

revija za film in televizijo

# ekran

letnik LIII, 2016  
september–oktober



4,90 €



**tema** feminizem v kinu

Michael Cimino **mož**, ki je odšel skozi nebeška vrata  
no home movie iz montirnice Claire Atherton  
found footage film **proti**-arhiv pošastne zgodovine  
400 let po Shakespearju Christopher Marlowe na ekranu  
ozadja **študij** filma v tujini



## MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL ZA OTROKE IN MLADE

Ljubljana, Maribor, Sežana, Krško, Idrija, Nova Gorica,  
Slovenska Bistrica, Škofja Loka, Ptuj, Velenje



10. 9. - 4. 10. 2016

### Natečaj Mlada filmska kritika

Napiši kritiko za film, ki si si ga ogledal/a  
na festivalu Film na oko 2016, in nam jo  
pošlji.

V natečaju lahko sodeluješ v srednješolski  
ali študentski kategoriji.

Prejmeš lahko super nagrade:  
udeležbo na Mednarodnem filmskem  
festivalu za otroke in mlade v češkem  
Zlinu leta 2017, letno naročnino na revijo  
Ekran,  
knjižne nagrade revije Kino! ali prost  
vstop na festival Film na oko 2017.

Rok: 17. 10. 2015

Več o natečaju na [www.filmnaoko.si](http://www.filmnaoko.si)



ekran KINO!

# VIENNALE

*Vienna International Film Festival*

OCTOBER 20–NOVEMBER 2, 2016

[www.viennale.at](http://www.viennale.at)







slika na naslovnici  
The Handmaiden  
(Park Chan-wook)

Ekran letnik LIII, september - oktober 2016  
ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije  
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanj Ivan Nedoh  
sofinancira Ministrstvo za kulturo  
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar  
urednica teme feminizem v kinu Tina Poglajen  
uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,  
Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,  
Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran  
Smiljanić, Ana Šturm  
Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva  
jezikovni pregled 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  
celoletna naročnina 25 € + poštnina  
transakcijski račun 01100-6030377513,  
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana  
Naročnina velja do pisnega preklica  
naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana  
telefon 01/43 42 510, info@ekran.si  
splet www.ekran.si  
facebook Revija Ekran

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

# ekran

revija za film in televizijo

Uvodnik

- 2 O pogledih in podobah Tina Poglajen

Intervjuji

- 4 Ne le kruha, tudi vrtnic (Alina Marazzi) Tina Poglajen  
8 Teorije o lažnem pristanku na luni so žalitev za Kubricka (Jan Harlan) Matic Majcen

Festivali

- 14 Il cinema ritrovato, Bologna Andrej Gustinčič  
18 Fantastic Zagreb Igor Kernel  
20 51. mednarodni filmski festival v Karlovih Varih Tina Poglajen  
22 12. Grossmanov festival fantastičnega filma in vina Matic Majcen  
24 Mednarodni festival dokumentarnega in kratkega filma DokuFest Tina Poglajen

In memoriam

- 26 Michael Cimino. Mož, ki je odšel skozi nebeška vrata Zoran Smiljanić  
30 Velimir Bata Živojinović. Poslovil se je največji kavboj jugoslovanskega filma Zoran Smiljanić

Feminizem v kinu

- 32 Miši lahko naredijo veliko škode Jasmina Šepetavc  
36 Film kot boj za pravico biti vznurjena Pia Brezavšček  
38 Zbirka (skoraj) spregledanih Tea Hvala  
40 Uporna telesa, feminizem in kapitalizem Nina Cvar  
43 Gospodična in njen pogled Jasmina Šepetavc  
46 Feministični esej o nekem feminističnem filmskem eseju – in o eseju vobče in feminizmu vobče Katja Čičigaj

No Home Movie

- 50 Iz montirnice: Claire Atherton Maša Peče  
52 Domači posnetki za film brezdomja Maša Peče

TV serija

- 54 Preacher (Sam Catlin, EvaGoldberg, Seth Rogen) Anže Okorn

Kritika

- 56 High-Rise (Ben Wheatley) Dušan Rebolj  
58 Bacalaureat (Cristian Mungiu) Petra Meterc  
60 Izganjalci duhov (Paul Feig) Ana Šturm  
62 Sing Street (John Carney) Bojana Bregar  
64 Komuna (Thomas Vinterberg) Nace Zavrl

Double Bill

- 66 Iz perspektive hrepenenja Anja Banko

Skratka

- 69 Kratki družinski film (Igor Bezinović) Bojana Bregar

Korejski film

- 71 Hallyu – korejski novi val v svetu filma Sanja Struna

Iz kinotečnih arhivov

- 75 Gianikian & Ricci Lucchi: proti-arhiv pošastne zgodovine Nil Baskar

Podoba glasbe

- 78 Video Matters Ana Šturm

400 let po Shakespearju

- 80 Christopher Marlowe in njegov slavnejši sodobnik na ekranu Andrej Zavrl

Branje

- 84 Kdaj film postane film? Simon Popek

Ozadja

- 86 O čem govorimo, ko govorimo o filmskih študijah? Nace Zavrl





Maroko

uvodnik

Tina Poglajen

# O pogledih in podobah

Pred nekaj tedni je po spletu zakrožila objava, v kateri je bel Američan na Facebooku izjavil, da ne razume koncepta »belega privilegija« (white privilege); prijatelj in prijateljice je naprosil, naj v komentarjih pod objavo navedejo, katere so njihove izkušnje z diskriminacijo, ki jih on kot beli moški ni in ne bi mogel doživeti. Obširen odgovor njegove temnopolte prijateljice, Lori Lakin Hutcherson, so nato objavili tudi nekateri spletni mediji pod naslovom »What I Told My White Friend When He Asked For My Black Opinion On White Privilege«: v njem navaja dogodke od zgodnjega otroštva, ko so bili z družino kot edini črnci v sicer izključno beli soseski žrtve vandalizma, do študijskih let, ko so zaposleni v trgovinah in drugje ves čas izražali presenečenje, da je sprejeta na prestižni Harvard.

Med opisanimi je tudi primer, ko je eden izmed njenih belih sošolcev na univerzi odklonil analizo avtobiografije Malcolma X, ker se z njo menda ni mogel niti

najmanj poistovetiti – zato je menil, da ga ne bi smeli siliti v njeno branje. Oglasila se je Lori Lakin Hutcherson – z repliko, da sama že vse življenje bere »stvari, ki nimajo nikakršne zveze z njo in se z njimi ne čuti povezano«, vendar to vseeno počne, ker gre pri učenju za to, da skušamo razumeti tudi poglede drugih. Zaključí z bistveno ugotovitvijo, da se književni kanon Združenih držav, pa tudi večina televizije in filmov, osredotoča pretežno na dela ali dosežke belih moških. »Če niste nikoli izkusili ali pomislili, kako slabo za vas je / je bilo / bi lahko bilo to, da ste morali odraščati brez nešteti vzornikov in podob, ki bi vas odražale v šolskem obveznem gradivu ali množičnih medijih – potem imate beli privilegij.«

Pri tem izpostavlja nekaj, česar sem se tudi sama kljub študiju sociologije kulture in letom posvečanja spolu v filmu in književnosti zares zavedla šele razmeroma nedavno. Ko sem prvič našla (povsem samoiniciativno, saj v mainstreamovskih filmih, na televiziji, še manj pa v okviru obveznega šolskega čtiva vsaj do študentskih let to ni bilo mogoče) pripovedi, ki so me zares nagovarjale, je

to zame v smislu bralne in/ali gledalske izkušnje pomenilo pravo revolucijo. Pravo odkritje je bilo, da umetnost ni nujno odmaknjena od resničnega življenja – lahko se mu zelo približa, lahko skoraj do potankosti odraža čustva in izkušnje, ki sem jih doživljala sama, na platno (ali papir) pa lahko postavi tudi reči, za katere sem do tedaj mislila, da jih poznam samo jaz (tako sem denimo razmišljala ob filmu *Angel za mojo mizo* [An Angel at My Table, 1990, Jane Campion], ki med drugim pokaže sadistično igro med dvema deklicama in okrvavljen menstrualni vložek, dve stvari, ki ju do tedaj nisem videla še nikjer drugje kot pri sebi). Moja prva naslednja misel je bila: tudi v pripovedih, ki jih berem in gledam že vse od otroštva, se mora nekdo najti na način, kot sem se jaz našla v obskurnejših knjigah in filmih, sicer gotovo ne bi bili tako znani, priljubljeni in cenjeni – in vedno znova se je izkazalo, da gre (večinoma, čeprav ne vedno) za pripovedi o moških, ki so jih (v veliki večini, čeprav spet ne vedno) napisali moški, pri tem pa imeli v mislih pretežno moške gledalce in bralce.

Gre za zavedanje, da živiš dejanskost, ki je ne moreš videti nikjer drugje kot pri sebi.

<sup>1</sup> Objavljeno 25. avgusta 2016 na *Everyday Feminism*. Dostopno na: [everydayfeminism.com/2016/08/told-white-friend-black-opinion](http://everydayfeminism.com/2016/08/told-white-friend-black-opinion).



Dokler tega zavedanja nimaš, sicer ne misliš nujno, da je s teboj nekaj narobe, vendar vse te stvari, ki jih ne vidiš nikjer drugje (razen mogoče pri najbližjih prijateljih, z veliko hihitanja in sramu), avtomatično, nezavedno tabuiziraš – četudi z njimi ni nič inherentno narobe; to namreč ne pomeni niti, da je z njimi vse v redu. Prvič mi je postalo zares jasno, zakaj se od podob žensk na filmu in v književnosti običajno počutim tako odtujeno – zato, ker njihovo razmišljanje, vedenje in čustvovanje ni niti približno podobno mojemu; je pa podobno razmišljanju, vedenju in čustvovanju, ki so ga ljudje od mene morda kdaj pričakovali ali mi ga pripisali. Gre za podobo likov skozi oči ljudi, ki njihovega življenja niso živeli.

(Medklic: Jane Austen, ena mojih najljubših pisateljic, menda ni nikoli napisala dialoga, v katerem ne bi nastopala vsaj ena ženska – pa ne zato, ker bi hotela v svoje književno delo vpeljati kakšno »pozitivno diskriminacijo«, temveč ker je trdila, da ne bi bil avtentičen, ker takemu dialogu ni bila nikoli priča.) Povsem jasno je, da bodo (moški) pisatelji / scenaristi / režiserji in navsezadnje tudi njihovih kritiki ustvarjali skozi svoje izkušnje in o svetu razmišljali tako, kot so ga doživeli sami. In tudi obratno: ko gledamo, beremo in pišemo o pripovedih in z njimi povezanih vprašanjih, ki so označena kot »feministična«, »ženska« in podobno, torej ne gre (nujno) za nekakšno ključevalno politično gesto – gre preprosto za nekaj, kar nam je najbližje, kar nas najbolj naslavlja in zadeva. Na belca nihče ni jezen samo zato, ker je pač bel, in na moškega nihče ni jezen zato, ker je pač moški – treba pa je pripoznati, da izkušnje belcev in izkušnje moških niso edine, niti univerzalne, torej nekaj, s čimer bi se lahko poistovetili vsi in kar bi zato (v besedah univerzitetnega študenta v zgoraj omenjenem članku) hoteli brati ali gledati vsi – so pa najbolj vidne in imajo največjo moč. To pomeni, da pogosto nimamo druge izbire; takšni teksti niso zgolj vpeti sami vase, temveč krojijo tudi družbeno realnost zunaj samih sebe. (Ravno zato je denimo podatek, da je od leta 1991 do danes pri nas svoj celovečerni film z javnimi sredstvi posnelo manj kot deset

režiserk, tako zelo problematičen.) Poleg pripoznanja je treba to tudi vedno znova izpostavljati, saj lahko pomeni ključno razliko za dožemanje samega sebe in lastne dejanskosti pri tistih, ki se v prevladujočih upodobitvah ne najdejo; tistih, katerih tematike in zanimanja so označeni kot trivialni, ker zgodovinsko v tekstih s pripoznano umetniško vrednostjo niso imeli mesta; tistih, katerih okuse imajo že tradicionalno za cenene in površinske.

Pri tem ima ključno vlogo tudi feministična filmska kritika. Za njene začetke lahko štejemo gibanje, imenovano »podobe žensk« v sedemdesetih letih v ZDA. Njegove zagovornice, teoretičarke in kritičarke so se osredotočale na reprezentacije žensk v filmu – ali so na primer revne ali bogate, izobražene ali neuče, moralne ali pokvarjene in tako naprej, v širšem smislu pa, ali so »aktivne« ali »pasivne«, »odvisne« ali »samostojne«, »šibke« ali »močne«. Kot so kmalu za tem ugotovili predvsem njihovi britanski kolegi in kolegice pri reviji Screen, to ni dovolj – takšna kritika obravnava le površinske elemente zgodbe in lika ter pozabi na specifične filma kot medija – kakšen vpliv imajo na primer osvetlitev, montažo, kamera, ki posebej ali skupaj z zgodbami in liki ustvarjajo skrite strukture in implicitne pomeni v tekstu; kako filmski tekst proizvaja pomen; način, na katerega film konstituira gledajoči subjekt, ter končno, kako sami mehanizmi filmske produkcije vplivajo na reprezentacijo žensk in utirajo seksizem. Za tovrstno kritiko je ključen predvsem tekst *Vizualno ugodje in pripovedni film*, v katerem je Laura Mulvey utemeljila koncept ženske kot objekta, seksualnega spektakla in »moškega pogleda«, ki je izenačen s pogledom kamere in pogledom gledalca ter tako le-tega konstituira kot moškega – medtem ko ženskam-gledalkam po njenih besedah preostane zgolj »mazohistična« ali »transvestitska« identifikacija.

Da je tekst Laure Mulvey delno zastaral, razkriva že sama terminologija. Tako ona kot Pam Cook in Claire Johnston v svojih kritikah seksizma v filmu uporabljajo za današnje čase strokovno sporne koncepte; spol je zanje binaren, nanj gledajo povsem esencialistično,

»ženska« je zanje univerzalna ideja. Še en primer: sloviti prizor v **Maroku** (Morocco, 1930, Josef von Sternberg), kjer Marlene Dietrich, oblečena v moško obleko, s svojim globokim glasom in aktivno delujočim šarmom zapelje spremljevalko poslušalca kabareta, bi večina današnjih teoretičark in kritičark najverjetneje videla kot zgodnji primer odkrito lezbičnega lika v filmu ali kot izraz fluidnosti spolne identitete in seksualnosti, Pam Cook in Claire Johnston pa za njeno podobo, vedenje in lastnosti mislita, da ne morejo biti nič drugega kot »moški«; vidita jih kot maškardo, ki zgolj označuje odsotnost moškega, fetiš – falično premestitev, projekcijo moške narcistične fantazije, ki nikakor ne spodkopava obstoječih mitov seksistične ideologije, temveč jih kvečjemu krepi. Danes – predvsem po zaslugi teoretskega posega teorije queer – fokus feministične filmske kritike ni več na hegemoniji moškosti, temveč na konstrukciji ženskih, lezbičnih, etničnih in drugih »subalternih« gledalcev, z neskončnim množtvom razdrobljenih identitet, ki se med seboj prelivajo in prepletajo.

S podobnimi temami se feministična kritika ukvarja še danes v zvezi z vprašanji (ne)problematičnosti identitetnih politik. – Je za učinkovito politično vlogo res pomembno urediti vprašanje »primarne« identitete ali je bolj pomembna radikalna kritika samih identitetnih kategorij, ki ne glede na to, kako ozke so in koliko jih je, vselej delujejo izključevalno? Ali ni torej solidarnost v političnem smislu pomembnejša od enotnosti? Če je Laura Mulvey pisala o »moškem pogledu« – ali obstajajo tudi ženski pogledi, čigavi so in koga objektivirajo? Kakšno vlogo imajo ženska telesa v specifičnih filmskih žanrih, denimo znanstvenofantastičnem? Ali obstajajo filmski žanri, ki so sami na sebi bolj feministični od drugih? Kako pristopati k pornografiji, ki (vsaj v mainstreamovskem smislu) koncepta Laure Mulvey o »moškem pogledu« in ženski kot seksualnem objektu pripelje do njunih skrajnosti, a tako, da se ne bi odrekli užitku? In končno, zakaj je pomembno, da imajo feministični filmski teksti, ki o vseh teh vprašanjih razmišljajo in jih udeležujejo, lasten javni prostor? Vprašanja smo v pričujoči številki Ekрана poskusili nasloviti tudi s temu posvečenim tematskim sklopom.





intervju Alina Marazzi

Tina Poglajen

# Ne le kruha, tudi vrtnic

Italijansko feministično gibanje je od sedemdesetih let prejšnjega stoletja na novo definiralo politični pomen tradicionalno »manjvrednih« izraznih form: osebne dnevnika, pogovora, manifesta – v skladu s sloganom feminizma drugega vala, »osebno je politično«. Podobno kot pri francoskih esencialistkah se je tudi tu odvijala razprava o spolni razliki – torej, kako je žensko drugačno od moškega in feminilno drugačno od maskulinega; »nevtralno«, pogosto narejeno po

kopitu slednjega, pa se je naenkrat znašlo pod vprašajem.

Če so sedemdeseta v kolektivni zavesti še danes prežeta s podobami uličnih protestov in pretepov ter družbenih sprememb, za katere je bila bistvena umestitev na ulico – v javni prostor, se **Tudi vrtnice hočemo** (Vogliamo Anche Le Rose, 2007), dokumentarni film italijanske filmarke Aline Marazzi, namesto tega osredotoči na osebne dnevnike iz tistega časa,

na filme, posnete s super 8 kamero, na eksperimentalne filme – saj namesto javnega išče predvsem podobe notranjosti domov. Generacija, ki je bila le nekoliko mlajša od režiserkine matere, se ni borila le proti tradicionalnim vladajočim strukturam – izkazalo se je, da so »establišment« tudi njihovi starši in celo partnerji, včasih »tovariši« revolucionarji: ti so prva izpostavljanja problematik spolnosti, materinstva, splava in gospodinjstva v primerjavi z drugimi prevratniškimi gibanji pogosto videli kot trivialna.



Podoben modus filmskega ustvarjanja najdemo že v zgodnejšem filmu Aline Marazzi, *Za eno samo uro s teboj* (Un'ora sola ti vorrei, 2002), intimnem portretu njene matere, ki je umrla, ko je imela avtorica sedem let. Tudi tu ključno vlogo igra forma dnevniškega zapisa, saj materine osebne dnevnike kot osrednji element pripovedi bere avtoričin glas; in tudi tukaj imajo osebne okoliščine posameznice, njene matere, politične implikacije: za njeno usodo so bile bistvene tako tedanje družbene okoliščine in spremembe, ki so zanjo prišle prepočasi, kot tudi duševna bolezen – vendar je eno od drugega včasih pravzaprav težko ločljivo: ali ženske v svojih vlogah ne morejo delovati, ker so depresivne, ali so depresivne zato, ker so obsojene na svoje vloge?

Vplivna italijanska mislica Carla Lonzi je zapisala, da si feministično gibanje ne želi moške moči – namesto tega mora sam koncept moči postaviti pod vprašaj. In res: četudi se zdi, da so tisto, kar ustvarja poezijo *Za eno samo uro s teboj*, stare italijanske balade, od koder tudi navdih za naslov filma, in četudi bolj udarni *Tudi vrtnice hočemo* nemudoma pritegne s svojim vizualno navdušujočim, živahnim združevanjem arhivskih posnetkov, oglasov in animiranih ter drugih barvitih podob, ki pospremi osebne izpovedi treh Italijank v sedemdesetih, je bistvo vsega tega drugje: tako kot pripovedi o materi Aline Marazzi in drugih Italijankah njene generacije združujejo umetniško in izobraževalno, osebno in politično, koristno in poetično – kruh in vrtnice –, je tudi forma filmov *Za eno samo uro s teboj* in *Tudi vrtnice hočemo* v svojem bistvu feminilen, subjektiven upor proti konvencijam tradicionalne, »objektivne« in maskuline forme zgodovinskega dokumentarca.

Z režiserko dokumentarnih filmov smo se pogovarjali na 12. mednarodnem festivalu Kino Otok v Izoli, kjer so letos predvajali dva izmed njenih celovečernih filmov, *Za eno samo uro s teboj* in *Tudi vrtnice hočemo*, v okviru omnibusa **14 kolutov** (14 reels, več avtorjev), ki je kolektivni eksperiment na temo mesta, posnet v formatu super 8, pa tudi njen kratki film, postavljen v Milano.

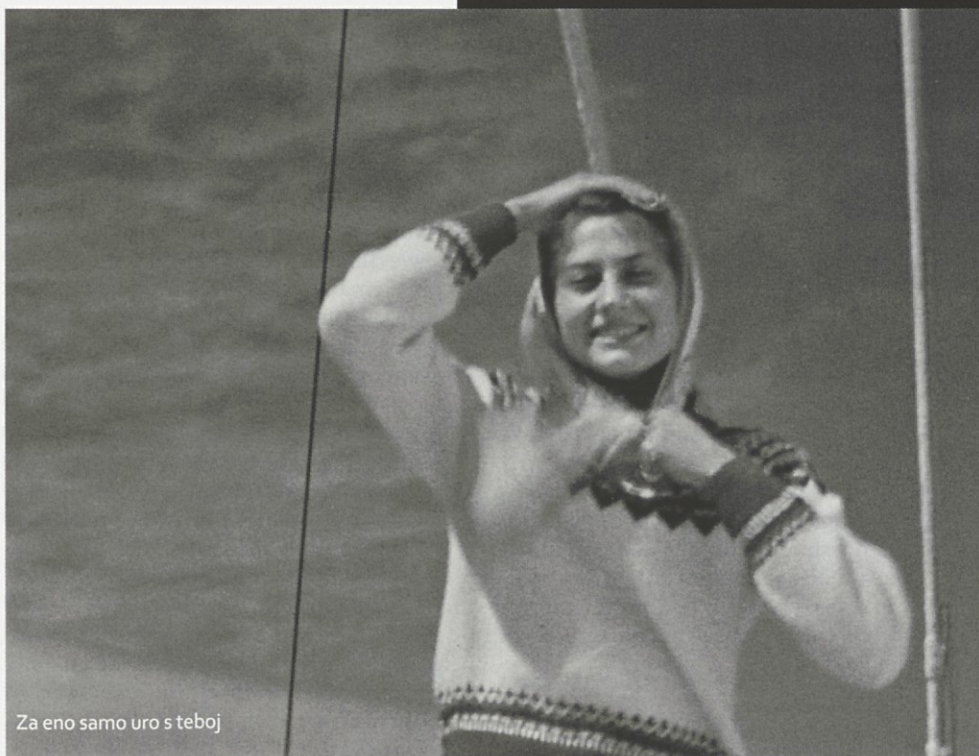
**Lahko poveste kaj o povezavi med vašima filmoma *Za eno samo uro s teboj* in *Tudi vrtnice hočemo*?**

*Vrtnice* niso filmsko nadaljevanje *Ene same ure* v klasičnem smislu, a na neki ravni vseeno so. Film *Za eno samo uro s teboj* se posveča zgodbi posameznice, ene ženske, ki se vse do konca ni in ni mogla osvoboditi – bila je žrtev tako družbenih preprek kot duševne bolezni. Njena pot jo torej ustavi, a zgodbo sem v *Vrtnicah* vseeno hotela nadaljevati: predstavljala sem si, kako bi bilo, če se to ne bi zgodilo. Morda bi moja mama lahko spoznala katero od teh zgodnjih feministk, ki so imele popolnoma enake občutke kot ona. Morda bi bila potem njena pot drugačna. Kar me je zanimalo v drugem filmu, je bilo torej raziskovanje in pripovedovanje o zgodbah drugih žensk iz tistega časa. *Vrtnice* tako v primerjavi z *Eno samo uro* odpirajo množstvo diskurzov in se od izkustva posameznice pomaknejo na izkustva različnih žensk.

**V 19. stoletju je bila »histerija« medicinska diagnoza. Med drugim so jo določili ženskam,**

**ki niso mogle izpolnjevati svoje predpisane družbene vloge ali niso pristajale nanjo, na primer matere in žene. Tudi v *Eni sami uri* se omejitve konservativne družbe in protagonistkino duševno stanje prepletajo brez jasno določljivega osnovnega izvira težav. Ali tudi sodobne oznake bolezni, kakršna je depresija, vidite v povezavi z ujetostjo v tradicionalno vlogo žensk?**

Ta problematika je zelo široka. Feministične študije, ženske pripovedi, zgodbe nekonformnih ženskih likov iz zgodovine se osredotočajo na odklone v ženskem vedenju, kar je bilo v preteklosti vedno preganjano, kot v primeru lova na čarovnice. To razpravo bi torej lahko začeli z zelo daljno zgodovino človeštva. Gre za diskurz, ki zadeva moč svobode, erotično in seksualno moč žensk, ki so jo nenehno omejevali, tlačili in dušili. Da si norica, da si nora, je bil torej res lahko način upora proti stereotipom, proti uklanjanju določenim predpisanim vlogam. Gre za feministično, ideološko branje ženskih duševnih bolezni, ki me zelo zanima in privlači, vendar ne gre zanikati, da so te bolezni hkrati tudi nekaj zelo konkretnega, nekaj, kar se



*Za eno samo uro s teboj*





Za eno samo uro s teboj

dejansko zgodi, nekaj zelo pogostega. Tu naletimo na drugačno težavo: pogosto je, da ženske po porodu padejo v depresijo, kar še vedno ni priznано na način, kot bi moralo biti. V bistvu gre za veliko pogostejšo bolezen, kot si ljudje mislijo.

