel Boyer globlji igralec od Granta, vendar je druga doživela večji uspeh pri gledalcih. Privlačnost je očitna: ne le da je Cary Grant sanjsko čeden v smokingu, ampak doživimo poletje na Azurni obali in sneg v newyorškem Central Parku v barvah,

ne pa le kot kuliso. Tempo je eleganten in čustva v igri Granta in Deborah Kerr pridušena. Deborah Kerr je znala igrati z nervozno močjo osebe, vedno previdne glede nevarnosti čustvene bolečine.<sup>4</sup> Ta nervoznost bi bila dobrodošla za vlogo v *Veliki ljubezni mojega življenja*. Njena igra v tem filmu je topla; pretopla, tudi preveč dostojanstvena. Ima pokroviteljski ton. Tisto, kar so govorili o Irene Dunne – da gledalcu nikoli ne dovoli pozabiti, da je velika dama – veliko bolj drži za Deborah Kerr in tudi za film v celoti. Ničesar ni, kar bi razburkalo slovesni in vljudni ton filma.

### Dom, družina ...

Čprav sta glavni vlogi pripadli bleščeče šarmantnima in kompleksnima igralcema, kot sta Cary Grant in Charles Boyer, gre za filme o ženskah in njihovi potrebi po uravnovešenih in sočutnih moških. To lahko rečemo tudi za nuno, ki jo igra Ingrid Bergman v *Marijinih zvonovih* (*The Bells of St. Mary's*, 1945), in za njen odnos do očeta O'Malleyja (Bing Crosby), le da brez spolnega elementa. Odnos med moškim in žensko je osnovna, rekel bi sveta celica vseh teh filmov.

V *Za boljši jutri* (*Make Way for Tomorrow*, 1937) se je McCareyjev pogled razširil na družino in rezultat je presenetljivo žalosten in porazen. Gre za razbijanje osnovne povezave med moškim in žensko. Lucy in Bark Cooper (Beulah Bondi in Victor Moore) izgubita hišo in tako postaneta odvisna

<sup>4</sup> Recimo v filmih *Črni narcis* (*Black Narcissus*, 1947, Emeric Pressburger in Michael Powell), *Dober dan, žalost* (*Bonjour Tristesse*, 1958, Otto Preminger) in *Nedolžni* (*The Innocents*, 1961, Jack Clayton).

od svojih odraslih otrok. Bark gre spat na hčerino sofo, Lucy pa k sinovi družini. McCarey je bil takšen mojster, da je znal komično situacijo razgraditi in pokazati zadrego, na kateri je komedija zasnovana. Lucyjina snaha v stanovanju poučuje igranje bridža. Služkinja v sobo prinese gugalni stol. Lucy se začne gugati in zasliši se škripanje. Ostali v sobi se skrivaj spogledujejo, od kod prihaja ta zoprni zvok. Lucy počasi postane jasno, da gre zanje, zato se neha gugati. Njeno zadrego olajša topla reakcija snahinih učencev, a snaha si hitro izmislil izgovor, da bi se rešila starke, ki se enostavno ne ujema z njeno družino.

Film neizogibno vodi do ločitve, in značilno za McCareyja je, da je konec osredotočen na Lucy, ki veliko bolje od moža razume, kako obupna je situacija. Na koncu jo vidimo samo na železniški postaji; žensko z duhom mcareyevske junakinje, brutalno oropano svojega moškega in edinega pravega prijatelja.

### ... in senator McCarthy

Nekaj takšnega lahko vidimo tudi v McCareyjevem prispevku k antikomunizmu senatorja Josepha McCarthyja in njegovih privržencev v filmu *Moj sin John* (*My Son John*, 1952). Spet imamo junakinjo v sovražnem okolju, ampak McCarey se nekako ni mogel odločiti, kakšen film snema. Že prej se je ukvarjal s političnim filmom. V bizarni komediji *Once Upon a Honeymoon* (1942) Ginger Rogers in Cary Grant v najbolj glamuroznih izdajah občičita v koncentracijskem taborišču, obkrožena z Judi, ki v sencah pojejo žalostne hebrejske pesmi. Ampak nič ne more pripraviti gledalca, ki je McCareyja spoznal prek *Grozne resnice*, *Ljubezenske*





Once Upon a Honeymoon



Moj sin John

afere ali Nore vojne bratov Marx, na film *Moj sin John*. Veliko je bilo napisanega o tej antikomunistični norosti. Že ko je prišla v kinematograf, je kritik Robert Warshaw, ki je gojil simpatije do lova na komuniste, zapisal, da je film napad na komunizem in afirmacija amerikanizma tistega tipa, »ki bi moral preplašiti vsakega resnega Američana, ne glede na to, ali je liberalen ali konservativen«. <sup>5</sup> Pomembno se je spomniti, koliko gneva je bilo izraženega v tistem času. Izobraženci so bili tradicionalna tarča ameriške desnice. V svoji študiji anti-intelektualizma v ameriškem življenju zgodovinar Richard Hofstadter našteje nekaj primerov retorike o intelektualcih iz časa, ko je McCarey posnel *Mojega sina Johna*, o »harvardskih profesorjih, izprijenih intelektualcih ... na zunanjem ministrstvu«, »tistih z vzhodne obale, ki žalijo poštene ljudi z velikega srednjega zahoda, osrčja Amerike«, »tistih z izjemno izobrazbo, ki jim manjkajo poštenost in zdrava pamet«. <sup>6</sup> Najbolj v oči bijoče pa so objave v antikomunistični reviji *The Freeman*: »Naše univerze so vadišča za bodoče barbabe, ki pod krinko znanja prinašajo ignoranco in cinizem in koljejo zadnje ostanke človeške civilizacije. Ne bodo kmetje, ki se vozijo s podzemno železnico, zrušili njenih zidov; sledili bodo zgolj ukazom svojih izobraženih bratov.« <sup>7</sup> McCareyjev *Moj sin John* je popolna upodobitev te kmetavzarske histerije.

Helen Hayes igra Lucille Jefferson, poročeno z velikim patriotom, ki govori (pravzaprav poje!), da naj se tisti, ki

jim Amerika ni všeč, vrnejo tja, od koder so prišli. Dva sina se borita v korejski vojni, tretji, John (Robert Walker), pa je intelektualec (in verjetno homoseksualec), ki dela v Washingtonu. John je snob z mačjimi gestami in vedenjem, ki komaj skriva prezir do neizobraženih staršev in govori sumljive stvari. »Nekatere med nami, oče, manj zanima svet, kakršen je, kot kakršen bi lahko bil,« pove, in takoj posumimo, da je nevaren element. V ozadju je tudi agent FBI, ki za Lucille in njenega moža postane nadomestni sin.

Film se celo postavi v obrambo floskul (»Ko se inteligentnost zamaje, se vedno lahko naslonimo na floskule,« pove moder družinski zdravnik). Helen Hayes je v tem filmu kot mcareyevska ženska v okvari, z viškom duha in energije, ki se brez ventila spreminja v psihozo. To je portret ženske v klimakteriju, v družini, v kateri je dominirana in omamljena, in do katere se moški obnašajo pokroviteljsko.

V nekem trenutku Jerry v *Grozni resnici* Lucy reče, da ji želi srečo »tam, kjer se zahod začne«. Za njo stojita Dan in njegova mati. Lucy se obrne na levo in desno, da bi ju pogledala čez rame in prek njih na življenje, ki jo čaka, ko bo zapustila New York in se odselila v Oklahoma City. Ali je Lucille, ki jo igra Helen Hayes, Lucy, če bi šla živeti v osrčje Amerike z Danom? Zagotovo njen mož spada med primitivce, za katere Lucy in Jerry ne bi imela časa.

V prvi polovici se zdi, da se je McCarey odločil posneti film o usodi ženske, ki je prestara, da bi imela otroke, zato z njo ravnajo, kot da je invalidna. Družinski zdravnik vztraja, da mora jemati pomirjevala. »Te so dobre. Dokazano,« ji reče, ko ji da tablete. »Tri na dan. Popijte

zdaj. Ko jih zmanjka, me pokličite.« Ona je igriva in se šali, ampak zdravnik in mož sta nepopustljiva, čeprav nasmejana, in jo dobesedno obkolita.

A če se je film na začetku zdel kot pikra uprizoritev pekla patriotske patriarhalne morale, se vse to obrne na glavo. FBI se ne moti: John je komunist. Oče ima prav v svojih pogledih in žena mu to tudi pove: »Imaš več modrosti kot vsi mi, ker slediš svojemu srcu.« V filmu se čitita dva McCareyja. Eden je duhovit in čuječen umetnik z naravno prizanesljivostjo do žensk, drugega pa lahko najbolj precizno opišemo kot ameriškega fašista.

Film je bil katastrofalno neuspešen. Igralka Helen Hayes se je celo poskušala distancirati od njega. McCarey je pet let pozneje spet doživel uspeh z *Veliko ljubeznijo mojega življenja*. Posnel je še satiro *Rally 'Round the Flag, Boys!* (1958), ki jo imajo nekateri kritiki za podcenjeno subverzivno komedijo. V vode antikomunizma se je vrnil z zadnjim filmom *Satan Never Sleeps* (1962), s katerim je bil tako nezadovoljen, da je zapustil snemanje in prepustil asistentu, da film konča.

McCarey je bil nedvomno eden izmed velikih režiserjev klasičnega Hollywooda. Njegovo sodelovanje z Laurelom in Hardyjem, Charleyjem Chasom, brati Marx in drugimi ga uvršča med ustvarjalce ameriškega komičnega filmskega sloga. Za sabo je pustil klasike, kot so *Za boljši jutri*, *Grozna resnica* in *Ljubezenska afera*, pa tudi čudoviti *Ruggles of Red Gap* (1935) s Charlesom Laughtonom kot angleškim butlerjem na ameriškem zahodu. Ne vem pa, ali obstaja kakšen njegov film, ki ne ponuja vsaj občasnih užitkov. Tudi tako mlačna in nerazrešena zadeva, kot je *Good Sam* (1948), vsebuje jedeck prizor, ko dobrega samaritana (Gary Cooper) podlost ljudi, vključno z žensko, ki ji je pomagal, dobesedno prepodi z avtobusa. Z leti je njegov slog postal bolj tog, diskretna religioznost *Ljubezenske afere* pa bolj populistična. Njegovi dobri filmi so večni, slabši vsaj zanimivi. Ampak nič ne pokvari umetnika bolj kot nazadnjaška ideologija; posebej tistega, ki je bil znan po spontanosti, nespoštljivem humorju in finem orisovanju delikatnih in zapletenih občutkov.

<sup>5</sup> Warshaw, Robert: *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Atheneum, 1979, str. 163.

<sup>6</sup> Citirani v Hofstadter, Richard: *Anti-intellectualism in American Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1963, str. 12

<sup>7</sup> Prav tam, str. 13





Pobesneli Max: Cesta besa

## Anja Banko

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

**Trilogija Tisoč in ena noč** (As Mil e uma Noites, 2015, Miguel Gomes)

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

**Victoria** (Victoria, 2015, Sebastian Schipper)

**Exotica, Erotica, Etc.** (Exotica, Erotica, Etc, 2015, Evangelia Karnioti)

Naštete filmske naslove je med okušeno filmsko smetano letošnjega leta uvrstil premik oz. izmik normiranju pogleda; torej film kot vizualni eksperiment, ki je v tem uspel: naj bo to v okviru žanra (Pobesneli Max, Victoria), na meta ravni filmske govorice (Savlov sin, Exotica, Erotica, Etc.) ali v nenavadnem upogibanju realnosti skozi pravljичne tančice (Tisoč in ena noč, vsi trije deli). Če so zgodbe na neki točki vedno banalne, torej poznane in prepoznane, je moč filma ravno v tem, da preseneti in zapelje vkalupljene poglede, naj bo to na ravni spektakla podobe ali intimnega odseva, tako posameznika kot trenutka družbenega sveta in njegove zavesti.

## Tina Bernik

**Zelena soba** (Green Room, 2015, Jeremy Saulnier)

Ker ni ničesar preveč in ničesar premalo.

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

Ker je Max besen enako, kot je bil pred 30 leti, samo da je z njim besna še bolj besna Furiosa.

**Vrvež v moji glavi** (Inside Out, 2015, Pete Docter, Ronnie Del)

Ker ima vse, kar morajo imeti filmi za velike, samo da je zraven še za male.

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Ker je zrežiran tako, da se počutiš, kot da bi bil zraven, in tako, kot da bi bil zadnji in ne prvi.

**Jastog** (The Lobster, 2015, Yorgos Lanthimos)

Ker grška bizarnost ne pozna meja

Posebna omemba: TV-serija **Narcos** (2015–, Netflix)

## Bojana Bregar

**Zlo za petami** (It Follows, 2014, David Robert Mitchell)

**Person to Person** (2014, Dustin Guy Defa)

**Kaj počnemo v mraku** (What We Do in the Shadows, 2015, Taika Waititi in Jermaine Clement)

**The Living Need Light, the Dead Need Music** (2014, Matt Lucero, Tuan Andrew Nguyen, Phunam)

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Glede na to, da je bil moj letošnji seznam želja precej daljši kot seznam filmov, ki sem jih dejansko uspela pogledati, nisem imela nikakršnih težav z izborom najboljših, ki so zame neizogibno tudi najljubši. Na lestvici so se znašli filmi, ki so prestali test časa, ker so z mano vztrajali od trenutka, ko sem jih videla prvič, in me niso razočarali niti drugič, tretjič, četrtič. Vsak po svoje so bili dobri z mano (z izjemo Savlovega sina). So inovativni, kompleksni (a ne nedostopni) in v sebi nosijo duh časa, ki ni nujno ta, v katerem so bili narejeni. Želim jim še dolgo življenje.

## Andrej Gustinčič

Pet najboljših iz redne distribucije slovenskih kinematografov po abecednem redu.

**Leviatan** (Leviafan, 2014, Andrej Zvjagincev)

Moč kmetavzarstva ali kapitalizem po rusko.

**45 let** (45 years, 2015, Andrew Haigh)

Nezmožnost zaupanja in ljubezni v izvedbi čudovitih Charlotte Rampling in Toma Courteneyja

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

Čista filmska kinetika, ki ima še nekaj povedati o moških in ženskah.

**Sicario: Onkraj zakona** (Sicario, 2015, Denis Villeneuve)

Zares subverziven film, ki uporablja klišeje ameriških akcijskih dram in jih obrne na glavo, da bi nam pokazal nepoštenost »vojne proti mamilom«.

**Teater ubijanja** (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer) /

**Pogled tišine** (The Look of Silence, 2014, Joshua Oppenheimer)

Potovanje v psihe mučiteljev in njihovih žrtev. Oppenheimer bo morda postal naslednik Marcela Ophülsa.



Savlov sin



## Igor Harb

**Phoenix** (2015, Christian Petzold)

Film noir še nikoli ni bil tako temen.

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)  
Priporočam ogled ob 8. zjutraj. Ali ob kateri koli drugi uri.

**Deček in svet** (O Menino e o Mundo, 2013, Alê Abreu)

Bistvo življenja ni ležanje na plaži, ampak ta film.

**Zgodbe iz sekreta** (2014, Gregor Andolšek in Tijana Zinajić)

Moje posvojeno mesto na filmu še nikoli ni bilo tako kul in v trendu.

**Pogled tišine** (The Look of Silence, 2014, Joshua Oppenheimer)

Pero je močnejše kot meč, celuloid pa se skuša zoperstaviti genocidu.

## Matevž Jerman

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

Revolucijo bo prinesla šele apokalipsa.

**Prepovedana soba** (Forbidden Room, 2015, Guy Maddin)

Maddinov cinefilski *tour de force* o tem kako film sanja samega sebe.

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Ultimativni prikaz razčlovečenosti v koncentracijskih taboriščih, ki v igranem filmu najbolje prikaže to, kar Primo Levi popiše v knjigi *Ali je to človek*.

**Reality** (Réalité, 2014, Quentin Dupieux)

Kaotična metafilska komedija absurda o tem kako film postane režiserjeva največja nočna mora.

**Zlo za petami** (It Follows, 2014, David Robert Mitchell)

Ko režiserjeva največja nočna mora postane horror film leta.

Posebna omemba: **Svet jutrišnjega dne** (World of Tomorrow, 2015, Don Hertzfeldt)

## Matic Majcen

Po abecedi.

**11 minut** (2015, Jerzy Skolimowski)

Človeška bit je zgolj packa na slikarjevem platnu.

**Mladost** (Youth, 2015, Paolo Sorrentino)

Psihofizična kondicija Evrope 100 let po Mannovi Čarobni gori.

**Prepovedana soba** (Forbidden Room, 2015, Guy Maddin in Evan Johnson)

Pandorina skrinjica iz globin cinefilovega nezavednega.

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Luč, ki nikoli ne ugasne.

**Spotlight** (2015, Thomas McCarthy)

Najprej Boston, potem ves svet.

## Jurij Meden

Po abecedi.

**Jason and Shirley** (2015, Stephen Winter)

**Logbook Serbistan** (2015, Željimir Žilnik)

**Obzornik 62** (2015, Nika Autor)

**No Home Movie** (2015, Chantal Akerman)

**Zadnji dan Jicaka Rabina** (Rabin, the Last Day, 2015, Amos Gitai)

Pet filmov, ki so nastali nikjer drugje in nikakor drugače kakor tukaj in zdaj; pet filmov, ki so nastali predvsem ali mogoče samo zato, ker so morali nastati, pet filmov, ki so nastali hkrati za danes, za včeraj in za jutri.

## Ivana Novak

**Victoria** (2015, Sebastian Schipper) in **Macbeth** (2015, Justin Kurzel)  
Najboljši kinematografski projekciji.

**La bella gioventù. Renato Castellani**, Festival Il Cinema Ritrovato (Bologna) in **Posvečeno: Hal Hartley**, Festival Liffe (Ljubljana)  
Najboljši retrospektivi.

**Polnoč** (Midnight, 1939, Mitchell Leisen)

Najbolj osrečujoča najdba.

**Zlo za petami** (It Follows, 2014, David Robert Mitchell) in **Kaj počnemo v mraku** (What We Do in the Shadows, 2014, Jemaine Clement in Taika Waititi)

Najboljša grozljivka in komedija.

**Love & Mercy** (2014, Bill Pohlad) in **Listen To Me Marlon** (2015, Stevan Riley)

Najboljši biografski in dokumentarni film.

Televizija:

**Louie**, 5. Sezona (2015) in **Razočarane gospodinje** (2012–2014, Desperate Housewives), zlasti prve sezone in Bree Van De Kamp.

## Maša Peče

**Bahubali: The Beginning** (2015, S. S. Rajamouli)

**Pogled tišine** (The Look of Silence, 2014, Joshua Oppenheimer)

**Kačji objem** (El abrazo de la serpiente, 2015, Ciro Guerra)

**Morilka** (The Assassin, 2015, Hou Hsiao-Hsien)

**Družinski film** (Rodinný film, 2015, Olmo Omerzu)

**Bojna sekira** (Bone Tomahawk, 2015, S. Craig Zahler)

Naj dodam še filma, ki ju letnica nastanka diskvalificira, a je njuna kinematografska izkušnja bistveno zaznamovala mojo festivalsko sezono, trpka izguba Chantal Akerman pa naše skupno leto 2015.

**Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975) na orjaškem platnu bolonjskega Cinema Arlecchino. In v Sitgesu 35-mm projekcija Jacopettijeve brutalne moštrovine **Addio zio Tom** (1971) z nežno melodijo Riza Ortolanija, raketnega rušilca četrnih zidov.

Včasih so lahko najrazličnejši filmi »najboljši« zaradi istega razloga: ne zato, ker izpolnijo ali presežejo pričakovanja, pač pa zato, ker se nanje gladko poživigajo; ker v svoji divji domišljiji, formalni ali pripovedni samovoljnosti, v svoji etični drži in percepciji realnosti stopajo korak spredaj ali ubirajo povsem drugo pot. Filmskemu ogledu pa na ta način podelijo tisto dragoceno, redko, skoraj sublimno prvino: izkustvo nepričakovanega. Bodisi z drzno invencijo in potemtakem intervencijo v ustaljeno upodabljanje kolektivne travme ali zgodovinske krivde (Kačji objem, Pogled tišine) bodisi z vnosom nepričakovanih motivacij in zornih kotov v ustaljene žanrske obrazce (Družinski film, Bojna sekira). Včasih preprosto s svojo čudovito inercijo (Morilka). Drugič s podivjanim preobiljem. In slednje je tisto, kar napravi Rajamoulijev Bahubali, najdražjo indijsko produkcijo doslej, v enem dihu vojni spektakel, mitsko romanco in bollywoodski, pardon, tollywoodski muzikal, za najbolj sublimno utelešenje filma kot zabave.



## Tina Poglajen

**Tangerine** (2015, Sean Baker)

Ker bi bil težko bolj alter: brez odvečnih pojasnil nas vrže naravnost v središče transgender prostitutk in njihovih ljubezenskih dram, ki so pomembnejše od mizernosti njihovih življenj. Posnet je s telefonom.

**Savlov sin** (Saul Fia, 2015, László Nemes)

Gre za film zvokov, ki ne pripoveduje zgodbe iz koncentracijskega taborišča, ampak z vsemi razpoložljivimi filmskimi sredstvi poskusi pokazati, kako je biti v koncentracijskem taborišču.

**Eden** (2014, Mia Hansen-Løve)

Ker ob ogledu že dolgo nisem bila tako nostalgična in ker revolucionira filmske upodobitve klubske scene, ki je končno videti tako neglamurozno kot v resnici.

**Me quedo contigo** (2014, Artemio Narro)

Film se začne kot telenovela, v nadaljevanju pa štiri mlade ženske, ki delujejo kot iz mehiške različice Seksa v mestu, brutalno posilijo moškega, s čimer Narro odpre vrsto zanimivih vprašanj o nasilju in spolu.