### Kako ste se lotili iskanja gradiva za film *Tudi vrtnice hočemo*?

V filmu so predstavljeni trije dnevniki, ki sem jih našla v italijanskem nacionalnem dnevniškem arhivu. Prebrala sem veliko različnih besedil, ki so jih v sedemdesetih napisali tako ženske kot moški, in nato izbrala tri, ki so se mi zdela najbolj zanimiva. Na podlagi teh sem si zamislila tri like. Istočasno sem raziskovala tudi filmski arhiv, kjer sem našla dokumentarne in druge posnetke iz različnih virov – hotela sem namreč pokazati tudi širšo sliko.

Med takšnimi posnetki v *Vrtnicah* so tudi tedanje televizijske

### reklame – kakšno vlogo je imela tedaj popularna kultura v Italiji v ženskem gibanju na splošno?

V *Vrtnicah* sem, sploh na začetku, hotela poudariti tudi pomen ženskega tiska: ženskih popularnih revij in njihovih pisem bralk. V njih so namreč pogosto postavljale vprašanja v zvezi z zelo pomembnimi osebnimi problematikami, ki so bile, sploh v tistem času, del ženskih vsakdanjikov. Zagotovo vem tudi, da je ta medij – torej popularni ženski tisk – igral pomembno vlogo v ozaveščanju in razširjanju informacij, na primer o kontracepciji, o razpravi o splavu, ki se je odvijala pred volitvami o tem, ali naj splav legaliziramo ali ne. Te stvari so bile na vsakdanji, ljudski ravni torej zelo pomembne.

Kakšno mesto pa so imele omenjene problematike v kontekstu tedanjih italijanskih širših levičarskih, kontrakturnih, socialističnih gibanj?

Levičarsko gibanje je bilo v Italiji vedno zelo seksistično in zelo patriarhalno. Četudi je na prvi pogled zagovarjalo prekinitev s pravili in družbenimi konvencijami za vse – torej za moške in ženske –, so znotraj skupin moški še vedno odhajali ven in se šli gverilce, ženske pa so morale ostati doma v kuhinjah in tiskati letake; pravzaprav so bile njihove tajnice. V enem bolj šokantnih prizorov v *Vrtnicah* nek moški na množičnem dogodku na prostem, na nekakšnem italijanskem Woodstocku, nekakšnem koncertu, množici reče: »To je marksistična revolucija! – Vsi smo svobodni, pridite z mano, pofukali bomo toliko žensk, kot jih bomo le hoteli.« Šlo je torej za oster konflikt, in še danes ne morem zares reči, da se je dokončno razrešil. Patriarhalni element je močnejši od ideologije, pa naj bo ta leva ali desna.

***Za eno samo uro s teboj* je izjemno intimen in osebno-izpoveden film. Lahko poveste kaj več o svoji dvojni vlogi filmarke in hčere protagonistke – kako ste se odločili, da boste pripovedovali skozi materine besede, vendar s svojim (fizičnim) glasom?**

Med pripravi na film, ko sem izbirala odlomke iz pisem in dnevnikov, sem med urejanjem besedila začasno brala sama, da bi se tako v montaži bolje znašla. Misli la sem, da bi v resnici dnevnike moral brati drug glas, mogoče Sonia, prijateljica moje mame, ki v filmu tudi nastopi; glas starejše ženske iste starosti kot moja mama, če bi bila ta še živa. Potem pa se mi je zazdelo, da je smiselno, da jih preberem jaz: s tem se namreč na nek način vstavim v film; v njem tako nisem prisotna le kot hči, temveč tudi kot filmarka. Zdelo se mi je, da pravzaprav moram biti prisotna tudi na ta način, da moram zavzeti tudi to mesto. Jaz sem bila namreč tista, ki je dnevnike odprla in si dovolila brskati po njenem zasebnem svetu – torej moram prevzeti tudi odgovornost glasnega branja njenih besed. To odločitev sem sprejela šele v montaži. Zdi pa se mi, da sem se s tem, ko sem zavzela glas svoje matere, ker sem ustvarila film in z njo imela odnos, z njo tudi identificirala in ustvarila nekakšno izmenjavo.



**Imate družbeno kritiko iz intimnega izhodišča samo po sebi za politično dejanje – in kako to vidite v povezavi z intimnim dokumentarnim filmom?**

Pravzaprav ja. Mislim, da je likovna umetnost vedno delovala na ta način, ker umetnik nekaj sporoča iz zelo subjektivnega videnja in zornega kota, torej iz lastnega izkustva. V likovni umetnosti je bilo to vedno dovoljeno in pripoznano. Veliko umetnic se je na subjektivno videnje osredotočalo še veliko bolj kot umetniki – na primer v zvezi z reprezentacijo ženskega telesa. Drugače je bilo z dokumentarnim filmom. V zadnjih letih se je na tem področju sicer razvilo celo gibanje prvoosebnega filmskega ustvarjanja, torej prvoosebne dokumentiranja. Mislim, da je povezano tudi s tem, da nihče več ne misli, da bi dokumentarni film na kakršenkoli način lahko objektivno odražal realnost kot v časih, ko naj bi bili dokumentarci objektivni in izražali dejstva. Do te nove subjektivnosti prihaja v zadnjih petnajstih letih in mislim, da se bo v to smer dokumentarni film pomikal še naprej. Filmska ustvarjalec in ustvarjalka v film umestita veliko več sebe. Približujeta se torej avtorski figuri, ki je bila tradicionalno značilna za igrani film, ta pa je bil seveda vedno jasno subjektiven. Tej novi vrsti dokumentarnega filma bi lahko morda rekli celo avtorski dokumentarni film.

**Kam bi v tem spreminjanju filmske zvrsti umestili feministični dokumentarni film iz sedemdesetih?**

Feministično gibanje je to vedno počelo; njihova vizija je bila v tem smislu ena izmed prvih. Zgodnje feministične režiserke so cenile osebni pogled, prvoosebno, subjektivnost. Njihovo načelo je bilo: če se nekaj zgodi meni, je to pomembno, ker se je to zgodilo moji osebi, to pa pomeni, da se dogaja tudi drugim. Slogan »osebno je politično«, ki se je potem tudi zelo razširil, je bil pomemben mejnik, pomembno odkritje feminizma. Razlog za to je tudi, da je v vsakdanjem življenju psihoanaliza postala nekaj zelo običajnega, nekaj zelo razširjenega. Poudarja pomen sebe, pomen individualnega doživetja, kar gre z roko v roki vsaj z nekaterimi



feminističnimi politikami. Tudi na splošno ima individualnost danes veliko večjo težo kot pred tridesetimi leti.

**Kako italijansko feministično gibanje tistega časa vidite v primerjavi s podobnimi gibanji na Zahodu?**

Film *Tudi vrtnice hočemo* je sicer res postavljen v sedemdeseta, a predstavlja le del pripovedi o tem, kar se je takrat zgodilo. Ne vem prav dobro, kako so se te stvari odvijale drugje, a ko *Vrtnice* predvajajo v tujini, dobim veliko odzivov, iz različnih kultur in občinstev, ki pravijo, da se je pri njih dogajalo enako – tudi v ZDA ali južni Ameriki, na Nizozemskem, v Franciji, torej na zelo različnih krajih. V grobem torej mislim, da so ta gibanja igrala podobne vloge, njihove članice pa so imele podobne izkušnje.

**Verjamete v ženski avtorski glas ali v kaj takega, kot je filmska *écriture féminine*?**

Mislim, da med ženskim in moškim ustvarjanjem obstaja razlika. Vendar zanje še zdaleč ni dovolj to, da si ženskega spola. Z drugimi besedami:

to, da je nekdo ženskega spola, še ne pomeni, da snema filme in piše eseje iz posebej »ženskega« zornega kota. Gre za zapleteno vprašanje. Po eni strani mislim, da je dobro, da kot ženske preiščujemo o tej razliki. Po drugi strani pa se s tem hitro lahko zapremo v geto – če posnamem film o težavah, ki jih imajo ženske, bo tudi moje občinstvo na žalost pretežno žensko. Včasih se vprašam, kako bi lahko naredila nekaj, s čimer bi to presešla, kako bi lahko naslovila še drugo stran. Če nagovarjam ljudi, ki se z menoj že vnaprej strinjajo, potem se med seboj res prepoznamo kot skupnost, vendar s tem nismo dosegle ničesar, da bi ta diskurz tudi razširile.



# Teorije o lažnem pristanku na luni so žalitev za Kubricka

intervju Jan Harlan  
Matic Majcen



Glavni gost letošnjega Grossmannovega festivala fantastičnega filma in vina in je bil Jan Harlan (roj. 1937), dolgoletni sodelavec Stanleyja Kubricka, pri katerem je delal kot izvršni producent od leta 1969 pa vse do njegove smrti leta 1999. Harlan je v bližnji stik z njim prišel preko svoje sestre Christiane, ki se je po stranski vlogi v filmu **Steze slave** (Paths of Glory, 1957) z legendarnim cineastom zaročila, s čimer je Harlan postal Kubrickov sorodnik po zakonu. Njuno sodelovanje se je uradno začelo leta 1969 s predprodukcijskim delom na nesojenem zgodovinskem spektaklu **Napoleon**, preko katerega je postal nezamenljiv izvršni producent vseh Kubrickovih kasnejših filmov, kot so **Peklenska pomaranča** (A Clockwork Orange, 1971), **Barry Lyndon** (1975), **Izžarevanje** (The Shining, 1980), **Full Metal Jacket** (1987) in **Široko zaprte oči** (Eyes Wide Shut, 1999). Njegovo gostovanje na festivalu v Ljutomeru smo izkoristili za razjasnitev mnogih detajlov iz življenja in dela Stanleyja Kubricka, ki so predvsem v letih po njegovi smrti pridobili mitološki status. Harlan je z nami iz prve roke razčistil, kaj od tega je resnica in kaj zgolj plod domišljije številnih oboževalcev.

**Gospod Harlan, s Stanleyjem Kubrickom ste začeli delati leta 1969 med pripravami za film Napoleon. Vendar pa ste ga preko vaše sestre in njegove soproge Christiane poznali že bistveno prej. Kdaj se je začelo neformalno druženje z njim?**

Pred tem sem ga poznal že 10 let. V letih 1961 in 1962 sem živel v New Yorku, bil sem imigrant z zeleno karto; takrat sem namreč imel še drug poklic. Tisti čas je Kubrick z družino prišel iz Anglije zaradi snemanja filma **Dr. Strangelove** (1964). Predvsem v tem obdobju sem ga zelo dobro spoznal. Nenehno sem se videval z njim, z mojo sestro, z otroki, potem pa tudi z Arthurjem C. Clarkom. Imel sem priložnost opazovati, kako sta se s Clarkom zaljubila v svojo idejo za film **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968). Edini zadevi, kjer sem bil na enaki ravni z njima, sta bili klasična glasba in namizni tenis. (smeh) Kubrick je bil starejši od mene, imel je velik intelekt, pa tudi daleč najmočnejši značaj od



Peklenska pomaranča

kogarkoli, ki sem ga kdaj srečal. Bil je čudovit človek. No, takrat sem potem zaradi svojega poklica šel nazaj v Evropo. Delal sem v Frankfurtu in v Zürichu, nato pa sem ga spet videval nekaj let kasneje, ko je v Londonu delal na filmu **2001: Odiseja v vesolju**. Tudi takrat sva se redno srečevala in leta 1969 me je vprašal, ali bi šel z njim v Romunijo v sklopu priprav za film **Napoleon**, saj se je s Ceaușescovim režimom dogovoril, da mu bodo dali na voljo konjenico za snemanje prizorov prvega Napoleonovega pohoda na Italijo in pohoda na Rusijo. A potem do snemanja nikoli ni prišlo.

**V knjigi *Napoleon: The Greatest Movie Never Made* (2009) so reproducirani številni dokumenti, ki pričajo, da ste poleg Romunije resno načrtovali tudi snemanje v Jugoslaviji.**

To je bila ena izmed možnosti. Poleg Jugoslavije smo preverili še Madžarsko in Poljsko, vse države, kjer so imeli raznoliko pokrajino in pa konjenico. A s Ceaușescu se je bilo najlažje dogovarjati. Bilo je enostavno, takoj so nam dali vsa dovoljenja. Rekli so nam, da če bomo pri njih posneli film, nam dajo na voljo konjenico za 2 ali 3 tedne. Ideja o tem filmu jim je bila zelo všeč, zanje je bila to stvar prestiža, tudi denarja.

**Se je kdo iz ekipe dejansko dogovarjal za snemanje v Jugoslaviji?** Eden mojih sodelavcev – ne spomnim se, kateri – je šel v Jugoslavijo, a ni prišlo do dogovora, tako da je Romunija ostala edina lokacija.

**Ali Kubrick res ni maral Gancevega filma o Napoleonu? Dandanes je na splošno sprejeta interpretacija, da je nov film o njem želel posneti kot izboljšavo Gancevega in kot definitivno verzijo zgodbe o francoskem cesarju.**

Ne da ga ni maral. Kubrick je vendarle bil goreč cinefil. Ganceov film je bil v svojem času velik dosežek, a je v glavnem prinašal dele Napoleonove biografije, ni pa niti bežno obravnaval tistega, kar je fasciniralo Stanleyja – povezave z aktualnimi dogodki. Dejstva, da se od takrat nič ni spremenilo. Napoleon je padel zaradi lastne domišljavosti in egocentričnosti. Povsem sam je bil kriv za svoj padec. Bil je enormno uspešen, izredno karizmatičen. Že pri 24-ih je postal general in se nato okronal za francoskega cesarja. Ves narod ga je ljubil, celo tujci, a je vse skupaj zapravljal. Zakaj? Zato, ker ni bil državnik. Ker je bil nadut in aroganten. Ko je car Aleksander prekinil t. i. kontinentalno blokado, bi Napoleon moral pogledati stran. Pa ni. In zgodilo





## Kubrickom, ki ste ga poznali osebno?

Nisem prava oseba za to vprašanje. To pa zato, ker sem bil 30 let vsak dan z njim. Zelo dobro sem ga poznal. Poznal sem njegove notranje boje. Vem, da je bil skrajno samokritičen, izjemno skrben, vse dokler on sam ni bil zadovoljen s svojim delom. Bil je zadnji, ki je bil zadovoljen s svojimi filmi. In to mu je na koncu vedno tudi uspelo. Njegovi filmi so mu bili všeč. In njegovi filmi niso izginili. Še vedno so tu. Gledalcem seveda niso vsi všeč, ampak saj veste, niti vse slike Picassa ali Van Gogha niso enako priljubljene pri ljubiteljih umetnosti. Umetnik mora poskrbeti, da je on sam zadovoljen s svojim delom. Tega ne moreš početi za kritike, niti za občinstvo. Druge možnosti ni. To je razlika med umetnikom in komercialnim ustvarjalcem. Ne moreš ju primerjati.

## Ena izmed legend, ki jih je dandanes moč prebrati o njem v knjigah ...

(prekine) V kateri knjigi?

## V Lobruttovi biografiji.

Lobrutto! Poznam ga. Kubricka seveda nikoli ni osebno spoznal; vse, kar je napisal, je iz druge roke. Ampak v redu, dobra knjiga je.

## Tam je moč prebrati, da je bil Kubrick že v obdobju okrog filma Dr. Strangelove paranoičen: izjavil je, da je njegova idealna dežela za življenje Avstralija – ker je najmanj verjetno, da bi jo bombardirali v primeru nuklearnega holokavsta.

To je druga zgodba in niti nima opraviti z njegovo paranojo. V *Dr. Strangelovu* je Stanley uporabil humor za obravnavo zelo resne teme. To je star recept, Charlie Chaplin je storil enako. Ko je bilo snemanja konec, je bila okrog nas hladna vojna in Stanley je rekel, da je že realnost sama postala naravnost nora. Predlagal je, da bi se preselili v Avstralijo. Nekaj časa je resnično razmišljal o tej možnosti. Seveda na koncu do tega ni prišlo, je pa Avstralijo dojemal kot najbolj varno državo na svetu. Je to paranoja? Po mojem ne. Če bi se res hotel preseliti, bi to lahko naredil.

se mu je leto 1812, začetek konca. To se dogaja znova in znova. Poglejte naciste, pogledajte odziv Američanov in Britancev na 11. september, pa brexit. Nič drugega kot škodovanje samemu sebi. Za takšne situacije potrebujete državnike, pa jih še vedno nimamo. To ni nič novega – in to je pri Napoleonu zanimalo Stanleyja, ne zgodovina. Ne potrebujete Stanleyja Kubricka, da vam pripoveduje poglavja iz Napoleonove biografije. Vse o njem je znano. Je ena najbolj dokumentiranih oseb v zgodovini. Zato je pomembno razčistiti, zakaj je Stanley mislil, da Ganceov film ni tako pomemben. Zanj je bil pomemben zgolj kot del zgodovine filma, ni pa bilo to tisto, kar ga je zanimalo pri Napoleonu.

## Kako je prišlo do odločitve, da sodelovanje po tem propadlem projektu nadaljujeta?

Kot veste, se je studio MGM nato umaknil s projekta. Takrat sem bil v Angliji in sem bil že pripravljen, da se vrnem v Zürich. Kubrick je bil kakšna dva tedna zelo žalosten, saj je na tem projektu delal dve leti. Nato je rekel, da bomo morda delali na nečem drugem, in me vprašal, če bi ostal. Meni je bilo všeč delo z njim, njemu pa z mano. Tudi moji ženi je bila Anglija všeč. In tako se je zgodilo. Moja prva naloga je bila, da sem moral dobiti pravice za

adaptacijo romana *Traumnovelle*. Bilo je leto 1970 in to je bila tudi naša prva pogodba s studiom Warner Bros.

## Kako blizu ste bili možnosti, da bi Woody Allen zaigral glavno vlogo v Kubrickovi adaptaciji Schnitzlerjeve *Traumnovelle*?

To je bilo precej kasneje. Takrat, na začetku, je Stanley najprej dvignil roke nad adaptacijo, saj je bilo pretežno. Potem smo vmes posneli *Peklensko pomarančo*, ki je bila kot zgodba veliko preprostejša. Z Allenom se je dogovarjal pred *Izžarevanjem*. Stanley se je zelo ogrel za idejo, da bi *Traumnovelle* priredili v črno-bel art film, posnet v Dublinu in Londonu za zelo malo denarja. Woody Allen bi v njem igral judovskega zdravnika iz New Yorka, a Stanley ni bil zadovoljen s scenarijem, zato je projekt znova odložil. Šele potem, ko je posnel *Izžarevanje* in *Full Metal Jacket*, po tistem, ko je delal na *Aryan Papers* in *A.I.*, je roman vendarle posnel kot *Široko zaprte oči*. O tem je sanjal 30 let.

Kubricka ste v teku dolgih let skupnega dela zelo dobro spoznali. Kako velika je bila razpoka med podobo Stanleyja Kubricka, težavnega in razvpitega režiserja, kakršnega so opisovali množični mediji, in tistim Stanleyjem



**Kaj pa mit, da je svojemu vozniku ukazal, naj nikoli ne vozi hitreje kot 50 kilometrov na uro?**

To je še ena izmed teh idiotskih zgodb.

**Je izmišljena?**

To so popolne neumnosti. Bil je pač previden voznik.

**Torej je tudi sam vozil?**

Seveda je vozil. To je tako neumno. Ljudje vedno povzemajo take stvari. Nekdo nekaj napiše in potem postane resnica. Dandanes je še huje, ko takšne stvari pridejo na splet in 500.000 ljudi vse takoj vzame za resnico. Televizijska postaja ARTE je celo posnela film (*Dark Side of the Moon*, 2002, William Karel, op. a.), ki bi ga morali predvajati 1. aprila, kar bi bilo edino sprejemljivo, a ga žal niso. V njem predstavijo idejo, da so Kubricka najeli za studijsko predstavitev lažnega pristanka na luni – za primer, če bi pravi pristanek spodletel. Ne le da je to žalitev za Kubricka, je tudi žalitev za Naso in za ameriško vlado. To ni nič drugega kot neumnost. Ampak veste, ljudje so pripravljeni verjeti vsemu. Po tem filmu sem dobil veliko pisem in telefonskih klicev z vprašanji, »kako je lahko Kubrick storil kaj takega?!« ... Saj ni. Le pazljivo glejte. Ampak ljudje iluzije ne gledajo s pozornimi očmi. Če bi to storili, bi bilo jasno, da so te zgodbe lažne. Ljudje raje gledajo televizijo in nato o tem govorijo na spletu. Tako to je. Ampak kakorkoli, potem so vse še enkrat ponovili v še enem butastem filmu *Soba 237* (Room 237, 2012, Rodney Ascher). Ampak seveda, vse to je bilo povedano po Stanleyjevi smrti, saj prej ne bi bilo mogoče. Živimo v svobodnem svetu. Počnete lahko, kar želite.

**Sami se pogosto izrekate proti filmu Soba 237 in ...**

(prekine) Nič ni za povedati o njem.

... in strinjam se, da je v njem nekaj res odbitih teorij, a nekaj jih vendarle zveni dovolj kredibilno. Recimo podzgodba o genocidu nad ameriški Indijanci. Je tudi ta zgolj plod gledalčeve domišljije? Vi mi povejte. Ste videli film?

Seveda. Še toliko bolj se zdi ta interpretacija verjetna, ker je Kubrick med pripravami na

snemanje s svojo ekipo dejansko na veliko raziskoval zgodovino Kolorada.

Seveda, film se dogaja v Koloradu. Vanj smo vkomponirali veliko elementov, da bi bilo vse skupaj videti bolj pristno. Da smo v sklopu tega v film vključili ameriško-indijsko umetnost, je s tega vidika zelo logična poteza.

**Mislite, da bi bil Kubrick sposoben skriti takšne globlje interpretacije pred svojimi sodelavci?**

Zakaj bi jih?! Bilo bi mogoče, a kaj takega ga ni zanimalo. Zlasti zato, ker gre pri *Izžarevanju* za grozljivko. Že po definiciji gre za film nesmisla. Predvsem je poskušal narediti film, poln suspenza, in to na drugačen način, kot je bilo takrat običajno. In mu je spodletelo. Film ob izidu ni bil uspešen. Tako imenovani ljubitelji hororja so bili razočarani. Tisti drugi, ki so pričakovali resen film v Kubrickovem slogu, pa so bili prav tako razočarani, ker niso dobili resnega filma – in imeli so prav. Nekateri danes celo pravijo, da film govori o holokavstu. Takšnih trditev nikakor ne morem sprejeti.

**Kubrick je bil razvpit tudi po tem, da je po snemanju uničil vse dekorije in neuporabljene posnetke, da jih drugi režiserji ne bi uporabili v svojih filmih. Ali je res vse uničeno? Res.**

**Kaj pa 17 minut Odiseje v vesolju, ki so jih pred nekaj leti odkrili v arhivu studia Warner?**

To so odpadki, nič zanimivega ni na njih.

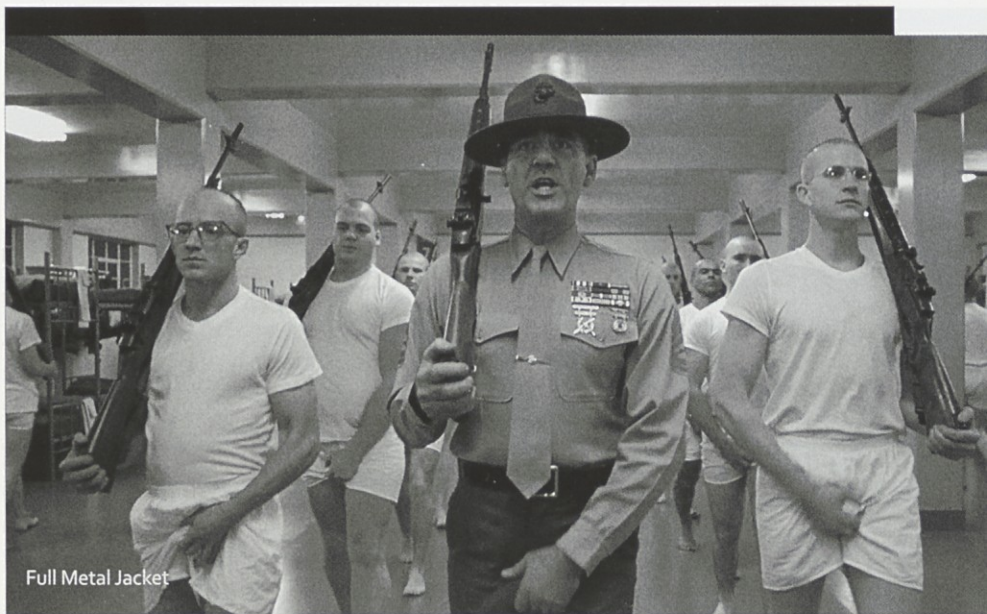
**Jih bomo imeli kdaj priložnost videti?**

Mislím, da ne. Dolgočasni so. Imel je dober razlog, da jih je izrezal ven.