**Mustang** (2015, Deniz Gamze Ergüven)

Ker je preprost, duhovit, ganljiv in učinkovit.

Posebna omemba:

**Mistress America** (2015, Noah Baumbach)

Ker sta Baumbach in Greta Gerwig eden najbolj nenadkriljivih ustvarjalnih dvojcev, in ker ima vse, česar se lotita, svoj čar.



Zadni dan Jicaka Rabina

## Simon Popek

**Bravo!** (Aferim!, 2015, Radu Jude)

Ker na neponovljiv način prikaže genezo pojma balkanstva in regionalnih predsodkov.

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Ker vrača vero v filmski jezik, demonstrira izraznost zvoka in pomen zunanosti polja.

**Trije spomini na mladost** (Trois souvenirs de ma jeunesse, 2015, Arnaud Desplechin)

Ker igrivo oživlja podžanr bildungsromana.

**Zadni dan Jicaka Rabina** (Rabin, the Last Day, 2015, Amos Gitai)

Ker vrača vero v no-nonsense politični film.

**Frankofonija** (Francofonia, 2015, Aleksandr Sokurov)

Ker nas Sokurov prvič nasmeji.



Zelena soba

## Dušan Rebolj

Pet filmskih antagonizmov v letu 2015. Po abecedi.

**Going Clear: Scientology and the Prison of Belief** (2015, Alex Gibney)

Scientologija proti vsemu spodobnemu in dobremu.

**Howl** (2015, Paul Hyett)

Volkodlaki proti britanskim železnicam.

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

Kinetična energija proti statični.

**Zadni dan Jicaka Rabina** (Rabin, the Last Day, 2015, Amos Gitai)

Izraelska sekularna levica proti izraelski religiozni desnici, Palestinec v pa nikjer.

**Zelena soba** (Green Room, 2015, Jeremy Saulnier)

Pankerji proti naci-skinom.

## Zoran Smiljanić

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

Še močnejše, dlje in hitreje v ultranasilno, kužno in ponorelo prihodnost.

**Ritem norosti** (Whiplash, 2014, Damien Chazelle)

Tudi glasba ne zveni prav, dokler ne steče kri.

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Ko umre en človek, je nekaj posebnega. Ko umrejo milijoni, so zgolj trupla.

**Ostrorelec** (American Sniper, 2014, Clint Eastwood)

Najboljši od najslabših.

**Slow West** (2014, John Maclean)

V najboljši maniri Clinta, Sama in Sergia.

Častna omemba:

**Idila** (2015, Tomaž Gorkič)

Kaj se je zgodilo s Kekcem, Rožletom, Mojco in Mojo deželu dobrih 60 let pozneje ...



## Marcel Štefančič, Jr.

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

Popolna alegorija sveta, v katerem lahko ljudje drug drugega razumejo le še pri polni hitrosti.

**Velika poteza** (The Big Short, 2015, Adam McKay)

Kaj je bančni rop v primerjavi s kriminalom visokih financ, ki so svet tako iztirile, da smo v vojni?

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Neskončni veliki plan noči, v kateri je umrla Evropa.

**Most vohunov** (Bridge of Spies, 2015, Steven Spielberg)

Sok paranoje, iz katere so bili stekani najboljši trilerji Johna le Carréja in Lena Deightona.

**Timbuktu** (2014, Abderrahmane Sissako)

Džihadisti od nekdanjih zavojevalcev poberejo vse najslabše.

## Ana Šturm

**Narodna galerija** (National Gallery, 2014, Frederick Wiseman)

Moj najljubši režiser v moji najljubši galeriji. Najbolje preživete tri ure leta.

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller), **Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes) in **Zelena soba** (Green Room, 2015, Jeremy Saulnier)

Norost. *Modus operandi* preživetja. Kjerkoli. Kadarkoli. Trije najbolj intenzivni filmi leta.

**45 let** (45 Years, 2015, Andrew Haigh)

45 let življenja v detajlih, gestah in pogledih. Najbolj subtilen film leta.

**Čas za čaj** (Tea Time, 2015, Maite Alberdi)

Čas mineva, prijateljstvo ostane. FilmFlow čez 50 let.

**Kaj počnemo v mraku** (What We Do in the Shadows, 2014, Jemaine Clement in Taika Waititi)

Novozelandski vampirji s smislom za humor. Najbolj zabaven film leta.

Bonus aka »Christmas Special«: **A Very Murray Christmas** (2015, Sofia Coppola). Film, brez katerega si ne boste mogli več predstavljati božičnih praznikov.



Zlo za petami

## Mateja Valentinčič

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Ne le da je po Auschwitzu še vedno mogoče pisati poezijo, László Nemes s svojim celovečernim prvencem dokaže, da je o holokavstvu še vedno mogoče posneti igrani film, sploh če veš, kaj je filmski jezik, in ga znaš uporabljati. Filmsko popolna reinterpretacija Antigone v koncentracijskem taborišču, ki se vrača k izvorom etike. Klasika.

**Bravo!** (Aferim!, 2015, Radu Jude)

Črno-bela zgodovinska pikareskna freska o rasizmu in brezpravnosti manjšin, ki ne govori le o suženjstvu Romov v Romuniji 19. stoletja, temveč kljub na videz humornemu tonu na najbolj brutalen način razgrinja strukturo oblasti in dominacije v družbi. Hkrati nam da videti, da se ta vedno ohranja s tihim konsenzom večine. Brez tihe večine ne bi bilo niti Auschwitza. Bonus: navdihnjeno rasistični protijudovski disput ortodoksnega duhovnika kot predstavnika institucije.

**Zadnji dan Jicaka Rabina** (Rabin, the Last Day, 2015, Amos Gitai)

Igrano dokumentaristična rekonstrukcija vzrokov, ki so pripeljali do umora edinega politika, zaradi katerega bi lahko bila zgodovina izraelsko-palestinskih odnosov drugačna. Asketska forma in natančna diagnostika bolezni, ki se ji reče politični fundamentalizem. Film, ki ga je moral narediti Izraelec.

**Srednješolci** (Pored mene, 2015, Stevan Filipović)

V žanru mladinskega filma na ustvarjalen način prek slengovskih dialogov uporablja govorico kot sociolekt, ki socialno in psihološko ne označuje le mladih protagonistov, dijakov, ki jih je učiteljica zgodovine čez noč zaklenila v šolo, ampak daje avtentičen, skoraj sociološki vpogled v srbsko družbo. Socialna determiniranost pogojuje kulturno.

**Zelena soba** (Green Room, 2015, Jeremy Saulnier)

Subkulturni polnočni kult za ljubitelje horrorja z ekonomično dramaturgijo in mojstrskim obvladovanjem suspenza: punkerji proti neonaci morilski mašini. Vse se zgodi v eni noči.

## Zdenko Vrdlovec

**Zadnji dan Jicaka Rabina** (Rabin, the Last Day, 2015, Amos Gitai)

Licenca za ubijanje po izraelsko ali mojstrska analiza nekega političnega atentata.

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Huje kot v peklu ali tam, kjer je boj za truplo boj za življenje in boj za življenje smrt.

**Citizenfour** (2014, Laura Poitras)

Korekcija Orwella: šele ko je imaterialen, postane nadzor zares realen in totalen.

**Spodnje nadstropje** (Un etaj mai jos, 2015, Radu Muntean)

O družbi, kjer postane »normalno« življenje to, da si raje sokriv zločina, kot da ga imenuješ.

**Elitni klub** (The Riot Club, 2014, Lone Scherfig)

O preziru kot kvalifikaciji za oblast.





Savlov sin

## Klemen Dvornik

Po abecedi.

**Ponoči hodi sama** (Doktari dar šab tanhâ be xâne miravad, 2014, Ana Lily Amirpour)

Ker je 100 % žanr.

**Vrvež v moji glavi** (Inside Out, 2015, Pete Docter in Ronnie Del Carmen)

Ker ima več dimenzij, kot jih sploh lahko zaznamo.

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

Ker je prekrasen dan.

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Ker je psevdodokumentaren.

**Zenit** (Zvizdan, 2015, Dalibor Matanić)

Ker nam kaže našo prihodnost.

Nevideni favoriti: **Anomalisa** (2015, Duke Johnson in Charlie Kaufman), **The Hateful Eight** (2015, Quentin Tarantino), **Joy** (2015,

David O. Russell), **The Revenant** (2015, Alejandro González Iñárritu), **Star Wars: The Force Awakens** (2015, J.J. Abrams)

Slovenski: **Utrip Ljubezni** (2015, Boris Petkovič), **Dom** (2015, Metod Pevec)



Ovna

## Miha Hočevar

Ne nujno v naslednjem vrstnem redu bi izpostavil letošnje filme, ki jih cenim.

**Družinski film** (Rodinny Film, 2015, Olmo Omerzu)

Sveža struktura, nevsiljiva režija, dobra igra. Tudi psov.

**Ovna** (Hrútar, 2015, Grímur Hákonarson)

Hladno je lahko toplo.

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

Kot ljubitelj kinetike v filmu sem se bil (po zaslugi gospodov, ki so uspeli zjebat pop del ljubljanske kinokulture) prisiljen zapeljati do Kranja. Še dobro, da je nazaj šofirala punca.

**Sošolki** (2015, Darko Sinko)

Kratko odmerjena zadržana bravura o mehki grozi sistema, ki mu prepuščamo prihodnost.

**Dom** (2015, Metod Pevec)

Nerazčiščene stvari, ki nas hudo mažejo. Dokumentarec, ki bi bil žal lahko nadaljevanka.



Jastog

## Damjan Kozole

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Izviren, pogumen, prava nočna mora.

**Victoria** (2015, Sebastian Schipper)

Izjemno realiziran, čisti filmski užitek.

**Trilogija Tisoč in ena noč** (As Mil e uma Noites, 2015, Miguel Gomes)

338 minut brezkompromisne filmske govorice.

**Jastog** (The Lobster, 2015, Yorgos Lanthimos)

Bizarno zabaven.

**Sestrica** (Umimachi Diary, 2015, Hirokazu Kore-eda)

Enostaven, čisto nasprotje vsem ostalim na zgornji lestvici.



## Matevž Luzar

Moj izbor petih filmov ima napako, ker v tem času še nisem pogledal vseh filmov letošnjega leta, za katere sumim, da bi se lahko znašli na tem kratkem spisku. Ta spisek torej ni končen in se lahko spremeni. Vedno se spremeni. Zato se ne jezit, če bo moja lista najljubših pet čez en mesec drugačna kot zdaj.

**Ovna** (Hrútar, 2015, Grímur Hákonarson)

Včasih preprosta zgodba poseže v globine. Preprosto bravura.

**Mladost** (Youth, 2015, Paolo Sorrentino)

Michael Caine in Hervey Keitel – definitivno duo, ki bi si ga še želel gledati. Sorrentino ne razočara.

**Jastog** (The Lobster, 2015, Yorgos Lanthimos)

Yorgos Lanthimos je posebne vrste avtor, ki me navdušuje že od *Dogtooth*. Zanima me, kakšen bo njegov naslednji korak.

**Mustang** (2015, Deniz Gamze Ergüven)

Odkritje leta.

**Zenit** (Zvizdan, 2015, Dalibor Matanić)

Eden ključnih filmov na temo razpada bivše skupne države. To ni film o vojni, ampak o ljubezni.

## Urša Menart

Filme sem razvrstila od najljubšega naprej.

**Jastog** (The Lobster, 2015, Yorgos Lanthimos)

Film s srcem in možgani. Se vidimo v gozdu!

**Eden** (2014, Mia Hansen-Løve)

Lajf.

**Učna ura** (Urok, 2014, Kristina Grozeva in Petar Valčanov)

Če ne bi bilo res, bi bilo res smešno.

**Pobesneli Max: Cesta besa** (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller)

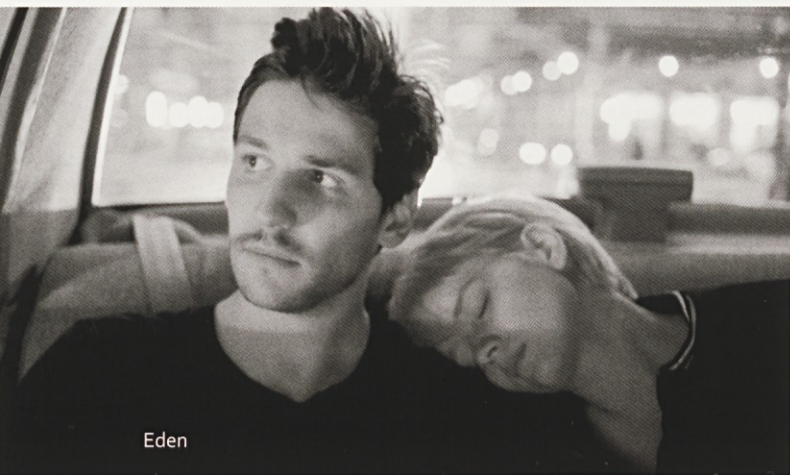
Prvi blockbuster po Titaniku, ob katerem me je zvilo v trebuhu (leta 1997 so bili razlogi, priznam, drugačni).

**James White** (2015, Josh Mond)

Christopher Abbott, a.k.a. Charlie iz *Girls*, je ultimativni douchebag. Toda tudi douchebagi potrebujejo sočutje.

Bonus: kratki film **Vedno več stvari prihaja** (Sve je više stvari koje dolaze, 2015, Jelena Gavrilović), zmagovalec prvega FeKKa.

p.s.: Če bi že uspela videti **Carol** (2015, Todd Haynes), bi bilo morda vse drugače.



Eden

## Varja Močnik

**Biserni gumb** (El botón de nácar, 2015, Patricio Guzmán)

**Chappie** (2015, Neill Blomkamp)

**Daleč od ljudi** (Loin des hommes, 2014, David Oelhoffen)

**Od Kršana do Peroja** (2015, Igor Bezinović)

**Toponimia** (2015, Jonathan Perel)

Veliko težavo imam s pisanjem »top ...« seznamov, saj je top filmov veliko (vsaj več kot pet na leto), top kinodoživetij še več. Menim, da so dandanes zlasti pomembni dokumentarci, saj je neposreden osrednji pogled na resnice, skrite v realnosti, redki in neprecenljiv. Odnos do reči prepogosto oblikujemo po *templatih*, ki nam jih servirajo dan na dan. Z zgoraj naštetimi filmi sem skozi poglede drugih prodirala v resnice sveta.

## Marko Naberšnik

Na seznam sem uvrstil filme, ki se odlikujejo z izjemno domiselno dramaturško strukturo in izvirnim režijskim pristopom.

**Ex Machina** (2015, Alex Garland)

Ena ženska in dva moška. Kdo med njimi je robot?

**Zlo za petami** (It Follows, 2015, David Robert Mitchell)

Igra mačke in miši. Ko si ujet, umreš.

**Ovna** (Hrútar, 2015, Grímur Hákonarson)

Dva brata, ki gojita zamere iz preteklosti. In sedanost, ki ju usodno sooči.

**Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes)

Film s tako pretresljivo vsebino ne potrebuje besed. Le zvok in slika, ki se zarežeta v neizbrisen spomin.

**Mladost** (Youth, 2015, Paolo Sorrentino)

Virtuoзна režija, legendarna igralska zasedba in sanje na velikem platnu.



Zenit





Pot upanj

iz kinotečnih arhivov

Andrej Šprah

# Pot upanja

Zgodovina filmske umetnosti je prežeta z raznorodnimi vidiki problematike begunstva in vseh oblik migracij. Ne nazadnje so tudi ključne poteze največjega in najplivnejšega studijskega sistema sooblikovali filmski ustvarjalci, ki so zaradi različnih razlogov prebegnili v Zadržne države Amerike in tam nadaljevali svoje poslanstvo. Begunske in migrantske usode so filmsko ustvarjalnost zaznamovale tako v sferi kinematografskih kakor filmskih dejstev, navzoče so v vseh vrstah

sedme umetnosti (najbolj v filmski dokumentarnosti), v igranem filmu pa so na vsebinski ravni že tako razširjene, da lahko relevantno razpravljamo o specifičnih filmskih (pod)žanrih, kot so *migrantski*, *begunski*, *eksilni* ali *diasporni film*. Obravnava razseljenih posameznikov ali skupin, njihovega upanja in iskanja dostojnega življenja drugje, se razteza skozi vso filmsko zgodovino: od davnega **Imigranta** (The Immigrant, 1917) Charlesa Chaplina do nedavnega istoimenskega dela

Jamesa Graya (The Immigrant, 2013), od **Casablance** (1942) Michaela Curtiza do **Na tem svetu** (In This World, 2003) Michaela Winterbottoma, od **Amerike, Amerike** (America, America, 1963) Elia Kazana do **El Norteja** (1983) Gregoryja Nave, od **Jalovih življenj** (Vidas secas, 1963) Nelsona Pereira dos Santosa do **Poti upanja** (Reise der Hoffnung, 1990) Xavierja Kollerja, od **Zgodbe Woo Yuet** (Woo Yuet dik goo si, 1981) Ann Hui do **14 kilometrov** (14 Kilometers, 2007) Gerarda Olivaresa, od **Emigrantov**





(Utvandrarna, 1971) Jana Troella pa do **Le Havra** (2011) Akija Kaurismäkija, če izpostavimo zgolj nekaj napaberkovanih igranih del.

V luči aktualnih dogodkov naslutenih razsežnosti begunske krize se tudi ta razmislek osredotoča na vsebinski vidik migracij skozi perspektivo filmskega gibanja, nastalega kot posledica ene največjih svetovnih kataklizem, v kateri je domove zapustilo več kot štirideset milijonov ljudi. Govorim seveda o italijanskem filmskem *neorealizmu*, ki se, po prepričanju dveh ključnih francoskih filmskih mislecev Andréja Bazina in Gillesa Deleuza, umešča na sam začetek enega najpomembnejših prelomov v zgodovini kinematografije – prehod iz klasičnega v moderni film.

Izpostavljeno delo je **Pot upanja** (*Il Cammino della speranza*, 1950) Pietra Germija, ki poleg Vittoria De Sice, Roberta Rossellinija, Luchina Viscontija, Alberta Lattuada, Renata Castellanija in Giuseppa de Santisa sodi v ožje jedro neorealističnih režiserjev. Osnovni tematski zastavek je soroden prenekateremu sočasnemu neorealističnemu delu – obravnava namreč nezavidljiv položaj delavcev v času velike povojne gospodarske krize, ki je botrovala zapletu vrste mojstrovin tega filmskega gibanja. Hkrati pa sodi med začetna dela tistega segmenta italijanskega filma, ki se bolj kot notranjim migracijam posveča izseljevanju iz matične domovine. Dve nedavni raziskavi – doktorska disertacija Alberta Zambenedettija *Italians on the Move: Towards a History of Migration Cinema* (2012) in zbornik *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives* (2013), ki sta ga uredili Sabine Schrader

in Daniel Winkler – namreč v filmskih analizah uvajata pojem notranje in zunanje migracije. Prva predstavlja preseljevanje iz ubožanega ruralnega juga na hitro industrializirajoči se sever države po drugi svetovni vojni, zunanje pa se delijo na prvi emigrantski val čez Atlantski ocean v objubljeno Ameriko konec devetnajstega stoletja ter izseljevanje v času t. i. ekonomskega čudeža na severozahodu Evrope v 50. in 60. letih dvajsetega stoletja, ko so stotisoči Italijanov odhajali zlasti v Francijo, Švico, Belgijo in Nemčijo. Podatki kažejo, da je v prvem valu (med letoma 1875 in 1928) iz Italije emigriralo sedemnajst, v povojem obdobju (med 1929 in 1983) pa devet milijonov prebivalcev.

V takšni perspektivi sta zanimivi zlasti dve določili Germijevega četrtega igranega celovečerca: njegova neorealistična estetika in »potovalno določilo«, prav tako značilno za številna dela gibanja – pogosto kot oblika potovanja od nikoder do tja, kamor ni mogoče priti. V temeljnih potezah tako film izrisuje podobe tipičnih neorealističnih likov, ki niso oziroma ne morejo biti protagonisti, ker jih vseskozi opredeljujejo zunanji dejavniki, hkrati pa si vendarle prizadevajo »vzeti usodo v svoje roke«, četudi v iskanju novega upanja to pomeni odpoved lastni identiteti (oziroma istovetnosti, ki jo pogojujejo koordinate doma, zemlje, naroda ...). Tako André Bazin film opredeljuje kot delo, ki nadaljuje dragoceno tradicijo »mirnodobnega neorealizma«, katerega začetek predstavljajo **Tatovi koles** (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria De Sice, nadaljevanje pa Castellanijeva **Za dva solda upanja** (*Due soldi di*

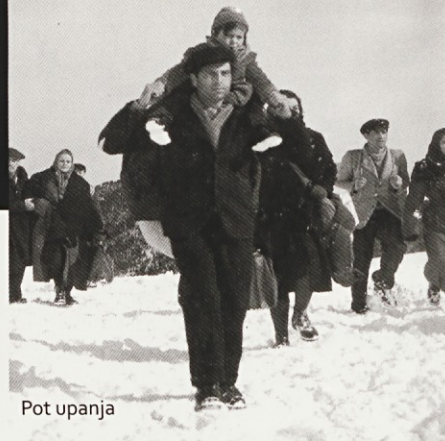
*speranza*, 1951). V neorealističnem segmentu so v ospredju tematike socialne ogroženosti, med njimi na prvem mestu brezposelnosti oziroma izgube dela, za razliko od »vojnega neorealizma« – na primer Rossellinijevi deli **Rim odprto mesto** (*Roma città aperta*, 1945) in **Paisa** (*Paisà*, 1946) ter De Sicove **Čistilce čevljev** (*Sciuscià*, 1946) –, kjer je poudarek na tematikah, povezanih s travmatskimi izkušnjami vojne in njenimi neposrednimi posledicami.