**Še ena stvar, po kateri je bil razvpit, je veliko število ponovitev snemanja posameznih prizorov, kar je pogosto negativno vplivalo na igralce. Film *Izžarevanje* se je takrat celo vpisal v Guinnessovo knjigo rekordov, ker je prizor Wendyjinega mahanja s palico za bejzbol ponavljal kar 127-krat. To je še ena teh dolgočasnih zgodb ...**

**Zato, ker ni resnična, ali ...?**

V redu – res je naredil veliko posnetkov posameznih prizorov. Ključno je, da je bilo igralcem to všeč. Igralci imajo radi, če se lahko izkažejo. Njegovi igralci so vedeli, da delajo na filmu, ki ima dobre možnosti, da bo obstal na dolgi rok. Vedeli so, kaj je Kubrick posnel pred tem. Lahko si predstavljate, kako bi bilo vam, če bi bili igralec. Če bi delali za Stanleyja Kubricka, bi vedeli, da bo po vsej verjetnosti posnel film, ki ne bo izginil iz kinodvoran 6 tednov po premieri. Da takšne zgodbe dobijo toliko pozornosti po medijih, so krivi



Full Metal Jacket



novinarji, saj so zanje to trači. Res je naredil veliko posnetkov. Pa kaj? Kaj je tu zanimivega? So ga imeli igralci radi? Absolutno. Je znal dvigniti glas nad njimi? Zelo redko. Se je na prizorišču kdaj razjezil? Seveda se je lahko. A toliko igralcev se je k njegovim filmom vračalo znova in znova. Na primer Philip Stone. Igral je očeta v *Peklenški pomaranči*, nato je bil odvetnik v *Barryju Lyndonu* in nato še Grady v *Izžarevanju*. In to je samo en primer.

**A nekateri sodelavci so vendarle imeli težak odnos z njim, denimo Ken Adam, ki je po snemanju Barryja Lyndona zaradi stresa in izčrpanosti pristal v bolnišnici.**

Ta zgodba je malo dramatizirana, ampak da, morda je tu in tam komu res bilo težko. Nočem reči, da je bilo preprosto doseči Stanleyjeva pričakovanja. A po drugi strani tudi Stanleyju samemu ni bilo enostavno doseči lastnih pričakovanj. Pa kaj potem?

**Kdaj ste bili vi najbližje konfliktu z njim?**

Ne bi mogel reči, da je šlo kdaj za konflikt. Z njim sem delal 30 let. Če bi prišlo do konflikta, bi že prej nehal. Vendarle pa je bil on šef in naloge, ki nam jih je dal, smo morali opraviti. Bil je počasen v sprejemanju odločitev, a ko se je nekaj odločil, je to moralo biti narejeno. Če ostrilec slike naslednji dan

ni delal, je bila to vsekakor moja krivda. Zgodbe o konfliktih nikoli niso prišle iz ust njegovih igralcev. Vsi so hoteli delati z njim. Vse te zgodbe so plod novinarjev in so popolnoma neavtorizirane. Zato se tudi nikoli ni spuščal v takšne stvari. Večinoma pa so se tako ali tako začele pojavljati šele po njegovi smrti. Takrat je njihovo število dobesedno eksplodiralo.

**Ali je res, da ste Barryja Lyndona v nekaterih gradovih snemali v času uradnih ur in da so med snemanjem mimo soban hodili turisti?**

Tega se ne spomnim. Mislim, da ne. Ko smo snemali na gradu v Dublinu, je bil grad tisti čas zaprt za javnost.

**Kaj pa snemanje na Irskem? Po uradni interpretaciji ste ga prekinili, ker so se lastniki teh hiš in gradov vrnili s počitnic, v resnici pa naj bi Kubricku z napadom na prizorišče grozila IRA?**

O, to pa je resnično! To je popolnoma točno. Dobil je več grozljivih pisem in imeli smo srečo, da smo takrat že končali snemanje vseh eksterierjev, tako da škoda ni bila prehuda. Film smo nato končali na jugozahodu Anglije.

**Koliko težav ste imeli z ogromnim številom sveč in vso to toploto, ki je grozila, da bo poškodovala muzejsko zaščitene sobane?**

Morali smo biti zelo previdni, ker

smo uporabljali sveče s tremi stenji, da so dajale več svetlobe. To je bilo zelo težko, ker smo morali hkrati skrbeti za kontinuiteto med posnetki. To je pri svečah težko, ker se količina voska na njih ne sme povečevati, temveč postopno manjšati. Ni pa prišlo do tega, da bi bili stropi v sobanah ogroženi.

**Kubrickovi filmi imajo danes mitološki status tudi zato, ker so pogosto napovedali prihodnost. Lolita je napovedala spolno revolucijo, Odiseja v vesolju tehnologijo prihodnosti, Peklenška pomaranča nasilno desetletje v Veliki Britaniji, Široko zaprte oči izprijenost družbenih elit.**

Največja Kubrickova želja je bila, da bi posnel film o holokavstu, kar mu žal ni uspelo. Na srečo je pred *Široko zaprtimi očmi* eno leto delal na filmu *A.I.*, ki je prav tako zelo temačen film o naši prihodnosti. Človeštva ni več. Ni nam povedano zakaj, dano nam je kot preprosto dejstvo, *fait accompli*. Samo umetna inteligenca, roboti, izdelek naše dolgo izginule domiselnosti, so ostali. A oni niso ljubosumni kot mi. To je ključni element, ki ga je Spielberg obdržal in je bil že v Stanleyjevem scenariju. Na koncu filma vidite, kako se dotaknejo glave malega Davida in pretočijo njegove spomine; samo dotaknejo se, čisto nežno, da vsi naenkrat prejmejo informacije iz njegovih možganov. Brez razlage. Ampak vidimo tudi, da med roboti ni hierarhije. Vsi so enaki. Niso ljubosumni. In zato živijo, seveda, če je »življenje« primerna beseda za to. In ljubosumnost – zavist je tista, ki nas bo pokončala. To je nit, ki se vleče skozi vse Kubrickove filme. *Steze slave*, *Dr. Strangelove*, 2001. Tudi v *Odiseji v vesolju* je robot popolnoma v redu, le napačno je programiran s strani gospodarjev, ki preko njega ohranjajo skrivnost. HAL je edini, ki ve, da so na luni našli monolit. Posadka tega ne ve, to se razkrije šele kasneje. In spet – to je bila ena tistih zgodb, ki so jo mladi ljudje razumeli; tisti, stari prek 40 let, pa ne. *Odisejo* so rešili najstniki. Še posebej fantje v starosti od 12 do 25 let – ti so iz *Odiseje* naredili velik uspeh. Zelo veliko odraslih, vključujoč kritike, »strokovnjake« in profesorje, je menilo, da gre za najbolj dolgočasen film, kar so ga kdaj videli. To vam nekaj pove.



Široko zaprte oči



Se vam zdi, da je Spielbergov film *A.I. Artificial Intelligence* (2001) izpolnil Kubrickovo vizijo? O tem sem prepričan.

Mogoče bi bilo trditi, da Kubrick nikakor ne bi posnel tako sentimentalizirane različice.

Ljudje govorijo vse mogoče stvari. Stanley filma *A.I.* niti ni želel posneti tako, kot ga je načrtoval. Skrbelo ga je, da bo preveč temačen. Menil je, da potrebuje »dotik Stevena Spielberga«. Zato mu ga je tudi ponudil, imel je dobre razloge za to. Kar ljudje potem govorijo – pozabite, ni pomembno. Steven Spielberg je na tem filmu dal vse od sebe, vse najboljše. Prav tako pred tem Kubrick. Vsak izmed njiju se je zgodbe lotil s svojim lastnim dotikom. Seveda pa sta bila povsem različna človeka. A različna sta bila tudi Bach in Mozart, pa je Mozart vseeno občudoval Bacha. Na tak način sta Spielberg in Kubrick ustvarila »društvo medsebojnega občudovanja«. Občudovala sta drug drugega ravno zato, ker sta bila tako različna. Kubricku se je *E.T. Extra Terrestrial* (1982) zdel naravnost čudovit film. Bil je zelo velikodušen filmski ustvarjalec, ki je bil veliko bolj darežljiv do drugih kot pa do sebe.

V vašem filmu *Stanley Kubrick: Življenje v slikah* (2001) so bili za gledalce še posebej fascinantni nekateri nikoli videni posnetki Kubricka v mladih letih. Ste med ustvarjanjem tega filma tudi sami odkrili kaj novega o njem ali pa je bil, nasprotno, ta film za vas bolj vprašanje montiranja že znanih stvari?

Tiste posnetke je imel shranjene v omari. Že prej sem vedel, da obstajajo. To so bili filmi na 8-mm traku, posnel jih je njegov oče. Luštni so, mar ne? Veliko takih stvari je, ki jih ni vrgel stran. Med ustvarjanjem tega filma sem se veliko naučil predvsem v filmskem smislu. Nisem filmar ali umetnik. Dokumentarni film je povsem druga stvar, v glavnem gre samo za montažo. Če imaš material pri roki, je enostavno. Presenetilo me je predvsem, kako odprti so bili vsi sogovorniki. Tudi Jack Nicholson, ki zna biti zelo težak, je takoj pristal na sodelovanje. Tega niso storili zame, pač pa za Stanleyja.

Na spletu se ta hip pojavlja svež podatek, da kot koproducent sodelujete pri nastajajočem filmu *Valley of the Gods* z Joshem Hartnettom, Charlotte Rampling, Johnom Rhys-Daviesom in Johnom Malkovichem. Je to res?

No, prebral sem scenarij. Gre za čudovit scenarij, ki ga je napisal Lech Majewski. Zgodba je fantastična. Pri projektu je zapisano moje ime, ker mi je bil scenarij všeč, a v resnici nimam nič opraviti z njim. Majewski je krasen človek, velik umetnik. Pred nekaj leti je posnel film *The Mill and the Cross* (2011) o Bruegelovi sliki, ki mi je bil zelo všeč. Seveda ne gre za komercialen film. Majewski zna obuditi slike v življenje.

Z njim sem se srečal na Poljskem, prebral sem njegov scenarij in upam, da mu uspe.

Potemtakem dejstvo, da Keir Dullea igra v tem filmu, nima nič opraviti z vami? Ne.

Dejavno bedita tudi nad nadaljnjim ustvarjanjem vednosti o Kubricku. Na nedavni akademski konferenci letos maja na Univerzi De Montfort v Leicesteru ste bili glavni govornik. Ali na teh konferencah odkrijete kaj novega o njem?

Predvsem to, kako veliko je ljudi, ki ga imajo radi. Kar je lepo, ker sem ga imel rad tudi jaz.







Le trou

festivali

Andrej Gustinčič

Il cinema ritrovato, Bologna, 25. junij – 2. julij 2016

# Legende za nove čase. Zapiski s festivala

Proti koncu filma francoskega režiserja Jacquesa Beckerja **Montparnasse 19** (Les amants de Montparnasse, 1958) je osupljiv prizor. Slikar Amadeo Modigliani v izmučeni, skoraj prosojni osebi Gerarda Philipa leži na bolnišniški postelji, umira od tuberkuloznega meningitisa. Komaj diha. Govori, ampak ni jasno, kaj skuša tako obupano povedati. Njegov pogled je divji od bolečine in strahu. Mladi zdravnik ponavlja besede: »Slišim te, prijatelj.« Naenkrat film privzame

pogled umirajočega Modiglianija. Skozi njegove oči vidimo zdravnika, kako ponavlja iste besede. Zdravnikov obraz se zamegli, njegov glas je vse tišji. Rez. Modigliani je mrtev, s široko odprtimi očmi. Becker je ustvaril nekaj, česar na filmu doslej še nisem doživel: prisilil me je, da delim z umirajočim človekom tisti hip, ko se življenje konča.

Becker, sprva asistent Jeana Renoirja – z njim je sodeloval v tridesetih letih prejšnjega stoletja, v Renoirjevem

najplodnejšem obdobju –, je od leta 1942 pa do 1960, ko je umrl, posnel trinajst filmov.<sup>1</sup> Kot je zapisal francoski kritik Serge Daney, je bil Becker edini, »ki je znal posneti samo idejo svobode«.<sup>2</sup> Svoje prve celovečerce je ustvaril med nemško okupacijo. Sem spadata briljantna črna komedija **Goupi mains rouges** (1943)

1 Med njimi **Izlet** (Partie de campagne, 1936) in **Velika iluzija** (La grande illusion, 1937).

2 Il cinema ritrovato XXX (katalog). Bologna: Fondazione Cineteca di Bologna, 2016. Str. 319.



oziroma Goupi rdečih rok in **Falbalas** (1945), film o amoralnem, fetišističnem modnem oblikovalcu, ki v sebi nosi nekaj hladnega in neprijetno arijskega.

Prav retrospektiva Beckerjevih filmov je še najbolj zaznamovala trideseto izdajo festivala restavriranega in novo odkritega filma *Il cinema ritrovato* v Bologni. Letošnja Bologna prvič ni imela retrospektive kakšnega ameriškega mojstra (lani, recimo, je bil to Leo McCarey), si je bilo pa zato na festivalu mogoče ogledati mini retrospektivo filmov Marlona Branda, filme cineastinje Marie Epstein, spremljali smo lahko nadaljevanje retrospektive sovjetskega filma iz obdobja vladavine Nikite Hruščova in retrospektivo povojnega barvnega japonskega filma. Na sporedu je bil še pregled manj znanih filmov studia Universal iz dvajsetih in tridesetih let, ne nazadnje pa tudi manjša retrospektiva kratkih filmov slovenskega režiserja in direktorja fotografije Karpa Godine.

Po Riccardu Fredi in Renatu Castellaniu se je festival tokrat poklonil še enemu plodovitemu italijanskemu režiserju, Mariu Soldatiju. Manjkali niso niti hollywoodski ikonoklasti Robert Aldrich, Robert Altman in John Huston. Hustonovo čudovito **Sito mesto** (*Fat City*, 1972) je s projekcijo na trgu Maggiore zaprlo festival.

A festival je imel letos kar nekaj pomanjkljivosti. Predvajana je bila obupno slaba kopija Hustonovih **Odsevvov v zlatem očesu** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967), tako slaba, da je režiserjevo eksperimentiranje z barvami šlo v nič. Urnik predstav je kot vsako leto predstavljal največji problem. Ne le da je bilo zaradi prekrivanja mogoče videti le majhen delež predvajanih filmov – letos so bili vsi najdaljši filmi predvajani na isti dan.<sup>3</sup> Poleg tega letošnja izdaja festivala ni premogla nosilnega filma, kakršen je bil lani monumentalni dokumentarec Marcela

Ophülsa **Spomin na pravičnost** (*The Memory of Justice*, 1976). So pa zato Beckerjevi filmi služili kot opomin, kako je videti kinematografija, ki je zares živa.

## Prek Sene do svobode

V Beckerjevi kriminalki **Ne dotikaj se denarja** (*Touchez pas au grisbi*, 1954) je majhna podrobnost značilna za poseben čar tega režiserja. Jean Gabin igra Maxa, starega in utrujenega tatu, ki je že pred časom v nekem ropu ukradel precej zlata. Njegov tekmeč, gangster Angelo (Lino Ventura v svoji prvi vlogi), ugrabi Maxovega najboljšega prijatelja, pogumnega, a ne zelo inteligentnega Ritona. Max na osamljeni podeželski cesti zamenja zlato za prijatelja. René Dary v vlogi Ritona prizor odigra z izrazom osramočenega fantka, ki ve, da ga je polomil, ve, da je njegov pajdaš Max zanj žrtvoval ogromno in da je ravnal kot stari bebec, saj je Angelo izkoristil njegovo ljubezen do nestanovitne mlajše ženske, da bi ga ujel. Ko se Riton in Max spet srečata na cesti, Riton pogleda svojega prijatelja, ta pa pogleda v tla. Ko stopi do njega, ga Max nonšalantno potreplja po glavi. Njuna pogleda se ne srečata, a v tem dotiku je odpuščanje, rojeno iz dolgotrajnega prijateljstva. Ganljiv trenutek, ki nam mimogrede odkrije globino Maxovih čustev do prijatelja.

Sekvenca se razvije v oborožen obračun in film se konča tragično. Ampak ton ni tragičen. Tragedija v Beckerjevih filmih je v glavnem nonšalantna, mimobežna. Gabin izgubi vse, zlato, prijatelja in še mladega varovanca. Na koncu obsedi v okrepečevalnici z lepo žensko in posluša žalostno melodijo, ki prihaja iz juke-boxa. To je tragičnost, ki ni izražena z žalostinkami, ampak s skomigom ramen. V Beckerjevih filmih se čuti prelom z vzdušjem predvojne francoskega filma in najava kinematografije Jeana-Pierra Melvilla in novega vala.

Da so se časi spremenili, je pokazal že film **Les Portes de la nuit** (*Vrata noči*) scenarista Jacquesa Préverta in režiserja Marcela Carnéja. Z njim sta se leta 1946 poskušala vrniti k poetičnem realizmu



predvojnih sodelovanj, kot sta bili **Obala v megli** (*Le Quai des brumes*, 1938) in **Dani se** (*Le jour se lève*, 1939), vključno z junakom sanjačem, usodno žensko, ki je pod nadzorom bogataša, stanovanjsko hišo, polno ekscentričnih prebivalcev, in s tragičnim koncem, v katerem je namesto junaka (čednega mladega Yvesa Montanda, ki igra brez moteče samovšečnosti poznejših vlog) ubita junakinja. Film vsebuje nočne ulice in rečna obrežja Pariza, preroškega brezdomca in poetične dialoge, polne hrepenenja in fatalizma. Prvič se sliši pesem Jesensko listje Préverta in Josepha Kosme. Ampak ko junak in junakinja z bleščečimi očmi govorita o spominih iz mladosti, je učinek zastarel; na robu parodije. Film deluje kot prežvečena različica del, ki sta jih Prévert in Carné snemala v tridesetih. Tisto je bila kinematografija, ki je ujela vzdušje Evrope pred katastrofo; kinematografija, v kateri je obupani Jean Gabin kričal skozi okno množici, da so morilci med nami, in se potem ubil. Po drugi svetovni vojni, po holokavstu in atomski bombi, takšen tip filma ni več ujel duha časa, čeprav se *Vrata noči* odvijajo v komaj osvojenem Parizu in se ukvarjajo s kolaboracijo.

Beckerjevi filmi so bili natančni in sveži; ne kot pesmi Jacquesa Préverta, ampak kot anekdote, ki jih pripoveduje spreten in pronicljiv pripovedovalec. Opazka Sergeja Daneyja o njegovi zmožnosti, da zmore posneti »idejo svobode«, bi se lahko nanašala tudi na prvi del filma **Zmenki v juliju** (*Rendez-vous de juillet*, 1949), ki nam predstavi glavne junake in junakinje drugega za drugim,

3 **Boter** (*The Godfather*, 1972) in **Apokalipsa zdaj** (*Apocalypse Now*, 1979) Francisa Forda Coppole, **Nestrpnost** (*Intolerance*, 1916) Davida Warka Griffitha in **Drevo za cokle** (*L'albero degli zoccoli*, 1978) Ermana Olmija.



kot člene v verigi mladosti. Gre za mlade ljudi, ki živijo s starši v lepih meščanskih stanovanjih, generacijo, ki se želi iztrgati meščanskemu vsakdanu. Povezujeta jih telefon in amfibijsko vojaško vozilo, s katerim se vozijo po Parizu (so ga za sabo pustili ameriški vojaki po osvoboditvi?).

S tem magičnim vozilom prečkajo Seno, z desnega na levi breg, in se odpravijo v svoj svet jazz, gledališča in prvih korakov k samostojnosti. Prehod reke je osvobajajoč, tako za gledalca kot zanje: po kadrih, posnetih v stanovanjih, v mesnici, v kateri eden od fantov dela, v frizerskem salonu očeta ene od junakinj, smo na odprtem s srečnimi mladimi ljudmi v njihovem nenavadnem vozilu. Ko se na drugi strani reke zapeljejo v pariški promet, občutimo svobodo, ki jo čutijo oni.



Obala v megli

Beckerjeve junake in junakinje žene potreba po tem, da se definirajo sami, da vzpostavijo odnos s svetom pod svojimi pogoji in da se prebijajo skozi zidove, ki jih obkrožajo. Lahko gre za dobesedni beg iz zapora kot v **Le trou** (1960) oziroma Luknji ali pa za ponovno kalibracijo odnosov pri mladem zakonskem paru v **Édouard et Caroline** (1951); in seveda, tu je še simpatična in razburljiva junakinja, svobodomiseln Marie, ki jo v **Zlatolaski** (Casque d'or, 1952) odigra enkratna Simone Signoret. Medtem ko druge ženske po reki vozijo njihovi moški, Marie v čolnu s svojim nevrednim ljubimcem vesla sama. Njen poskus, da bi si v svetu jeze in nasilja ustvarila prostor svobode in pristnih občutkov, se konča tragično.

## Velemestni blues

Nisem prepričan, ali je velemestni film žanr zase, a bi vsekakor moral biti. Bistvo velemestnega filma je občutek, da je zgodba, ki jo pripoveduje, le ena izmed milijonov zgodb mestnega življenja, in da so glavni liki integralni del mesta, v katerem se film odvija. To je zagotovo uspelo iranskemu režiserju Ebrahimu Golestanu v prvcu **Khesht o Ayeneh** oziroma Opeka in zrcalo<sup>4</sup>, predstavljenemu na festivalu v Bologni in posnetemu med letoma 1963 in 1964, pa tudi Tajvancu Edwardu Yangu v filmu **Qing mei zhu ma** (Taipei Story, 1985) oziroma Zgodbi iz Tajpeja.

Golestanov prvenec je modernistično delo z bogato filmsko erudicijo, zaradi katere je film še posebej zanimiv. Vsebuje wellesovske posnetke iz nizkega snemalnega kota, fellinijevsko temo, iz katere izstopajo čudne figure in obrazi, antonionijevsko izolacijo ženske v kadru in posnetke nočnih ulic kot v kakšnem filmu noir, hkrati pa vključuje resnične dogodke, dokumentaristično posnete na ulicah glavnega mesta Irana.

Film se začne s posnetkom neonskih luči in teheranskega nočnega prometa, nato pa se osredotoči na taksista Hashema (Zackaria Hashemi), ki mu potnica v avtu pusti dojenčka. Medtem ko taksist išče mater in se skuša domisliti rešitve za situacijo, Golestan ustvari kalejdoskop urbanega življenja in odtujitve. Vodi nas v zapuščeno stavbo na obrobju mesta, v kateri živi nekaj izgubljenih duš, v nočni klub, kjer se pogovori vrtijo v krogu in postajajo vedno bolj nestrpni, celo sovražni, na policijsko postajo, kjer z utrujeno ravnodušnostjo službujejo državni uslužbenci, in v junakovo stanovanje, kjer v strahu pred opravljenimi sosedi prek noči skriva dojenčka in punco. »Vidiš te šipe, ta okna?« vpraša svoje dekle Taji (odlična Taji Ahmadi). »Za vsakim so zle oči, zlobni jeziki in črna srca. Vsi so združeni v svojem sovraštvu.«

Kmalu postane jasno, da osrednji lik ni taksist, ampak humana in sočutna Taji, ki odkrije, da je Hashem konformist in



Khesht o Ayeneh

da se vsega boji. Strah, konformizem in ravnodušnost jo dušijo, in ko dojenček začne jokati, ga vzame v naročje in mu odločno pove: »Vpij, dokler si še majhen. Vpij, preden postaneš strahopetec.«

V Yangovi **Tajpejski zgodbi** Chin (Chin Tsai) izgubi službo v arhitekturni firmi in se znajde na življenjskem razpotju. Njen fant (igra ga režiser in Yangov prijatelj Hsiao-Hsien Hou) ne more pozabiti nekdanje slave, ki jo je užival kot igralec mladinskega bejzbola, zato se njegovo življenje nikamor ne premika. Okrog dveh likov Yang ustvari simfonijo mesta, še bolj pa mozaik. »Moja začetna točka je v bistvu konceptualna,« je povedal Yang. »Želel sem povedati zgodbo o Tajpeju /.../ vključiti vsak element mesta.«<sup>5</sup> Tajpej doživimo kot nočno mesto luči, kjer po bulvarjih mladi drvijo na motorjih; kot sivo in pusto mesto, posneto skozi okno avtomobila; na neonske luči in luči avtomobilov gledamo z balkona, ali pa vidimo sence para pred rdečo, zeleno in modro neonsko reklamo za Fuji film. Smo v tihih pisarnah ali vidimo žalostne ljudi v telefonskih govornicah. Čutimo praznino stanovanja, ki ga junakinja želi kupiti, gledamo identične bloke skozi okna pisarne in sočustvujemo z arhitektom, ki se ozira nazaj na svoje delo: »Vse težje ugotavljam, katere nebotičnike sem načrtoval in katerih nisem. Vsi so videti enaki.« Le nasilni konec, ki nekako ni v skladu s preostalim filmom, malce pokvari to sicer fascinantno meditacijo o minevanju časa v mestnem prostoru.

<sup>5</sup> Il cinema ritrovato XXX katalog, Fondazione Cineteca di Bologna, 2016, str. 105.

<sup>4</sup> Angleški naslov filma je **Brick and Mirror**.



## Legende in zgube

Trije ameriški režiserji, ki slovijo po prikazih individualizma in odpadništva, so nam skozi svoje filme posredovali poglede na upor, ustvarjanje legend in moškost. Gre za dela, ki so značilna za njihove ustvarjalce in – vsaj v enem primeru – ne kažejo le njihovih vrlin, ampak tudi omejitve.

Še se spominjam parnih lokomotiv iz otroštva, ko sem se nagibal skozi okno vlaka na progi med Beogradom in Ljubljano ter z očmi sledil belemu dimu vse do lokomotive. Film Roberta Aldricha **Vlak za dva klateža** (Emperor of the North Pole, 1973) ima zato zame poseben čar. V sodelovanju človeka in stroja pri parnih lokomotivah je nekaj neposrednega in pristnega – in prav to je uspelo Aldrichu ujeti na filmski trak. Dva klateža, igrata ju Lee Marvin in Keith Carradine, se v času gospodarske krize tridesetih let drzneta vkrcati na vlak, ki ga nadzoruje zloglasni Shack, znan po tem, da je slepe potnike na svojem vlaku pripravljen tudi ubiti. Shacka je odigral Ernest Borgnine, čigar obraz z izrazom neizprosne brutalnosti ostane še dolgo v spominu.

Aldrich iz lokomotive naredi enega glavnih likov filma. Čutimo njeno moč, pa tudi njeno frustracijo, ko klateži namažejo tračnice z mastjo in se kolesa lokomotive vrtijo zama. Film vsebuje sekvenco, ki sodi med režiserjeve najboljše stvaritve. Tik preden se dva vlaka za las izognita trčenju, vidimo moške, ki besno mečejo premog v peč, iskre in cviljenje koles, bližajoči se hrup lokomotiv, ranljivost človeških teles, soočenih z močjo stroja.

Čeprav gre za delo iz časov, »ko so filmi še bili filmi«, pa *Vlak za dva klateža* kaže bolj Aldricheve omejitve kot njegove vrline. To je aldrichovski upor za en dan, podobno kot film **Spopad v jetnišnici** (The Longest Yard, 1974), ki ga je posnel naslednje leto. Prej kot za revolucionarno spremembo družbenih odnosov gre za to, da si skušajo moški, ki živijo v obupnih okoliščinah, skozi tradicionalni preizkus moškosti – potovanje ali fizični obračun z

»vrednim nasprotnikom« – izboriti lastno dostojanstvo. To je upor skozi moškost. Nekaj žalostnega je v tem slavljenju moške družbe z družbenega dna, v potrebi po ustvarjanju legend za vsako ceno, v votlosti takega upora, pa tudi v izključno moškem svetu, v katerem ni mesta niti za stereotipne ženske like. Kot da se je Aldrich znašel v slepi ulici možatosti.<sup>6</sup>

**Kockar in prostitutka** (McCabe & Mrs. Miller, 1971) Roberta Altmana gre v drugo smer: vsaj na videz si prizadeva za razkroj mitologije Divjega zahoda in temeljev Združenih držav Amerike. Sodi med najbolj značilne filme obdobja, znanega kot novi Hollywood. Vzdušje preloma je mogoče začutiti že takoj na začetku v žalostinkah, ki jih poje Leonard Cohen, v neskončnem dežju (kdaj je dež zadnjič igral tako pomembno vlogo v vesternu?), v blatni in mrzli rudarski vasi, v kateri se film odvija, v brezcilnem prebivalstvu ter v momljajočem tujcu, ki prihaja v vas. Klasični ameriški vestern bi prikazoval upanje, da bo iz te naselbine zrasla nova družba in da bo iz zgodbe izšel junak, ki bo ne glede na nejasno usodo uspel udeležiti svoje poslanstvo. McCabe (Warren Beatty) je prišel v vas zato, da bi odprl bordel, kot upravnico te javne hiše pa zaposli Angležinjo, gospo Miller (Julie Christie).

Zgodba pripoveduje o ljubezni nepraktičnega in tudi ne posebej inteligentnega McCaba do praktične, a z opijem zasvojene gospe Miller, pa tudi o korporaciji, ki uniči samostojnega malega podjetnika McCaba. John Wayne je menda rekel, da je ta film »skorumpiran«. In res je, zanj je značilno proti-mitsko vzdušje, to je film o ljudeh brez prihodnosti, o neuspehu. A ko na koncu gospa Miller v kadalnici tone v opijske sanje, medtem ko zunaj sneg počasi prekriva McCabovo zamrznjeno telo, postane jasno, da gre za nove legende; za legende iz otožnih balad, ki jih poje Leonard Cohen. McCabe in gospa Miller sta prelepi zgubi. Njuna

6 Ob tem moramo omeniti, da je Aldrich štiri leta pozneje posnel **Zadnje žarke somraka** (Twilight's Last Gleaming, 1977), enega najbolj odkritih in radikalnih političnih filmov.



legenda, ki označuje poskus prenove nacionalne kinematografije, ustreza obdobju razočaranja, ki je sledilo polomiji ameriškega upora leta osemindesetdeset.

V boksarski drami **Sito mesto** Johna Hustona iz leta 1972 legend ni, in protagonistov ni mogoče spremeniti v junake epov in balad. Ko prvič vidimo Stacyja Keacha kot propadlega boksarja Billyja Tullyja, kako brezvoljno išče vžigalice v ušivi hotelski sobi, nam je jasno, da ne gre za lepo zgubo, ampak le še za zgubo. V boksarskih filmih junak ponavadi dokaže svojo vrednost skozi boj. Drugorazredni boksarji v *Sitem mestu* pa dokazujejo le lastno povprečnost.

Kritičarka Gaylyn Studlar je opazila, da Huston v filmu »prikaže nezadostnost tolažbe, ki jo nudi moško tovarištvo, in zavrača slavljenje moškega sveta ter povečevanje potencialne agresivne moči moškega telesa«.<sup>7</sup> To je film o polomiji moških teles in moških sanj ter na neki način ultimativen Hustonov film: minimalistično zrežirana zgodba o moškem, ki da vse od sebe, nato pa odkrije, da to enostavno ni dovolj. Film je bil prikazan zadnjo noč na skoraj praznem trgu Maggiore med nogometno tekmo Italija–Nemčija, ki jo je predvajala italijanska televizija. Navdušeni aplavzi in kriki navijačev so ponujali ironično spremljavo zgodbi o življenjskem porazu, ki se je odvijala na velikem platnu.

7 Studlar, Gaylyn, »Shadowboxing: Fat City and the Malaise of Masculinity«, v Studlar, Gaylyn in Dessler, David: *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*. London in Washington: Smithsonian Institution Press, 1993, str. 179.





Možje in kokoši

festivali  
Igor Kernel

Fantastic Zagreb, 30. junij – 9. julij 2016

# Možje in kokoši, čarovnice in duhovi

Letos se je v Zagrebu že šestič odvrtil festival filmske fantastike, ki je tokrat trajal celih deset dni, kar je dvakrat več od ostalih treh festivalov fantastike v neposredni bližini, namreč tržaške *Fantascienze*, *Grossmannovega festivala* v Ljutomeru in ljubljanske *Kurje polti*, ki so se vsi iztekli v petih dneh. A če štejemo zgolj predvajane celovečerne filme, jih je bilo v Zagrebu skupaj zgolj štiriindvajset, kar je sicer dvakrat več od števila filmov na *Kurji polti*, a jih je bilo zato na

*Grossmannu* v vseh sekcijah moč videti krepko čez trideset, tako kot v Trstu, kjer se jih je zvrstilo petintrideset.

Zagreb je precej večje mesto od Trsta ali Ljubljane, zato je lahko tamkajšnja festivalska ekipa prepričana, da bo domače občinstvo napolnilo tudi tako velik avditorij, kot je poletni kino Tuškanac, ki je osrednje festivalsko prizorišče. Ostala prizorišča se menjujejo skoraj vsako leto, Medvedgrad

pa ostaja prostor za ekskluzivne projekcije in njegova uveljavitev je bilo gotovo ena najboljših potez vodstva festivala. Ta starodavna trdnjava s svojo prav posebno atmosfero je namreč pravi magnet za gledalce; letos sta bila tam predvajana filmska adaptacija knjižne uspešnice **Prevzetnost in pristranost in zombiji** (*Pride and Prejudice and Zombies*, 2016) v režiji Burra Steersa in klasični **Prepovedani planet** (*The Forbidden Planet*, 1956) Freda M. Wilcoxa.



Prevzetnost in pristranost in zombiji





V Zagrebu so imeli letos tudi svetovno premiero, in sicer film **Otroške magije** (Kinderzauber, 2016) Ruth Rieser, ki je bil predvajan v sklopu *Otroškega vikenda*. Med tradicionalno zelo dobro obiskanimi retrospektivnimi filmi iz sekcije Vse najboljše za rojstni dan je verjetno še najbolj izstopala režiserjeva verzija filma **Osmega potnika 2** (Aliens, 1986) Ridleyja Scotta, ki je izšla na videu in na DVD nosilcu, na velikem platnu pa jo je moč le redkokdaj videti. Tudi tokrat je mesto na festivalu našel studio Ghibli, ob 75. obletnici režiserja Hayaa Miyazakija so bile predvajane tri njegove risanke, režiserju in studiu pa je bila posvečena tudi okrogla miza. Od letos aktualnih filmov so bili gotovo najzanimivejši trije, otvoritveni **Možje in kokoši** (Mænd & høns, 2015) uveljavljenega scenarista in režiserja Andersa Thomasa Jensena

ter režiserska prvenca **Čarovnica** (The Witch – A New England Folktale, 2015) Roberta Eggersa in **Sensoria** (2016) Christiana Hallmana. *Možje in kokoši* so kombinacija skrajne komedije absurda in znanstvenofantastične groteske na temo genetskih eksperimentov, najbolj znano igralsko ime v filmu pa je Mads Mikkelsen, ki ga v takšni vlogi še nismo videli. *Čarovnico*, ki je eno najbolj izstopajočih del svojega žanra letos, je občinstvo sprejelo presenetljivo nenaklonjeno, gledalci se nikakor niso mogli vklopiti v atmosfero in postopno stopnjevanje napetosti tega filma, obnemeli so šele ob nepričakovanem zasuku čisto na koncu. *Sensoria* pa ni toliko zgodba o duhovih kot pretanjeno izpeljana drama o osamljenosti, ki se v največji meri naslanja na obe glavni igralki, izvrstni Lanno Olsson in Alido Morberg.

Festivali v Trstu, Ljubljani in Ljutomeru z obsegom svojega programa ne morejo tekmovali z velikimi festivali fantastike, kakršen je Sitges, najpomembnejši festival te vrste v Evropi, ki bo letos, prav kakor zagrebški, tudi trajal deset dni. *Liffe* sicer dokazuje, da je tudi v Ljubljani mogoče tehnično izpeljati obsežen, dobro obiskan festival, vendar gre pri njem za drugačno strukturo občinstva kot pri *Kurji polti*, saj slednja nagovarja izbrane, manj številne gledalce, ki bi jih morali privabiti od drugod, če bi ob še bogatejšem programu hoteli napolniti dvorane. Glede na število prikazanih filmov pa je pri vseh štirih festivalih še vedno težava v njihovem prekrivanju, saj pravi ljubitelji fantastike iz Slovenije in okoliških držav potujejo od enega do drugega, pri tem pa imajo opraviti s filmskimi naslovi, ki se ponavljajo. Tudi v Zagrebu je bilo tako, saj so bili tam predvajani trije filmi, ki smo jih pred tem videli v Trstu oziroma v Ljubljani, trije pa so bili nato na sporedu *Grossmannovega festivala*, ki se je začel le tri dni po koncu zagrebškega. In če upoštevamo še retrospektive, smo – glede na skupno število – pravzaprav v Zagrebu videli le osem filmov, ki jih ne bi mogli v eni sezoni gledati na enem od preostalih treh festivalov oziroma kar v kinu, na rednem sporedu. Ob bolj ambiciozno sestavljenemu programu pa ima od vseh festivalov fantastike v regiji največji potencial za širitev vsekakor prav zagrebški.







All these sleepless nights

# Vzhodno od zahoda

festivali

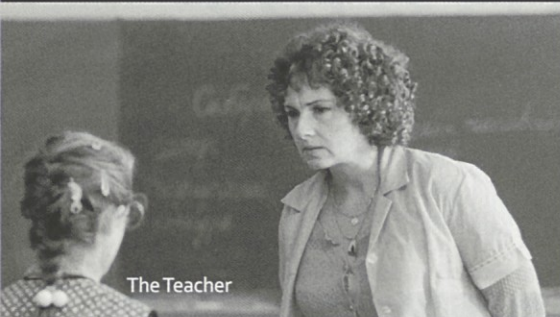
Tina Poglajen

51. mednarodni filmski festival v Karlovih Varih,  
30. junij – 8. julij 2016

Filmski festival v Karlovih Varih je osrednji dogodek za filme iz vzhodne Evrope, baltskih držav in Balkana; poleg glavnega tekmovalnega programa je tem posvečen tudi poseben tekmovalni program, Vzhodno od zahoda. Kljub obilici filmov iz drugih delov sveta in ob številnih zanimivih in celo navdušujočih

filmskih naslovih od drugod, kot so **Swiss Army Man** (2016, Dan Kwan, Daniel Scheinert), **Café Society** (2016, Woody Allen), **Fuocoammare** (2016, Gianfranco Rosi), **Agassi** (2016, Chan-wook Park), **Aquarius** (2016, Kleber Mendonça Filho), **Le fils de Joseph** (2016, Eugène Green), **Julieta** (2016,

Pedro Almodóvar), **Toni Erdmann** (2016, Maren Ade), **Wald der Echos** (2016, Maria Luz Olivares Capelle), **Shavua Ve Yom** (2016, Izrael) in drugi – letos je bilo za festival še posebej uspešno leto –, tokrat predstavljamo prav izbor letošnjih najboljših vzhodnoevropskih filmov, ki so bili prikazani v različnih sklopih festivala.



The Teacher

**Glavni tekmovalni program:**  
**The Teacher** (Učiteljka, 2016, Jan Hřebejk)

Eden najplodnejših soustvarjalcev sodobne češke kinematografije, Jan Hřebejk, sam o sebi pravi, da je scenarist »evropske šole«, ki se prej kot po hollywoodskih filmih zlate dobe zgleduje po Čehovu, s pripadajočo kompleksnostjo filmskih likov, ki jo vidi kot svoj avtorski pečat. A *The Teacher* vendarle bolj kot na Čehova delno spominja prav na hollywoodsko klasiko **12 jeznih mož** (12 Angry Men, 1957, Sidney Lumet), le da sobo za porotnike nadomesti šolska učilnica, v kateri poteka roditeljski sestanek. *The Teacher* je satira o češkoslovaškem šolskem sistemu v času komunizma v zgodnjih osemdesetih; v vlogi obtožene je gospa Drazdéchová, za katero je ves čas jasno, da je kriva – vendar na poti do tega, da bi jo za krivo tudi spoznali, stojijo raznovrstni vplivni liki češkoslovaške javne uprave ter interesi staršev šolarjev in šolark. Drazdéchová se namreč za svoje učence in učence zelo zanima –

še bolj pa se zanima za to, s čim se ukvarjajo njihovi starši, da si lahko nato v zameno za dobre ocene zagotovi usluge z različnih področij. Dejstvo, da drama glede nepoštenega ocenjevanja in izsiljevanja ostaja na mikro ravni – učiteljica denimo zahteva popravilo pralnega stroja, nakup špecerije, tihotapljenje biskvita sestrí, ki živi v Sibiriji, in podobno –, filmu omogoča, da ostaja v okviru satiričnega in duhovitega. Čeprav je izjemno zabaven ter hkrati šokira z absurdnostjo in brezupnostjo sistema, ki metodično dopušča zlorabo moči, ga nekoliko šibi predvsem notranje protislovje: po eni strani javno upravo in šolski sistem pod komunizmom naslika kot okolje, ki tovrstno vedenje poraja samo po sebi, po drugi pa vse zlo v pripovedi zvede na osrednjo zlobnico, gospo Drazdéchovo, in v zadnjih minutah svoje dotlejšnje stališče zanika z namigom, da bo Drazdéchová po letu 1989 s svojim početjem nadaljevala. Tako se zazdi, da filmu *The Teacher* v njegovem zaključku vseeno umanjka nekakšna politična poanta.



## Tekmovalni program dokumentarnih filmov:

**All these sleepless nights** (2016, Michal Marczak)

Jacques Rivette je trdil, da je vsak film dokumentarec o svojem lastnem nastajanju. Michal Marczak njegovo teorijo prižene še dlje – njegovemu dokumentarcu o poljskih hipsterjih, njihovih neprespanih nočeh in tjavdan preživetih popoldnevih pravzaprav težko verjamemo, da je res dokumentarec. Čeprav gre za – kot

postaja jasno zlasti v zadnjem času – izjemno prilagodljivo filmsko zvrst, *All these sleepless nights* preizkuša meje tradicionalne prakse dokumentarizma, združuje pripovedni slog z veritéjevskim in tako začrta nov ustvarjalni pristop, ki »resnično« na svojstven način enači s »čustvenim«. Krzysztof in Michal v letu, ki ga spremlja film, vsako noč tavata po zabavah in plesnih klubih v Varšavi ter se pri tem ne menita za zgodovino mesta, drug drugemu razlagata svoje teorije o življenju, se zaljubljata, včasih v iste punce, in ves čas kadita, se drogirata, skačeta pred avte na cesti ... *All these*

*sleepless nights* je hkrati tudi naklonjen portret njunega občutka svobode, negotovosti in očaranosti s samim sabo. Četudi na prvi pogled deluje predvsem kot generacijski portret, hitro ugotovimo, da gre prej za vajo v slogu, na neki način celo za filmsko eksperimentiranje; kljub sanjaškemu hedonizmu, ki film prežema od začetka do konca, je med njegovo fluidnostjo podob, skoraj psihedeličnim tonom in živahno mešanico zvočnih ozadij konsistentna povezava; »vsi ti plehki pogovori« na koncu kljub vsemu do nečesa privedejo, in »noben zapravljen vikend ni zapravljen«.

## Obzorja: Dobra žena (2016, Mirjana Karanović)

Mirjana Karanović je že od devetdesetih igalska ikona kinematografij bivše Jugoslavije, *A Good Wife* pa je njen režijski prvenec, ki je bil premierno predvajan januarja na Sundanceu. Gre za zgodbo o ženi srbskega vojnega zločinca, ki se z moževimi medvojnimi dejanji sooči šele leta kasneje – v spalnici najde videokaseto, na kateri mož s skupino svojih vojakov strelja ujetnike. Dobra žena različnost ženskih in moških medvojnih izkušenj tematizira tako na vsebinski kot na formalni ravni in se tako vzpostavi kot pomemben mejnik

v zgodovini filma na področju bivše Jugoslavije. V tej je bila vojna na filmu res upodobljena že večkrat, vendar skoraj izključno iz zornega kota moških kot preživelih, zlikovcev ali tragičnih junakov, ženske v teh filmih pa običajno nastopajo v marginalnih vlogah žrtv brez lastnih pripovedi. Filmi režiserk, kot so Aida Begić, Jasmila Žbanić in zdaj še Mirjana Karanović, iz te dialektike odločno izstopajo tako, da raziskujejo bodisi specifične posledice medvojne nasilja, ki so ga utrpeli posebej ženske, na primer sistematično in strateško posiljevanje Bosank kot eno izmed



orodij genocida, bodisi morebitno sokrivdo pri zločinih, ki so jih storili njihovi partnerji, one pa so si pred tem zatiskale oči in uživale v ugodnostih, ki jih je imela zato njihova družina.

## Češki filmi 2015–2016: Zkáza krásou (2015, Helena Třeštíková)

Češka dokumentaristka Helena Třeštíková že od začetkov svoje kariere konec sedemdesetih in sredi osemdesetih let počne tisto, nad čimer so bili vsi tako navdušeni, ko je Linklater predlani prikazal *Fantovska leta* (Boyhood). Vendar Třeštíková ne snema igranih filmov o odrasčanju hegemonie moškosti v beli ameriški družini srednjega razreda, temveč dokumentarce o Čehinjah z družbenega roba; brezdomkah, uporabnicah drog, raznovrstnih prestopnicah in tako naprej skozi petnajst ali celo dvajset let njihovega življenja. Njene junakinje (in občasen junak) se bodisi uspejo počasi izkopati iz bede in si urediti življenje ali pa tonejo le še globlje in globlje v propad. Snema tudi filme o zakonskih

parih, ki jih spremlja od trenutka njihove poroke ter jih nato obiskuje in nadaljuje s snemanjem skozi leta njihovega skupnega (ali včasih ločenega) življenja. *Zkáza krásou* je po drugi strani film, ki nekoliko štrli iz njenega siceršnjega opusa: gre za portret legendarne češke igralko Lide Baarove, ki je bila med drugo svetovno vojno mednarodna filmska zvezda. Kljub obilici arhivskega gradiva je najosupljivejši del filma osrednji: pričevanje ostarele in popolnoma vaze zaverovane Lide Baarove, ki ves čas meji na blodnje – od prijateljstva z nacistično elito, spogledovanja s Hitlerjem in ljubimkanja z Josephom Goebbelsom do uslug, ki ji jih je delal Benito Mussolini. Třeštíková iz posnetega in arhivskega materiala (denimo v sopostavitvi ene izmed zgodnjih vlog, kjer Baarova igra brezskrbno dekle na pikniku, in

posnetka Goebbelsa, ki je govorec na nacističnem shodu) oblikuje portret igralko – ta se v svojem samopomilovanju niti najmanj ne meni za žrtve druge svetovne vojne, ki so trpele veliko bolj kot ona, in deluje celo, kot da se sploh ne zaveda, da so žrtve obstajale. Njena šibkost, osamljenost (Třeštíková je povedala, da naj bi jo igralka še po koncu projekta nenehno klicala, naj se vrne in nadaljuje s snemanjem, pogosto pod pretvezo lažnih novic) in obup, ki ga utaplja v becherovki, pa sta ves čas v nasprotju z grotesknostjo dramatičnega pripovedovanja in interpretacij osebnih doživetij ter zgodovinskih dogodkov. Tako na primer Kristallnacht, pogrom nad judovskimi domovi in podjetji, Lida Baarova pripiše Goebbelsovemu besu ob Hitlerjevem ukazu, saj mu je v izogib javnemu škandalu prepovedal, da bi jo še kdaj videl.



# Festivalske niše

Za Grossmannov festival fantastičnega filma se vse bolj zdi, da pluje v mirnih tokovih programske ustaljenosti, zagotovljenega financiranja in zadostne podpore s strani lokalne skupnosti ter medijev. Ta ljubomerski festival si je v dobrem desetletju s srčno organizacijo, ki jo poganja strast do žanrskega filma, kljub mnogim očitnim oviram izboril hvalevreden položaj na evropskem zemljevidu žanrskih festivalov in s tega vidika celo nekoliko bolj stavi na mednarodno vpetost in je manj obremenjen z nacionalnim razmerjem med prestolnico in provinco. Te ugotovitve so letos še toliko bolj na mestu, saj je tokratno edicijo bremenilo nekaj stvari, ki so bile

zunaj nadzora prirediteljev. Najprej so morali sodelavci festivala splošnemu občinstvu in nespecializiranim medijem nekoliko bolj natančno razložiti, kdo je Jan Harlan, glavni gost festivala. Slednji je med cinefili sicer poznan kot visoko profiliran strokovnjak, a za vse ostale morda niti nima enake komercialne privlačnosti kot v preteklih letih odmevnejši igralci in režiserji tipa Udo Kier, Franco Nero ali Christopher Lee. Drugo nevšečnost je predstavljalo vreme, ki je letos ravno med festivalom postreglo z dežjem ter z 10-stopinjskim padcem temperature, čeprav smo bili sredi poletja. Zaradi tega se je nekaj tradicionalno odmevnih odprtih projekcij z glavnega trga preselilo v športno

dvorano, s tem pa verjetno odgnalo vsaj kakšnega obiskovalca, ki bi na Grossmanna sicer prišel uživati v filmskem poletju. Po drugi strani pa je vsa ta vlaga, ki bi kakšni manj utrjeni festivalski strukturi lahko zadala tudi poguben udarec, razkrila temelje festivala, ki so izredno stabilni. Kakšne večje zaskrbljenosti s strani organizatorja ni bilo zaslediti, obiskovalci pa so lahko toliko več pozornosti usmerili v same filme in tako spoznali, da je Grossmann letos dejansko ponudil zelo dober in raznolik žanrski filmski program. In ne nazadnje, ali ni celo bolj prikladno, da se v takšnih in drugačnih horor filmih uživa ob kulisi groma, strele in zloveščega vetra kot pa ob pocukrani kulisi zahajajočega sonca? No, dobro – vsaj v teoriji.

Med izstopajoča dela festivala letos nedvomno sodi neodvisni film **Čarovnica** (The Witch, 2015, Robert Eggers), pri katerem je tekmovalna žirija nekoliko udarila mimo, ko ga je že vnaprej izločila iz razmisleka za nagrade. Razlog, da gre za preveč komercialno odmeven film, je precej majav; poleg tega takšno presojanje ni v rokah žirije, temveč organizatorja, ki sestavlja tekmovalno sekcijo. Kakorkoli, glavno nagrado je na koncu odnesel **Scherzo Diabolico** (2015, Adrian Garcia Bogliano), eden tistih solidnih nizkopračunskih žanrskih filmov, o katerih zunaj tovrstnih festivalov praviloma ne slišimo, na Grossmannu pa razumljivo predstavljajo najpogostejši tip produkcije. Med vrhunci so bili še s Kickstarterjem financirana motoristična komedija **Frankenstein** je ustvaril motoriste (Frankenstein



Čarovnica



Created Bikers, 2016, James Bickert), polna izvrstnih dialogov iz motoristične subkulture, a tudi nadaljevanje nepričakovano uspešnega Bickertovega filma **Dear God, No!** (2011). Potem je tu še posebna omemba tekmovalne žirije, film **Napad irhastih zombijev** (Attack of the Lederhosenzombies, 2015, Dominik Hartl), ki ga v slovenskem kontekstu lahko predstavimo kot avstrijsko verzijo pri nas posnete **Idile** (2015) Tomaža Gorkiča. Film namreč klasične motive in prijeme zombijevskega podžanra umešča v lokalno, alpsko okolje. Iz festivalske sekcije Grossmann Offbeats nikakor ne gre spregledati filma **V iskanju ultraseksa** (A la recherche de l'Ultra-Sex, 2015, Nicolas Charlet in Bruno Lavaine), absurdno-komičnega dela v post-ironičnem duhu, nastalem ob 30-letnici TV-postaje Canal Plus, v katerem sta komika Charlet in Lavaine kopico starih B filmov, v glavnem porničev in znanstvene fantastike, spletna v povsem nov kolaž in mu z novo zvokovno sinhronizacijo nadela tudi novo pripoved, nekako v slogu Allenovega **What's up, Tiger Lily?** (1966). Glede na to, da je take dragulje dandanes na Grossmannu mogoče najti v stranskih sekcijah, v katerih res ne manjka zanimivih del, bo dvanajsta edicija festivala morda šla v anale kot tista, na kateri so nas nevihtno razporeženi bogovi opozorili, da v ospredju festivala niso nujno samo odmevni gostje ali vinski užitki, temveč vendarle filmi iz neke niše, ki bi bila brez Grossmanna v našem nacionalnem prostoru popolnoma spregledana.