*Pot upanja* je posneta po romanu *Cuori negli abissi*, ki ga je leta 1949 izdal Nino Di Maria, pri adaptaciji pa sta sodelovala Federico Fellini in Tullio Pinelli. Film se začne na Siciliji s stavko rudarjev; zabarikadirani v nevarnih globinah žveplovega rudnika se upirajo njegovemu zaprtju. Začetne podobe Germijevega filma, kjer vidimo v črnino odete žene, nemo čakajoče na novice iz globin, neizbežno spominjajo na sekvenco iz neke druge neorealistične mojstrovine – **Zemlja drhti** (*La Terra Trema*, 1948) Luchina Viscontija: na sloviti prizor žena iz ribiške vasi, ki v črnih ogrinjalih sredi viharja na obali razburkanega morja oprezajo za morebitnimi sledovi ribiških čolnov svojih mož, očetov, bratov ali sinov. Tudi tematsko je na začetku *Poti upanja* kar nekaj sorodnosti s družbeno angažirano Viscontijevi uprizoritvijo boja izkoriščenih ribičev, vendar pa se Germi kmalu obrne v povsem drugo smer: *Zemlja drhti* obravnava razredni boj kot obliko neposrednega spoprijema izkoriščenih z izkoriščevalci na »domačih tleh«, medtem ko se Germijevo delo usmerja v iskanje novega upanja daleč od doma. V trenutku, ko v filmu prevlada odločitev rudarjev, da prodajo vse svoje imetje in zapustijo rodni kraj, prevzame določila





Pot upanja



Pot upanja

ključnih potez *migrantskega filma*: od figure brezčutnega prevarantskega »vodnika«, ki jim pobere vsa sredstva, preko birokratskih mehanizmov policijske države ali situacije, ko nedavni stavkajoči nehote postanejo stavkokazi. Hkrati pa pomemben delež ikonografije zajemajo vidiki samega potovanja z vrsto prevoznih sredstev, do zaključne situacije, ko peščici preostalih ubežnikov ob izgubah in umiranju na koncu ostanejo le še lastne noge v prebijanju skozi snežni metež v gorskih masivih Piemonta na meji med Italijo in Francijo.

Odločitev za odhod (ki jih v hipu spremeni v brezpravne »forešte« – tujce v lastni domovini) pa poleg določil migrantstva opredeljuje tudi domovino, ki jo zapuščajo. Po prepričanju Laure Rascaroli (*The Cinemas of Italian Migration*) moramo *Pot upanja* obravnavati skozi dvojno perspektivo – skozi očiče tistih, ki odhajajo, in preko ureditve tistega, kar zapuščajo. Germi naj bi namreč prav toliko kot o rudarjih uspel povedati o dejanskosti podrejenih skupnosti v povojni Italiji. Potovanje Sicilijancev prek domala vse države naj bi izrisalo tudi njena notranja nasprotja, v katerih se redki znaki modernizacije razblinjajo ob določilih vztrajajoče starodavnosti. Prav predstavniki delavskega razreda – obenem delavni in brezposelni, hkrati stavkajoči in stavkokazi, istočasno uporniki in podrejeni – naj bi izrecno opredeljevali takratno Italijo kot nedefinirano območje »vmesnosti«, kot svojstven medprostor, ker namesto oprijemljivih določil prevladuje nestalnost in negotovost prebivanja, vznemirljiva in nevarna tuj(sk)ost in nestabilnost identitet.

Pričujočim spoznanjem je v luči današnje situacije mogoče dodati še Germijevo perspektivo sedanje Italije (specifično filmsko artikulacijo je dobila v t. i. *novem migrantskem filmu* z začetkom v 90. letih): da begunec, emigrant, imigrant, azilant ... s seboj vselej prinaša tudi kali novega upanja v obliki zametkov nove identitetne konfiguracije prostorov, kamor se mu uspe naseliti. Germijeve posebne pozornosti, ki jo namenja otrokom, tako ne moremo gledati zgolj v neorealistični viziji otroškega pogleda, ki zaznamuje najvidnejša dela gibanja – **Otroci nas gledajo** (I Bambini ci guardano, 1944), **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945), **Čistilci čevljev, Paise, Nemčija leta nič** (Germania anno zero, 1947) ali **Tatovi koles**. Navzočnost otrok v *Poti upanja* lahko obravnavamo tudi v luči predpostavke zasnove (deleuzovsko razumljenega) »novega ljudstva« – pojmovanja, po katerem je sama oseba nedeljiva od tistega, kar je bila prej, in tega, kar bo postala v novem okolju, vendar se identiteti vselej združujeta prav v prehajanju med enim in drugim stanjem, v čemer je neizbežen vpliv na območje, kamor oseba prihaja. V tem »vizionarstvu« je ena odločilnih kvalitete Germijeve interpretacije koncepta upanja v nezavidljivosti življenjske situacije. Dodatno odliko filma predstavlja značilna neorealistična subtilnost, ki skozi pozorno karakterizacijo in lucidno dramaturgijo stopnjevanja prehajanja in razkrajanja identitet prinaša izjemno spoštovanje, s katerim režiser pristopa k likom, ter poudarja občutljivost za raziskovanje travmatičnega razmerja človeka in sveta.

Germijev izris nekaterih ključnih potez usod tistih, ki so bili zaradi različnih razlogov primorani zapustiti vse, kar jih je dotlej določalo, ter se podati na negotovo pot v »obljubljeno deželo« novega upanja, priča o univerzalnih določilih vseskozi ponavljajočih se tragedij posameznikov in skupnosti. Pogost očitke o »neustreznosti« (pogojnega) srečnega konca filma, ki naj bi relativiziral razsežnosti migracijske realnosti, pa ne zdrži ob preprostemu dejstvu, da je lahko pot cilj samo takrat, kadar se nanjo podamo svobodni in preskrbljeni. Ko smo v odhod prisiljeni, pa je cilj edina motivacija za premagovanje naporov brezpravnosti in razčlovečenja kot stalnih spremljevalcev emigrantov. Germijeva poanta je še posebej pomenljiva danes, ko se ideja Evrope brez meja razblinja ob kilometrih bodečih žic na njenih »neobstoječih« mejnih črtah. Film se namreč končuje z dokumentarno toniranim komentarjem, čigar vrhunec predstavljata razmislek o sožitju in solidarnosti med ljudmi različnih narodov v odročnih mejnih pokrajinah, ki naj bi pričal o »medsebojnih človeških vezeh, o potrebi po bratstvu, na katerega ljudje pogosto pozabljamo, a je vselej navzoče v naših srcih«, ter sklepna misel: »Meje obstajajo samo na zemljevidih. Na svetu, kot ga je ustvaril bog, pa lahko preplujemo vsa morja, preiščemo obrežja vseh rek in prehodimo vse gorske grebene, vendar ne bomo našli nikakršnih meja.«



Pot upanja





kritika

Dušan Rebolj

Zadnji dan Jicaka Rabina / *Rabin, the Last Day*, 2015, Amos Gitai

## Gledanje navznoter

Sestavek o **Zadnjem dnevu Jicaka Rabina** (*Rabin, the Last Day*, 2015), najnovejšem filmu izraelskega režiserja Amosa Gitaija,<sup>1</sup> ki je bil na 26. ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu predvajan v sekciji *Kralji in kraljice*, bi bilo morebiti smiselno začeti z omembo nekega drugega filmskega razmisleka o polpretekli izraelski oziroma bližnjevzhodni zgodovini. **Valček z Baširjem** (Vals Im Bashir, 2008, Ari Folman) je bil vpogled v pozabo oziroma motivirano nevednost Izraelcev o sokrivdi njihove vojske za poboje Palestincev in libanonskih šiitov, ki so jih septembra 1982 v času izraelskega napada na Libanon zagrešili pripadniki krščanske milice Falanga. Če bi si *Valček z Baširjem* ogledali kot delo, ustvarjeno iz zornega kota »lepe duše« in prikazano v političnem vakuumu, bi morebiti lahko vzbujal vtis poštene in pogumne budnice. Ker pa je vsaj posredno odgovornost Izraelcev za grozodejstva falangistov v Sabri in Šatili triindvajset let pred nastankom filma potrdila celo izraelska preiskovalna komisija, je bil videti kakor bizaren samogovor o nečem, kar je njegovim poslušalcem in gledalcem jasno že četrto stoletja.

Toda zgodovinska pozaba je malodane nujna sestavina vsakršnega javnega življenja in mišljenja, zato ugotovitev nekoliko omilimo. Recimo, da je Folmanova stvaritev uperjena predvsem v tiste segmente izraelske javnosti, ki ne morejo ali zaradi najrazličnejših interesov nočejo razpravljati o zločinih, storjenih v njenem imenu. Skupaj z melodramatičnim koncem, v katerem se animirana pripoved naposled prelije v strahotne arhivske posnetke razdejanja stavb in človeških bitij. Toda tudi v tem primeru ostaja v vidnem neka nepremoščena vrzel. Gre za razpravo, omejeno izključno na stran (posrednega) zagrešitelja. Kakor je, denimo, **Vod smrti** (Platoon, 1986, Oliver Stone) kljub ostremu protivojnemu sporočilu prikaz, kako agresija pohabi agresorja – Vietnamci v njem nastopajo kot zli džungelski duhovi ali pa kot nerazumljive, kričeče žrtve –, je *Valček z Baširjem* neko razčiščevanje, ki pobitim tako rekoč ne daje prostora. Spomin na Sabro in Šatilo je nekaj, o čemer v filmu razpravljajo zgolj izraelski Judje. In tu najdemo stičišče, preko katerega lahko preidemo na obravnavo *Zadnjega dneva Jicaka Rabina*.

<sup>1</sup> Gitai je s filmom obeležil dvajseto obletnico atentata na Jicaka Rabina. Prav na to obletnico, 4. novembra letos, je bil film premierno prikazan v Tel Avivu.

Amos Gitai je ustvaril izdatno dialoški, didaktičen in informacijsko prostran igrani dokumentarec. V njem so preko zaslišanj neimenovane komisije – zasnovanih po delu



in izsledkih komisije predsednika izraelskega vrhovnega sodišča Meira Šamgarja, mestoma pa naravnost prepisanih iz njenega poročila – očitana zgodovinska dejstva, povezana z atentatom na premirja Rabina in njegovim ozadjem.

Gitai nas izpostavi pripovedim snemalca, ki je zabeležil atentat, udeleženca mirovnega shoda, po koncu katerega se je atentat pripetil, šoferja Rabinove limuzine, ki je ustreljenega premierja odpeljal v bolnišnico, kirurga, ki ga je operiral, policista, pripadnika izraelske notranje varnostne službe Šin Bet ter telesnega stražarja, ki so neuspešno skrbeli za Rabinovo varnost, vrhovnega tožilca, ki se ni ustrezno odzval na hujskaštvo nekaterih judovskih verskih vodij, ter ne nazadnje samega atentatorja, Jigala Amira, nekdanjega študenta računalništva in prava in v ješivi izšolanega verskega skrajneža. Hkrati vidimo nekaj inscenacij dogajanja v nezakonitih judovskih naselbinah na območju Gaze oziroma Zahodnega brega, pa tudi zasebnega srečanja verskih in drugih desničarjev, ki sklenejo, da je Rabin izdajalec in bogokletnik, ker v skladu s sporazumom iz Osla predaja sveto judovsko zemljo v tuje roke. In ne samo to; zagotovo je tudi shizofrenik. Za sporočilnost filma je ključen zlasti prizor kabalističnega obreda pulsa dinura, s katerim skušajo versko blazni rabini nad premierja priklicati bes angelov ter povzročiti njegovo smrt.

Ko Gitai vsemu temu prida še arhivske posnetke pobesnelih protimirovnih protestov ter takratnih izjav pripadnikov desne stranke Likud, zlasti sedanjega premiera Benjamina Netanjahuja, je slika popolna. Še toliko jasnejša pa je, ker nam Gitai poda povzetek vnaprej. Film namreč odpre z intervjujem, v katerem Šimon Peres, večkratni izraelski premier in Rabinov najožji sodelavec v mirovnem procesu, razloži, da se je »tisti gospod«, torej atentator, izluščil iz nacionalističnih in religioznih segmentov izraelske družbe, ki jih je Likud dejavno podpihoval v histerično vstajništvo. Hkrati pa z vso avtoriteto prekaljenega državnika zatrdi, da bi bilo, če Rabin ne bi bil umorjen, dandanes stanje v Izraelu če že ne popolnoma mirno, vsaj mnogo bolj stabilno.

A čeprav posledice atentata na Rabina, pa tudi vse okoliščine, ki so ga povzročile, neposredno zadevajo Palestince, se v vsem filmu ne oglasi niti en Palestinec. Gitai izrecno predstavi tako problematiko sistematične kraje palestinske zemlje z novimi naselbinami kakor sprevržene formalistične argumente, s katerim te postopke upravičuje izraelska uradna politika, vendar vse navedeno izgovorijo zaskrbljeni Izraelci – vsekakor tudi ugovor, da se komisija z omejitvijo svojega dela le na preiskavo »morebitne operativne malomarnosti« varnostnih služb izogiba osnovni poanti celotnega položaja. Gitaijev film nedvoumno izjavlja, da je atentat na Jicaka Rabina katastrofalno prizadel oba naroda. Toda ubijalska drama, v katero sta zapleteni dve strani, se v tem filmu odvija le skozi razmisleke ene od njiju.

Ta lastnost ga ne povezuje le z *Valčkom z Baširjem*, temveč tudi z dokumentarcem *Vratarji* (The Gatekeepers, 2012, Dror Moreh) in navsezadnje z vojnim filmom *Libanon* (Lebanon, 2009, Samuel Maoz). V prvem štirje nekdanji direktorji Šin Beta – zlasti Ami Ajalon, ki je po atentatu na Rabina na tem mestu zamenjal Karmija Gilona – iz popolnoma pragmatičnih, operativnih izhodišč zagovarjajo podobna stališča kakor Gitai. Drugi pa izraelske vojake, zaprte v tanku med že omenjeno invazijo na Libanon, postavlja v podobno slep položaj kakor Folman v *Valčku z Baširjem*. Skratka, sporočilnost vseh naštetih filmov sodi znotraj izraelskega političnega konteksta nekam na mirovniško levico ali vsaj v center, a prav vsi (morda z rahlo izjemo *Libanona*, v katerem krajši čas nastopa sirski, ne palestinski vojni ujetnik) odrečejo glas najpomembnejšemu drugemu Izraela. Četudi se v najspravljivejših trenutkih zanj vsaj potegujeje.

*Zadnji dan Jicaka Rabina* je v tem smislu nedvomno »razčiščevanje s samim sabo«, toda slabi sloves početja, ki ga ta pojem zajema, je do neke mere neupravičen. Naj bo razprava še tako hermetična, še tako zazrta v notranjost neke nacionalne skupnosti – ali se ta skupnost sploh lahko obrne navzven, če v sami sebi ne poišče teženj, ki ji takšen obrat onemogočajo? Atentat na Rabina je glede tega vprašanja pravzaprav klasičen – vodjo, ki si prizadeva za mir, pokončajo bojaželjne reakcionarne sile, za katere je vsak kompromis sramotno popuščanje, ter s tem preživele zaklenejo v začaran krog nasilja.

Na tej točki se Gitai skliče na neki drugi legendaren film o atentatu – na, zopet, Stonov *JFK* (1991). Ko predsednik komisije po žalobnem sklepu ter napotilu izraelski družbi, da je obvezana razumeti globlje vzroke videnih dogodkov, stopi na ulico, ga tam pričaka temačni, deževni Tel Aviv, ovešen z Likudovimi plakati, s katerih srši obličje Benjamina Netanjahuja. Izrael je z atentatom na Rabina izgubil nedolžnost (še enkrat popolno preztje tistega, kar bi o zadevi nedvomno imeli povedati Palestinci) ter po sesutju mirovnega procesa ter drugi intifadi obtičal v močvirju vzajemnih povračilnih ukrepov. Zlovešči glasbeni podlagi kraljuje bojni boben – odmev bobnov, ki v filmu *JFK* namigujejo, da je vojaško-industrijski kompleks umoril preveč miroljubnega vodjo ter se dokončno polastil zunanje politike (Izraelu naklonjenih) Združenih držav.

To je tudi edini del filma, v katerem si Gitai dovoli globok zdrs oziroma vzlet v *atmosfera*. Sicer gledamo dialektično delo, ki filmsko formo in izkušnjo docela podredi odločni, a vseskozi umirjeni lucidnosti. Delo, ki je v najbolj izvornem, najzlahnejšem pomenu besede esej – *poskus*. Poskus premakniti mišljenje v neko smer, kjer bo k razpravi zopet mogoče pripustiti trenutnega sovražnika.





kritika  
Anja Banko

Projekt stoletja / La obra del siglo, 2015, Carlos M. Quintela

# Diagnoza: »¡Socialismo o Muerto!« (Socializem ali smrt!)

Na obmorski ravnici, nedaleč od mesta Juarage, stoji ostanek velikih kubanskih sanj. Jedrska elektrarna, ki bi prinesla luč, »svetloe buduščee«,<sup>1</sup> ali kot je rekel že Lenin: komunizem je oblast sovjetov in elektrifikacija vse države. Tako sta leta 1976 SZ in Kuba sklenili dogovor, da postavi jedrsko elektrarno z dvema reaktorjema, ki naj bi pokrila najmanj 15 % kubanskih potreb po električni energiji. Vendar se danes v temo izpraznjenega neba zgolj trdno razpenja betonska kupola te v zgodovino potopljene Atlantide, ki svoje napol dokončane železobetonske roke nemo steguje proti pustemu obzorju.

Gradnja se je začela leta 1983. Prihajali so sovjeti in Kubanci z različnih koncev otoka, žareči v ideji kolektivnega duha elektrifikacije (kar odzvanja še eno propagandno sovjetsko geslo: »Elektrifikacija = protirevolucija«). Ob gradbišču je kmalu zrastle novo mesto za delavce, imenovano Ciudad nuclear (Jedrsko mesto). Vendar je gradnjo betonske velikanke zaustavilo usodno naključje zgodovine – radioaktivni oblaki, ki so se dvigovali iznad Černobila, so prekrili vsako svetlo

bodočnost. Z razpadom SZ se je prekinila tudi denarno-surovinska podpora projektu elektrifikacije in kubanske sanje so bile postavljene na obrobje zgodovine, odložene v preteklost.

**Projekt stoletja** (La obra del siglo, 2015) je drugi celovečerec kubanskega režiserja Carlosa Machada Quintele. V njem odkriva povrhnjico pozabe, pod katero se skrivajo globoke brazde (iz) preteklosti, ki razjedajo sodobno kubansko družbo. Melanholija resnične distopije oziroma sanje, ki niso le propadle, ampak so se končale, še preden bi po njih sploh stekla vroča kri elektrifikacije. Quintela se temu nepretočnemu »bolezenskemu stanju« kubanske družbene zavesti približa na inovativen način in z veliko mero občutljivosti, ki se kaže predvsem v ritmu filma.

Tako lahko že začetni prizor, ko sanitarni delavci vdrejo v stanovanjsko stavbo, da bi jo »pošpricali« pred nevarnimi komarji, razumemo kot metaforo za bolezensko, kužno stanje družbe, ki je ostala ujeta na ruševinah porušenih sanj. Režiser v hibridnem prepletu fikcije in dokumentarnega vzporedno gradi zgod(b)ovino distopičnega projekta. To pa ni le nek projekt, ampak so predvsem ljudje, posamezniki s svojimi

1 Светлое будущее. Referenca na enega izmed sovjetskih ideoloških klišejev.



zgodbami, željami, upi. V pripoved vstopamo skozi intimno zgodbo treh moških članov ene družine in različnih generacij: dedek Otto (legendarni Mario Balmesada), oče Rafael (Mario Guerra) in sin Leo (Leonardo Gascón). V delavskem stanovanju Ciudad nuclear jih spremljamo v črno-beli tišini, ki jo v neizbruhovih sivkastih kontrastih črne in bele izpeljuje fotografija Marcosa Attile. Ta že sama deluje kot simbol neperspektivne, melanholične, skorajda negibne situacije, v kateri se je znašel Ciudad nuclear s svojimi prebivalci, ujetimi v neizpolnjen trenutek zgodovine. Negibnost sedanosti je še posebej poudarjena vizualno, skozi razmerje do arhivskega dokumentarnega gradiva: barvna zrna video posnetkov ob sintesajzerskih napevih iz 80. let kažejo prihod delavcev, dostavo gradbene opreme z velikimi ladjami ..., vse pospremljeno z značilno vzneseno propagandno dikcijo napovedovalca. Televizijske »resnične« podobe kot iluzijo poudarja 4:3 kader, ujet na široki zaslon, kjer se razvija fiktivska zgodba. Taka postavitev s širokim pasom črne deluje kot okvir – podobno kot pri starih slikah, ki jih, uokvirjene, postavimo na polico kot še posebno čustven spomin, hkrati pa nanje v teku vsakdana pozabimo.

Pozabljeni od sveta se zdijo tudi trije protagonisti, skorajda negibni na širokem zaslonu vsakdana, v velikih kosih tišine. Dialoga namreč skorajda ni: sedijo pred televizijo, sedijo pri kosilu, odidejo na sprehod do zapuščene nuklearke. Ta se na izpraznjenem obzorju vedno znova dviguje z roba filmskega platna kot grozeč spomenik preveč žive preteklosti, ki se toksično razliva po sedanosti. Ritem filma ustvarja predvsem hibridni prekop, ki daje gledalcu občutek vrtoglavice, saj je kljub strogi formalni ločenosti intenziteta prehoda iz ene v drugo sfero (fikcija–dokumentarno) čustveno in informacijsko precej intenzivna. Občutek vrtoglavice se zgošča v negibni sedanosti, ki je imobilizirala in pohabila lastne ljudi.