Scherzo Diabolico



V iskanju ultraseksa





festivali

Tina Poglajen

Mednarodni festival dokumentarnega in kratkega filma DokuFest,  
5. – 13. avgust 2016

# Kako iz nič narediti filmski festival

DokuFest – dokumentarni filmski festival na Kosovu, posvečen dokumentarnim filmom z Balkana (Balkan Dox) in od drugod (International Dox), je letos praznoval svojo »jubilejno« petnajsto obletnico. S precejšnjo gotovostjo lahko zatrdimo, da gre ta hip za enega najbolj vznemirljivih dokumentarnih festivalov v regiji in celo Evropi: dogodek, ki se vsako leto odvije v srednjeveškem mestecu Prizren, pritegne ogromno število domačih in mednarodnih gostov, novinarjev in filmarjev z vsega sveta, ki tja odpotujejo zaradi edinstvenega sproščenega vzdušja, občutka domačnosti, živahnega in obširnega festivalskega dogajanja, priložnosti za navezovanje stikov ter ne nazadnje zanimivega in relevantnega filmskega programa, ki ves čas nastopa tudi v aktivistični vlogi. Kljub temu da z osredotočanjem na tovrstno zgodovino tvegamo, da

festival kot dogodek na Kosovu, enem najrevnejših predelov Balkana, na neki način fetišiziramo in eksotiziramo, ne gre spregledati, da imajo za tovrstno današnjo podobo festivala vsaj delne zasluge prav njegovi težavni začetki. DokuFest, ki je bil ustanovljen tri leta po vojni, je organizatorje zaradi pomanjkanja namreč prisilil v neobičajno iznajdljivost in izvirnost, v sodelovanje s tujimi organizacijami in domačimi prostovoljci.

Po vojni v Prizrenu in drugje na Kosovu infrastrukture, potrebne za organizacijo dogodka, kot je filmski festival, pogosto preprosto ni bilo. V Prizrenu na primer ni bilo kinodvoran – razen razpadajočega kina Lumbardhi, ki je imel eno izmed dveh kinodvoran v državi. Festivalska ekipa je bila prisiljena poiskati druge možnosti – in domislila se je, da bi lahko filme preprosto predvajali na

raznovrstnih mestnih površinah: na obzidju srednjeveške utrdbe, na rečnem bregu, v notranjosti bivše turške kopeli, ki spominja na jamo, in tako naprej. Tovrsten duh iznajdljivosti ohranjajo še danes – letos so organizatorji denimo prvič preizkusili idejo »kino ob sončnem zahodu«.

Čeprav gre za rešitve, ki sta jih porodila stiska in pomanjkanje, je tovrsten koncept v zadnjem času pravzaprav postal izjemno trendovski, saj spominja na *pop-up*, dejavnosti, ki na določenem mestu potekajo le za kratek čas. Letos je festival na primer obiskal hamburški umetniški projekt »A Wall is a Screen«, ki zelo ustreza prav takšnemu konceptu predvajanja filmov: vnaprej namreč določi tematsko usmeritev večera, nato pa zbere občinstvo, z njim potuje po izbranih mestih in na primerne površine projicira po en kratek film, preden se odpravi naprej. V primeru dežja zavetje



poiščejo na pomožnih lokacijah, kot so postaje podzemne železnice ali podhodi. »A Wall is a Screen« tako ustvarja tudi nov način gledanja filmov, ki jih združuje s specifično arhitekturo in zgodovino izbranega mesta; občinstvo pa filmom bodisi sledi po mestu ali pa se pri njih ustavi mimogrede, če jih v filmu pritegne specifična podoba.

Poleg kinodvoran so v Prizrenu in na Kosovu manjkale tudi druge stvari – denimo kinooperaterji. Nita Deda, direktorica festivala, je povedala, da ob ustanovitvi leta 2002 v Prizrenu ni bilo nikakršnih kulturnih dogodkov. Skupina prijateljev s povsem različnimi ozadji – eden je bil psiholog, drugi fotograf, nekateri so imeli svoja podjetja – je želela nekaj organizirati, vendar niso vedeli, kaj, vsi pa so se nostalgичno spominjali časov pred vojno, ko je kino Lumbardhi še delovalo. Nazadnje so se za dokumentarni festival – nekoliko banalno – odločili zato, ker naj bi bili dokumentarni filmi za predvajanje praviloma cenejši od igranih. Niso vedeli, kako naj bi festival deloval, zato so začeli obiskovati tuje filmske festivale, kjer so videli, kako kurirati filmski program in kako, denimo, sestaviti žirijo. Ker denarja niso imeli – razen tistega, ki so ga investirali sami –, se niso mogli zanašati niti na konvencionalne načine promocije; zato so na tovarnjak napisali datume festivala in se z njim odpeljali po Kosovu.

DokuFest ima po mnenju Nite Deda že od samih začetkov izredno pomembno vlogo tudi v izgradnji lokalne skupnosti. Šlo naj bi namreč za ustvarjalni projekt, drugačen od vsega, kar je bilo tedaj v državi; prebivalcem je to dajalo občutek, da lahko nekaj storijo in da so del skupnosti, ki jo žene enoten cilj. Festivalna ekipa je zato postajala vse večja, vsako leto pa se je pridružilo predvsem veliko mladih, ki so želeli na DokuFestu delati kot prostovoljci (danes se jih za sodelovanje vsako leto menda prijavi 700, organizatorji pa jih morajo izbrati le 150).

Poleg tega je festival tudi ena redkih stvari, ki lokalno prebivalstvo povezuje z ostalim svetom: Kosovčani

še petnajst let po vojni brez vize ne morejo praktično nikamor, zato država ostaja izolirana od sveta. DokuFest ima glede te in drugih problematik izrazito politično, če ne celo aktivistično držo: na primer z opozarjanjem na težave države, v kateri je delovanje javnih ustanov in politike preprejeno s korupcijo – na slednjo je letos opozarjala osrednja tematska in programska usmeritev festivala. Poleg tega je kino Lumbardhi, ki danes predstavlja osrčje DokuFesta, pred rušenjem zaščitila prav festivalna ekipa: mestna občina je na njegovem mestu namreč hotela zgraditi nakupovalni center. Ekipa DokuFesta se je odzvala s peticijo, ki je to začasno preprečila; nato je občina poskusila kino privatizirati, da bi z rušenjem lahko nadaljevalo zasebno podjetje, vendar so na DokuFestu tistega leta proti temu protestirali na odru v času odprtja festivala, kar je pritegnilo toliko medijske pozornosti (tudi mednarodne), da so mestne oblasti morale popustiti. DokuFest je nato zbral sredstva in pokrovitelje za obnovo kompleksa; danes na tem mestu deluje kulturni center, potekajo delavnice dokumentarnega filma, organizirajo pa tudi »potujoči kino«, s čimer na ruralno kosovsko podeželje, kjer sicer sploh ni kulturnih dogodkov, prinašajo dokumentarne filme.

Družbena vloga festivala se tudi tu še ne konča: s predvajanjem filmov in javnimi okroglimi mizami o temah, kakršni sta spol in seksualnost, v lokalno skupnost prvič vnašajo javni diskurz o teh tematikah in ustvarjajo prostor za dialog; s programi, kot je bila predstavitev zbirke nemega filma nizozemskega inštituta EYE, domače občinstvo seznanjajo z eksperimentalno filmsko produkcijo, poleg tega pa s filmi, ki prvič po vojni razmišljajo o boleči nedavni zgodovini, utirajo pot alternativnemu diskurzu, ki ga zgodovinski učbeniki in mediji ne premorejo: ti, tako pravi Nita Deda, so na Kosovu in v sosedskih državah še vedno usmerjeni predvsem v hujskanje ene etnične skupnosti proti drugim. Letos je na festivalu v programu Balkan Dox denimo zmagal srbski film *Dubina dva* (2016, Ognjen Glavonić), ki med drugim pripoveduje

o masakru v Suvi Reki, nedaleč od Prizrena. Devetdeseta naj bi bila namreč tema, s katero se na Kosovu še niso zares soočili; niti se niso soočili s posledicami, ki jih ima za skupnost paraliziranost cele generacije in to, da nehajo delovati vse javne institucije. Na film *Dubina dva* se je občinstvo denimo odzvalo zelo čustveno in zavzeto sodelovalo tudi v javni razpravi po projekciji.

Od leta 2007 DokuFest vsako leto predstavi tudi nacionalni (tekmovalni) program filmov – da se je ta sploh lahko začel, pa so morali najprej nekoliko izboljšati produkcijske pogoje. Umetniški direktor festivala, Veton Nurkollari, za napredek na tem področju zasluge pripisuje uspehu domačih filmov na mednarodnem prizorišču, spremenjenemu modusu operandi javnih institucij, ki si čedalje bolj prizadevajo tudi za mednarodne koprodukcije, ter programom filmskega izobraževanja, ki jih organizirajo nekateri filmski festivali v regiji.

Ob vsem tem je bržkone presenetljivo, da DokuFest od domačih javnih institucij ne prejema nikakršne podpore – sredstva za svoje delovanje namreč vsako leto zbere s pomočjo zasebnih pokroviteljev in tujih institucij, predvsem veleposlaništev, na primer švedskega in norveškega. Na vprašanje, kako je to mogoče, Nita Deda odgovarja, da gre na koncu koncev za razloge, ki so povsem banalni: ker sistematična podpora tovrstnim dogodkom ne obstaja, je njihova usoda odvisna od dobre volje posameznega ministra ali ministrice. Če ta razume, kako pomemben je festival za lokalno skupnost, bo dogodek podprl ali podprla; vendar doslej nihče od njih še ni vpeljal sistema, ki bi tovrstne dogodke podpiral ne glede na osebne prioritete uradnika ali uradnice na ministrskem (ali županskem) položaju. DokuFest torej, poleg izjemno uspešnega modela umetnostne institucije, ki ni namenjena zgolj sama sebi in se ne zapira sama vase, temveč deluje v širši politični in družbeni funkciji, ponuja tudi izhodišča za razmislek o podobnih (ali povsem drugačnih) položajih filmskih festivalov in drugih kulturnih in umetnostnih dogodkov pri nas in v tujini.





Zoran Smiljanić  
in memoriam

# Michael Cimino (1939-2016).

## Mož, ki je odšel skozi nebeška vrata

Michael Cimino je bil čuden tič, poln nasprotij. Hotel je postati slikar in arhitekt, končal pa je kot scenarist, producent in režiser, nazadnje še kot pisatelj. Njegovi predniki so bili Italijani, junaki njegovih filmov pa so bili pogosto Slovani oziroma Američani ruskega, poljskega ali vzhodnoevropskega porekla (Slovencev nismo zasledili). V njegovih filmih najdemo sledi fašizma, imperializma in rasizma, pa tudi pristnega socializma in marksizma. V enem filmu je svojo domovino malikoval, v drugem jo je neusmiljeno razgaljal. Čeprav je bil izrazito mačističen režiser, tako po obnašanju kot po temah filmov, je s serijo plastičnih operacij nazadnje postal podoben ženski. Znan je bil po pretiravanju, zavajanju in mitomaniji, o sebi je širil nasprotujoče si informacije, od različnih datumov rojstva, porekla

do filmskih izkušenj. Ustvarjal je vtis, da zgodba filma **Lovca na jelene** (The Deer Hunter, 1978) temelji na njegovih izkušnjah iz Vietnama. Ko so ga dobili na laži, je postal dvoumno ironičen: »Ko se šalim, sem resen, in ko sem resen, se šalim. Jaz nisem tisto, kar sem, in sem tisto, kar nisem.« Scenarist *Lovca na jelene*, Deric Washburn, je oceno o režiserju bistveno poenostavil: »Mike je patološki lažnivec. Lagal je ves čas vsakomur o vsem.«

Kariero je začel v 60. letih v rodnem New Yorku kot režiser TV-reklam in »že takrat so bile njegove podobe izjemne, vendar je zanje porabil enormne količine časa. Bil je neverjetno pikolovski, pri Michaelu nič ni šlo zlahka,« je komentiral eden njegovih nekdanih sodelavcev. Leta 1971 se je preselil v Los

Angeles, kjer se je preživljal kot scenarist. Predelal je scenarija za filma **Silent Running** (1972, Douglas Trumbull) in **Past za inšpektorja Callahana** (Magnum Force, 1973, Ted Post), drugi film iz franšize o Umazanem Harryju, kar ga je pripeljalo v gravitacijsko polje Clinta Eastwooda. Ta je bil nad Ciminovimi intervencijami tako navdušen, da je njegov naslednji scenarij, **Kaliber 20 za specialista** (Thunderbolt and Lightfoot, 1974), odkupil in mu celo zaupal režijo. Eastwood je bil znan po tem, da je delal hitro in ekonomično, posnel je največ dva do tri posnetke, nato je šel na naslednji prizor. Ob Ciminovem mečkanju je dvignil obrv in odločno posredoval: »Michael, dovolj je bilo, gremo naprej!« In Cimino je ubogal. »Clint je bil edini, ki je Ciminu rekel ne.« Moža sta ohranila doživljenjsko



prijateljstvo. Cimino je večkrat poudaril Eastwoodove zasluge za svojo kariero: »Če ne bi bilo njega, me ne bi bilo v filmskem biznisu. Vse dolgujem Clintu.«

Akcijska komedija *Kaliber 20 za specialista* je požela soliden komercialni uspeh in Ciminu odprla vrata za naslednje projekte. Odločil se je za film *Lovca na jelene*, ambiciozno vietnamsko vojno dramo z izdatnim proračunom in zvezdniško zasedbo. Zgodba govori o treh prijateljih, delavcih v pensilvanijski železarni, ki odidejo v Vietnam, tam doživijo tragedijo, po vojni pa skušajo svoja življenja spet postaviti na noge (če jih še imajo). Snemanje na Tajskem je bilo naporno in zahtevno, Cimino je podvojil predvideni čas in proračun, a je postal film tak kritički in komercialni hit, da so na režiserjeve kaprice vsi pozabili. Za nameček je pokasiral še pet oskarjev, med drugim za najboljšo režijo in film. Cimino je čez noč postal zvezda, lahko je počel, kar je hotel.

Izbral je scenarij *The Johnson County War*, ki ga je sam napisal že leta 1971 in je pozneje postal film *Nebeška vrata* (*Heaven's Gate*, 1980). Historični vestern o spopadu med evropskimi priseljenci in ameriškimi govejimi baroni se je navezoval na resnični dogodek iz leta 1890, vendar zelo ohlapno, saj je bil v resničnem spopadu ranjen le en udeleženec, pri Ciminu pa se je število mrtvih povzpelo krepko nad sto. Režiser je imel pri projektu popolno kreativno svobodo, užival je tako velikodušne pogoje, o katerih so lahko drugi le sanjali. Vse je bilo videti idealno, megauspešni avtor z vizijo in studio, ki je bil to vizijo pripravljen podpreti. Le kaj bi lahko šlo narobe?

Tisto, kar je sledilo, je bila katastrofa epskih dimenzij, apokalipsa, ki je pokopala številne kariere, med drugim Ciminovo, zaradi filma pa je propadel tudi studio United Artists. Hkrati so *Nebeška vrata* naznanila konec novega Hollywooda in prevlade avtorskega filma.

Kaj se je zgodilo? Če se je Cimino pri *Lovcu na jelene* kot začetnik vsaj približno držal rokov in proračuna, se pri *Nebeških vratih* ni več brzdal. Nikogar več ni upošteval in nič drugega

ga ni zanimalo kot njegov film. Hotel je ustvariti svojo mojstrovino, in to točno tako, kot si je zamislil. Pri vsakem posnetku je porabil ogromno časa za priprave, za vsak prizor je posnel od 30 do 60 ponovitev, postavljal je drage kulise, jih podiral in spet sestavljal, njegove zahteve so postale vse bolj megalomanske. Vrstile so se drage zamude, vojska tehnikov, statistov in članov ekipe je dneve, tedne in mesece postopala naokoli in čakala na pravo vreme, svetlobo ali druge pogoje. Stroški so vrtoglavo naraščali, s predvidenih 7,5 so se povzpeli na 11, pa na 20 milijonov dolarjev, konca pa še ni bilo na vidiku. Posnetki, ki jih je Cimino uspel dokončati, so bili sicer osupljivi, a film je nastajal s polževo hitrostjo in studijski šefi so bili vse bolj panični. Na njihove prošnje, opozorila in grožnje se Cimino ni oziral in je še naprej delal po svoje. Ker so se v javnosti začele širiti zgodbe o izrednih razmerah na snemanju, je novinarjem prepovedal vstop na prizorišče, a se je neki novinar pomešal med statiste in poročal o »kaosu na snemanju, škandalih, enormnem zapravljanju in nekompetentnosti režiserja«. Javnost se je zgražala tudi zaradi zgodb o nehumanem ravnanju z živalmi; menda je dal Cimino za film pokončati nekaj konj, enega naj bi celo razstrelil. Javno mnenje se je obrnilo proti filmu, še preden je ta sploh prišel v kinodvorane.

Dve leti je trajalo, da so film posneli in zmontirali, števec se je na koncu ustavil na astronomskih 44 milijonih dolarjev. Ko je končno doživel premiero, so ga pričakali na nož. Ep, dolg tri ure in pol, je postal eden največjih kritičkih in komercialnih debaklov v zgodovini filma. Po enem tednu so ga potegnili iz distribucije, ga krajšali, skušali premontirati, Cimino ga je reševal s promocijo v številnih državah; med drugim je obiskal tudi nekdanjo Jugoslavijo in gledalce rotli, naj si gredo ogledat njegov film, a vse zaman. Gledalcev ni bilo, kritike so bile porazne (»nekvalificirana katastrofa«, »obsceno zapravljanje« ...), od vloženih 44 je film pridelal le milijon dolarjev. Padec je bil strašen: Cimino se je z enim filmom povzpел do nebes, z drugim pa strmoglavil v pekel. Kritičnik New York Timesa je izjavil, »da je režiser za

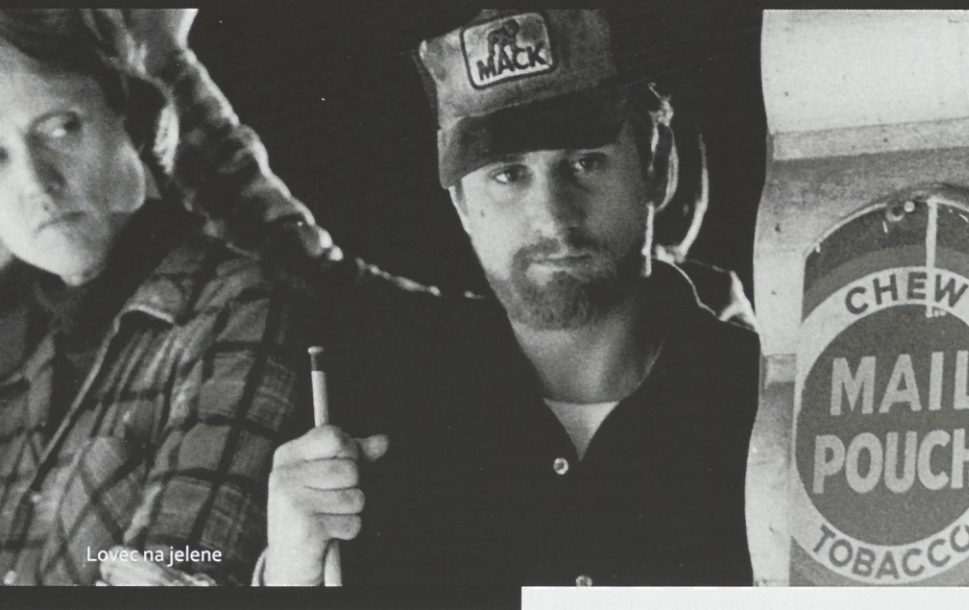
uspeh *Lovca* prodal svojo dušo hudiču, pri *Nebeških vratih* pa je hudič prišel po svoje«. Mnogi, ki so prej na vse pretege hvalili *Lovca na jelene*, so zdaj zahtevali, da Cimino vrne svoje oskarje. Masakrirali, linčali in križali so ga kot največjega zločinca, njegova kariera se od takrat ni več pobrala. Eden takratnih šefov studia United Artists, Steven Bach, je mučni proces propada Ciminovega cesarstva opisal v knjigi *Final Cut*, ki režiserju razumljivo ni bila preveč naklonjena.

Minilo je pet let, preden je Cimino posnel nov film, kriminalko *Zmajevo leto* (*Year of the Dragon*, 1985); scenarij sta napisala Cimino in Oliver Stone, govori pa o kitajski mafiji v New Yorku. Kljub kontroverzni temi, ki je dvigovala veliko prahu, in takrat vročemu Mickeyju Rourku film gledalcev ni pritegnil. Še slabše jo je odnesel *Siciljanec* (*The Sicilian*, 1987), posnet po romanu Maria Puza, ki pa ni postal novi *Boter*. Tudi rimejk istoimenske kriminalke s Humphreyjem Bogartom *Ure obupa* (*The Desperate Hours*, 1990) je pogrnil na celi črti, njegov zadnji film *Sunchaser* (1996) pa je v kinodvoranah zdržal le en teden, nato je šel direktno na video.

Cimino se je v naslednjih letih umaknil v izolacijo. Ker ni mogel snemati, je delal na sebi: s plastično kirurgijo si je popolnoma predrugal obraz, tako da je postal neprepoznaven. Ljudje so bili šokirani, ko so ga videli, bili so prepričani, da si je spremenil spol. Cimino, ki se v javnosti ni več pokazal brez velikih temnih očal, je izjavil, da si je le operiral preozko







čeljust. Trdil je tudi, da je napisal okoli 50 scenarijev, ki pa so vsi po vrsti ostali neposneti. Bil je v igri za režijo številnih filmov (med drugim *Footloose*, *Boter III*, *The Pope of Greenwich Village* ...), ko pa je spet začel s svojimi ekstravagantnimi zahtevami, posegi v scenarij in odlašanjem začetka snemanja, so se ga studijski šefi ekspresno znebili. Ves čas je poskušal realizirati svoj sanjski projekt *The Fountainhead* po romanu Ayn Rand o nepopustljivem arhitektu Howardu Roarku, ki trmasto vztraja pri poklicni viziji in osebni integriteti. Scenarij je Cimino ukrojl po meri Clint Eastwooda, a je ta ponudbo zavrnil, saj se mu ni dalo recitirati dolgih monologov, poleg tega pa ni hotel, da ga primerjajo z Garyjem Cooperjem, ki je Roarka igral v *Uporniku* (*The Fountainhead*, 1949, King Vidor). Ko so Cimino vprašali, ali se počuti kot Roark, je kratko odvrnil: »Da.« In dodal: »Jaz sem frustrirani namišljeni arhitekt, ki ga je zaneslo v namišljeni filmski biznis.«

Čeprav so ga v ZDA zavračali, ga je imela Evropa rada. Najbolj priljubljen je bil v Franciji, kamor se je v novem tisočletju tudi preselil in tam napisal dve knjigi, *Big Jane* (2001) in *Coversations en miroir* (2003). Nova domovina mu je podelila najvišje državno kulturno priznanje – vitez reda umetnosti in književnosti. Medtem se je tudi v ZDA začel proces rehabilitacije *Nebeških vrat*, ki so po

novem postala po krivici spregledana klasika in kult. Vrstile so se retrospektive njegovih filmov, prestižna založba Criterion Collecton je leta 2012 izdala originalno 219-minutno restavrirano verzijo *Nebeških vrat* na DVD-ju in blu-rayu. Cimino, ki je novo verzijo potrdil, je navdušeno ugotovil, da so »barve tako sveže in žive, kot na premieri«. Kljub vsemu do novega filma ni prišel.

Umril je 2. julija 2016 na svojem domu v Beverly Hillsu. Star je bil 77 let. V svoji kratki in burni karieri je posnel le sedem filmov, od tega dve mojstrovini.