Film deluje simbolično na več ravneh. Tako je pretok pogleda iz obče problematike dobesedno in metaforično preusmerjen v notranjost – intimo delavskega stanovanja, ki postaja mikrokozmos Kube. Na že opisan formalni podstavek, ki pogledu jasno izriše dve realnosti sedanosti in preteklosti, režiser nanese kot simbol več elementov, ki poudarjajo negibnost in omrtvičenost časa. Bolezensko stanje se širi skozi vse pore: mesto napadajo nevarni zajedavci, umre dedek, umre njegova zlata ribica (kar se izkaže za lažni alarm – zdi se, da je negibnost sedanost okužila z večnostjo, iz katere izhod, niti smrt, ni mogoč), umre tudi sosedov živahni pes, ki ga dedek pokoplje v izravnem horizontu brez dreves, morja ali česarkoli, kar bi omejevalo ta nesrečni pogled, razširjen vse do kupole elektrarne. Na eni strani režiser opredeli občutek nemoči protagonistov z intervali tišine – redki pogovori so predvsem jezni in zamerljivi izlivi frustracij, neuresničenih sanj. Te segajo vse od profesionalne ravni (dedek Otto je bil delavec na gradbišču, oče Rafael pa v Rusiji izučeni inženir) do čisto intimne: družinskih in ljubezenskih odnosov. Odnosi med tremi protagonisti so zaradi naveličanosti in razočaranja zaostreni, stalno se zbadajo in dobesedno merijo svojo moškost. Vsi trije so kljub zrelem letom samski, povrhu vsega delujejo impotentni. Ko se v Rafaelovem življenju pojavi ženska (ki predstavlja enega redkih, če ne edini dinamični

in energični element), postane ded ljubosumen in skuša na vsakem koraku onemogočiti zvezo, medtem ko Rafael doživlja orgazem le ob šepetanju ruskih besed, ki jih ga je naučila stroga profesorica. Obenem Leova »vrnitev domov«, ko ga žena noče sprejeti nazaj, še bolj poudarja nemogućnost izhoda iz situacije – otroci otrok kot obljuba svetle prihodnosti so okuženi z jedrsko elektrifikacijo revolucionarnih sanj in obsojeni na propad.

Postfuturistično-distopičen odtенок realij se najlepše razkrije v vrhuncu sicer linearno navzkrižne pripovedi, ki se izmakne ritmični liniji filmskega časa. Gledalčev pogled z nagovorom pripovedovalca (deda) potisne v direktno soočenje s situacijo. Na trajektu, ki deluje kot nekakšna zakleta ladja postaranih duhov, drseča na nepremični gladini morja spomina, nemo sedijo potniki te zgodovinske iluzije. Ded se obrača na gledalca z besedami: »Poglej, to je ...« Besedam sledi lahen premik kamere, ki se ustavi v srednjeplanskem bližnjem planu in izriše portrete posameznikov, alegorije družbenih vlog: upravljavka žerjava, delavec, učiteljica ruščine, priseljena ruska sopranistka ... Ko ladja tiho zdrsi v noč spomina, ostane občutek praznine – prazni olupki njihovih sanj. Vendar uspe filmu prav skozi te pripovedi zgodb posameznikov, preko subjektivacije in individualizacije, poudariti, da je v spodrsjlaju zgodovine vedno in predvsem tudi mali človek.

Z gosto stkano situacijsko simboliko in simboliko podob se film tke v nekakšno nadrealistično, magično realistično tkanino, ki v otenkih odzvanja filme t. i. novega vala južnoameriškega filma, kot označujejo latinskoameriško produkcijo zadnjih let. Ta je prežeta predvsem z melanholijo, z zgodovino obremenjenega brezizhodnega sedanjega trenutka. Tak primer je na primer film **Güeros** (2014) mehiškega režiserja Alonsa Ruiza Palacios, ki ostaja v črno-beli estetiki in s tematiko študentske revolucije prav tako *hommage* nekemu utopističnemu projektu, katerega deziluzija je omrtvila in pohabila lastne »otroke«. S formalno inovativnostjo, primerljivo z na primer francoskim novim valom, Quintela poleg kritičnega pogleda, uperjenega v kubansko družbo, zapiše tudi cinefilski poklon: za pionirsko uporabljenega hibridnega pristopa namreč velja prav kubanska režiserka Sara Gómez s filmom, romantično dramo, ki vpenja ostro socialno kritiko takratne družbe, **Tako ali drugače** (De Cierta Manera, 1974), odlomek katerega v *Projektu stoletja* uporabi tudi Quintela.

*Projekt stoletja* se na neki način v podobi-gibu kaže tudi v isti liniji z arhetipskim znanstveno-fantastično-metafizičnim **Stalkerjem** (1979, Andrej Tarkovski). V *Stalkerju* odmeva poudarjena negibnost Zone v večnem pričakovanju želje podobno kot velika izpraznjena dvorana *Projekta stoletja*, ki še vedno čaka na reaktor – elektrificirano kri v posušeni žilah življenja. Tako ostaja pogosto viden napis na zidovih in stenah kubanskih mest še preveč dobesedno živ: »;Socialismo o Muerto!«





kritika

Anže Okorn

**Glasnejša od bomb** / *Louder Than Bombs*, 2015, Joachim Trier

## Sobna jakost

Novorojenčkova ročica stiska prst odraslega. Natančneje, očetov kazalec. Babičin je vse življenje pritiskal na sprožilec fotoaparata in to večinoma na območjih, kjer so bili kazalci na sprožilcih pušk. Tako nas lahko že nekaj sekund prvega prizora filma **Glasnejša od bomb** (*Louder Than Bombs*, 2015) Joachima Trierja iz ožjega družinskega kroga popelje na različna bojišča.

Babica Issabelle Reed (Isabelle Huppert) rojstva svojega vnuka ne doživi, saj se ta rodi približno v času tretje obletnice njene tragične smrti v prometni nesreči. Ob spominski razstavi njenih fotografij bo Richard (David Strathairn), novinar, s katerim sta skupaj hodila po kriznih žariščih, napisal članek in v njem, da ne bi olepševal njenega poklica, razkril resnico o Issabellini smrti. O tem obvesti njenega moža Gena (Gabriel Byrne), da bi na izid članka lahko pravočasno pripravil svoja sinova, Conrada (Devin Druid) in nekaj let starejšega Jonaha (Jesse Eisenberg), novepečenega očeta ...

Jonah resnico o ozadju mamine smrti pozna, Conrad pa je bil v času dogodka še premlad. Gene misli, da si njegov mlajši sin zdaj, ko je že tako rekoč odrasel, zasluži spoznati resnico, Jonah pa bi rad brata pred njo obvaroval in očeta sprašuje, kaj resnica sploh je. Trierjev film se – v skladu z Issabellinim poklicem fotografije, pri katerem je po njenih besedah najpomembnejše kadriranje – z resnico igra tako, da jo pušča v suspenzu izmenjujočih se perspektiv ...

Ljubka punčka, ki nekomu izroča šopek – je pravzaprav izsek fotografije z nekega Hitlerjevega sprejema. Manipulativno možnost velikega plana bi lahko razumeli kot metaforo vsega filma, glede Trierjevega perspektivizma pa je najbolj ilustrativna sekvenca, ko Conrad v učilnici posluša sošolkino branje odlomka iz nekega romana. To že v naslednjem trenutku postane Issabellino opisovanje razmerja z družino, od katerega na koncu ostane le groza, ki pride z njenim poklicem ...

»Ali kdaj razmišljaš o mami? O njeni nesreči?« sprašuje Jonah svojega brata, Trier pa ob tem gledalca sooča z različnimi verzijami tragičnega dogodka, kot si jih predstavlja Conrad. Je bil vzrok za Issabelino nesrečo njena utrujenost, srna na cesti ali kaj tretjega? Odgovori na različna vprašanja glede družine Reed ostajajo »visoko neke v zraku« in so kot navijačice na reklamnem posterju za pričujoči film; prva med izvajanjem špaga, druga raznožke in tretja salte ... Ali pa kot načini kajenja, po katerih sprašuje Gene Issabelle, ko mu ta razlaga o nekih svojih sanjah, v katerih jo vojak sredi ulice surovo posiljuje, mož pa le nemo opazuje iz avta in kadi. Kot oblaki dima ...

Trierjeva študija značajev je kot Conradov nočni sprehod s simpatijo, ko jo rahlo opito po srednješolski zabavi pospremi do doma. Ker ima punca zlomljeno roko, ji pomaga odpeti hlačne gumbce, ona se ga nagajivo dotika in med opravljanjem male potrebe zapeljivo draži: »Ne kukaj! No, malo lahko pokukaš!« Kot bi se režiser poigral z naslovom enega svojih najljubših



filmov **Don't Look Now** (1973, Nicolas Roeg). *Glasnejša od bomb* je kot tok urina Conradove simpatije, ki počasi priteče izza avtomobila in se ustavi ob njegovi športni copati. Ovdoveli oče se obupano trudi vzpostaviti stik z odtujenima sinovoma, da bi jim skupaj končno uspel korak naprej.

Resnica v Trierjevem filmu je stisnjena med novorojenčkovo ročico in kazalec odraslega iz že opisanega prvega prizora. Je nekje med visokoproračunskimi CGI posnetki Isabelle, lebdeče med fragmenti skale, ki jo je raznesla eksplozija, in Conradovo otroško risbico istega motiva. Je rojstvo Jonahovega otroka, zamolčano v prid prešuštva z bivšo punco. Je njun seks s kondomom njene za rakom obolele mame. So videoigrice, ki jih Gene igra s sinom prek spleta, da bi vsaj na ta način začutil njegovo bližino. Je Jonahova opazka, da je Conrad **Billy Elliot** (2000, Stephen Daldry) hip hopa, ko ga zaloti pri čudnem plesu. Je način, kako si pijana navijačica popravi pramen las, in etiketa, ki štrli izza njene majice. Je krohot Conradove učiteljice, ko ji njegov oče po spolnem odnosu reče hvala. Je skrivnostnost velikega plana Isabelle Huppert.

Po **Reprizi** (Reprise, 2006) in **Oslu, 31. avgusta** je Trier, ki je pol Danec pol Norvežan, posnel svoj prvi angleško govoreči film. Scenarij zanj je kot že pri prvih dveh napisal skupaj z Eskilom Vogtom, ki je lani posnel čudoviti prvenec **Slepa** (Blind, 2014). Pisanje scenarijev začenjata s posameznimi prizori, momenti in vizualnimi idejami, na katerih so potem osnovani zapleti. Pogosto se zdi, da so njuni celovečerci sestavljeni iz več

kratkih filmov, da so nekakšni kinematografski nizi, filmi v filmu; v *Glasnejša od bomb* na primer Jonahovo branje Conradovega dnevnika kot zaokroženi preplet glasu pripovedovalca v offu, fotografij, dokumentarnih posnetkov iz kriznih žarišč, videoigrice ... Kakor posamezne pesmi na glasbenem albumu ali kompilaciji, kot je *Louder Than Bombs* skupine The Smiths, katere naslov je pevec Morrissey našel v pesmi *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, ki jo je napisala Elisabeth Smart.

Trierjev navdih pri ustvarjanju filmov so roman kot ena najsvobodnejših pripovednih oblik ter punk in hip hop, ob katerih je odraščal. In ker hip hop glasba temelji na *semplanju*, lahko za konec naštejemo nekaj vzorcev, o katerih je razmišljal Trier, ko je pisal in snemal *Glasnejšo od bomb*: **Kramer proti Kramerju** (*Kramer vs. Kramer*, 1979, Robert Benton), **Navadni ljudje** (*Ordinary People*, 1980, Robert Redford), **Sobotni klub** (*Breakfast Club*, 1985, John Hughes), **Tvegan posel** (*Risky Business*, 1983, Paul Brickman), **Ledena nevihta** (*The Ice Storm*, 1997, Ang Lee). Družinske zgodbe in, presenetljivo, tudi ameriški najstniški filmi iz osemdesetih ... Aja, pa Woody ...







kritika  
Bojana Bregar

**Mistress America**, 2014, Noah Baumbach

## Vedno življenja družica, nikoli nevesta

»Everyone's a winner baby, that's the truth ...« so peli Hot Chocolate v **Frances Ha** (2012), prelomnem filmu kariere Noaha Baumbacha, enega najbolj znanih in vplivnih avtorjev sodobnega ameriškega neodvisnega vala. Prelomen je bil iz več razlogov, a najboljši je bil, da je kar se da natančno vanj ujel miselni svet nekega specifičnega dela generacije, katerega predstavniki se zdijo v svoji fluidnosti identitet in vrednot skorajda neujemljivi, neopredeljivi. Kar ni nič čudnega, saj so to mladi ljudje, ki bolj kot karkoli sovražijo biti definirani. Ko si zajet v eni opisni kategoriji, si lahko predvidljiv in dolgočasen. Dolgčas pa je smrt. Zato se ves čas premikajo, kot morski psi, da lahko dihajo in se razvijajo dalje in se hranijo z neusahljivimi viri informacij, obilnimi sadovi naše civilizacije. Frances, naslovna junakinja filma, je ves čas na poti, iz stanovanja na ulico na podzemno železnico v plesni studio na kosilo na zabavo v naslednji teden v Pariz in nazaj v New York ... Slej ko prej nam mora postati jasno, da beži. Pred čim? Ne beži, ker bi jo bilo strah česa konkretnega, ampak ker beži pred strahom samim. Baumbach je za anksiozne filmske trideset-in-nekaj-letnike to, kar je Woody Allen za nevrotike.

Po lanskoletni (na žalost zelo povprečni) komediji **While We're Young** (2014) se Noah Baumbach vrača z resnimi nameni, vrača pa se tudi njegova muza, Greta Gerwig, ki je bila za **Frances Ha** tako pomembna – ne zgolj kot igralka, temveč tudi kot soscenaristka - da se zdi ob zgoraj zapisanem krivično na film gledati kot na zgolj Baumbachov avtorski podvig. Greta Gerwig preprosto je ameriški neodvisni film in ob dejstvu, da sta z Baumbachom združila moči tudi v novem filmu, so pričakovanja zainteresiranega gledalstva lahko le visoka.

Visoka so tudi pričakovanja, ki jih do študentskega življenja in do New Yorka v **Mistress America** (2014) goji Tracy (Lola Kirke). Vendar pa nadobudna bodoča pisateljica namesto navdihujočih profesorjev in idealističnih sošolcev na svoji novi šoli najde le povprečnost na predavanjih, povprečnost med študenti, samo sivo povprečnost, kamorkoli pogleda. Dodaten poraz ji zadajo člani elitnega univerzitetnega literarnega kluba, ki zavrnejo njeno kratko zgodbo in s tem tudi članstvo v omenjenem klubu. Zdi se, kot da jo kaznujejo, ker je odkrito ambiciozna. Razen nergajočega literata-sotrpina Tonya



(Matthew Shear) ne najde prijateljev. Namesto, da bi hodila na zabave, ostaja v sobi in bere. Vseeno bi bilo, če bi šla študirat nekam v Minnesoto. Mesto, ki nikoli ne spi, ostaja zanjo tuje in nedostopno kot tista ena trmasta od pistacij, ki jo je nemogoče streti in odpreti. Dokler nekega dne v njeno življenje ne prinese Brooke. Spoznata se, ker se jima obeta, da bosta po poroki staršev postali polsestri, zato se srečata in Tracy je v trenutku zaljubljena. Brooke je lepa, mlada (komajda 30) in nikoli ni pri miru in nikoli ni tiho, saj se ji v življenju preprosto toliko dogaja, kar si želi deliti z ostalimi. New York je njena ostriga, odprta in sočna in biseri ležijo pod njenimi nogami, kamorkoli pride. Prijatelje ima med umetniki, glasbeniki, oblikovalci, lastniki restavracij in lokalov – kjerkoli je, vrata so ji vedno odprta. Tracy postane njena *confidant* in *protégé*, če že ne prijateljica, na vsakodnevni avanturah, ki vključujejo tekanje po ulicah na sestanke z bogatimi investitorji in izbiranje notranje opreme za restavracijo, njen najnovejši projekt, ki ga finančno blagoslovlja tudi njen nikoli prisotni grški fant. V Brooke Tracy najde vse, kar je prej pogrešala in še več. Morda je celo njena vstopnica v svet književniške slave.

Gerwig in Kirke sta prepričljiva dvojica: Brooke kot samozavestna, živčna in kinetična sila narave, ki pa ji kronično primanjkuje refleksije, in Tracy, ki jo potihem analizira in katalogizira njene kretnje, izraze in miselne prebliske s tiste vrste natančnostjo, ki sega izza gole ustvarjalne radovednosti. Morda preživita ure in ure skupaj, in Brooke dovoli, da Tracy prespi pri njej, toda kar med njima obstaja, ne preraste v zaupništvo. Nista si resnično blizu, ker imata preveč dela sami s seboj, tako da lahko mislita le nase. Še najbolj ju družijo prav pohlep do doživetij in po uspehu in ko se pričnejo sanje ene rušiti, je druga tam, da ji lahko očita: nisi to, kar misliš da si.

»Being a beacon of hope for the rest of the world is a lonely business,« vzdihne nekje med svojimi dogodivščinami Brooke in v tistem trenutku zveni kot Frances Ha štiri leta kasneje. Vsako leto je manj priložnosti za nove začetke. Vsako leto je bolj

naporno biti srečen. Vsi ne morejo biti zmagovalci, pa naj Hot Chocolate to še tako vneto ponavljajo. Naj se jim grla posušijo!

Četudi naj bi se Mistress America dogajala v sedanosti, se Brooke zdi kot ženska iz drugega časa, popoln anahronizem – nikoli ne bi verjeli, da zna uporabljati Facebook. Ampak liki v filmih Noaha Baumbacha se zdijo vedno izgubljeni v svojem času, ki pa za razliko od anahronizmov Wesa Andersona, njegovega sodobnika in občasnega »partnerja v kriminalu«, nimajo take sreče, da bi živeli v zgodovino transcendirajoči fantaziji. Vedno morajo biti v tem resničnem svetu, toda le redko so zares doma v njem. Tokrat lahko ta efekt deloma pripisemo odločitvi soscenaristov, da v lik Brooke injecirata duh junakinj iz *screwball* komedij iz štiridesetih, takšne, ki se z velikimi preglavicami in še več besedami prebijajo skozi filme Georga Cukorja – Katharine Hepburn iz **Adamovega rebra** (Adam's Rib, 1949), Prestona Sturgesa – Barbara Stanwyck v **The Lady Eve** (1941) in Howarda Hawksa – Rosalind Russell v **Njegovem nezvestem dekletu** (His Girl Friday, 1949). Toda tudi one imajo na koncu običajno srečo, da končajo kot zmagovalke svojih malih bitk in pristanejo v objemu razumevajočega moškega, ki jih lahko dohaja v verbalnih in kakšnih drugih spretnostih. Brooke in Tracy se ne piše tako rožnato. Tracyin nesojeni fant Tony je medel, šibak in poln dvomov in prav nič boljši niso ostali, ki jima prekrižajo pot. Na koncu se bosta morali pač zanesti le sami nase.

*Mistress America* je malce kislja, vendar zelo bistra komedija o soočanju s porazi, in ker je zvesta modrosti, ki jo pridiga, si na koncu nimamo obetati posebnih razodetij ali trenutkov katarze. Zelo stroga je do svojih gledalcev in do njihovih (naših) pričakovanj. Morda je v resnici le portret generacije in v tem je po svoje pretresljiv film, ki mu za svoje dobro manjka nekaj globine, ali pa le nekaj optimizma? Odrešilna bilka? Luč na koncu tunela?

Pričakovanja. Pričakovanja so hudič.







kritika  
Andraž Jerič

Ovna / Hrútar, 2015, Grímur Hákonarson

## Kraljestvo ovnov

Islandski režiser Grímur Hákonarson je nase prvič zares opozoril že leta 2010 s celovečernim prvencem **Kraljestvo senc** (*Sumarlandið*), vendar je že pred tem žel odmevne uspehe kot režiser dokumentarnih filmov. Prav ta del njegove kariere je za tukajšnji zapis posebej pomemben: za razliko od marsikaterega filmarja takšnega kova je namreč to znanje pri svojem drugem celovečercu **Ovna** (*Hrútar/Rams*), zmagovalcu sekcije *Posebni pogled* v Cannesu ter seveda prejemniku vodovca na letošnjem festivalu LIFFe, spretno izkoristil. Namesto da bi na dokumentaristične metode pozabil in jih zavrgel ali bi se namerno otepal za ta žanr specifičnih elementov filmskega jezika, jih je vzel za svoje in uspešno vključil v dramaturgijo igranega filma.

In film *Ovna* se do določene mere res gleda kot dokumentarec: neskončni islandski pašniki so prikazani z nekakšno idilično poetičnostjo, a hkrati so v njem poudarjeni detajli vsakodnevnega življenja tamkajšnjih živinorejcev, ki bolj kot drug z drugim živijo z naravo in svojimi živalmi. Osebnе zgodbe prebivalcev se zdijo skoraj brezpredmetne, a prav režiserjev pretanjeni čut za občasen vdor zasebnega v sicer preprosti zgodbi je tisto, kar *Ovna* iz impresionističnega eksperimenta spremeni v polnopomensko meditacijo o človeški naravi in morda tudi medosebnih odnosih. Film bi lahko preprosto spremljal življenje skupnosti rejcev ovac, ki se le tu pa tam srečujejo v vaški gostilni, vendar v prvi vrsti govori o bratih Gummiju in Kiddiju, prepričljivih in kompleksnih likih, ki pa med sabo že štiri desetletja ne govorita. Kljub temu da

si pravzaprav delita družinsko posest (in sta potemtakem soseda) ter imata njuni čredi ovac isti, skoraj mitološko čislán rodovnik, je mednju naseljen ogromen, čeprav na prvi pogled malenkosten razdor. Ta je v filmu prisoten že od začetka, ko se vaščani zberejo v krčmi na vsakoletnem tekmovanju pasemskih ovnov. Ko alfa samec iz hleva starejšega, nekoliko bolj dobrovoljnega Kiddija samo za pol točke premaga ovna mlajšega, tihega in zadržanega Gummija, vemo o bratih že skoraj vse. A ko Gummi pri bratovem zmagovalnem ovnu opazi simptome praskavca, nekakšne ovčje verzije bolezní norih krav, in o tem obvesti lokalno veterinariko, je njun odnos šele zares postavljen na preizkušnjo.