*Lovec na jelene* je gotovo Ciminov najpopularnejši, hkrati pa tudi najbolj problematičen film, ki ga je težko zagovarjati. Njegovo sporočilo je silno izmuzljivo, mestoma deluje kot cenena propaganda, polna rasističnih predsodkov in potvarjanja dejstev. Očitati so mu kup reči: da so Vietnamci v njem prikazani kot sadistične opice, da v vsej vojni ni bilo niti enega samega dokumentiranega primera ruske rulete, da film nikjer niti ne namigne, da so vojaško in tehnično superiorne ZDA napadle deželo tretjega sveta (in ne obratno, kot sugerira), da so zločine nad civilnim prebivalstvom izvajali predvsem Američani (in ne vietkongovska vojska), da poveljuje le trpljenje Američanov in da je prizor, ko na koncu filma protagonisti

čustveno zapojejo ameriško domoljubno pesem *God Bless America*, vsaj zelo problematičen, če že ne kaj hujšega. Peter Biskind, avtor znamenite knjige *Easy Riders, Raging Bulls*, je zapisal, da »smo z *Lovcem na jelene* dobili prvega pravega fašističnega režiserja, našo avtohtono Leni Riefenstahl«. Na Ciminova pojasnila pa se tudi ni dalo zanesti, saj je enkrat trdil, da gre za protivojni film, drugič pa je ubiral bolj patriotske tone. Agresorji so pač vedno snemali boljše filme od žrtev.

Kljub vsem kontroverzam pa premore film pristno, surovo, enkratno energijo, avtentični epski zamah, emocionalno globino in izrazno moč, kakršno smo videli le pri najboljših, na primer *Botru* ali *Nashvillu*. Številna protislovja so se zčila v nenavadno, a trdno celoto. Tridelna dramaturška struktura (poroka, vojna, čas po vojni), kjer vsak segment traja po eno uro, je originalna in učinkovita. Ves film je sestavljen iz obredov (poročno slavlje, lov, vojna, ruska ruleta, pogreb ...), ki stilizirano označujejo minevanje, izmenjavanje ljubezni in vojne, življenja in smrti. Ljubezenski trikotnik, kjer si moška (Robert De Niro in Christopher Walken) izkazujeta ljubezen prek ženske (Meryl Streep), je nelagodna, a hkrati čustveno nabit in ganljiv. Občutek izgube, žalosti in tudi norosti, ki preveva film, je iskren, globok in pretresljiv. Vrhunec pa je prizor z rusko ruleto, ki je tako noro intenziven, da gledalca dobesedno pusti brez diha. Ali kot je rekel Quentin Tarantino: »Ta prizor je eden najboljših filmskih kosov, kar so jih kadarkoli posneli, zmontirali, odigrali ... O Michaelu lahko govorimo, kar nas je volja, toda ko pridemo do tega prizora, lahko le utihnemo.« Izjemna fotografija pokojnega mojstra Vilmosa Zsigmonda, sugestivna glasba, vrhunske igralske kreacije in zanesljiva režija zaokrožajo vtis tega velikega filma. Ključni dokaz, da *Lovec na jelene* ni proizvod fašističnega uma, pa je ravno Ciminov naslednji film, *Nebeška vrata*, ki bi ga žanrsko lahko označili kot socialistični ali marksistični vestern. Če se zdi, da je Cimino v *Lovcu* pel hvalnico Ameriki, jo je v *Nebeških vratih* razbil na prafaktorje.

Tako kot v *Lovcu na jelene* protagonisti ruskega rodu postanejo pravi in enakovredni Američani šele takrat, ko za svojo deželo ubijajo in umirajo,





Na snemanju filma *Nebeška vrata*

morajo tudi slovanski emigranti v *Nebeških vratih* plačati zelo visoko ceno za integracijo v obljubljeno deželo. Amerika jih namreč noče. Zgodbice o deželi enakih možnosti, kjer ima vsakdo priložnost, o pionirskem duhu, talilnem loncu, demokraciji in pravici za vse, za njih ne veljajo. »Vrnite se tja, od koder ste prišli,« vpije Christopher Walken na kolone bednih, umazanih, razcapanih, ponižanih in lačnih priseljencev, ki trumoma prihajajo. Da bi preživeli, so bogatim veleposestnikom prisiljeni krasti živino. Zato jim privilegirani razred bogatašev, povezan s politiko, sodstvom in vojsko, napove vojno in sestavi »listo smrti«, seznam 125 imen, ki jih je treba iztrebiti. Brezpravna raja se upre in že smo sredi razrednega boja med tistimi, ki imajo vse, in onimi, ki nimajo ničesar, med elito in proletariatom, med kapitalizmom in socializmom. Osamljeni kavboj, ki v običajnem vesternu prijezdi v mesto in naredi red, tu nima kaj početi. Jim Averill (Kris Kristofferson) lahko le nemočno opazuje brutalno uveljavljanje brezobzirne logike kapitalizma. Zveni znano? Ja, film je danes bolj aktualen kot kadarkoli.

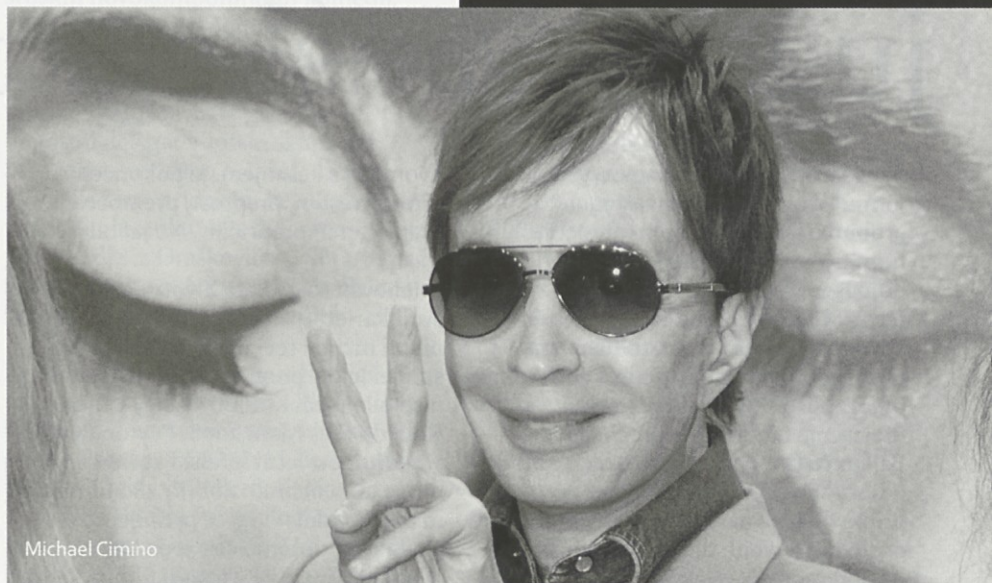
Poleg ideološkega naboja se ponaša še z elegično glasbo Davida Mansfielda, ki je raznorodne vzhodnoevropske motive združil v čudežno celoto, čudovito fotografijo Vilmosa Zsigmonda,

osupljivimi masovnimi prizori bitk in neverjetno vizualno avtentičnostjo, ki gledalca postavi naravnost v 19. stoletje. Zdaj vemo, kam so šli vsi tisti silni milijoni. Cimino je poleg ljubezenskega trikotnika postregel še z motivom kroga, ki se v filmu ponovi trikrat. Prvič ga vidimo na Harvardski univerzi, ko diplomiranci plešejo valček okoli drevesa na okroglem dvorišču, drugič v orjaškem šotoru Heaven's gate, kjer se priseljenci zabavajo s kotalkanjem v krogu, in tretjič v finalnem spopadu,

kjer priseljenci jahajo okoli plačancev in jih napadajo kot Indijanci. Kliše, znan iz številnih klasičnih vesternov, kjer so pionirji z vozovi naredili krog in se branili pred Indijanci, je Cimino obrnil na glavo: tokrat so priseljenci prevzeli vlogo Indijancev in napadajo plačance velekapitala. Iz zgodovine vemo, kako so končali Indijanci, in tudi priseljence čaka podobna usoda. Sporočilo je jasno: zgodovina Amerike je ena sama velika laž, utemeljena na prikitem genocidu, institucionalnem nasilju, eksploatairanju šibkejših in potvarjanju zgodovine. Tudi zgodovina žanra vesterna je zasnovana na ponarejenih mitih o poštenju, junaštvu in pravici na Divjem zahodu. Cimino je s svojim radikalnim filmom razgalil in raztreščil vso lažno mitologijo, na kateri je počival ameriški paradni žanr. Ni čudno, da so ga Američani sovražili.

Od nastanka *Nebeških vrat* je minilo že 36 let in v vsem tem času nismo dočakali dostojnega naslednika, ki bi tako temeljito, globoko in pogumno zarezal v samo srce žanra. V tem smislu so *Nebeška vrata* zadnji ameriški vestern.

In kaj lahko rečemo o človeku, ki si je tak film upal posneti ter namesto priznanja požel prezir in izobčenje? Preprosto: gre za enega največjih ameriških režiserjev, ki je s svojo smrtjo vstopil v filmsko legendo.



Michael Cimino





Zoran Smiljanić

in memoriam

Tri

## Velimir Bata Živojinović (1933–2016)

# Poslovil se je največji kavboj jugoslovanskega filma

Bata Živojinović je balkanska verzija Johna Wayna: *no-nonsense* junak z grobim moškim šarmom, obešenjaškim humorjem, omejenim igralskim dometom in značilno govorico telesa. Gledalcem je zlezal pod kožo s svojo neposredno prostodušnostjo, prefrigano nesramnostjo in kljubovalno predrznostjo (*inat*). Predstavlja utelešenje fantazij povprečnega Balkanca (in marsikatero Balkanke): odločen in pogumen mož, vedno pripravljen na akcijo, ki se ne sprašuje o posledicah svojih dejanj. Ne filozofira, ne obremenjuje se z občutkom krivde,

dvomi ali s kesanjem. Je pokončen, samozavesten, preprost, premočrten, prepričan in prepričljiv. No ja, bil je.

Imenovali so ga Bata Životinja, ker v svoji karieri (pa tudi zasebnem življenju) nikoli ni znal reči ne. Delal je kot žival, sprejel je vse ponudbe, tudi tiste, ki mu niso bile všeč. Kot Jim Carrey v filmu **Reci da** (Yes Man, 2008, Peyton Reed). V več kot 60-letni igralski karieri se mu je tako nabralo dobrih 280 filmskih in televizijskih vlog, če prištejemo še gledališče, dobimo čez 300 vlog. Na leto je povprečno igral v osmih filmih, samo

leta 1984 je nastopil v neverjetnih 12 filmih in dveh TV-serijah! Obseg njegovega opusa je na področju nekdanje države rekorden in absolutno nedosegljiv, glede na razmere v kinematografiji pa bo tako ostalo še dolgo časa. Ko se je denimo po osemnajstih mesecih vrnil s snemanja **Bitke na Neretvi** (1969, Veljko Bulajić), ga je na vratih pričakala mala hčerka in navdušeno zavpila: »Poglej, mami, prišel je stric Bata!«

Najbolj znan je po partizanskih špageti vesternih, ki so eksplodirali v 60. in v 70. letih. Podoba Bate Živojinovića, ki s šmajserjem neusmiljeno rešeta neskončne



nemške divizije, je ena najbolj ikoničnih podob jugoslovanskega filma. Bata je znal z enim samim šaržerjem brez polnjenja postreliti tudi na desetine Švabov. Gledalci so rjuli od navdušenja, ko so se Švabi smešno prekopicovali s kamionov in trumoma padali v nebolečo smrt. Tega se niso nikoli naveličali, nasprotno, zahtevali so vedno več. In filmarji so jim ustregli. Tako je Bata tako rekoč lastnoročno dobil II. svetovno vojno, še posebej se je izkazal v štirih partizanskih vesternih bosanskega režiserja Hajrudina 'Šibe' Krvavca: **Diverzanti** (1967), **Most** (1969), **Valter brani Sarajevo** (1972) in **Partizanska eskadrila** (1979). Z vlogo sarajevskega ilegalca Valterja je dosegel mednarodno slavo, še posebej priljubljen je bil na Kitajskem, kjer so ga oboževali kot božanstvo, mu ponujali državljanstvo in zvarili pivo z njegovo podobo na etiketi.

Glavne vloge je zasedal tudi v nekoliko manj fantazijskih spektaklih Veljka Bulajića **Kozara** (1962), **Bitka na Neretvi** in **Veliki transport** (1983), prav tako v **Sutjeski** (1973, Stipe Delić) ter v številnih drugih partizanarah. Zaradi statusa »partizanskega igralca« je postal ljubljeneč sistema in osebni prijatelj predsednika Tita. Kradel mu je celo cigarete in vžigalnike.

Uspehu navkljub pa se Bata ni zacementiral v partizanske vloge, pač pa se je pogumno lotil tudi tistih, ki so njegov zaščitni znak spodkopavale in smešile. Tako se je med drugim preizkusil kot četniški oficir, pravoslavni pop, muslimanski sodnik, slovenski tolovaj, črnc in celo muslimanka, pokrita s feredžo. Odličen je bil v treh filmih Aleksandra Petrovića: kot begunec Miloš Bojanić, ki ga Nemci preganjajo kot zver v filmu **Tri** (1964), kot nevarni cigan Mirta, ki konča pod nožem Bekima Fehmiuja v **Zbiralcih perja** (Skupljači perja, 1967) in kot hudičev služabnik Korovjev v **Mojstru in Margareti** (Majstor i Margarita, 1972). Prepričal je tudi kot samovšečni logar Marko Labudan, ki zapelje našo Manco Košir v izjemni **Brezi** (1967, Ante Babaja), ali kmečki puntar Ilija Gregorić v **Kmečkem uporu 1573** (Seljačka buna 1573, 1975, Vatroslav Mimica), četniški vojvoda v **Hajki** (1977, Živojin Pavlović) ali razbojnik Todor Strašni v neovesternu



Valter brani Sarajevo



Pes, ki je ljubil vlake

**Mali rop vlaka** (Mala pljačka vlaka, 1984, Dejan Šorak). Nepozaben je bil v vlogi nesojenega srbskega ljubimca z vzdevkom Trokrilni in hrvaški feministični komediji **V žrelu življenja** (U raljama života, 1984, Rajko Grlić), kjer se je čustveno podhranjeni Štefci Cvek širokoustil, kako jo bo porival celo noč (*»Karaću te celo noć!«*), nazadnje pa ni storil nič in se pobral. Legendarna je njegova vloga Kauboj (s pravim imenom Rodoljub Rodni Aleksić) v drami Gorana Paskaljevića **Pes, ki je ljubil vlake** (Pas koji je voleo vozove, 1977), kjer je igral lastnika potujočega rodea, ki se po srbski provinci preživlja s cenenimi cirkuškimi predstavami. Vse svoje partizanske vloge je nostalgčno in čustveno zgostil v vlogi Gvozdena, odsluženega oficirja JLA, ki je s svojimi zastarelimi ideali predmet posmeha novi generaciji bojevnikov v vojni drami **Lepe vasi lepo gorijo** (Lepa sela lepo gore, 1996, Srđan Dragojević).

V 80. in 90. letih je svoj imidž partizanskega heroja parodiral v seriji srbskih novokomponiranih komedij, ki mu niso ravno v ponos. Narodi nekdanje države so mu zamerili, da se je na začetku vojne v Jugoslaviji priključil Miloševićevi stranki SPS in postal delegat v srbski skupščini. Sam je prostodušno priznal, da se je »socialistom« pridružil, ker so ga prvi povabili v stranko. »Če bi k meni najprej prišli ljudje iz Draškovićeve SPO, bi pač podpisal zanje.« Ne pozabimo, Bata je bil človek, ki ni nikogar zavrnil.

Zavrnil ni niti slovenskih režiserjev in nastopil v štirih slovenskih filmih: bil je bil goljufivi »inženir Bata«, ki izkorišča Majdo Potokar v **Lažnivki** (1965, Igor Pretnar), razbojnik Peter Koščica, ki pri slepi Olgi Kacjan vzbudi ljubezensko željo v **Povesti o dobrih ljudeh** (1975, France Štiglic), preiskovalni sodnik

v **Hudodelcih** (1987, Franci Slak) in slovenski policijski inšpektor Nuriya Nurić, po rodu iz Bosne, v poosamosvojitvenem **Amir – šerif iz Nurića** (2002, Miha Čelar).

Njegov zadnji film je bil **Led** (2012, Jelena Bajić Jocić), kjer je igral deda Životija (Životinja, heh). Med snemanjem se mu je zdravstveno stanje poslabšalo, pozneje je doživel srčni napad in še možgansko kap. Umrli je 22. maja letos. Star je bil 83 let.

V zapuščino Velimirja Živojinovića sodi tudi nekaj skrajno problematičnih odločitev: od njegovega ponesrečenega izleta v politiko, prek neokusne javne polemike z nekdanim soborcem in prijateljem Borisom Dvornikom, do spornega snemanja »nekakšne komedije na Palah, medtem ko je spodaj gorelo Sarajevo«.

Bil je preprost, dostopen in ljudski, nikoli se ni obnašal kot zvezdnik, vse življenje je preživel z isto ženo in v času vojne ter po njej pomagal vsem, ki jim je lahko, ne glede na narodnost. Predvsem pa se bomo Bate spominjali kot legende jugoslovanskega in srbskega filma, največjega frajerja in edinega pravega kavboja na Balkanu. Ni bil najboljši, vsekakor pa je bil največji jugoslovanski igralec. In ja, enkrat je igral tudi v pravem vesternu, no, ne čisto pravem, v nemško-jugoslovanskem *sauerkrautu* **Old Surehand** (1965, Alfred Vohrer), s Stewartom Grangerjem in Pierrom Briceom (Winnetou) v glavnih vlogah. Film so med drugim snemali v Ljubljani, na Stožicah in Županovi jami pri Grosupljem. Bata je igral Jima Potterja. Kako primerno.

Zaključimo tako, kot se je sam poslovil v *Lepih vaseh*, preden se je s kamionom odpeljal v smrt: »Da se ne ljubimo ...«\*

\* »Ne bomo se poljubljali ...«





Rojene v plamenih

feminizem v kinu

Jasmina Šepetavc

# Miši lahko naredijo veliko škode.

## Feministična politika razlike v filmu *Rojene v plamenih*

Zadnja leta zavestno iščem in gledam filme, ki so jih naredile ženske v časih, ko je bilo to, da je ženska stala za kamero, še redkost (stanje danes: skozi okno sobe med pisanjem gledam snemalno ekipo, ki dela še eno v vrsti reklam, posnetih na ne preveč impresivni kulisi naše ulice, ki je bojda po računalniški obdelavi videti kot New York. V ekipah nikoli ne vidim nobene ženske. Po celovečernem – priznam, da zgolj občasnem –

gledanju zapazim eno, a zdi se mi, da je del skupine, ki skrbi za hrano). Arhiviranja filmov žensk, ki včasih meji na obsesijo, si ne znam čisto razložiti: obteženi s teoretsko navlako težko pristanemo na pojme specifične ženske estetike, ker se bojimo, da bi podlegli esencijalizmom, ki lahko avtorice in njihove filme prehitro zaprejo v specifične kategorije »ženskega filma«. In vendar včasih najdem podobe, ki sprožijo prepoznanje, kakšen specifičen

čustveni spomin, vzporejanje situacij med mano in filmom, včasih v obliki jasne tematike, velikokrat pa ob opazovanju nepomembnih gest žensk v filmu, ki sprožijo verižno reakcijo. Film subjektivira, film te potopi v tok postajanja, včasih so rekli, da te film interpelira. Katerikoli teoretski smeri pripadaš, vse govorijo o tem, da se te film lahko dotakne, sproži misel, telesne reakcije, ostane s tabo ali te celo spremeni. Feministična



filmska teorija to misel dopolni s ključnim poudarkom subjekta, ki je spolno določen, teorije rase subjekta, ki je rasno zaznamovan, LGBT in queerovske teorije pa queerovskega subjekta; vsi ti in drugi pristopi delujejo z mesta, ki ga je Adrienne Rich imenovala politika lokacij. Od tod tudi podlaga za feministično filmsko teorijo in prakso; misel, da ob gledanju filma svoje subjektivitete ne pustimo preprosto pred vrati kinodvorane (ali pred pragom svoje spalnice), temveč ta s filmom vstopa v dialog, v pogajanje, ki lahko pripelje do različnih gledalskih izkušenj ob istem filmu. Na svoj način prav o tem pripovedujejo **Rojene v plamenih** (Born in Flames, 1983).

*Rojene v plamenih* sem med filmi režiserk odkrila razmeroma pozno. Ogleda ne morem opisati drugače kot ure in dvajset minut dolge vrste prepoznanj, intenzivnih impulzov, vzporedanj in transformacij, ki so se dogajale v meni. Lizzie Borden, režiserka, ki si je v najstniških letih ime uporniško spremenila v ime znamenite ameriške (nikoli obsojene) morilke lastnih staršev, je živelja v New Yorku v času, ki ga je Ruby Rich v knjigi *New Queer Cinema* (2013) opisala kot čas med ženskimi gibanji in izbruhom epidemije aidsa, med feminističnimi skupinami in lezbično emancipacijo, med Reaganom in Reaganom. V tem smislu so *Rojene v plamenih* film, ki je izrazito kontekstualiziran v času in prostoru, saj izhaja iz gibanj za civilne pravice in je obenem kritika njihovih razpletov. A hkrati je tudi neverjetno aktualen, kot da zgodba v znanstvenofantastičnem filmu spominja na naš čas (z izjemo socialistične države), kot da je bistvo minevanja časa neprestano vračanje starega.

Režiserka je na filmu delala pet let, njen proračun pa je znašal bornih 40.000 dolarjev. Ohlapna pripoved, ki jo razberemo le po delih, iz montaže (igranih) TV-poročil, nadzornih posnetkov in posnetkov žensk v mestu, narejenih v dokumentarnem slogu, je postavljena v New York v bližnji prihodnosti – deset let po miroljubni socialistični revoluciji v ZDA.

Razdrobljena pripoved je zgoščena okrog različnih skupin žensk: dveh undergroundovskih radijskih postaj, Radia Ragazza, ki ga vodi punk-rokerica Isabel (v resničnem življenju Adele Bertei, ekscentrična pevka *no wave* benda The Contortions in pevka ženskega punk benda The Bloods), in Radia Pheonix, ki ga vodi Honey (igra jo tedanje dekle Lizzie Borden); Ženske vojske, ki jo vodita Adelaide Norris (Jean Satterfield) in starejša odvetnica Zella; ter urednice časopisa Youth Socialist Review, ki je naklonjen državi in revoluciji. Hitra in dinamična montaža drugo ob drugo postavlja podobe organiziranih ženskih gveril na kolesih, ki ženske v mestu branijo pred napadalci, punkovskih koncertov, fizičnih delavcev in žensk, ki hkrati same producirajo in reproducirajo delovno silo (skrbijo za otroke, delajo v pisarni, tovarni, pomivajo posodo in na penis natikajo kondom), feminističnih skupin na sestankih in nadzornih posnetkov glavnih akterk upora, ki jih komentirajo moški glasovi tajnih agentov med vohunjenjem za aktivistkami, ter televizijske propagande, ki objavlja prirejene zgodbe o brezposelnosti, ženskih upornicah in nasilju. Različne struje feminizma – od militantne Ženske vojske do liberalne struje (kateregakoli sistema že) – se združijo, ko Adelaide Norris v sumljivih okoliščinah umre v zaporu, kamor jo oblast zapre po vrnitvi iz Zahodne Sahare, kjer se je povezala z oboroženo skupino žensk. Ko nepojasnjeno zgorita tudi obe feministični radijski postaji, se članice združijo v eno organizacijo. Upor (in film) se (za generacijo po 11. septembru presenetljivo in nekoliko šokantno) konča z razstrelitvijo Svetovnega trgovinskega centra v New Yorku. Nadaljevanje si lahko predstavljamo.

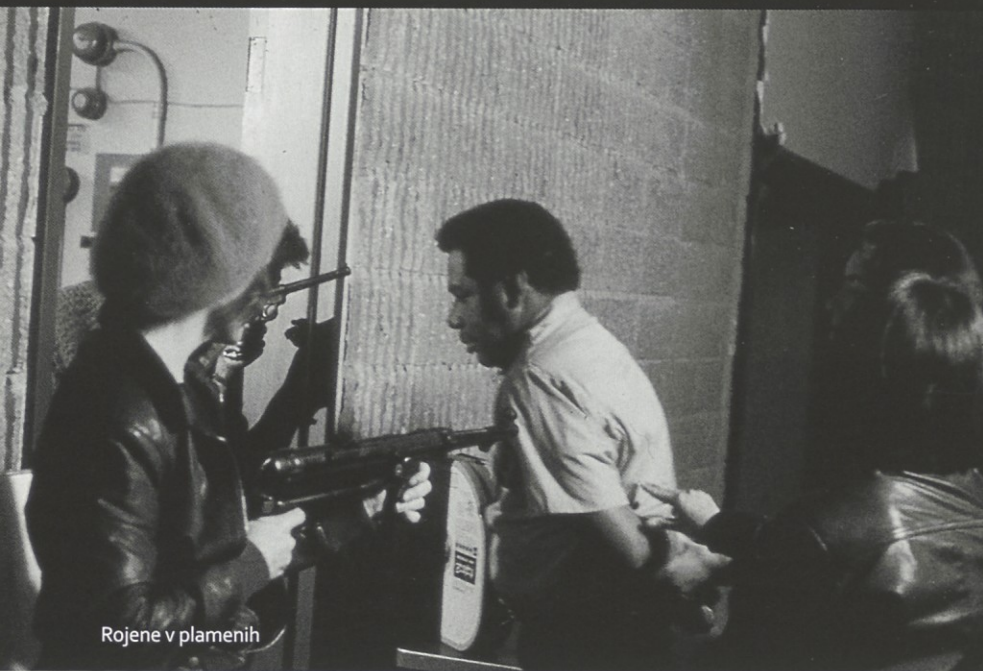
Bežen pregled zanimivosti o filmu razkrije, da je med življenji prijateljev-igralcev, ki jih je Lizzie Borden snemala skozi leta, in njihovimi liki v filmu precej podobnosti: Zello, militatno feministko, igra resnična odvetnica in aktivistka Florynce Kennedy, znana predvsem po zastopanju Valerie Solanas, ki je ustrelila Andyja Warhola v njegovem studiu The Factory.