Takšna tekmovalnost nam zagotovo ni povsem tuja; bolj meščanski bratje pač tekmujejo v kakšnih modernejših, a prav tako banalnih rečeh. Vzrok prepira med Gummijem in Kiddijem nas morda prav zato nikoli zares ne zanima. Hákonarson verjame, da so takšne zgodbe univerzalne (prav zares, skoraj biblijske), in o tem uspešno prepriča tudi nas, gledalce. Predzgodba *Ovnov* je v resnici lahko tudi prilika o Kajnu in Abelu, le da tu z jezo zaslepljeni Kiddi svojemu krotkemu bratu ne razbije glave, temveč zgolj okensko šipo, ker je nad dolino priklical to grozno usodo. Smrtonosna prenosljiva bolezen se je namreč res pojavila, zato veterinarika odredi usmritev vseh ovac v okolici. In medtem ko Kiddi v svojem pijanskem besu krvnikov ne pusti niti blizu svoje hiše, Gummi svojo čredo pokolje kar sam. Njegova stoična drža se seveda kaj kmalu izkaže za krinko in nič več ni očitno, da je



Gummi manj težaven od obeh bratov, prava resnica pa ju bo prisilila, da pozabita na nesmiselno zamero in s skupnimi močmi rešita legendarni rod plemenskih ovnov. Prav koncept tradicije je tisto, kar ju zares poveže; ne ekonomske tegobe (nekaj sosedov se je že odločilo, da svoje kmetije prodajo in se preselijo v mesto), ne nasprotovanje avtoritetam, ne, niti njuna nepopoljšljiva tekmovalnost ne bo tisto, kar jima bo na koncu odprlo oči in ju ponovno zbližalo. Nič od naštetega zanj v končnem trenutku ni toliko pomembno kot ohranitev tradicije, simbolizirane v ovčjereji, ki ni sicer prav nič obrazložena ali posebej utemeljena, zaradi česar lahko upravičeno sklepamo, da je vsaj nekoliko povezana z njunim izvornim sporom.

Hákonarson bi na tem mestu film lahko brez večjih težav zapeljal v vode nekakšne družinske zgodbe, a »tradicija« na tem mestu ni mišljena kot družinska, tudi ne kot islandska, ovčjerejska ali kakšna druga, pač pa kot neke vrste metafizična »tradicija«, ki presega meje vseh prej naštetih. Metaforično lahko seveda beremo tudi naslov – zlasti tisti, ki si lahko naslovna ovna privoščimo prevajati v

dvojino; da, trmasta brata sta v tej metafori plemenska ovna, ki morata sodelovati, da bo čreda preživela. Ko Gummi nekje proti koncu drugega dejanja potrka na Kiddijeva vrata, ta v trenutku razume, da potrebuje pomoč in da je moral zbrati ogromno poguma, da je sploh stopil na njegov prag. V hipu tudi pozabi, da je kakršenkoli konflikt kadarkoli obstajal, in prav ta preskok je Hákonarsonova najmočnejša poteza, ki jo je tako mojstrsko hranil za konec. Če vmes nekajkrat nakaže, da bi se rad poigral s preprostejšimi temami in iskal humor v zgodbah o osamljenih pastirjih drobnice v poznih letih in raztrganih pletenih puloverjih, ki si na roke pisana sporočila izmenjujeta preko domačega psa ovčarja, nas na koncu vendarle prizemlji ter z dokumentaristično oddaljenostjo, če ne kar hladnostjo sooči z realnostjo bratskega prepira, brez nepotrebne kaurismäkijevske potujitvene karakterizacije likov. V svoji preprostosti bi to pravzaprav lahko bil film o čemerkoli; gre pač za zgodbo dveh ljudi na nasprotnih bregovih, ki morata sodelovati, da lahko razrešita skupno težavo. Le Hákonarsonovi presoji pa smo lahko hvaležni, da si je za realizacijo te preprostosti izbral zgodbo s tako prikrito kompleksnostjo v okolju s takšno nič kaj prikrito lepoto.







kritika

Anže Okorn

**Deckument, od rolke do skejta, 2015,**  
Miha Brodarič, Matej Lavka, Andro Kajzer, Nina Vrhovec

## Od Ollieja Do Flipa

Hitro predvajani posnetek iz perspektive (so)voznika. Vožnja na relaciji Kolodvorska 2 do 4 – Komenskega ulica – Ilirska – Rozmanova, z izsiljenim ciljem na Vrhovčevi, kjer se avto ustavi pri skupni skejtarjev, ki skačejo s pločnika. Tako se je končala najavna špica za Skate TV, rubriko, ki jo je nekaj let vsebovala oddaja Studio Ljubljana, kasneje preimenovana v Studio City, še danes na sporedu na prvem programu RTV Slovenija.

Obenem je opisani kader dober prikaz prizora, ki ga je konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja po vrnitvi s počitnic doživel marsikateri slovenski mladostnik, ko so tako rekoč »čez noč začele vse ul'ce v Ljubljani skejtarje«, kot bi imela mladina kar naenkrat poln ku ... fer fuzbala, ravbarjev in žandarjev, gumitvista ter karateja.

Skate TV je bil z besedami Alija (raper Ali En aka DJ Poha aka Dalaj Eegol aka Recycleman), enega izmed voditeljev, »revolucija za slovenski skateboarding«.

Ko gledamo **Deckument, od rolke do skejta** (2015), se ne spomnimo samo na Skate TV, temveč tudi na naslov celovečernega animiranega filma **South Park: Večji, daljši in neobrezan** (Bigger, longer and uncut, 1999, Trey Parker). Če je bil Skate TV, ko je bil še na sporedu, vselej prekratek, traja *Deckument* skoraj dve uri! Daljši je zato, ker skupaj z vso sicer

inteligentno zajebancijo, ki jo je Skate TV vezal na ta urbani šport, povsem resno prikaže še ozadje. In to tako rekoč brez cenzure. Zamolčano namreč zaradi domišljene dramaturgije scenarija kriči »med vrsticami« ali pa v zgovornih zatemnitvah med posameznimi sklopi filma. Ne sicer tako nabrušeno kot Ali Enova rima: »Svoj jezik spretno obračam, ne kot kšn Kranjc, *Ostro kakor nož* [drugo ime za Skate TV] je rezal, šefov se usral pajac,« ki govori o spremenjeni uredniški politiki, potem ko je položaj urednika »zapustil« Tomaž Perovič, pa vendarle.

Izjavo mariborskega skejtarja: »Mislim, next level, res, uni so bli Kalifornija za nas,« ki cilja na člane stilsko povsem raznolikega ljubljanskega *Cankar teama*, lahko razumemo kot osnovni zaplet filma. »Amerika« so bili namreč ti isti slovenski skejtarji tudi za nekega Newyorčana, ki je »naše« neko poletje spoznal sredi hrvaške obale. Entuziazem in visoka raven znanja, upoštevajoč neobstoje kakršnegakoli slovenskega *skateshopa*, kjer bi se kupovala oprema – za to je bilo treba čez mejo – je bila za Američana navdihujoča! V čem je bil trik; ollie, flip, fakie, helipop, M-80, no comply, shuvit, impossible ... Naši so obvladali!

Ko v enem izmed *Deckumentovih* intervjujev dva mlada nadobudneža sprašujejo po vzornikih, skoraj v en glas zatulita: »Marko Jazbinšek, ljubimo te!« Ob tem vzkliku prvi navedeni



vzornik Tony Hawk iz Amerike kar malo zbledi, popolnoma pa drugi navedeni, Frankie Hill.

Slednjega omenjamo zaradi njegovega »decka« z grafiko buldoga, za katero je dobil navdih ob obisku znanega amsterdamskega coffeeshopa. Ta »lajšta« je, v rokah enega izmed skupine mladih slovenskih skejtarjev, poleg španskih jezdecev in improviziranega bunkerja iz vreč, polnih peska, bila v oči na vojni fotografiji, ki je v skejtarski bibliji *Trasher* spremljala dvostranski (!) članek o slovenski sceni: »What the f ... How are these guys in Trasher?« si je belil glavo že omenjeni Newyorčan.

Če je voditelj Ali v oddaji iz aprila leta '91 sredi Portoroža bentnil »avioni, šit, [1. zalivska] vojna«, ki se jo je na Bližnjem vzhodu šla Amerika, se je ta junija preselila na naša tla. Slovenija se je osamosvajala, Jugoslavija razpadala, poslavljala se je socializem, dober dan, kapitalizem!

Marsikateri *deck* skateboarda je zaradi svojega motiva poslikave resnični dokument časa. Vzemimo za primer Toma Knox, ki je vozil za Santa Cruz. V času 1. zalivske vojne je imel polovico svoje »dile« potiskane z obrazom Hitlerja, polovico pa z obrazom Busha starejšega. V času 2. zalivske vojne pa polovico z Bushem mlajšim in drugo z Osamo Bin Ladnom. Leta 1992 je oboje nekako povzel z desko, na kateri so bili Charles Manson, Ted Bundy, John Wayne Gacy, Richard Ramirez ..., skratka ameriški serijski morilci – in to, pozor, dve leti pred Stonovim filmom **Rojena morilca** (Natural Born Killers, 1994, Oliver Stone), ki je čaščenje pobijanja ter krvočnost medijev razgalil na velikem platnu.

Slovenski skejtarji in predvsem skejtivijevci so zelo hitro postali precej večji frajerji, kot je bil Corey Webster, ki ga je v hollywoodskem skejtmuviju *Trashin'* (1986, David Winters) igral takrat še povsem zelen »guni« (*The Goonies*, 1985 Richard Donner), Josh Brolin. Krvavi balkanski vojni so se upirali po montyphytonovski, izpostavili bi na primer lahko sinhronizacijo Miloševića, ki je tako s »pomočjo« skejtivijevcev sredi nekega prosrbskega mitinga izjavil: »Ja ču vama dati dasko na četiri kotača pa da srušite one ustaše tamo!«

Povzemimo s citatom Tomaža Peroviča: »Če je MTV potem v tistem času že postajal malo del *mainstreama*, so oni bili še nekaj več kot to ...« Zanimivo so Ljubljančani, kot bi dvomili v tranzicijo, svoje moštvo *Cankar team* (ki je bilo do novih prišlekov ali celo »pozerjev« po besedah njihovih članov neizprosno) poimenovali po slovenskem pisatelju, čeprav so vse možne garniture stopnic preskakovali pred banko in ne neposredno pred Cankarjevim domom, osrednjim kulturnim hramom. To pa ne pomeni, da nekateri niso imeli občutka za podjetništvo. »Večplastno« švercanje »stylish« skejtske garderobe in druge opreme, ki se je potem prodajala »iz prtlačnika« ter bila hkrati tudi prvi zametek odpiranja *skateshopov*, je legendarno!

Legendarno kot »People used to call him skate machine«, Marko Jazbinšek in njegov odhod v Ameriko, kjer je ustanovil Sugar Skateboards in končno začel tržiti trike, za katere je

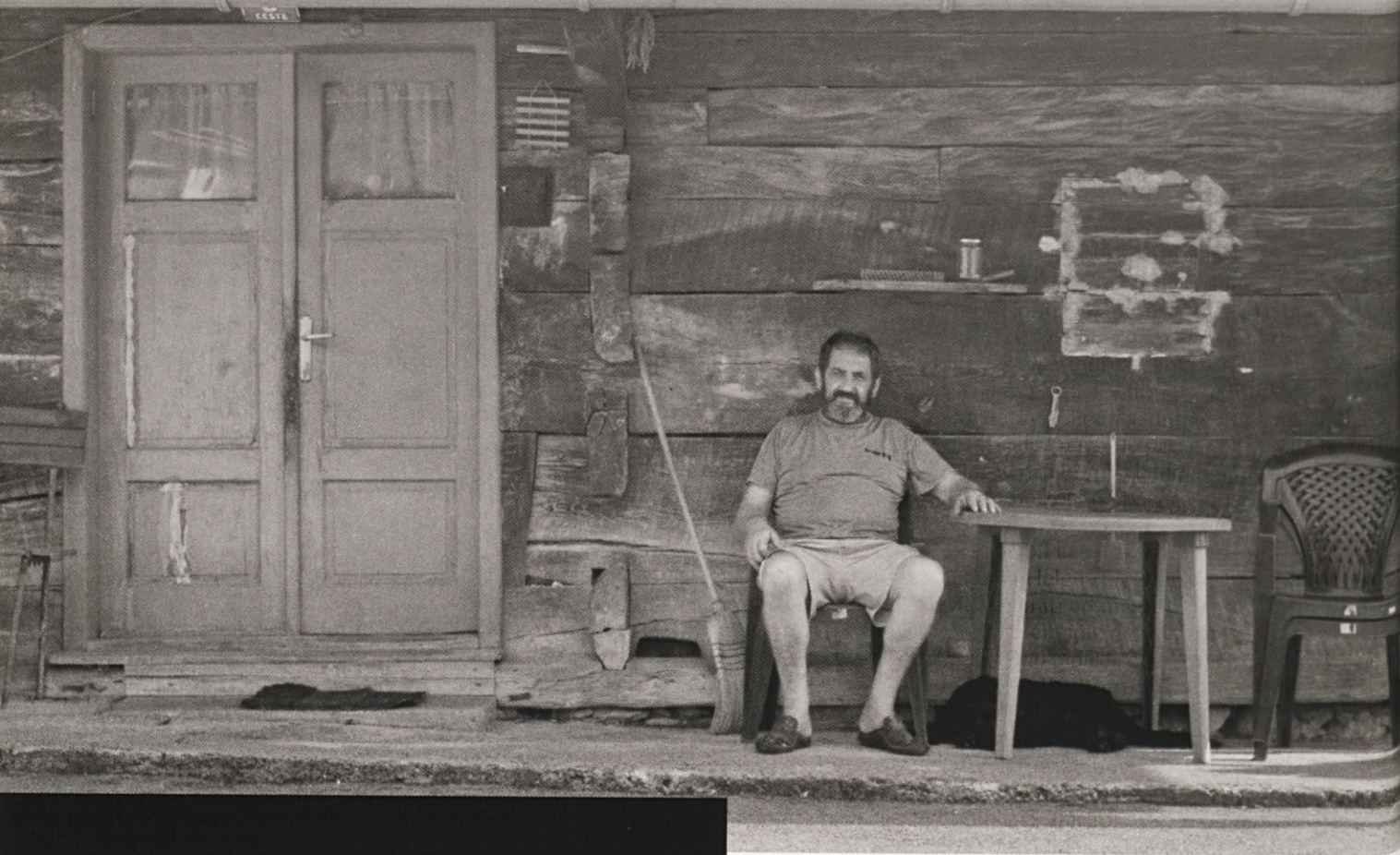
včasih garal tudi po več let skupaj. Njegova odsotnost je sicer pustila določene posledice, »začel smo žurat, pohat ...«, a hkrati navdihovala nove generacije in jih bo po ogledu *Deckumenta* gotovo še naprej!

Kolektiv, ki je naredil film, Matej Lavka, Primož Jambreč, Nina Vrhovec, Andro Kajzer, Miha Brodarič, Borja Močnik, Grega Švabi, si zasluži en velik »respect« za scenarij, režijo, kamero, montažo, oblikovanje zvoka ter glasbeno opremo, s pomočjo katerih je iz marginalne športne subkulture nastal velik film – ček it out!

Vse skejtarje iz *Deckumenta*, nekateri med njimi se še danes natančno spominjajo uličnih naslovov tržaških, celovških in graških *skateshopov* in »visijo skupaj«, je na tem mestu nesmiselno naštevati, ker jih je preveč ... Predvsem pa jih je treba videti, ker vsak šteje!







kritika  
Peter Cerovšek

Hiške, 2015, Darko Sinko in Matjaž Ivanišin

## Tako torej teče življenje v majhni vasici na Štajerskem

Ob besedi hiška se izriše dimnik, par oken in med njimi vrata, kot nasmeh brez nosu na rahlo rumeni fasadi. Beseda hiška lahko izriše nasmeh tudi na obrazu tistega, ki jo povezuje z varnostjo, zavetjem in toplino. In takrat besedo hiška nadomesti beseda dom. Tako kot so nekoč naši starši gradili domovanja z mislijo, da bodo v njih našle zavetje tudi družine njihovih potomcev, danes velika večina mladih iz neurbanih območij, prav kakor starši desetletja poprej, svojo zrelost in predanost svoji novi družini potrjuje z gradnjo lastnega doma, lastne hiške. Pa čeprav je samo prislonjena na tisto od staršev, glavno da ima svoj »haustir«. To dejstvo zagotovo pojasnjuje, zakaj naj bi bili Slovenci po statistiki v samem vrhu po lastništvu hiš na

prebivalca. In če to še umestimo v socialistično idejo bratstva, sopolmoči vaščanov pri gradnji, »fušanja za kak pir in malco« in hiperinflacije, ko je provizija pri plačilu položnice v nekaj mesecih preseгла znesek kredita, smo Slovenci res lahko zgradili veliko hiš. Pravzaprav smo jih zgradili toliko, da jih zdaj veliko zaradi različnih vzrokov sameva in propada. Temelji teh hiš so bili njihovi prebivalci in brez njih se tudi temelji iz betona, kamna, opek ali gline ne morejo upreti protiofenzivi narave.

Takšne zapuščene hiše sta sprva iskala tudi avtorja filma **Hiške (2014)**, Darko Sinko in Matjaž Ivanišin. Med njihovimi

stenami sta hrepenela po zgodbah, ki bi jih bilo treba odkriti pod debelo plastjo prahu časa. Ker stene niso spregovorile, sta se bila primorana napotiti do sosedov in ljudi, ki so živeli v bližini. Pri tem odkrivanju sta hitro spoznala, da ju še bolj kot vizualno bogate, a molčeče podobe zapuščenih hiš zanimajo žive domačije v vasi Sinkovega očeta nekje na Štajerskem. In tako nas Darkov glas odpelje od hiše do hiše in do ljudi, ki so ga poznali in prepoznali, saj nekaterih ni srečal več kot dvajset let. Prednje je postavil kamero, za katero je stal Ivanišin, sam pa usmeril v njih mikrofoni in jih povprašal o življenju. V dvojicah in posamezno, sramežljivo, ponosno, otožno, zaigrano in iskreno vsi uprejo oči naravnost v gledalca, in ta jih je primoran v enakopravni poziciji iz oči v oči sprejeti takšne, kot so, z vsemi krepostmi in pomanjkljivostmi, ki jih zavedno in nezavedno posredujejo gledalcu skozi filmski medij. In prav med objektivom in njimi je začutiti »joie de vivre« kot je nekoč neposrečeno zapel Andraž Hribar. Zgodbe o tem, kaj so počeli, kako so se spoznali, kako živijo, je kamera beležila na njihovem terenu, v hiši, kjer se počutijo domače, s sogovorcem, ki ga poznajo, in kamero, ki ji ne zaupajo. Ujeti med ta dva svetova neke stvari razkrijejo, druge zelo očitno prikrojijo in tretje zamolčijo. Ravno paleta izraženih občutij, od zaupanja do nezaupanja, ki variira od sogovorca do sogovorca, Hiškam daje neke vrste srčni ritem, ki nas žene do vseh devetih domačij.

Matjaž Ivanišin nas je pred dvema letoma s filmom **Karpopotnik (2013)** že popeljal na podobno pot od hiše do hiše, od vrat do vrat, ko je po 40 letih v Vojvodini skušal izslediti popotovanje Karpa Godine. Ni mogoče spregledati vzporednice med obema filmoma, zagotovo pa bi ju bilo napačno enačiti in kvalitativno primerjati. Ne samo zato, ker gre pri Hiškah za dva avtorja in za Sinkovo osebno zgodbo. Kajti če je Karpopotnik svojo kakovost, atmosfero in poetičnost gradil s teksti Nebojše Popa Tasiča in fotografijo Marka Brdarja, se film Hiške naslanja predvsem na svojo dokumentarno vrednost, na neposredno reportažno formo intervjujev brez poetičnih in estetskih zastranitev. Magijo brezčasja in topologijo čudežnih vasi Karpopotnika tu nadomestijo točno določene domačije v neki štajerski vasi v poletnih dneh leta 2014. Torej gre za film nekega trenutka, trenutka, ko je kamera sekala premico življenja teh ljudi, jih zajela in izpustila nazaj v vsakdan. Kot pravi Jean-Luc Nancy: »Pred filmom in po njem je življenje, seveda. A življenje se nadaljuje v nadaljevanje filma, v podobi in njenem gibanju. Ne nadaljuje se kot neka izmišljena projekcija, kot nadomestek za manko življenja. Nasprotno, podoba je nadaljevanje, brez katerega življenje ne bi živelo.«

S preprostostjo in realističnim pristopom se film tako preobrazi v avtentičen dokument časa, zabeležen na filmskem mediju, in skozi ta okvir bi ga bilo mogoče lažje primerjati s kratkim filmom **Inventur-Metzstrasse 11** Želimirja Žilnika iz leta 1975. Žilnik je sicer v popolnoma drugem okolju in kontekstu, a s podobnim prijemom reportažnega intervjuja in direktnega soočenja protagonistov s kamero prebivalce nekega domovanja gasarbeiterjev prav tako ujel v enkratnem *zeitgeist* in film z leti samo pridobiva vrednost.