Rojene v plamenih

*Rojene v plamenih* se poklonijo drugi referenčni točki njenega aktivizma, organiziranemu lulanju žensk na harvardskem kampusu, v protest temu, da so bile sanitarije tam namenjene skoraj izključno moškim. Njen lik tako v filmu reče: »Imamo pravico do nasilja, vsi potlačeni ljudje imajo pravico do nasilja. Je kot pravica do lulanja, imeti moraš pravi prostor, čas in primerno priložnost.« Kathryn Bigelow, ki se je odtelej povzpela med redke znane hollywoodske režiserke, igra eno izmed urednic časopisa, ki vsakršno žensko organiziranje večji del filma vidi kot separatizem. Zanimivo naključje (?) je hotelo, da v filmu pooseblja državi prijazen feminizem; njen lik je ženska, ki znotraj sistema (tako državnega kot hollywoodskega) skozi specifičen medij deluje v prid apologije države (konkretno, v državno sponzoriranem časopisu, ki bi ga lahko imeli za vzporednico njenim visokoproračunskim filmom o upravičenosti državnega nasilja, kot je *Zero Dark Thirty* [2012] v resničnem življenju). Ženski, militantna odvetnica in mlada urednica, predstavljata dve skrajnosti feminizma, večina drugih feminističnih skupin v filmu pa sodi nekam vmes. *Rojene v plamenih* so kritika marksizma, socializma in kapitalizma prav toliko, kot so kritične do feminizma v obliki poenotene platforme. Zdi se, kot da distopična prihodnost filmske fikcije opozarja, da se prava družbena transformacija – revolucija – ne more zgoditi, če ne upošteva razlike; za Lizzie Borden in njen film pa je med razlikami najpomembnejša spolna.





Rojene v plamenih

Država ima namreč socialističnega predsednika in mesto ima socialističnega župana, vse drugo pa ostaja enako (in deluje kot zlovesča prerokba): država je v ekonomski krizi, ljudje pa brez služb, zato na ulicah protestirajo proti tistim, ki naj bi jim službe kradli – ženskam in manjšinam – in torej imeli preveč privilegijev. Država se kakopak odzove z odpuščanjem žensk, preferenčnim zaposlovanjem moških, ki preživljajo družine, in obljubo uvedbe plačanega gospodinjanskega dela. Kljub temu da je reproduktivno delo s tem revolucionarno ovrednoteno tudi monetarno, to še ne pripelje do osvoboditve žensk. Nasprotno – pomeni prej njihovo popolno zavezanost reproduktivni in (kot bi to imenovala Monique Wittig, še ena brezkompromisna feministka tistega časa) tudi heteroseksualni pogodbi.<sup>1</sup>

Podobno kot Monique Wittig v svojih spisih kritizira marksizem zaradi

<sup>1</sup> Še ena zanimivost: Lizzie Borden je film najprej hotela poimenovati i *Guérillères*, po romanu *Les Guérillères* Monique Wittig, v katerem so ženske v oboroženem spopadu z moškimi in patriarhalno družbo. Na koncu si je premislila zaradi strahu, da bi ljudje film začeli klicati *Gorile*.

postavljanja razredne razlike nad vse druge (kar v končni fazi pomeni, da nikoli ni in ne more biti časa in prostora za razreševanje drugih oblik diskriminacije in podrejenosti), Lizzie Borden socialistično distopijo izbere ravno zato, da pokaže, kaj se z levico zgodi, če ta same sebe ne prevprašuje; kaj se z njo zgodi, ko ni več orodje opolnomočenja, kritičnosti in transformacije, temveč otrdi v novo patriarhalno strukturo mladih, (pretežno) belskih moških, ki imajo podporo orodij oblasti in teorije. V intervjujih tako na očitek, da so *Rojene v plamenih* nepravilna kritika marksizma, odgovarja, da je film kritika trenutka, ko se gibanje ustavi – tisto gibanje namreč, ki bi onemogočilo vrnitev v stare vzorce.

Ženske v filmu so prave revolucionarke, vztrajno verjamejo v revolucijo in njene zapoznele učinke, na katere ne čakajo le zadnjih deset let, temveč cela življenja in generacije. Režiserka si zastavi preprosto vprašanje: kaj bi se zgodilo, če bi bilo ženskam dovolj čakanja? Kaj če bi vsakdanje podrejenosti, seksizmi, izčrpanosti, tišine, nasilje, strahovi postali premočni, da bi jih zamejili? Kaj bi bilo, če bi njihova jeza svoj višek dosegla v akciji, in nazadnje v oboroženem

spopadu? V uničenju simbolov, ki niso njihovi? V uničenju jezika, ki o njih ne govori? Gre za vprašanja, ki jih je mogoče zastaviti prav skozi film, ki že od začetka feministične filmske prakse deluje kot eksperimentalna politična (plat)forma, prostor za premislek dejanskih političnih problemov. A hkrati je film tudi fikcija: navsezadnje režiserka revolucionarno borbo žensk v okvirih znanstvene fantastike prikazuje namenoma, ker, kot pravi v intervjujih, sama ne verjame, da bi se ta kdaj zgodila s solidarnostnim povezovanjem žensk in ne glede na njihove medsebojne razlike.

Prav ta skepticizem, izhodiščno stališče filma, je razlog, da so *Rojene v plamenih* tudi politična kritika feministične teorije, ki je do osemdesetih let prejšnjega stoletja, v času po aktivizmu šestdesetih in začetka sedemdesetih, postala zelo belska, pretežno srednjeslojska, deklarirano heteroseksualna in vse bolj teoretska. Lizzie Borden je tako v film vpeljala idejo (in tedaj že vse glasnejšo zahtevo po) nujnosti pluralnosti feminizmov in njihovega skupnega delovanja, ki za nikogar ne pomeni izgube avtonomnosti. V tem smislu »razlika« ne pomeni zgolj spolne razlike, temveč razlike med ženskami in razlike v nas samih. Razhajanje med močjo poenotenosti, ki jo zahtevata država in njen liberalni feminizem, in pluralnostjo glasov žensk, ki delujejo skupaj, ponazori odvetnica Zella: »Česa bi se bolj bala, če pride skozi vrata: enega leva ali 500 miši? Miši lahko naredijo veliko škode.«

Kolažno raznolikost filmske podobe je delno zagotovo navdihnil feministični poziv k formalnemu eksperimentiranju, ki bi zmotilo patriarhalni jezik in podobo, delno pa vse bolj vplivni množični mediji, ki so bili do takrat prisotni že v vsakem domu in imeli torej na politiko, potrošnjo, javno mnenje in (ne) vidnost problemov marginaliziranih velik učinek, ključno pa je k njej pripomogel sam proces snemanja. Film je režiserka snemala občasno, včasih samo enkrat na mesec, z naturščiki, ki so že tako ohlapen scenarij še



dodatno prirejali sami. Rezultat je jukstapozicija glasov, naglasov, poezij, glasbe, aktivizma, subkultur in načinov življenja, ali drugače: rezultat je mnoštvo razlik, v katerih vsaka od igralč eksperimentira s svojim jezikom. V tem feminističnem kolažu mlade urednice, ki ob popoldnevih teoretizirajo o naravi revolucije in ženskem separatizmu, teorije in politične mantre zgolj reproducirajo, brez upoštevanja lastnega položaja. Pri tem delujejo nekoliko komično pasivno, kot opozorilo, da lažna zavest najbolj obvladuje prav najzvestejše revolucionarke. Ni naključje, da so urednice belke, da so belci novinarji oziroma avtorji propagandnih poročil, da je belec predsednik (izjema je le župan New Yorka) in da so aktivistke, delavke, ženske, ki zaženejo novo transformacijo, povečini črнке, hispanke, Azijke, punkerice in lezbijke. In zgovorno je tudi dejstvo, da njihovo končno orodje upora ni teorija (ta o njih ne govori), niti transformacija državnega aparata (do tega nimajo dostopa), temveč radio, kolesa in delovanje v obubožanih skupnostih, ki sčasoma preraste v oborožen upor. »Črnske ženske, bodite pripravljene; belske ženske, pripravite se; rdeče ženske, ostanite pripravljene, prišel je naš čas,« v revolucionarnem in solidarnostnem zanosu bere Honey na radijski postaji.

Lizzie Borden pri tem kaže na intersekcionalnost pozicij, na razlike v nas samih in razlike med nami, hkrati pa, kot piše Teresa de Lauretis v eseju *Rethinking Women's Cinema* (1987), ženski film reformulira, piše ponovno in na novo premišljuje o vseh družbenih konceptih, začenši s predpostavko o spolno določenem družbenem subjektu. S tem smo spet pri klasični (in verjetno nerazrešljivi) dilemi feminističnega filma, ki jo Laura Mulvey oriše v vrsti esejev, Lizzie Borden pa v svojem filmu: če je razgradnja pomenov in konceptov patriarhalnega jezika najpomembnejša naloga feminističnega gibanja, potem je naslednji ključni korak feministične umetnosti ustvarjanje novih pomenov, pogojev, v katerih lahko ženske govorijo v svojem imenu,

onkraj definicij, idej in konceptov feminilnosti, ki jim jih predpisuje patriarhalna kultura. Reformulacija, ki je toliko eksperimentalna, kot je nujna, v celotno izkušnjo filma vpeljuje nove modele vidnosti, koncepte skupnosti in subjektivacije. Teresa de Lauretis tako piše, da ji film *Rojene v plamenih* ne odredi jasnega prostora kot Ženski, temveč jo zapeljuje in ji daje prostor za nekaj, kar lahko imenuje jaz (naj bo še tako začasen, provizoričen in še nepoznan), ter svobodo, da lahko spoznava in vidi na novo. Nobena pozicija v filmu ni hipno prevedljiva v pozicijo katerekoli gledalke, hkrati pa ima film intenziven učinek. Verjetno je to drugi del enačbe gledanja – tisti pred interpretacijo in intelektualizmom, mogoče celo pred hipno prepoznavo –, ki bi ga lahko imenovali afekt. Ali impulz, ki zažene kolesje razstavljanja in sestavljanja.

Film *Rojene v plamenih* je postal znova priljubljen in iskan v času gibanj *Occupy*, ki so v veliki večini ponovila isto napako – niso upoštevala heterogenosti razlike –, hkrati pa je na začetku osemdesetih nekatere poznejše dogodke napovedal z osupljivo točnostjo, čeravno v drugačni konstelaciji: napad na Svetovni trgovinski center, ki ga niso izvedle militantne feministke, gibanje *Black Lives Matter* kot tudi gibanja *Occupy*, še eno globalno ekonomsko krizo, mnoge vstaje proti marginalizirancem vseh vrst, še eno retradicionalizacijo družbe. Ženske se nis(m)o militarizirale; teoretskemu premlevanju se posvečamo doma, na ulici, v skupinah, ker (največkrat) nimamo uredništev. Letos so film restavrirali s 16-mm formata (ta je bil zaradi poplave poceni kamer po drugi svetovni vojni priljubljen pri feminističnem in undergroundovskem filmu) na »razkošni« 35-mm filmski trak. Pri tem velja pripomniti nekaj o filmski estetiki: 16-mm kamera je med vojno služila za propagandne namene, po vojni pa je postala priljubljeno izrazno sredstvo televizije, pa tudi feminističnih gibanj, ki so v stilu *cinéma vérité* beležila izkušnje žensk in organizacije gibanja. Kasneje so jo režiserke uporabile ravno za – prosto



Rojene v plamenih



Rojene v plamenih

po Lauri Mulvey – eksperimentalno dekonstrukcijo filmskega medija ter ideoloških (patriarhalnih) prikazov realnosti. Estetika »skromnosti« ali »revščine«, ki je v undergroundovskih praksah predstavljala avtorsko odločitev, je hkrati – in to velja zlasti za film, ki so ga delale ženske – razkrivala dejansko revščino, piše Patricia White v članku *Lesbian Minor Cinema*<sup>2</sup>. Pričujoči film tako propagandno kot dokumentarno zgodovino 16-mm formata izjemno izkoristi – kot da skuša pokazati na mnogoterost medija, ki ni nikoli objektivni, niti fiksno določen. Hkrati razkriva revščino filmarke, ki je s prijatelji enkrat na mesec snemala prizore, podobne sedanosti bolj, kot bi radi priznali – in morda jim je ravno zato uspelo pristati na filmskem formatu, ki je še danes dostopen le redkokateri ženski.

2 Patricia White: »Lesbian Minor Cinema«. *Screen*, Zvezek 49, št. 4. Oxford: Oxford University Press, 2008, str. 410–425.





Dirty Diaries

feminizem v kinu

Pia Brezavšček

# Film kot boj za pravico biti vznurjena

Naslov tega prispevka je parafraza enega izmed desetih členov manifesta, ki je v svet pospremil trinajst kratkih feminističnih pornografskih filmov s skupnim naslovom **Dirty Diaries** (2009) v produkciji švedske ustvarjalke Mie Engberg. Trinajst avtoric je posnelo slogovno precej različne, predvsem queerovske vsebine, ki nimajo nobenih pretenzij, da bi bile

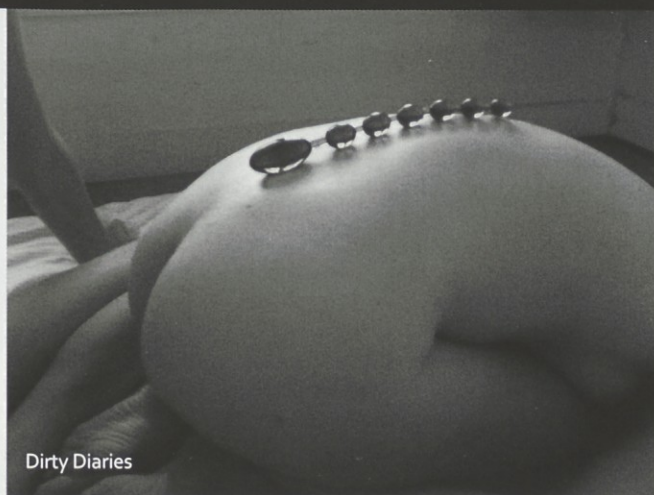
zgolj erotični ali pa celo erotično-umetniški filmi, ampak je njihov glavni namen pornografski, torej si najprej in predvsem prizadevajo telesno vznuriti gledalca. Še bolj pa seveda gledalko, ki je v mainstreamovski pornografiji zaradi seksističnih manierizmov in stereotipizacij za ta užitek prikrajšana – ali pa ga brez feministične slabe vesti ne more použiti do kraja. Nekateri

izmed filmov, denimo *Authority*, posnemajo tudi (obvezno) slabe, za lase privlečene predzgodbe pornografskega žanra oziroma narativne predigre, ki se konča s seksom: v tem primeru je to lov policistke na grafitarko, kjer se poleg tega, da gre za lezbični akt, izmenjujejo tudi pozicije moči, ko pride do seksa, med samim aktom pa se položaji še nekajkrat zamenjajo.





Dirty Diaries



Dirty Diaries

Tako pasivnost in aktivnost ne ostaneta stereotipizirani – niti v smislu lezbične, a še vedno heteronormativne matrice identifikacij z *butch* ali *femme*. To pa ne pomeni, da nekatere strani opolzkega filmskega dnevnika niso bolj erotične kot pornografske, v svojem obilnem igranju z načini montaže, teksturo kadra, ki bolj skriva kot odkriva, in ob inovativnem igranju z vpeljavo gledalkinega pogleda celo »umetniške«. A nihče ne pravi, da bi morala biti umetnost frigidna!

Potreba po feministični pornografiji ni vzklikla zgolj iz antimoralističnega vzgiba po deklaraciji obstoja ženske želje – manifestativna narava tega in podobnih del tudi zavestno prelamlja z nekaterimi preživetimi predpostavkami t. i. feministične filmske teorije. Poleg običajnih seksističnih kritik s strani nekaterih moških gledalcev – da denimo protagonistke v dnevniškem filmu *Come together*, kjer si avtorice z mobilci med samozadozljivanjem vse do vrhunca snemajo obraze, niso dovolj privlačne – so bile do filmov namreč kritične tudi nekatere feministke: po njihovem mnenju naj bi bila feministična pornografija oksimoron že sama po sebi. Ta domneva nedvomno izhaja iz teoretskih nastavkov kultnega spisa Laure Mulvey, *Vizualno ugodje in pripovedni film* iz leta 1975, v katerem se nasloni na psihoanalitično teorijo in na podlagi freudovske skopofilije in lananovskega zrcalnega stadija pokaže, da pripovedni filmski mehanizem sam na sebi vsebuje pogled gledalca,

ki je zaradi voajeristične »aktivnosti« prvenstveno »moški pogled«; žensko protagonistko podjarmlja in objektivizira ali jo zaradi njenega manka falosa in grožnje kastracije fetišizira, gledalec pa se poistoveti z moškim junakom kot bolj popolno različico samega sebe. Pornografski žanr ta mehanizem moškega pogleda privede še do njegove bolj izčiščene različice, brez vseh olupševanj.

A kot priznava že Laura Mulvey: psihoanalitična teorija lahko pomaga razumeti kvečjemu *status quo* patriarhalne družbe, v katero smo ujeti. V tem smislu je dobra za vzpostavljane distance do hegemonij podob in za njihovo analizo. Feministična pornografija se po drugi strani odpravlja onkraj *statusa quo* – obstoja ženske želje, ki je v psihoanalizi zaradi svoje aktivnosti nekaj prvenstveno maskulinega, ne zanika, ampak jo afirmira, raziskuje in odkriva njene meje. Feministična pornografija ne terja distance, ampak bližino. Kot bi rekla Laura Marks, zahteva haptični pogled, ki se s podobo staplja, da bi nazadnje ta podoba postal sam. Oči ne delujejo več zgolj kot privilegirani čut dominacije; pri haptični vizualnosti organ vida deluje kot organ dotika. V takem prostoru, pravi Laura Marks, drugače deluje tudi želja, saj ni vezana na identifikacijo. Novejši (predvsem fenomenološki in deleuzovski) pristopi k vprašanju pogleda v filmski teoriji dejanje gledanja osvobajajo apriornih patriarhalnih in racionalističnih

konotacij; skupaj s filmsko produkcijo orjejo ledino doslej neslutene užitka v gledanju – takšnega, ki je popolnoma združljiv s feminizmom.

Ponazorimo s primerom. Film, ki odpira naše opolzke dnevnike, ima naslov *Skin*, koža. Heteroseksualni par je od glave do peta zašit v tkanino kožne barve. Njuno ljubkovanje in počasno prediranje tkanine na mestu ust in genitalij, da bi se lahko bolj neposredno okusila, gledalca ne vplete zgolj kot nemega skritega voajerja. Ravno koprena in njeno prediranje sta tisto, kar gledalcu omogoči, da se te druge, prave kože z očmi praktično dotika, medtem ko se ta postopoma razkriva. Gledalec je v seksualno igro na ta način povabljen kot docela čutno bitje – za doseganje užitka se mu ni treba identificirati niti z žensko niti z moškim, ki sta na začetku igre tako ali tako spolno amorfna. Še bolj pa se želja, ki je zvezana s pogledom, neposredni figuralni identifikaciji ogne v filmih *Fruitcake* ali *Red like cherry*, ki sta tudi posneta v haptičnih podobah. Tu se v neizostrenih kadrih nizajo podobe, v prvem primeru raznih sadežev, rož ter anusov, v drugem pa napetih bradavic, pljuskajočega morja in bolj ali manj razpoznavnih človeških silhuet med seksualnim aktom. Ob erotičnih vzdihljajih v *off* glasu se je za pravico do vzbujenosti precej prijetno bojevati.





Bred and Born

feminizem v kinu

Tea Hvala

# Zbirka (skoraj) spregledanih

## Feministična distribucija Cinenova

Feministična filmska distribucija Cinenova iz Londona je nastala leta 1991 z združitvijo distribucij Circles in Cinema of Women. Kolektiv Circles je v osemdesetih distribuiral eksperimentalne filme in videe, ki so nastajali v zadrugi London Film-Makers' Co-op, medtem ko se je distribucija Cinema of Women (ustanovljena leta 1979) osredotočala na dokumentarce in igrane celovečerce. Žanrsko različni, a politično sorodni distribuciji sta se združili po sili razmer – zaradi krčenja finančne podpore s strani Britanskega filmskega inštituta, kjer Cinenova še vedno hrani filme, posnete na 16-mm trak.

Danes distribucija skuša preživeti z donacijami, vodi pa jo delovna skupina prostovoljcev in prostovoljk, ki je leta 2000 zaradi denarne in prostorske stiske prenehala zbirati nova dela in se posvetila distribuiranju, digitaliziranju in promociji obstoječe zbirke. S tem je Cinenova postala arhiv ženske, predvsem feministične in lezbične filmske zgodovine s poudarkom na britanski in ameriški neodvisni produkciji iz osemdesetih ter devetdesetih let 20. stoletja.

Aktualna delovna skupina je spremenila tudi besednjak, s katerim opisuje Cinenovin katalog. V osemdesetih so

članice kolektiva Circles distribuirale »ženski film« oziroma filme, ki jih ustvarjajo ženske. Ta praksa je izhajala iz feminizma drugega vala, ki je zagovarjal enotni subjekt žensk. Ker si je slednji legitimnost in moč moral šele izboriti, je imel izraz »ženski film« politični naboj. Danes ga feministke večinoma zavračajo, ker je umetnicam pripisoval specifično estetiko zaradi spola, ne zaradi njihovih umetniških postopkov in političnih stališč; postal je torej preširok, ker zakriva razlike med poetikami različnih režiserk, in obenem preozek, ker feminizem ni rezerviran za ženske. Sedanja delovna skupina je teoretsko in praktično





Born in Flames



Domestic Bliss



Home-Made Melodrama

zagato z »ženskim filmom« rešila s poudarjanjem feministično-queerovske perspektive v izbranih filmih, in ne spola režiserke ali režiserja. Kljub temu je članica skupine in umetnica Emma Hedditch leta 2011 poudarila, da bo Cinenova še naprej dajala prednost filmom, ki so jih posnele ženske, ker »ločeni prostori za ženske jasno izpostavijo, kar v smislu izključevanja določenih praks že obstaja. (...) Naša zbirka je pomembna, ker vključuje veliko filmov in videov, ki so bili izključeni iz drugih kontekstov.«<sup>1</sup> Dodala je, da jo pri kuriranju bolj kot posamezni filmi zanima »filmski jezik, ki ima že zato, ker ga ustvarjajo ženske, med njimi številne feministke, svojo specifikko«.

K tej specifičnosti so veliko prispevale družbene razmere ob nastanku posameznih del; številni filmi v zbirki se denimo ukvarjajo z identiteto in samoreprezentacijo. Laična razlaga bi v njih morda prepoznala potrditev stereotipa o »ženski nečimrnosti«, feministična razlaga pa izhaja iz zavesti, da je zgodovino filma zaznamoval moški pogled na ženske, zato je iskanje filmskih sredstev, s katerimi bi režiserke izrazile svojo identiteto, izrazito politično dejanje, čeprav se nam tovrstni filmi danes zdijo preveč intimni. To še posebej velja za britanske lezbične romance iz osemdesetih: filmi kot **Home-Made Melodrama** (1982, Jacqui Duckworth), **Domestic**

**Bliss** (1984, Joy Chamberlain) in **Forever** (1989, Emma Black) se na prvi pogled v ničemer ne razlikujejo od heteroseksualnih romantičnih filmov. Njihov pomen, zlasti pomen za lezbično skupnost, lahko razumemo zgolj ob upoštevanju dejstva, da so prikazovali lezbično ljubezen v času, ko so bile lezbijke izobčene iz širše javnosti. »Niso videti kot sodobni politični filmi, to niso aktivistični filmi,« je komentirala Emma Hedditch, »gre za filme o odločitvah, ki so jih avtorice morale sprejeti o vsebini, načinu produkcije in o tem, kje bodo prikazale svoje delo.«

Zaradi distribuiranja filmov, ki so bili že ob nastanku obsojeni na nevidnost, je Cinenova nadvse dragocena, čeprav številni filmi iz njene zbirke še čakajo na prvo izposoj. Po drugi strani vključuje vrsto del, ki so danes nepogrešljivi del feminističnega kánona, na primer kratki film **Lezbotaktika** (Dyketactics, 1974) Barbare Hammer, ki smo ga v Ljubljani videle na 28. festivalu lezbičnega in gejevskega filma, znanstvenofantastični film **Born in Flames** (1983, Lizzie Borden), ki je pred leti gostoval na Mestu žensk, in – če ostanemo pri fantastiki, ki je prej politična kot znanstvena – distopični celovečerec **Rote Ohren fetzen durch Asche** (1991, Hans Scheirl, Dietmar Schipek in Ursula Pürren). Tu so še dela svetovno znanih umetnic (Valie Export, Martha Rosler, Yvonne Rainer), a ta so v manjšini. Prevladujejo dokumentarno naravnani filmi režiserk, ki se sprašujejo, kako delovati in ustvarjati v homofobični, seksistični, rasistični in razredno razslojeni družbi, ne da bi se morale odreči večplastnosti

svoje identitete, in kako vijugati med številnimi vlogami, ki jih morajo kot ženske igrati v vsakdanjem življenju, ne da bi se izgubile ali izčrpale. Mednje spada dokumentarec **Bred and Born** (1983) Joanne Davis in Mary Pat Leece, vključen v Cinenovin dvoletni projekt *Reproductive Labour* (Reproduktivno delo), s katerim je gostovala v londonski galeriji The Showroom. Slednja tudi sicer hrani in na zahtevo predvaja digitalizirane filme iz Cinenovine zbirke (skoraj) spregledanih.