In če je vrednost filma določena tudi z nagradami, bi bilo treba omeniti, da je bil film *Hiške* na Festivalu slovenskega filma, vsaj glede nagrad, spregledan. Veliki dokumentarni zmagovalec festivala in nagrajenec občinstva je bil film o prebivalcih samskega doma z naslovom **Dom (2014)** Metoda Pevca, kjer se stikata povsem različna svetova nekdanjih delavcev slovenskih gradbenih podjetij ter mladih dijakov in študentov. Domačije in hiške prebivalcev štajerske vasi pa se bistveno ne razlikujejo med seboj, še manj se po slogu življenja razlikujejo ljudje, ki v njih živijo. Zdi se, da so jih okvirji, ki so jih izbrali, in stene, ki so jih sezidali, povezali, hkrati pa tudi poenotili. Njihove kleti bi bile zagotovo, prav nasprotno kot pri filmu **V kleti** (Im Keller, 2014) Ulrika Seidla, identične. Našli bi kakšno kosilnico, motor APN6, kakšen sodček dobrega domačega vinca in dovolj orodja, da lahko sam zgradiš hišo. Kot da se je življenje za njih napisalo enkrat prej, morda takrat, ko so se odločili postaviti te stene.





kritika

Polona Petek

Psi brezčasja / Case: Osterberg, 2015, Matej Nahtigal

# Film noir: od družbene kritičnosti do jalovosti brezčasja

Kmalu po koncu druge svetovne vojne je Nino Frank v pariških kinematografih videl pet ameriških črno-belih filmov, ki so nanj naredili močan vtis.<sup>1</sup> Tako močan, da si je zanje izmislil posebno ime, *film noir*, in s tem poimenoval fenomen, ki je predmet dolgoletne publicistično-akademske debate<sup>2</sup> in ki tudi v ustvarjalnem smislu, kot kaže, ne izgublja privlačnosti.<sup>3</sup>

V francoskih literarnokritičnih vodah sta takrat že krožili frazi *série noir* (črna serija) oziroma *roman noir* (črni roman) kot poimenovanje za niz francoskih prevodov ameriških detektivskih romanov, ki so jih že pred vojno pisali avtorji kot James M. Cain, Dashiell Hammett in Raymond Chandler ter so

bili pogosto tudi neposreden vir filmov, ki jih danes uvrščamo med klasične primerke *filma noir*. Frankovo poimenovanje torej ni bilo povsem izvirno; pač pa je bila izvirna transplantacija predvojnega literarnega žanra na filmsko platno v vojnem in povojnem obdobju. Tako romane kakor filme je namreč temeljno zaznamoval njihov družbeni kontekst. V primeru literarnih del je bila to predvsem predvojna Amerika, torej obdobje prohibicije in z njo povezanega porasta kriminalnih dejavnosti, obdobje velike gospodarske krize ter obdobje strahu in negotovosti zaradi vzpona nacističnih in fašističnih sil v Evropi.<sup>4</sup> V primeru filmov pa predvsem povojna Amerika, ki se je čedalje bolj zapletala v hladno vojno in globalno politično nestabilnost, družba, kjer je (tudi v filmski industriji) potekal novodobni lov na (»rdečkarske«) čarovnice. Predvsem pa je bila to družba, v katero so se vračali bolj ali manj travmatizirani vojni veterani, ki so se težko znova prilagodili vsakdanjemu življenju; v njem so novo vlogo dobile tudi ženske, ki so se med vojno, hočeš nočeš, emancipirale.<sup>5</sup> Namesto dežele, ki bi kazala olajšanje, če že ne evforije ob koncu svetovne morije, je bila to Amerika, ki jo je prežemalo vzdušje nove paranoje, klavstrofobije in drugih strahov zaradi radikalnega spreminjanja družbenih vlog posameznikov in skupin. Ena od izvirnih potez *filma noir* je bilo torej dejstvo, da je njegovim ustvarjalcem z upodobitvijo zgodb in likov, ki so v literarni inkarnaciji odražali *zeitgeist* sveta pred drugo svetovno vojno, uspelo ujeti podoben, a vendarle bistveno drugačen duh časa po vojni.

1 Nino Frank, »Un nouveau genre ›policier‹ l'aventure criminelle« (*L'Ecran Français* št. 61, 1946). Filmi, ki so navdušili francoskega kritika, so bili *Malteški sokol* (*The Maltese Falcon*, 1941, John Huston), *Umor, draga moja* (*Murder, My Sweet*, 1944, Edward Dmytryk), *Dvojno zavarovanje* (*Double Indemnity*, 1944, Billy Wilder), *Ženska v izlozbi* (*Woman in the Window*, 1944, Fritz Lang) in *Laura* (Otto Preminger, 1944).

2 Med raziskovalci in interpreti *filma noir* še vedno ni konsenza, ali gre za gibanje, slog (npr. Paul Schrader: »Notes on film noir«, *Film Comment* let. 8, št. 1, 1972; Janey Place in Lowell Peterson: »Some visual motifs of film noir«, *Film Comment* let. 10, št. 1, 1974), žanr (npr. James Damico: »Film noir: a modest proposal«, *Film Reader* 3, 1978) ali preprosto odraz časa.

3 Raymond Durnat je že leta 1970 naštel več kot tristo primerkov *filma noir* (»The family tree of film noir«, *Cinema*, avgust 1970). Odtlej je *film noir* doživel številne žanrske modulacije, neo- in post-*noir* inkarnacije (cf. Larry Gross: »Film après noir«, *Film Comment* let. 12, št. 4, 1976; Alan Silver in Elizabeth Ward: *Film Noir*. Woodstock: Overlook Press, 1992), migracijo na barvni filmski trak in na televizijske zaslone, z grafičnimi romani, kot so dela Franka Millerja, pa tudi vrnitev v bolj literarne vode in nato vnovičen prehod na (občasno animirano, občasno črno-belo) filmsko platno.

4 Podrobneje o ameriških detektivskih romanih: John Cawelti: *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

5 Colin McArthur, *Underworld USA*. London: BFI, 1972.



Kakšni so bili torej filmi, ki so navdušili Nina Franka in druge (sprva predvsem francoske) kritike? Kot sta ugotavljala že Raymond Borde in Etienne Chaumeton, avtorja prve obsežnejše študije *Panorama ameriškega filma noir* (1955),<sup>6</sup> so zanj značilne ponavljajoče se teme (nasilje, umori, korupcija, goljufije), liki, (urbana) prizorišča in vzdušje (negotovost, pesimizem, brezizhodnost). Protagonist je cinični posameznik, pogosto zasebni detektiv, običajno tudi pripovedovalec, ki gledalca popelje v preteklost (*flashback* je pogosta pripovedna oziroma časovna struktura *filma noir*). Zgodba in glas protagonista sta vedno prežeta s cinizmom, odtujenostjo in resigniranostjo, ki niso preprosto njegove lastnosti, temveč posledica izkušenj; življenje ga je izučilo, da zlo ni osamljen pojav, temveč se je zajedlo v vse plasti družbe. Naloga, ki jo prevzame protagonist, se sprva zdi preprosta, a se pogosto izkaže za pretvezo, za katero se skriva globlji, kompleksnejši problem, protagonist pa mora ne le priti zadevi do dna, temveč se mora do nje tudi moralno opredeliti. Njegova odtujenost in cinizem sta nekoliko zavajajoča, saj se kljub takšni drži običajno kar dobro znajde v svetu kriminala, tudi če sam ne sodi vanj. Paul Schrader je temu opisu dodal še vrsto prepoznavnih vizualnih označevalcev, ki pričajo zlasti o ekspresionistični dediščini *filma noir*:<sup>7</sup> nočni prizori (oziroma prizori, ki so osvetljeni, kot da se dogajajo ponoči), *chiaroscuro*, cigaretni dim, neonske luči, deževne ulice velemest, smolnato črno nebo, pogosta uporaba poševnih črt (stopnišča, žaluzije), nenavadni rakurzi ...<sup>8</sup> Najbolj glamurozna stalnica *filma noir* pa je *femme fatale*,<sup>9</sup> usodna, neustavljivo zapeljiva in hkrati strah vzbujajoča ženska, ki povzroči propad protagonista.

Verjetno najpopolnejše, skorajda arhetipsko utelešenje tega opisa je **Dvojno zavarovanje** (*Double Indemnity*), ki ga je na osnovi istoimenske novele Jamesa M. Caina in v scenarističnem tandemu z Raymondom Chandlerjem leta 1944 posnel Billy Wilder. Zgodba o zavarovalniškem agentu Walterju Neffu (Fred MacMurray), ki ga fatalna Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) zapelje v umor njenega moža, ni navdušila le francoskih kritikov, temveč tudi ameriško občinstvo. K temu je v veliki meri prispevala tudi Barbara Stanwyck, takrat najbolje plačana hollywoodska igralka, ki vloge ni sprejela brez pomislekov (erotičnih namigov polna zgodba bi lahko imela negativne posledice za njeno kariero), nato pa je ustvarila morda najbolj klasično upodobitev *femme fatale*: Phyllis zvabi Walterja na kriva pota, povzroči njegov moralni padec in navsezadnje smrt, pri tem pa tudi sama klavrno konča.

Prav ob ta element *filma noir* so se nekoliko kasneje obregnili feministično ozaveščeni komentatorji. Avtorji esejev v zborniku *Ženske v filmu noir* (1978) usodno žensko pojasnjujejo kot odraz časa oziroma izraz patriarhalne panike ob čedalje večji ekonomski in siceršnji (zlasti spolni) neodvisnosti žensk v

povojnem obdobju.<sup>10</sup> Janey Place meni, da je *femme fatale* kot utelešenje te novopridobljene neodvisnosti seveda fascinantna in zapeljiva, ravno zaradi tega pa mora navsezadnje umreti, vsaj v klasičnem *filmu noir*, ki s pripovednim razpletom vrača stvari v ustaljene patriarhalne tire.<sup>11</sup> Tudi Franku Krutniku se za ustrezno tolmačenje *filma noir* zdi ključna *femme fatale*.<sup>12</sup> Krutnik osrednjega ženskega lika sploh ne vidi kot avtonomen subjekt, temveč kot strukturni element, ki deluje kot »motnja« v razvoju moške identitete: *femme fatale* sploh ni konkretna ženska, temveč privid, moška fantazma.

Za klasične primerke *filma noir* je morda res težko trditi, da so nastali kot del programatičnega gibanja, saj se jih je celo ime prijelo *post festum*. Pač pa precejšnje mero ne le družbene, ampak tudi teoretske refleksije (v smislu odziva na pravkar omenjene feministične kritike) kažejo sodobnejši primerki, eden njihovih najopaznejših subverzivnih prijemov pa je ravno spreminjanje upodabljanja in usode *femme fatale*. V tem kontekstu je treba izpostaviti vsaj tri intervencije.

Režijski prvenec Lawrencea Kasdana **Telesna strast** (*Body Heat*, 1981), ki naj bi ga navdihnilo ravno *Dvojno zavarovanje*, se precej zvesto drži klasičnih konvencij vizualnega reprezentiranja *femme fatale*, radikalno pa spremeni njeno usodo. Potem ko pripovedovalca zgodbe, nesposobnega odvetnika Neda Racina (William Hurt) prepriča, da ubije njenega moža, Matty (Kathleen Turner) poskrbi, da Ned konča v zaporu, njo razglasijo za mrtvo, sama pa z novo identiteto in podedovanim bogastvom obsedi na eksotični plaži s koktajlom v eni in privlačnim mladeničem ob drugi roki.

Če je *Telesna strast* mogoče razumeti kot neke vrste feministično revizijo klasičnega *filma noir*, ki usodne ženske sicer še ne spremeni v avtonomen subjekt, je pa tudi ne skuša ne kaznovati ne udomačiti, je Carl Franklin s *femme fatale* v svojem **Hudiču v modri obleki** (*Devil in a Blue Dress*, 1995) izvedel primerljivo postkolonialno gesto. Franklinov film temelji na istoimenskem romanu Walterja Mosleyja, prvem iz serije romanov s temnopoltim zasebnim detektivom Easyjem Rawlinsom v glavni vlogi. Dogajanje je postavljeno v Los Angeles leta 1948, slabi dve desetletji pred uvedbo volilne pravice za temnopolte Američane in natanko dve desetletji pred razglasitvijo neustavnosti vseh oblik rasne segregacije (ki je, med drugim, obsegala tudi prepoved oziroma kriminalizacijo mešanih zakonskih zvez). Easy Rawlins (Denzel Washington) je vojni veteran, ki je pravkar izgubil službo in nujno potrebuje denar, zato sprejme ponudbo, da bo poiskal pogrešano Daphne (Jennifer Beals), dekle županskega kandidata Todda Carterja (Terry Kinney). Kot se izkaže, je usodnost Daphne kot *femme fatale* v tem, da je le videti kot belka, v resnici pa je mešana krvi, kar izkoristi Carterjev tekmeč Matthew Terell (Maury Chaykin) in Carterja prisili v umik kandidature. Razmerje moči se navsezadnje obrne, ko Carter z Daphnino in Easyjevo pomočjo dobi v roke fotografije, ki dokazujejo, da je Terell pedofil in ta umakne kandidaturo, Carter pa se odloči za politično kariero in dokončno zapusti Daphne. S filmsko upodobitvijo Mosleyjeve

6 Raymond Borde in Etienne Chaumeton: *Panorama du film noir américain*. Pariz: Flammarion, 1955.

7 Ekspresionizem je našel pot v ameriški *film noir* prek evropskih režiserjev, kot sta Fritz Lang in Robert Siodmak, ki so ob vzponu nacizma in grožnji antisemitizma emigrirali v Združene države Amerike.

8 Schrader: »Notes on film noir« (op. cit.).

9 Tudi to poimenovanje je skoval Nino Frank.

10 E. Ann Kaplan (ured.): *Women in Film Noir*. London: BFI, 1978.

11 Janey Place: »Women in film noir«. V: Kaplan: *Women in Film Noir*, op. cit., str. 47–68.

12 Frank Krutnik: *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991.



zgodbe je Franklin tako segel v srž rasizma kot pomembnega elementa ameriške družbene realnosti, ki je v klasičnem filmu noir ostal potlačen.<sup>13</sup> To seveda ni presenetljivo, saj je Haysov kodeks, ki je bil v veljavi do leta 1968, med drugim prepovedoval upodabljanje ljubezni in spolnosti med rasno različnimi ljubimci, *Hudič v modri obleki* pa je leta 1995 (oziroma leta 1990, ko je Mosley objavil svoj roman) prav iz tega naredil bistvo oziroma osrednjo skrivnost svoje zgodbe. S stališča *femme fatale* je Franklinova revizionistična gesta torej dvojna: Daphne ne le preživi, ampak ob tem razkrije tudi absurdno krivičnost družbe, ki v svojem repertoarju »grehov« ne razlikuje med žensko emancipacijo, barvo polti in pedofilijo.

Tretjo intervencijo, ki je s stališča vizualne podobe in usode *femme fatale* precej podobna *Telesni strasti*, je leta 1996 z režijskim prvencem **Zaveza** (Bound) izvedel tandem Wachowski. Violet (Jennifer Tilly) je klasična *femme fatale* z neustavljivo spolno privlačnostjo in nasilnim gangsterskim partnerjem Caesarjem (Joe Pantoliano), ki bi se ga rada znebila in obdržala njegov denar. Ko spozna in zapelje sosedo Corky (Gina Gershon), ki so jo pravkar izpustili iz zapora, ta naredi na Violet močan vtis s svojimi dolgimi prsti, ki so tako spretni pri vihtenju pleskarskih čopičev, popravljanju zamašenih odtokov in orkestriranju Violetinih orgazmov, da je Violet prepričana, da jim bo uspelo izmakniti tudi Caesarjev denar. Po nekaj krvavih zapletih protagonistki uresniči svoj načrt in jo popihata z denarjem. Andy in Lana (takrat še Larry) Wachowski sta tako razgalila heteronormativnost klasičnega *filma noir* (v katerem je subjekt vedno moški, ženska pa zgolj privid), svojo queerovsko revizijo pa sta še podčrtala s tem, da nista dopustila le preživetja *femme fatale*, ampak tudi preživetje njene zveze z zapeljanim protagonistom oziroma, točneje, protagonistko.

To je rodovnik **Psov brezčasja / Case: Osterberg** (2015), režijskega prvca Mateja Nahtigala, nastal na osnovi literarnega prvca Zorana Benčiča, ki je pri filmu sodeloval tudi kot koscenarist. Protagonist in pripovedovalec Rok Osterberg (Primož Vrhovec) se po nekajletni odsotnosti vrne domov zaradi bratovega umora, ki je pokopal tudi njuno mamo. Policijsko delo ni obrodilo nobenih sadov, zato se Rok odloči, da bo storilca poiskal sam. Njegovo vrtanje ne prinese odgovorov, ki jih išče, razkrije pa vsesplošno skorumpiranost družbe, vseprisotnost nasilja in kriminala ter povzroči smrt Rokovega prijatelja Alda (Akira Hasegawa), Rok sam pa pristane v komi. Stanje je le začasno – in v veliki meri deluje kot izgovor za začasno vpeljava drugega pripovedovalca –, a tudi ob koncu filma Rok, zdaj sicer popolnoma pri zavesti in na nogah, ni videti nič manj nemočen, okolje, ki ga obdaja, pa nič manj nevarno in pokvarjeno.

*Psi brezčasja* s svojim obsesivnim iskanjem temačnih prostorov, neonskih luči in cigaretne dima ter z odtujenim protagonistom, ki nas s ciničnim glasom in omejenim vpogledom v zakulisje dogajanja vodi skozi »skorajda stripovsko dizajnirano brezimno, temačno, podganjo urbano džunglo«,<sup>14</sup> v kar sta



Nahtigal in njegov direktor fotografije Vladan Janković spremenila Velenje, delujejo kot tako dosledna barvna uprizoritev klasične črno-bele formule *filma noir*, da bi jim skorajda lahko očitali epigonstvo. Toda *Psi brezčasje* niso edini primerek sodobnega *filma noir*, ki vztraja pri tovrstni vizualni kontinuiteti brez opaznejše kritike ali nadgradnje; pri tako elegantno izvedenem prvencu, »produksijsko gverilskem« podvigu brez sleherne institucionalne podpore, pa ju gledalec morda niti ne pogreša. Pač pa se – v luči zgornjega kratkega pregleda zgodovine *filma noir* – zdi zgrešena odločitev ustvarjalcev, da so prizorišče dogajanja (in lokacijo snemanja), Velenje, oklestili njegove lokalne specifičnosti<sup>15</sup> in iz njega naredili »brezimno urbano džunglo«. S tem niso ustvarili »filmnoirovske lokalke univerzalnih dimenzij«,<sup>16</sup> temveč so se vsaj do neke mere odpovedali tistemu, kar je *film noir* (zlasti v sodobnih inačicah, kot je *Hudič v modri obleki*) doslej počel najbolje – namreč ostri in lokalno specifični družbeni kritiki. V tej luči film (in njegova literarna predloga) – kljub diagnozi vsesplošne družbene skorumpiranosti, ki se dandanes kajpada zdi povsem na mestu – s svojim spogledovanjem z urbano brezimnostjo in brezčasjem izzveni(ta) prej jalovo kot pa brezčasno.

To morda najnazorneje pokaže ravno usodna ženska *Psov brezčasje*. Protagonistovo iskanje bratovega morilca neke vmes prekriža Katarina (Vida Breže), Rokovo nekdanje dekle, ki se je med njegovo odsotnostjo oportunistično poročila z lokalnim politikom in do katere Rok še vedno ni povsem ravnodušen. Film nam Katarino v vizualnem smislu predstavi kot klasično *femme fatale*; temu ustrezajo veliki plani njenega telesa in obraza, kontrastna osvetlitev, njena garderoba, erotična privlačnost in moč, ki jo ima zaradi tega nad protagonistom, njena preračunljiva dejanja in ne nazadnje njena povezanost s podzemljem, v katero se (le delno zaradi nje) pogrezne protagonist. Toda kljub vsej tej reprezentacijski »ustreznosti« (ki je na trenutke podana kar preveč voajeristično) Katarina navsezadnje povsem nespektakularno izgine iz zgodbe in ji v *Pseh brezčasje* pravzaprav ne pripade niti vloga usodne moške fantazme; deluje bolj kot del scenografije, kot rekvizit, ob katerega se v nekem trenutku spotakne protagonist in nato kmalu pozabi nanj. Daleč od sleherne ozaveščenosti o sporni spolni politiki klasičnega *filma noir* in bolj ali manj posrečenih kasnejših poskusov njegove rehabilitacije *Psi brezčasje* s svojo *femme fatale* ostajajo ujeti – če že ne v brezčasnosti, pa vsaj v trdovratni ukoreninjenosti heteronormativnosti in šovinizma.

13 To je razvidno tudi iz dejstva, da je celo Frankova fraza *film noir* v anglofonskih publikacijah ostala neprevedena, da bi se izognili slehernemu namigu na rasne konotacije (ki bi s prevodom v *black film* ali *dark film* postale očitnejše).

14 Ženja Leiler: »Končno filma, ki sta žanr vzela zares«. *Delo*, 19. september 2015, str. 20.

15 To (kot načrtno odločitev) priznava režiser v intervjuju za Sobotno prilogo (Ženja Leiler: »Najelitnejše večerje na mizah podzemlja«, *Delo*, Sobotna priloga, 30. oktober 2015, str. 26–27.

16 Leiler: »Končno filma, ki sta žanr vzela zares« (*op. cit.*).





James Bond  
Tina Pogljajen

# O moških, od moških za moške: James Bond

Kritika franšize filmov o Jamesu Bondu je že desetletja kot na dlani: gre za družbeno sprejemljivo, fantazijsko reprezentacijo hegemonnega subjekta, za nostalgičen lik britanske kulture, ki s svojo hiperkompetenčno moškostjo deluje pomirjujoče, saj je kot prikrita fantazija o britanskem statusu velesile. S kulturnim imperializmom je Bondova franšiza prežeta tudi metatekstualno: polovica svetovnega prebivalstva naj bi videla vsaj en Bondov film; ti naj bi predstavljali konec imperija in začetek tržne globalizacije.<sup>1</sup> Z imperializmom je navdahnjeno tudi Bondovo potrošništvo<sup>2</sup>: Bennett in Woollacott pišeta<sup>3</sup>, da »Bondovi romani imperialistične in rasistične ideologije konstruirajo skozi pripovedne kode turizma, skozi katerega so nenavadne in eksotične lokacije perifernih družb upodobljene kot objekt

Bondovega zahodnega, metropolitkega pogleda ...« Njegov pogled – pogled filmske franšize je tudi močno spolno določen: Bond je seksualni plenilec, ženske so vzpostavljene kot kvazipornografski objekti želje. James Bond je nekakšen nazadnjaški fantazijski lik (britanske) spolne in politične potence; vse to se skorajda ni spremenilo že zadnjih petdeset let, odkar snemajo filme z Jamesom Bondom. A prav njegova predvidljivost (visokotehnološki pripomočki, nasilje, eksotične lokacije in ženske kot spektakel)<sup>4</sup> je tisto, kar ga dela priljubljenega – kakor v Adornovi kulturni industriji, ki izdelke proizvaja serijsko kot avtomobile, potrošniki pa najraje kupujejo tisto, kar že imajo doma, ne pa čisto novih in drugačnih stvari: »Edini razlog, da ljudje hodijo gledat Bondove filme, je ta, da so že gledali Bondove filme.«<sup>5</sup>

Monica Bellucci so pri enainpetdesetih letih že veliko pred dejansko kinematografsko distribucijo *Spectre* (2015, Sam Mendes) oglaševali kot »najstarejše Bondovo dekle«, kot nekakšen za svoja leta dobro ohranjen, *mature* romantični interes protagonista. Celó če ignoriramo, da enainpetdesetletnico naslavljajo z dekletom, je vse skupaj naravnost bizarno ob dejstvu, da sta Daniel Craig (James Bond) in Monica Bellucci (Lucia Sciarra) približno istih let (s štirimi leti starostne razlike), Craig pa je od Lée Seydoux (svoje prave izbranke v filmu, dr. Madeleine Swann) starejši sedemnajst let. A vendar: privzemimo, da bi to, da je v vlogi spolnega objekta tokrat enainpetdesetletnica, lahko pomenilo nekakšen odmik od ali celo spodkopavanje ideala ženske spolne privlačnosti, ki je pogojena z mladostjo. *Spectre* ne ponudi nič takega: Monica Bellucci (Lucia Sciarra) pravzaprav igra vlogo bežne (približno šestminutne) avanturice, skorajda nevredne omembe, nekakšne obskurne ali celo bizarne zanimivosti: Bond vdre na pogreb njenega moža, ji zasledovalsko sledi domov, jo pritisne ob steno in začne poljubljaati na način, ki vzbuja nelagodje, ker ves čas spominja na spolni napad (kar za Bonda ne bi bilo nič novega – spomnimo se samo posilstva »Pussy Galore« v prizoru v skednju v

1 Toby Miller: »Cultural Imperialism and James Bond's Penis«. V: Christoph Lindner (ur.): *The James Bond Phenomenon*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2003, str. 129.

2 V izvirniku je bil Bond napisan kot fantazija za prebivalstvo povojne Britanije, ki je živelo v revščini, on pa si je lahko privoščil vse, kar je želel, predvsem drago in ekstravagantno hrano.

3 Tony Bennett in Janet Woollacott: *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*. New York: Methuen, 1987, str. 281.

4 Jasno je, da je bistvena sestavina Bondovih filmov objektivacija žensk, a kot kaže, pred tem v celoti niso obvarovana niti Bondova utelešenja. Medtem ko je Sean Connery za GQ z veseljem poziral in razkazoval svoj globoki dekolte, je Roger Moore zavrnil poziranje za *Cosmopolitan*, saj ni hotel biti »igračka za osvobodjene dame« (Miller, str. 123), četudi ni ugovarjal temu, da so to v Playboyu počele njegove soigralkе.

5 Stephen Marche: »Why I Hate James Bond«. *Esquire*, 1. november 2012.





*Goldfingerju* [Guy Hamilton, 1964]). Vse skupaj deluje, kot da bi se Bond pri svojem »najstarejšem dekletu« (ženski svojih let) hotel čim prej pofočkati, četudi na silo, da bi lahko potem nadaljeval po starem. Pravzaprav lik Lucie Sciarra poseblja težavo z ženskami, ki jo imajo Bondovi filmi že vsa leta svojega obstoja: te namreč niso toliko filmski liki kot so fabulativna sredstva v lepih oblekah, ki pomagajo obdržati zanimanje (moškega) občinstva in poganjajo pripoved. Bonda zato neprenehoma sprašujejo, kaj se dogaja in kaj storiti zdaj (kot nekakšen nadomestek za vprašanja gledalcev)<sup>6</sup>, tako da jih je treba rešiti – kadar je za to prepozno, pa maščevati (so torej katalizator Bondovega delovanja in opravičilo za njegovo nasilje), poleg tega spijo z Bondovim sovražnikom, prej ali po tistem, ko jih zapelje tudi Bond, in tako igrajo vlogo dekleta, ki ga je še mogoče spreobrniti, ali pa zlobne fatalke.

6 Podobno vlogo imajo družabnice Doktorja v britanski seriji *Dr. Who* (BBC, 1963–1989 in 2005–). Od tod šala nekdanjega igralca Doktorja, Toma Bakerja: za družabnico bi lahko imel tudi zeljnato glavo, če bi me le spraševala: »Kaj se dogaja?« Po drugi strani je ena izmed njegovih soigralk, Louise Jameson, serijo zapustila precej hitro, saj »obstaja le omejeno število načinov, na katere lahko vprašaš: 'Kaj je to, Doktor?'«. TV Tropes. »The Watson«. *TV Tropes*.

Umberto Eco je pokazal<sup>7</sup>, da se v pripovedih o Jamesu Bondu ponavljajo vedno enake pripovedne strukture: M si podredi Bonda, zlikovec si podredi žensko (četudi je kazalo, da jo je Bond spreobrnil in zaščitil), kapitalizem si podredi državni socializem, bela Britanija si podredi druge rasne skupine, smrt si podredi ljubezen, zmernost pa si podredi eksces. Pri tem je bistveno, da pri Jamesu Bondu v resnici ne gre za odnose med njim in njegovimi »dekleti«, temveč vselej za njegova razmerja z drugimi moškimi. To je sicer značilnost patriarhalnih pripovedi na splošno: Pam Cook in Claire Johnston, sklicujoč se na Lévi-Straussovo teorijo o sorodstvenih razmerjih, pišeta o tem, kako je ženska v filmih sredstvo simbolne menjave med moškimi: ženska je »predmet menjave med moškimi, znak, ki niha med podobami prostitutke in materinskega lika, predstavlja sredstvo, s katerim moški izražajo razmerja med seboj, sredstvo, s katerim lahko razumejo sebe in drug drugega. [...] podobno v povsem moški družbi, ki temelji na notranjem moškem rivalstvu; v strogo

7 Umberto Eco: »The Narrative Structure in Fleming«, v Bernard Waiters, Tony Bennett in Graham Martin (ur.): *Popular Culture: Past and Present*. London: Croom Helm, 1982.

ritualiziranem sistemu ženske ('kikle') prevzamejo funkcijo simbolov rivalstva. [...] ženska kot znak ostane funkcija, žeton za menjavo v patriarhalnem redu ...«<sup>8</sup>

V opisanem ping-pongu ženske med Bondom in antagonistom gre torej v resnici predvsem za razmerje enega moškega proti drugemu, pomembno pa je tudi Bondovo razmerje z M-jem (ta je v *Spectre*, v katerem je Ralph Fiennes nadomestil Judi Dench, spet moški, kot v izvorniku in prejšnjih filmih) in raznimi drugimi zlikovci. Napetost med Bondom in M-jem izvira iz dejstva, da ima protagonist pripovedi nadrejenega, šefa s svetovnim pregledom nad dogodki, saj je neposredno povezan s tajnimi informacijami in vlado. Bond je M-jev izvršni funkcionar, delavec, ki nima vsevednega zavedanja o geopolitiki, vendar od njega v ključnih – pogosto zagatnih – situacijah pričakujejo predvsem ukrepanje.

V nasprotju s tem je M previden, hladen lik, ki uteleša stereotipne angleške vrline odmaknjenosti, uradnosti in hladnokrvnosti. Bond ni preveč pozoren,

8 Pam Cook in Claire Johnston: »The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh«, v *Issues in Feminist Film Criticism*. Ur. Patricia Erens. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990, str. 19–27.



je pa vročekrven in se zlahka vznemiri, vendar ga žene nenavadna odločnost, ki ga v končni fazi naredi za enakovrednega šefu. Še bolj različna sta si Bond in zlikovec, saj Bondova možatost in lepota delujeta kot nasprotni pol spolni impotenci in grdoti zlikovca, masterminda, ki načrtuje uničenje sveta. V *Spectre* to pravzaprav ni dejanski antagonist, Blofeld (Cristoph Waltz), temveč je to C (igra ga popolno utelešenje brezčutno matematičnega zlikovca, Andrew Scott, ki je podobno nalogo več kot odlično opravil že v *Sherlocku* [BBC, 2010–]): pri njem ne gre za strasti ali davno potlačene zamere; ne zanima ga nič drugega kot učinkovitost in utilitarizem. (V *Spectre* hoče C oddelek vohunov oo pravzaprav ukiniti – ne zaradi kakšne zamere, temveč preprosto zato, ker so zastarani in odsluženi, arhaični, in zelo mikavno se je z njim povsem strinjati.) Za razliko od Bonda, M-ja, celo antagonista Blofelda, C nima nikakršnih idealov, je pravzaprav tehokrat, ki je »nad ideologijo«. Skratka, odveč je pripomniti, da se trije ključni liki filma (Bond, M in C) prikladno razporedijo v trojico id–jaz–nadjaz, torej sestavne dele enega in istega psihičnega aparata.



Bondovi filmi so zanimivi tudi glede izbire glavnega igralca, saj je ta vselej odmev trenutnega kulturnega ideala moškosti. Daniel Craig velja za Bonda, ki mu je (vsaj sprva) nasprotovalo največ kritikov; na neki način spominja na Seana Conneryja, prvega (in za marsikoga še vedno edinega pravega) Bonda. Craig je postal prepoznaven z vlogo v BBC-jevi miniseriji *Our Friends in the North* (1996), v kateri igra preprostega suroveža delavskega razreda z angleškega rudarskega severa, Geordija po imenu Geordie (kakšne posebne subtilnosti tu scenaristom ni očitati), ki bi rad postal glasbenik, vendar se namesto tega spopada z nasilnim očetom alkoholikom in neželeno nosečnostjo svojega dekleta, pred katerima pobegne v London, tam pa ga po neuspešnem iskanju zaposlitve v krepplje dobijo mafijci in zaposlijo kot silaka; skratka, njegova usoda je zapečatenata že od rojstva. Kakor pri Conneryju je prav s to kvaliteto Craig navdahnjen tudi svojega Bonda: nihče od njiju ni lik, ki bi pripadal vladajočemu razredu, kot Bondov lik iz romanov, oba

sta (zlasti če ju primerjamo s Craigovim veliko elegantnejšim predhodnikom, »Armani« Pierceom Brosnanom) nekakšna robavska, ki naj bi po eni strani ženske (četudi nasilno) pritegnila s svojo neukročeno seksualnostjo in mačizmom, po drugi pa pri moških spodbudila identifikacijo onkraj razrednih meja. Še posebej v nasprotju med robavsastim Craigom in elegantnim, feminilnejšim Brosnanom je zaznati tudi konservativizacijo in binarizacijo popkulturnih podob spolov, ki smo jim priča od konca devetdesetih dalje.

Čisto mogoče je torej, da se razprave o franšizi Jamesa Bonda ter njeni družbeni, kulturni in seksualni »definiciji« ženske lotevamo na napačnem koncu. Četudi

so nujni del študij spolov in feministične misli, kritične študije moškosti pridobivajo veljavo šele v zadnjem desetletju. Feministična filmska kritika je premik s kritike hegemonije moških na konstrukcijo alternativnih – ženskih, lezbičnih gledalcev predlagala že pred desetletji, a dejstvo je, da se ena najuspešnejših filmskih franšiz vseh časov še vedno ukvarja s falosom – in včasih konkretno s protagonistovim penisom. Kot je zapisala že Pauline Kael: »Zgodovino gibljivih slik lahko povzamemo kot razvoj od vrste filmov, v katerih se rezilo žage premika vse bližje vratu junakinje, do sodobnih filmov, v katerih se laserski žarek približuje mednožju Jamesa Bonda.«<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Miller, str. 138.





skratka **Piknik**, 2015, Jure Pavlovič  
Peter Cerovšek

# Piknik s hrvaškim kratkim filmom

Žirija kratkih filmov na letošnjem festivalu Liffe, katere članica je bila Bojana Bregar, ki je v prejšnji številki Ekra na recenzijo kratkega filma **Person to Person** odprla novo rubriko *Skratka*, poleg nje pa še Anja Kučko Braun (predstavnica Tabor film festivala) in Milan Milosavljević (predstavnik festivala Balkanima in Alternative Film/ Video Festivala Beograd), je v sekciji *Evropa na kratko* nagradila film Jureta Pavloviča **Piknik** (2015).

Omeniti je treba, da je Liffe v primerjavi s prejšnjimi leti kratkemu filmu namenil nekoliko več pozornosti, saj je poleg kakovostnega programa *Evropa na kratko* v treh sklopih, pod pokroviteljstvom Centra ustvarjalna Evropa v Sloveniji, izpeljal tudi enodnevn seminar Srdjana Vuletića z naslovom »Kratko, a sladko«. Vuletić, bosanski režiser in profesor na sarajevski filmski akademiji, je nase opozoril prav s kratkim filmom **Hop, Skip and Jump** (2000), bosansko-slovensko koprodukcijo, s katero je osvojil nekaj prestižnih mednarodnih nagrad. V tej nekajurni delavnici, namenjeni mladim filmskim ustvarjalcem, je predstavil osnovne značilnosti in preverjene rešitve, ki v formi kratkega filma praviloma delujejo. Zavedanje, da kratki film zahteva specifičen pristop, ki se v večini segmentov razlikuje od ustvarjanja celovečercv, je pri nas prej

redkost kot pravilo. In če skozi napotke, ki jih je delil Vuletić, preverimo film **Piknik**, zelo hitro ugotovimo, da se je avtor teh specifik kratkega formata zelo dobro zavedal. Film se ne ukvarja z razvojem značajev in z »establishing shoti«, ampak skoči direktno v akcijo, se drži ene osrednje teme ter enostavno in minimalistično pripelje zgodbo do zaključnega *twista*. Glavno esenco filma pa uspešno preda gledalcu z izjemno igro obeh igralcev.

Žirija je v obrazložitvi **Piknik** opisala z naslednjimi besedami: »V portretu družbe, ki še ni poravnala računov s svojo preteklostjo, v kateri primanjkuje empatije in človečnosti, avtor z na videz enostavno zgodbo o očetu in sinu izriše podobo upanja na boljši jutri. V zgolj trinajstih minutah z minimalističnim pristopom in precizno režijsko vizijo ustvari izjemno lep in čustven film, ki ga dodatno požlahtni odlična igra protagonistov, še posebno najmlajšega med njimi.«

Obrazložitev je citirana predvsem zato, ker ji ni mogoče skoraj ničesar dodati. Film, katerega zgodbo lahko v nekaj besedah opišemo kot »obisk pri očetu v zaporu«, uspe pravzaprav v dobrih 11 minutah, če odštejemo uvodno in zaključno špico, in zgolj v šestih kadrih-sekvencah odpreti tematike, ki povsem naravno silijo

iz osrednjih likov, očeta in sina, in iz okolja, ki ju obdaja. Zelo subtilno se dotakne še vedno prisotnih posledic vojne, težav ob odraščanju brez očetove prisotnosti in prepada med generacijami. Vse teme poveže glavni motiv filma, ljubezen med očetom in sinom, ki se v tem družbenem kontekstu ponavadi izraža zelo prikrito, štorasto, celo nasilno, in zelo redko iskreno ter ljubeče. Kot razkrije konec filma, je čustva še najlažje izraziti takrat, ko ni več kaj izgubiti, ali ob izgubi nadzora nad situacijo, pa naj bo to nenameren udarec v obraz ali povsem predvidljiv konec obiskov v zaporu. Takrat, ko se temelji malce zatresejo, takrat privrejo na dan besede, ki so bile namenoma in vztrajno potlačene.

**Piknik** je letošnje uspešno festivalsko leto zaključil z nominacijo za evropsko filmsko nagrado. Lani je to prestižno nagrado prejel hrvaški film *Kokoška* Une Gunjak. Tretje leto zapovrstjo je torej hrvaški kratki film zmagal na festivalu Liffe (leta 2013 *Terarij* Hane Jušić, leta 2014 *Kokoška* Une Gunjak in 2015 **Piknik** Jureta Pavloviča). To veliko pove o kakovosti, talentih in kondiciji hrvaškega kratkega filma, ki je avtorjem prinesel tudi mednarodno prepoznavnost. Še več, zdi se, da poznavalci sodobnega kratkega metra v regiji z nestrpnostjo pričakujejo celovečerce uveljavljenih zastavonoš hrvaškega kratkega filma, med katerimi je svoje mesto s *Piknikom* utrdil tudi Jure Pavlovič.





podoba glasbe

Matic Majcen

# Ko dekline vrne pogled

Ozadje nastajanja videospota *Don't* zasedbe Chulius & The Filarmónicos, dobitnika nagrade za videospot leta na nedavno končanem Liffu.

Španija se je v zadnjem času pokazala kot eno najvznemirljivejših žarišč ustvarjalnosti v svetu glasbenega videa, predvsem po zaslugi režiserskega in produkcijskega kolektiva CANADA. Vseeno pa je v preteklem letu zasijal španski izdelek, ki je nastal povsem zunaj okvirja te skupine, namreč videospot za komad *Don't* španskega glasbenika Julia Briceña, bolj znanega pod psevdonimom Chulius & the Filarmónicos, zanj pa ga je posnel režiser Fermín Cimadevilla. Gre za enega vizualno najbolj dovršenih in tudi pripovedno najbolj inteligentnih videospotov zadnjih let, tako da je ob več

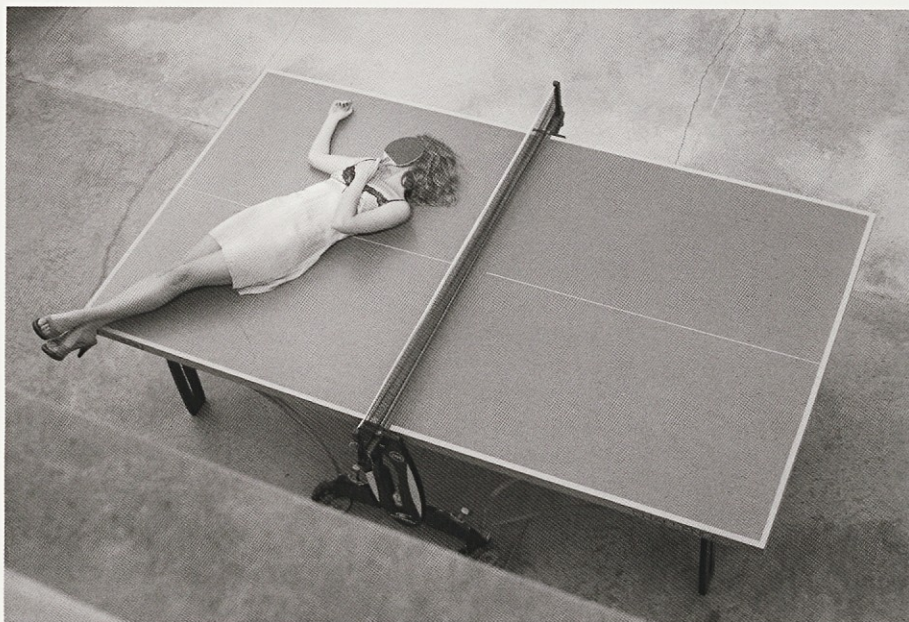
priznanjih z vsega sveta zaslužen osvojil tudi nagrado za mednarodni videospot leta na nedavnem Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu.

Videospot *Don't* je mogoče interpretirati z več smeri, v vsakem primeru pa v njem dobre 3 minute spremljamo brhko mladenko (španska igralka Kimberley Tell), ki nam neposredno v obraz recitira nekoliko konfliktno, vsekakor pa zelo očitajoče besedilo pesmi. »Dolgočasen si, kako se obožuješ«, »oči me bolijo od pogleda nate« ali »pozabi na najine skupne trenutke, sam si si to storil,« so nekatere njenih nabrušenih izjav, ki nam jih servira neposredno v obraz, ob tem pa svoje telo polaga v zaporedje ekstravagantnih položajev, umeščenih v ambient domače hiše, ki daje referenco na njeno nelagodje v vlogi gospodinje. Dekle se sprva skriva, menca, upira, nato

se za trenutek podredi, na koncu pa si spet premisli in gledalca drži v stanju ugibanja, kaj se tu sploh dogaja, s čimer je režiser ustvaril pripovedno uganko, ki s pomočjo zapeljive glasbene podlage terja večkratno ogled.

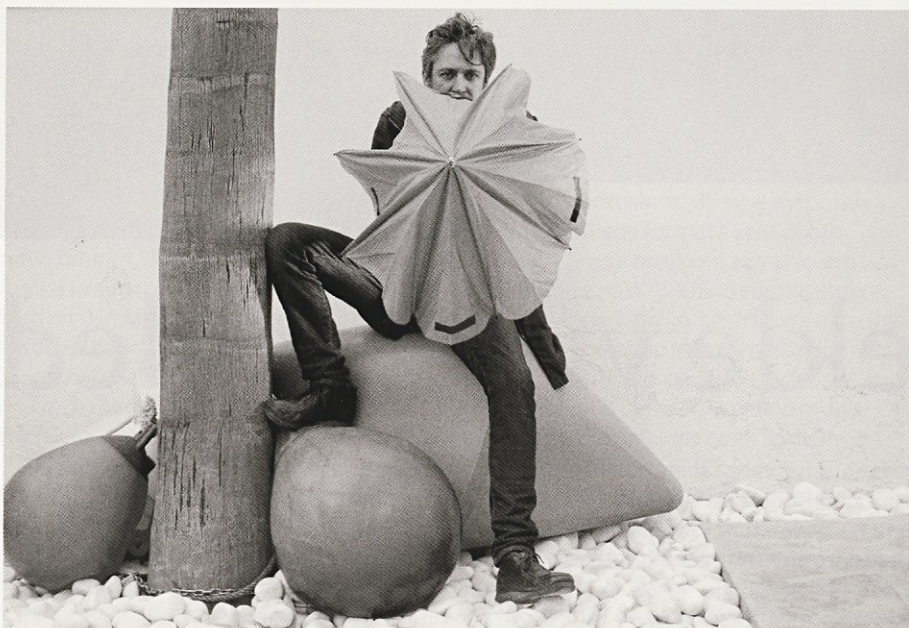
Očitno postane, da imamo pred seboj bodisi propadlo ljubezensko razmerje ali pa kritiko dominantnega moškega pogleda v sodobnih medijih s spremljajočim imperativom po ženski submisivnosti. Cimadevilla je za *Ekran* povedal, kako zadeva v resnici stoji: »Izhodiščna točka je bila v vsakem trenutku zgodba, ki jo pripoveduje pesem, ali pa vsaj moja interpretacija ne povsem enoumnega besedila. Bolj kot za ljubezensko zgodbo gre za zgodbo o zlomljenih srcih in o tem, kako oseba, v tem primeru dekline, občuti srčno bolečino do te mere, da začne sama





interpretacija nadrealistične fotografije maestra Guya Bourdina, napisov v reviji *People* ter Pierpaola Ferrarija. Ti so bili velik navdih in moram se jim zahvaliti. Verjetno tudi opravičiti. Se opravičujem, fantje. Moja krivda.«

Veliko zaslug za prepričljiv in izrazito erotičen značaj videospota ima vsekakor tudi igralka Kimberley Tell. Špansko mladenko angleško-danskega porekla z domovanjem na Kanarskih otokih so našli po brskanju mnogih portfeljev igralskih agencij. Kljub temu da je končni izdelek močno zaznamovan z bližnjim posnetkom njenega obraza, pa je bila začetna ideja pravzaprav ta, da bi v spotu gledali samo njeno telo in bi njena identiteta tako ostala zamolčana. Zapeljiva mimika njenega obraza, ki spominja na Cybill Shepherd, je režiserja vendarle prepričala, da si je premislil. Videospot so posneli tako, da je Cimadevilla igralki pripravil zbirko poz, vzeti iz joge, sodobnega plesa in tibetanske meditacije, nato pa je morala Tellova več minut zdržati v statičnih pozah, kar ni bilo vedno lahko. Cimadevilla pravi, da se na nekaterih prizorih že vidi tresenje njenih mišic, ker je morala dolgo zadrževati isti položaj. Videospot so snemali z Arri-alexo ter objektivni Lomo.



V času predstavitve videospota na Liffu smo odkrili, da je Cimadevilla povezan tudi z Ljubljano. Nedavno je slovensko prestolnico namreč obiskal ob delu na enem svojih projektov in mesto mu je, kakor pravi, takoj priraslo k srcu. »V Ljubljani sem z ženo snemal oglas za eno izmed francoskih znamk in agencij. Šlo je za globalno kampanjo. Delali smo s fanti iz ljubljanskega podjetja Trixtr in vsa ekipa je bila fantastična. Ena izmed lokacij, kjer smo snemali, je bil denimo Muzej sodobne umetnosti Metelkova. To je bil moj prvi obisk Slovenije, Ljubljana je eno najlepših mest, kar sem jih obiskal. To rečem iz srca. Upam, da se bom kmalu vrnil in spet pojedel velik kos konjskega mesa!«

sebe videti kot objekt, pri čemer pusti vso svojo dušo ob strani. Zato je v videu obravnavana kot objekt, že skorajda fetišistični objekt. Ta koncept mi je služil tudi kot pomoč pri prevodu ideje v vizualno sfero. Nikoli pa nisem tega videa videl kot pamflet o vlogi žensk v množičnih medijih, čeravno ima res kritičen, ironičen in celo naiven pristop k *booty plesu*, ki je v zadnjem času v modi. Pravzaprav sem ves tale moder premislek opravil zaradi tega intervjuja. Priznam da nisem tako globoko razmišljal o tem!«

Najbolj impozantna je vizualna podoba videa s slogom, ki spominja na modne vidoe, a hkrati ironično apropiira podobe iz ameriških revij 50. let minulega stoletja, ki so žensko odločno umestile v gospodinjsko okolje. »Po veliko pogovorih z Juliom Briceñom sva oba spoznala, da sva hotela ustvariti nekaj, kar bi ciljalo na kolektivni imaginarij modnih filmov. Hotel sem ustvariti nekaj preprostega, nekaj z malo čudaškega humorja in z veliko poudarka na videzu in estetiki. Vse ostalo je moja dokaj nespretna





Pet Shop Boys, video *Heart*



atlas filmskih lokacij Slovenije

Gregor Bauman

# Filmske lokacije in popotniška popkultura

Ali ste kdaj začudeno strmeli v skupino ljudi, ki je v severnem Londonu prečkala zebro na ulici Abbey Road? Ali se spraševali, zakaj posameznik – po možnosti z rdečim trakom v laseh – z vso vnemo teče po stopnicah pred Muzejem umetnosti v Philadelphii in na vrhu z rokami v zraku skače od navdušenja? Lahko se premaknemo bližje in se vprašamo, zakaj na avstroogrski trdnjavi nad Sarajevom stoji gruča turistov, s prstom kaže proti mestu in govori: »Das Ist Walter.« Ali zakaj je Zoran Smiljanič pobasal svojega sina in se odpravil po poteh Sama Peckinpaha v slovenski Istri do vasice Obrov. Že vsaj nekaj časa je namreč v modi drugačna, nova oblika turizma, ki privlači vedno večje množice popkulturnih odvisnežev,

a je pri nas še ne znamo tržiti; no, pravzaprav je sploh ne tržimo, niti je nimamo zavedene v kakršnikoli turistični ponudbi na lokalni (z izjemo **Železnega križca**) ali državni ravni. V nasprotju s prepričanjem in nekaterimi občasnimi naročenimi popinovskimi histerijami imamo tudi v domačem okolju vrsto »neodkritih« lokacij, kjer se je skozi čas snemalo marsikaj, a je v širšem smislu ostalo preslišano oziroma spregledano. V naslednjem rednem feljtonu se bomo potrudili večino postaviti na – recimo temu – alternativni turistični zemljevid. Tuji producenti – z izjemo »štancarskega« Bollywoda – se za zdaj resda ne grebejo (več!) za lokacije pri nas, a še do tistih, ki jih imamo, gojimo mačehovski odnos.

So popotniki, mednje sodim tudi sam, ki malodane vsakršen obisk neke kulturne krajine začinijo s poprejšnjim pregledom in poznejšim obiskom izbranega popkulturnega označevalca. Včasih so ti zgoščeni in blizu izhodiščne točke, včasih je potreben dodaten »napor«, da bi se do lokacije, ki se je na kakršen koli način zapisala v splošno popkulturno zavest, sploh prišlo. Ljudje so namreč sposobni marsičesa, da bi bili čim bližje svojim stvarnim ali namišljenim junakom. Odpravite se do mesta, kjer je s ceste zletel James Dean, in vedeli boste, kaj mislim. In vedno več lokalnih prebivalcev se teh prednosti zaveda ter skuša iz njih iztržiti karseda veliko. Tipičen primer je motel *Joshua Tree Inn*, kjer se je v večna lovišča poslovil *Gram Parsons*. Morda za nekatere obskurni





Rocky

pionir country-rocka je lastnikom motela ponudil priložnost, ki so jo seveda sprejeli z odprtimi rokami ter v njem uredili Gramu posvečeno spominsko sobo, ki je postala pravo romarsko svetišče za glasbenike in fane. Tem ni treba izgubljeni dodatnega časa z iskanjem lokacije, saj popotnik že od daleč opazi pano z napisom: »Gram Parsons wrote his best here.« Podoben šok so pred leti doživeli tudi sokoli telovadnega kluba *Salford Lads Club* v Manchestru, ki jim ni bilo jasno, zakaj se pred pročeljem zbirajo množice ljudi z vsega sveta, se fotografirajo v točno izbrani pozi ter iz njega izbijajo opeke. Fotografija skupine *The Smiths* na notranji strani ovitka albuma *The Queen is Dead* je bila dovolj za tovrstno histerijo, ki pa ni ostala neopažena ne na lokalni ne na državni ravni. Na takšne in podobne popkulturne impulze je takoj opozoril Feargal Sharkey in vprašal, katera panoga ima takšno

moč, da pročelje ali navaden prehod za pešce spremeni v mednarodno turistično atrakcijo. Po površnih ocenah glasbeni turizem britanskemu gospodarstvu letno prinese do 850 milijonov funtov. Tega se vse bolj zavedajo tudi Dubrovničani, ki so že tako bogato tradicionalno ponudbo mesta posodobili z zemljevidom lokacij, kjer so do tega trenutka snemali priljubljeno serijo *Igra prestolov*. Kaj pa pri nas?

Pred leti, ko sem za potrebe *Objektiva* sestavljal besedilo o *Pet Shop Boys*, se nikakor nisem mogel spomniti naslova pesmi oziroma videa, ki sta ga Chris Tennant in Chris Lowe posnela na gradu Mokrice. Da je stvar še toliko bolj privlačna, je vlogo vampirja v videu odigral kasnejši Gandalf iz *Gospodarja prstanov* in Magneto iz *Možje X* – Ian McKellen. Že samo iz teh podatkov je moč sklepati, da gre za popkulturno turistično »atrakcijo«, ki bi na grad privabila še koga drugega kot ljubitelje golfa in metalce riža. Prijazen »ne vem« je bil edini odgovor tam zaposlene receptorke na moje poizvedovanje. Ljudem v Mokricah se torej niti sanjalo ni, da sta *Pet Shop Boys* na gradu in v njegovi okolici posnela video *Heart*. Da sploh ne omenimo, da so v prostorih tega gradu nekoč strašili Geena Davis, Jeff Goldblum in Michael Richards. To je predstavljalo drugi in odločilni namig, da se končno lotimo kartiranja lokacij pod Alpami, ki bi se morale, a se niso, zapisati v našo in splošno popkulturno zavest.

### Novi časi prinašajo s seboj nove poudarke

Popkultura in turizem sta skozi razvoj večkrat prilagodila ali povsem spremenila svoje, zlasti dominantne pojavne oblike. Tradicija namreč ni dana enkrat za vselej, temveč se obnavlja ali na novo ustvarja s

spreminjanjem poudarkov. Danes odnos do turizma in tipi turistov nikakor ne morejo biti več (t)isti, o katerih so nas pred dvema desetletjema učili pri geografiji turizma. Na svojih potovanjih sem srečeval številne sebi podobne iskalce lokacij, ki – poleg nekaterih splošnih pravil – ustvarjamo posebno kategorijo in se srečujemo pred hišo družine Topalović iz filma **Kdo neki tam poje**, na mostu, kjer so svojo črno-belo fotografijo posneli *Joy Division*, v deželi *Winnetouja* na območju Plitviških jezer, v pivnici Nag's Head (Kobilja glava) v Peckhamu ... Seveda ne gre za fiktivne turistične oblike tipa Delboy iz nanizanke **Samo bedaki in konji** (na primer: hiša, v kateri je bil rojen Sherlock Holmes, ali grob Jacka Razparača), temveč dejanske označevalce z izmerjeno geografsko širino in naslovom. In zgodbo!!! Govorimo o mitoloških dimenzijah v in iz določenega kulturnega in družbenega okolja, ki prečrpavamo svojo »usodno« privlačnost in predstave iz razkošnega miljeja popularne kulture. Kar seveda vpliva na alternativno obnašanje teh popotnikov – v določenih odtenkih celo sorodno verskemu turizmu, saj ne moremo mimo tega, da gre v bistvu za prav posebne oblike romanja in čaščenja –, četudi jih ne moremo primerjati s postulati pred desetletji osvojenih »pravil« alternativnega turizma.

Skratka, v naslednjih številkah Ekрана bomo skušali v rubriki *Atlas filmskih lokacij po Sloveniji* preko nekaterih točk opisati in razčleniti, kje in kaj so pri nas počeli Sam Peckinpah, James Coburn, Max Von Sydow, Pierce Brosnan, Geena Davis, Jackie Chan, Gary Oldman, Tim Roth, Telly Savalas, Alfred Molina, Simon Callow, Patrick Godfrey, Marcello Mastroianni ... in – če nam bo uspelo malce pogoljufati v smeri slogana »naj resnica ne pokvari dobre zgodbe« – morda tudi Sean Connery.



dnevnik  
Darko Herič

# New York, New World

Maj 2015 sem preživel v New York Cityju, v umetniški rezidenci Slovenskega ministrstva za kulturo.

Hollywood, New York in ameriška filmska industrija so najočitnejši svetovni centri moči in filmskega ustvarjanja. Predvsem proizvodnega dela, industrije. Tam se obrača največ denarja in filmski avtorji dejansko ustvarjajo kariere ter živijo od svoje umetnosti. Tudi sam sem se hotel o tem od blizu prepričati in videti, kam v vsem tem sodim jaz.

Hvala Scorsese, Allen, Coppola, Kubrick, Stone, Baumbach in Columbus za ustvarjanje lepih podob New Yorka. A tukaj se romantika konča. Ne vem, ali gre za kulturni šok ali preveliko občutljivost, ampak v vsem mesecu nisem enkrat samkrat zares pomislil, da bi lahko tam živel.

V New Yorku sem bil prvič leta 2011 na snemanju dokumentarnega filma **Jaz sem Janez Janša**, zato imam prvi turistični *hype* New Yorka že za sabo. Tokrat sem se hotel posvetiti načinu življenja, komunikaciji z ljudmi in opazovanju nastajanja filmov, v vseh fazah produkcije.

## Torej, kulturni šok

Najprej me je presenetila zatopljenost ljudi v njihove telefone in prenosnike. Na ulici in podzemni železnici te nihče nikoli ne pogleda v oči, vsi gledajo navzdol in poslušajo glasbo prek slušalk. Če sem kdaj s kom za hipec uspel ujeti pogled, sem se počutil kot nasilnež. To je tako neverjetno in vseprisotno, da je videti kot karikatura. V kavarnah Williamsburga, hipsterske metropole, vsi gosti sedijo za svojimi *maci*,

zatopljeni v zaslone. Nihče ne sedi s kom drugim in nihče se ne pogovarja. Razen morda prek *Skypa*. Pravo nasprotje odprtosti in komunikativnosti Američanov, ki sem je bil navajen, predvsem pri popotnikih, ki bi v sekundi radi postali tvoji najboljši prijatelji. Tako sem se družil le z ljudmi, s katerimi sem imel dogovorjen sestanek. Edino svetlo izjemo je povzročil neki popolnoma geekovski filmski kviz 'Trivia' v filmski kavarni Videology, kjer sem po naključju postal član tekmovalne ekipe, s katero smo se na koncu uvrstili nekje na sredino rezultatne liste. LOL.

## *This Looks like Fifty shades of Grey*

V ZDA sem pokazal nekaj svojih filmov: - 21. maja je bila projekcija filma **Dragi Lastane!** v tekmovalnem programu Bosnian and Hercegovinian Film





Festival v Tribeca Cinemas v New Yorku; - 28. maja je doživel projekcijo dokumentarec **Kaj pa Mojca** v galeriji Corner Store Arts v Washingtonu; - svoj *showreel* sem pokazal filmskim in kulturnim ljudem, ki sem jih srečeval.

Vedno sem bil presenečen in zbejan ob odzivih, ki so bili podobni ne glede na politično, versko, starostno, poklicno ali kakršnokoli drugo ozadje gledalcev. Zgrajali so se nad količino seksa v mojih filmih. Tudi v dokumentarcih *Kaj pa Mojca?* in *Dragi Lastane!*. Ljudje so ob ogledu *showreela*, sestavljenega iz posnetkov igranih filmov zadnjih nekaj let, zardevali in skrajno resno komentirali: »This looks like Fifty shades of Grey«, »Don't you have PG ratings in Europe?« V mojih filmih je seks. Ja in? Rad imam, da se imajo ljudje radi.

### ***It's not show friends, it's show business***

Ker sem hotel v Ameriki poiskati delo, sem se, da bi lahko delal legalno in brez strahu pred sankcijami, dogovoril za sestanek z agentom, ki me je bil pripravljen zastopati. Ko je pogovor nanesel na pridobitev vize, me je debeli zajetni možakar v mali pisarni 20.

nadstropja nekega nebotičnika pogledal v oči ter mi iskreno in posmehljivo rekel: »You better get out, go to a bar, find a girl and get married.« (Raje pojdi v bar, najdi žensko in se poroči.)

Raje snemam filme doma s prijatelji.

Večina umetnikov in filmarjev v New Yorku dela preveč. Cele dneve garajo in izgorevajo na komercialnih projektih ali na bolj ali manj bednih neodvisnih filmčkih, v katere investirajo svoj čas in kruh, da jih lahko posamejejo. Problem New Yorka je pač v tem, da je blazno drag. Zaslužiti moraš veliko, da si sploh lahko privoščiš bivanje tam. Moja računica je bila enostavna: če hočem živeti in delati tukaj, moram imeti veliko 'shitty jobov', ki bi jih kot sveži prišlek edino lahko dobil. Vse samo zato, da bi si lahko privoščil luksuz življenja v New Yorku, pri čemer razen tega, da lahko rečeš, da živiš v New Yorku, ne vidim nobene druge prednosti. Neprestana ujetost v betonskem, steklenem, kovinskem, umazanem in smrdljivem labirintu, in še tega je mogoče videti le v tistih vmesnih minutah, med prihodom in odhodom na delo. Enkrat sem se bos usedel na travo v parku, ko je pristopil varnostnik in me dobronamerno posvaril: »You better put your shoes back on 'cause this lawn is sprayed and

everything.« (Raje se spet obuj, ker je ta trava poškopljena in vse to.) Nasprotno lahko v Sloveniji živim v miru in v naravi, med projekti pa lahko veliko časa preživim s svojimi ljubimi. Življenje tukaj je še vedno poceni. Projektov je manj, a tem se lahko bolj posvetim, jim dam več sebe in več tudi dobim nazaj. Beg možganov pogosto vsebuje tudi elemente bega od problemov. Mislim pa, da je umetnost del rešitve.

Umetniško rezidenco sem hotel izkoristiti kot odskočno desko za filmsko kariero v ZDA, v resnici pa mi je dala priložnost za izostritev čutov in samorefleksijo o ciljih, motivaciji in strasti, ki jo čutim do filmskega ustvarjanja. Zdaj sem se vrnil, bogatejši za nekaj izkušenj, bolj pripravljen na prihodnost.



POSEBNA ŠTEVILKA – PRISPEVKI K RAZUMEVANJU ČASA

# MLADINA

DRUGA SVETOVNA VOJNA <sup>2.</sup> DEL

## VOJNA V SLOVENIJI



160

STRANI

105

FOTOGRAFIJ IN  
ZEMLJEVIDOV

4,99 €

Hitler v Mariboru 26. aprila 1941



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2015



920153186,6

COBISS

# Podarite filmsko leto

Naj bo leto 2016 filmsko leto,  
v odlični družbi revije Ekran in  
predstav Slovenske kinoteke

enoletna naročnina na revijo Ekran\*  
+  
enoletno članstvo v kinotečnem klubu Kinopolis\*  
+  
3 knjižice iz zbirke Poklon  
za samo 25 EUR

Darilo »filmsko leto 2016« je dosegljivo  
na blagajni Slovenske kinoteke,  
na Miklošičevi 28

(Odprta: eno uro pred prvo predstavo  
in do zadnje predstave). Lahko pa ga  
naročite tudi po elektronski pošti na  
[info@ekran.si](mailto:info@ekran.si) ali na  
[tajnistvo@kinoteka.si](mailto:tajnistvo@kinoteka.si).

\* Letno izide 6 dvojnih števil revije Ekran  
\*\* Članstvo v klubu Kinopolis prinaša:

Petdeset odstotkov popusta pri nakupu vstopnic rednega programa  
Kinoteke. Redna cena vstopnica je 4,00 €, za člane 2,00 €.

Naročniki revije Ekran in člani kluba Kinopolis imajo:  
Trideset odstotkov popusta pri nakupu vseh kinotečnih publikacij.  
Deset odstotkov popusta pri nakupovanju v Kinodvorovi Knjigarnici.

revija za film in televizijo  
**ekran**

**kino**  
**polis**