<sup>1</sup> Mira Mattar, »Out of the Past: An Interview with Cinenova«, 28. 6. 2011, <http://www.metamute.org/editorial/articles/out-past-interview-cinenova> (15. 8. 2016).





The Expanse

feminizem v kinu

Nina Cvar

# Uporna telesa, feminizem in kapitalizem: od Ellen in Rachel do Julie

Na prelomu osemdesetih sta pravi vihar v filmskem znanstvenofantastičnem žanru povzročila **Osmi potnik** (Alien, 1979) in **Iztrebljevalec** (Blade Runner, 1982), ki sta v širši (zahodni) popularni kulturi hitro zasedla mesto vizualnega tropa, hkrati pa sta z edinstvenim prepletanjem tem, povezanih s spolnimi vlogami, spolno razliko, seksualnostjo, kolonialno razliko<sup>1</sup> in tehnologijo odražala vrsto sprememb na področju znanosti, tehnologije, ne nazadnje pa tudi v širši družbi, zlasti glede

odnosov med spoloma. Kaj pa danes? So žanr, teme in vizualne strategije, ki ju uporabljata omenjena filma v spremenjenih pogojih globalnega kapitalizma in vzpona t. i. kakovostne televizije, še vedno aktualni?

Da bi odgovorila na zastavljeno vprašanje, bom premislila reprezentacijo teles v odnosu do spolne razlike v omenjenih filmih znanstvenofantastičnega žanra, ki pregovorno deluje kot zanimiva (avto) projekcija specifičnih pričakovanj oziroma predstav, povezanih s tipi družbenih oblik, pri čemer so v ospredje postavljeni vidiki, kot so telo, spol, seksualnost, rasa, politično, etika in vera, pa tudi tehnologija in znanost. Besedilo bom sklenila z ekskurzom v televizijo, ki s t. i. kakovostno televizijo

po Kim Akass in Janet McCabe<sup>2</sup> doživlja tretjo razvojno fazo, za katero je značilno koketiranje s filmsko formo – s komentarjem znanstvenofantastične TV-serije **The Expanse** (2015–, Syfy). Njena vizualna podoba po eni strani črpa iz bogate filmske zgodovine, po drugi pa nadaljuje s preigravanjem reprezentacij spolnih vlog, s čimer skuša oblikovati vsaj (približno) feministična stališča. S tem se umešča v televizijsko tradicijo znanstvenofantastičnega žanra, ki slednje bolj ali manj (ne)uspešno počne vsaj od šestdesetih let dalje – spomnimo se na franšizo **Zvezdne steze** (Star Trek, 1966–1969, CBS), **Bojno ladjo Galactica** (Battlestar Galactica, 1978, 1980, 2004–

<sup>1</sup> Tezo o kolonialni razliki v *Iztrebljevalcu* nam v izvrstnem članku »At the Thresholds of the »Human«: Race, Psychoanalysis, and the Replication of Imperial Memory« predloči Brian Carr. Članek je bil objavljen leta 1998 v reviji *Cultural Critique*, številka 39 (pomlad, 1998), str. 19–150.

<sup>2</sup> Glej Janet McCabe in Kim Akass. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris, 2007.



2009, ABC), **Babilon 5** (Babylon 5, 1994–1998, PTEN), ne nazadnje pa tudi na **Dosjeje X** (The X-Files, 1993–, Fox).

Za začetek se ustavimo pri žanru znanstvene fantastike. Samuel R. Delany je leta 1984 zapisal, da je znanstvena fantastika bolj kot špekulacija o prihodnosti izkrivljen odraz sedanosti. Na znanstveno fantastiko gre tako gledati kot na domišljjski rezervoar, ki se drži okvirov vsakdana, zato je, vsaj glede potencialne družbene kritike, še toliko bolj zanimiva. Zaradi immanentne kinematičnosti njena intrigantnost prihaja še toliko bolj do izraza na filmskih platnih oziroma televizijskih ekranih v t. i. tretji fazi televizije, saj se kinematična tehnologija zaradi svojih edinstvenih značilnosti ponudi kot naročena za vizualizacijo takšnih in drugačnih fantazem, s katerimi se znanstvena fantastika ukvarja tudi sicer. Ne nazadnje se živahna bližina med kinematično tehnologijo in znanstveno fantastiko pokaže že v **Potovanju na luno** (Le voyage dans la Lune, 1902) Georges Méliés, ki ni le prvi žanrski podvig, ampak nedvomno predstavlja eno ključnih del v filmski zgodovini in s tem potrjuje pomembnost znanstvene fantastike v filmski oziroma širši kinematični zgodovini.

Dogajanja in premiki v znanosti in tehnologiji se v znanstvenofantastičnih filmih odražajo na različne načine; ne glede na tematiko, s katero se ukvarja film, pa se zdi, da je v ospredju prav telo oziroma njegovo prepletanje s tehnologijo. Telo se namreč ponuja kot nekakšen vezni člen, kjer se srečujejo raznovrstni oblastni mehanizmi, ki vanj prek vizualnega kot privilegirane oblike zahodne vednosti investirajo najrazličnejše pomene. V tem pogledu lahko tudi razumemo, zakaj je analiza telesa kmalu postala pomembno raziskovalno področje v feministični filmski teoriji. Nasploh telo, kot ugotavlja Eva D. Bahovec, »v znanstveno-fantastičnih reprezentacijah postane /.../ stroj, katerega temeljno obeležje je reprodukcija: stroj, ki generira samega sebe.«<sup>3</sup> Že bežen

pregled hollywoodske zgodovine pokaže specifične reprezentacije ženskih oziroma moških teles in v zvezi s tem Eva D. Bahovec ugotavlja sledeče: »/.../ ker je reproduktivna funkcija specifična razločevalna poteza, so v klasičnem hollywoodskem filmu moška telesa reprezentirana kot analogon stroja, ženske pa postanejo stroj, ki uteleša reprodukcijo, obnavljanje in rojevanje.«<sup>4</sup>

Četudi gre na pričujočo reprezentacijsko zastavitev gledati kot na nekakšno vizualno šablono, se v skladu s spremembami na področju znanosti in tehnologije tudi ta nenehno spreminja. Tako lahko v filmskih in televizijskih izdelkih aktualne produkcije opazujemo intenzivnejše prepletanje reproduktivnega, tehnološkega in telesnega, omenjene vizualne spremembe pa navadno spremlja strah pred novimi tehnologijami. Zaradi številnih premikov v medicini in biokemiji, reproduktivnih in informacijskih tehnologijah ter pospešeni proliferaciji podob so se v osemdesetih letih močno okrepiли tudi strahovi v zvezi s telesom, zlasti v povezavi z reproduktivnimi tehnologijami, ki so z izumi novih postopkov začele spodjedati nekatere temeljne tabuje patriarhalno urejene družbe. A četudi je šlo v prvi vrsti, kot ugotavlja Daniel Pimley, za tesnobe, ki so se napajale iz patriarhalno kodiranih moških pozicij, je bila prav ženska seksualnost tista, ki je postala bojišče za reprezentacijo telesa in pomenov, povezanih z njegovo konstitucijo.<sup>5</sup> V tej luči je treba brati tudi *Iztrebljevalca* in *Osmega potnika*, ki inavgurirata nekatera glavna zanimanja znanstvene fantastike osemdesetih, odražata pa tudi serijo idej, ki so se v tistem času pojavljale v zvezi z razumevanjem spola, telesa in seksualnosti. Pimley celo pravi, da je *Osmi potnik* anticipiral novi val znanstvene fantastike, ki je v ospredje postavila teme, povezane s telesom, tehnologijo in seksualnostjo<sup>6</sup>, medtem

4 Ibid.

5 Glej v *ibid.*

6 Glej Daniel Pimley. *Representations of The Body in Alien: How can science fiction be seen as an expression of contemporary attitudes and anxieties about human biology?* Dostopno 26. 8. 2016 na: <http://www.pimley.net/documents/thebodyinalien.html>.

ko sta jo s preizpraševanjem meje med človekom in strojem dokončno zakoličila *Iztrebljevalec* ter *Nevromant*, Gibsonov kiberpankovski roman.

Na omenjena filma je sicer treba gledati kot na rezultat dolge zgodovine uprizarjanja ženskih teles, toda pomenov, povezanih s spolom in seksualnostjo, ne prevprašujeta prek oblikovanja avantgardnih filmskih eksperimentalnih postopkov, h kakršnim je na primer pozivala feministična protikinematografija kot neposredna izpeljava kritike Laure Mulvey, ključna predstavница tradicionalne feministične kritike filmskih praks, ki v slavnem eseju *Vizualni užitek in pripovedni film* pokaže na pomen filmskih sredstev pri konstruiranju t. i. patriarhalnega pogleda. Prej bi dejala, da sledita pripovednemu užitku, ki ga začinita z reciklažo tradicionalno mizoginih žanrov: *Osmi potnik* s slasherskimi filmi, *Iztrebljevalec* pa s filmom noir. Pomembna začimba te reciklaže je vsekakor igra z ojdipsko matrico, ki razkriva seksualno in kolonialno razliko, vendar, kot že rečeno, ne s preseganjem skopofilije, tj. užitka v gledanju, ki temelji na reprezentaciji teles, vizualiziranih v skladu s kredom zahodne kulture v smislu specifične ideje o lepoti ženskega telesa. Spomnimo se na estetizacijo telesa Ellen Ripley tik pred prizorom, v katerem se (ponovno) sooči z zunajzemeljskim stvorom. Kamera njeno telo fetišizira, s čimer proizvede tipičen *afekt* skopofilije, kot pravita teoretičarki Carol Clover in Vivian Sobchack, pa je drugo vprašanje, kakšno funkcijo ima ta estetizacija – gre za znak šibkosti ali pa smo priča postajanju ženskosti kot prav posebne moči na neki globlji ravni spolne razlike? Podobno vizualno strategijo je moč zasledovati tudi v ekranizaciji ženskih likov v *Iztrebljevalcu*, ki ga za razliko od *Osmega potnika* del strokovne javnosti označuje celo za mizogin film – a pri tem pozablja, da slednji svojo kritiko gradi prav na (postmodernistični) predpostavki, da občinstvo pozna značilnosti filma noir. Te film namreč brezkompromisno dekonstruira, s tem pa odpira nove interpretativne, celo politične možnosti.

V zvezi z obema filmoma se postavlja vprašanje, za kakšen feminizem gre. Neprizanesljivost do ženskih likov v



Iztrebljevalcu ter omenjeni prizor s telesom Ellen Ripley sta odprla vrsto žgočih razprav. Kakorkoli, za deli je moč reči, da predstavljata dve tako rekoč arhetipski strategiji, ki omenjene tematike vselej preizprašujeta v kontekstu kapitalistične družbene vezi, vrsta avdiovizualnih del pa jih prevzema še danes, ne glede na filmski oziroma televizijski medij – najnovejša sta *Ex Machina* (2015, Alex Garland), v katerem vnovič spremljamo motiv kiborga v navezavi na tematiziranje meje človeškega skozi spolno in rasno razliko, pa tudi v uvodu omenjena TV-serija *The Expanse*, ki jo gre brati kot svojevrstno mešanico različnih vplivov iz popularne kulture. Je pa današnje prevzemanje obrazcev, ki so nastali pred več kot tridesetimi leti, nedvomno zanimivo – mar to pomeni, da se v družbi ni nič spremenilo? Odgovor na zastavljeno vprašanje bom podala s krajšo analizo TV-serije *The Expanse*, predstavnice t. i. žanra »space opere«, ki temelji na knjižni predlogi Jamesa S. A. Coreya, uspešno pa je bila lansirana novembra 2015.

Podobno kot *Osmi potnik* in *Iztrebljevalec* se zgodba serije televizijske postaje Syfy odvija v prihodnosti, v času, ko je človeštvo koloniziralo osončje ter med drugim naselilo Mars in asteroidni pas. Še naprej je prisoten motiv aktualnih konfliktov, projiciranih v prihodnost, saj so kljub očitnemu tehnološkemu skoku razprtije, delitve in krivice nepresenetljivo podobne današnjim časom. Tudi tu je kapitalizem glavni *modus operandi*, prav tako rasizem, ki je vezan na prebivalce asteroidnega pasu, medtem ko sta Mars in Zemlja ujeta v nekakšno hladno vojno. Serija preigrava teorijo zarote in zgodba se gradi skozi konvencije neonoirvskega žanra, v katerih prepoznamo referenco na *Iztrebljevalca*, konstrukcija likov pa se napaja iz širše vizualne kulture.

V geopolitičnem smislu je očitno, da je asteroidni pas označevalec za t. i. tretji svet, glede vprašanj telesa, spola in seksualnosti serija reproducira heteronormativnost, spolna razlika pa deluje v navezavi na razredno in rasno razliko. Opazimo lahko jasen obrat v reprezentaciji žensk; te bolj ali manj prevzemajo tiste lastnosti, ki v

patriarhalni družbi veljajo za »moške«, a ob tem ohranjajo svojo ženskost, s čimer gre njihova reprezentacija onkraj standardnega prijema androgynosti, ki se povezuje z arhetipom deviškega astronava.<sup>7</sup> Po drugi strani pa je res, da gre še vedno za »varno varianto«, ki težko dopušča eksperimentiranje tipa *The Crying Game* (1992, Neil Jordan), v katerem spremljamo igro maškarade in performativnosti, ali celo *Lepote telesa* (*The Body Beautiful*, 1991, Ngozi Onwurah), ki skozi prevpraševanje rase in ojdipske strukture skuša iskati lastno subjektiviteto.

Arhetipskost modelov, ki jih razvija *Osmi potnik* in *Iztrebljevalec*, se v izbrani seriji, poleg že omenjenih referenc, nedvomno kaže v rabi liminalnosti telesa, zlasti pri eni od junakinj, skrivnostni Julie, za katero se izkaže, da je postavljena v epicenter zarote, na kateri zgodba tudi temelji. Ta se, kot hči izjemno premožnega poslovnega, slednjemu ne le upre, temveč se zoperstavi tudi temu, kar očee kot direktor korporacije predstavlja – (patriarhalno) moč, oblast in seveda kapitalizem. A veliko bolj kot njen upor je zanimiva njena usoda. Ta aludira na usodo moških protagonistov v *Osmem potniku*, s čimer je dosežen zanimiv učinek zamenjave spolnih vlog. Če je poročnici Ripley kot »zadnjemu dekletu«<sup>8</sup> iz slasherjev grozljiva smrt prihranjena, tega za Julie ne moremo reči. Vendar pa njeno telo – za razliko od moških likov v *Osmem potniku* – ne premine zaradi predrtga želodca, skozi katerega pogleda falična glava zunajzemeljskega bitja – njeno smrt (ki je prav tako grozljivo plastična) povzroči snov neznanega izvora, ki aludira na postčlovekost<sup>9</sup> in celo na transhumanizem.

Prav na tej točki pa se zgodi ključni premik v odnosu do *Osmega potnika* in *Iztrebljevalca*, ki po eni strani kaže na spremembe v konstrukciji ženskosti

in biopolitičnem, hkrati pa odraža širše spremembe v kapitalizmu, ki v žanru znanstvene fantastike vedno zaseda pomembno mesto. V nasprotju z glavnimi ženskimi liki v *Osmem potniku* in *Iztrebljevalcu* v seriji osrednja protagonistka hitro izgubi življenje. To scenarijsko odločitev lahko beremo kot odraz televizijske serialnosti, ki s televizijo kot specifično kulturno formo postane množičen fenomen, pa tudi kot odražanje neizprososti današnje kapitalistične družbene vezi, ki zahteva drugačne strategije upora zoper patriarhat in spremenjenih pogojev kapitalistične reprodukcije. V tem smislu lahko rečemo, da bo mrtvo telo Julie še naprej služilo kapitalističnim interesom, strategija njenega upora, ki zgolj ponovi ojdipsko matrico, pa se (morda prav zaradi tega) izkaže za jalovo.

Sklenem lahko torej, da TV-serija *The Expanse* res nadaljuje z vizualnimi modeli, motivi in temami, ki sta jih v širšo popularno kulturo vnesla kulturna Scottova filma, kar vsekakor, vsaj iz tega vidika, kaže na njuno aktualnost še danes. Po drugi strani pa omenjena serija z načinom konca ene ključnih protagonistk opozarja na določene spremembe v znanosti in v širši družbi; rekla bi, da na nekropolitičnost aktualne kapitalistične oblike, ki kapitalizira celo smrt kot tako. S tem pa se žanr znanstvenofantastičnega filma, ne nazadnje tudi televizije, še naprej izkazuje za plodno izhodišče razmisleka o vlogah spola, seksualnosti, rase, znanosti in tehnologije ter vloge telesa v teh segmentih. Na tej točki tako le še ostane, da zaključim s Stevenom Shavirom in njegovo mislijo, ki je za ta prispevek več kot pomenljiva: »Če v sedanjosti ostaja preteklost, potem bo pri sedanjosti vztrajala tudi prihodnost.«<sup>9</sup>

7 Trop deviškega astronava je v besedilu *The Virginity of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film* razvila Vivian Sobchack.

8 Pričujoči motiv lahko navezadnje zasledujemo tudi v Scottovem *Prometeju* (*Prometheus*, 2012, Ridley Scott) kot zadnjem nadaljevanju sage o *Osmem potniku*.

9 Steven Shapiro v Rebekah Sheldon: »Somatic Capitalism: Reproduction, Futurity, and Feminist Science Fiction«. Dostopno na <http://adanewmedia.org/2013/11/issue3-sheldon>.





The Handmaid

feminizem v kinu

Jasmina Šepetavc

# Gospodična in njen pogled. Avtonomnost ženske želje na filmu

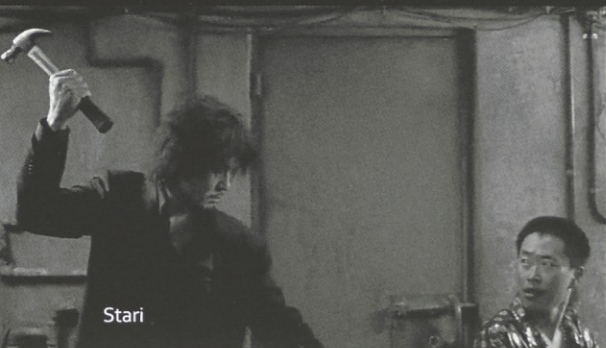
Ko je lani zaokrožila novica, da se je korejski režiser Chan-wook Park lotil predelave romana *Fingersmith* Sarah Waters (v našem prevodu *Žeparka*, čeravno bi bil prevod *Dolgoprstnica* iz več razlogov bolj ustrezen), je v spletnih skupnostih naletela na mešan odziv. Navsezadnje je Park s tem vstopil v kompleksno območje lezbičnih podob na filmu, ki so v zadnjih letih pri *mainstreamovski* filmski srenji, na velikih festivalih in celo v kinematografskih kompleksih dobile posebno mesto. Dva izmed najuspešnejših lezbičnih filmov zadnjih petih let sta režirala moška: velikega canskega zmagovalca **Adelino življenje** (La vie d'Adèle, 2013) Abdellatif

Kechiche, lanskoletno **Carol** (2015) pa Todd Haynes. Do neke mere sta se oba znašla pred množico pomislekov, ki jih feministična ter LGBT/queerovska teorija izpostavljata že desetletja: eden tako denimo zadeva pogled in strukturiranje ženske v optiki filma, ki si jo zamisli moški režiser v nagovoru moških gledalcev in objektiviziranju ženske; drugi pomislek pa zadeva žensko seksualnost, ki je v svoji lezbični obliki lahko še toliko bolj uporabljena kot draž v heteroseksualnih fantazijah o dveh ženskah, ali pa je nevarna – kadar izključuje moške – in je zato prikazana skozi konvencije hipne pornografske zadovoljitve, ki nima resnih postorgazmičnih učinkov.

Stvari seveda niso tako enoznačne in preproste; navsezadnje se celotno dojemanje filma precej zaplete že z vprašanjema »Zakaj potem ženske sploh gledajo filme?« in »Ali lezbične, queer in strejt gledalke, ki jih podobe ženske seksualnosti v katerikoli obliki vzbujajo, ženske objektivirajo?«

Zdi se nenavadno, da se je Park, znan predvsem po svoji Trilogiji maščevanja, predvsem po filmu **Stari** (Oldeuboi, 2003) o sprevrženem in krvavem spopadu dveh moških, odločil prirediti lezbični roman z večplastno napisanima protagonistkama. A le na prvi pogled. Park se je namreč skozi leta razvil v režiserja, ki je zaveznik žensk, če ne celo





Stari



Stoker



Bizarni ljubezenski trikotnik

feminist. Že v drugih dveh delih Trilogije maščevanja, **Sočutju za gospoda Maščevanje** (Boksuneun naui geot, 2002) in predvsem **Gospe Maščevanje** (Chinjeolhan geumjassi, 2005), močni ženski liki ključno izstopajo, podobno kot naslovna junakinja v njegovem edinem ameriškem filmu **Stoker** (2013). Pri lezbičnih podobah se je doslej odrezal nekoliko slabše; je na primer soavtor filma **Bizarni ljubezenski trikotnik** (Cheoleobtneun anaewa pamanjanhan nampyeon geurigo taekwon sonyeo, 2002, Mu-yeong Lee), v katerem je zaplet osnovni kliše mainstreamovskega »lezbičnega« filma: ljubezenski trikotnik dveh žensk in razočaranega moškega, s katerim imata na koncu otroka. Od tod torej skeptičnost in previdnost pri morebitnih pričakovanjih ...

V **Gospodični**<sup>1</sup> (Agassi, 2016) in njeni dekadenci bi težko bolj uživali. Park prestavi knjižno dogajanje iz viktorijanske Anglije v Korejo pod japonsko okupacijo, v trideseta leta prejšnjega stoletja, in na svoj značilni način ustvari vizualno skorajda popoln triler, ki preseneča z zapleti, zapeljuje s podrobnostmi in nasmeji z dobro tempiranimi humornimi vložki. Dramski trikotnik iz knjige in zveste BBC-jeve priredbe je v določeni meri ohranjen: grof Fujiwara (Jung-woo Ha), ki je v resnici slepar, najame Sook-hee (igra jo novinka Tea-ri Kim), mlado žeparko in ponarejevalko, kot sotorilko

v spletki. Zaposli se kot služkinja na posestvu japonske gospodične Hideko (Min-hee Kim) in njenega gospodovalnega strica Kouzukija (Jin-woong Jo). Grof sprva načrtuje, da bi mlado in nedolžno Japonko, ki dobi ob poroki izdatno vsoto podedovanega denarja, zapeljal, po poroki pa jo dal zapreti v psihiatrično ustanovo. Sook-hee naj bi mu pomagala, da bi se Hideko vanj zaljubila. A v filmu, tako kot v knjigi, nihče ni zares tisto, kar se zdi, motivi in zaveznitva pa se spreminjajo, sploh spričo dejstva, da se dekleti v zatohli hiši starega patriarha zaljubita. Skozi tridelno perspektivo – Sook-heejino, Hidekino in grofovo – gledalci dobimo vedno več informacij ali pa enake dogodke vidimo še iz drugega zornega kota, skozi razkritje novih podrobnosti in mojstrsko kadriranje.

Film je v njegovi specifičnosti težko analizirati, ne da bi razkrili večji del vsebine, ki bi ogled (morebitne) slovenske premiere vsaj delno pokvarila. Vseeno je vredno razkriti vsaj nekaj podrobnosti, ki kažejo, da imamo opraviti s presenetljivo feminističnim filmom. Parkova *Gospodična* je še vedno film maščevanja. Podobno kot v *Gospe Maščevanje* se ga – z dobrim razlogom – lotita dve ženski, ki skozi pripoved vzameta potek spletke v lastne roke. Tarče maščevanja so moški oziroma, nekoliko simbolno, patriarhalna struktura družbe sama; ni naključje, da se film dogaja v senci vse večje militarizacije Japonske in okupacije Koreje, ki delujeta kot kontekst dominantne moške virilnosti, razrednega sistema in psihiatrične

ustanove, ki je za pripoved nepogrešljiva in gre pri obeh državah z roko v roki z zahodnjaško modernizacijo. Kontekst kompleksne družbene strukture simbolizira veličastna hiša, v kateri se dogaja večji del filma, in je v grobem razdeljena na dva dela. Prvi je zahodnjaški, ki spominja na viktorijanski dvorec iz izvornika, z mogočnim osrednjim stopniščem in portreti Hideko. Drugi del je grajen v minimalističnem japonskem slogu, v njem pa je tudi stričeva knjižnica, ki jo stražijo kovinska vrata in kipec kobre. Struktura zahodnjaškega dela hiše, v katerem strica vidimo le pri večerji, spominja na še eno lezbično feministično klasiko, ki je dejansko nastala pred vojno, **Dekleta v uniformi** (Mädchen in Uniform, 1931, Leontine Sagan), v analizi katere je Ruby Rich izpostavila moč simbolov odsotnega patriarhata (predvsem grozečega masivnega šolskega stopnišča), ki dekleta v filmu obvladuje. Četudi je patriarh večino prvega dela *Gospodične* res odsoten, je njegovo prisotnost mogoče v hiši čutiti kot senco, ki deluje kot del arhitekture hiše, v katero, kot pravi Hideko, le redko posije sonce. Občutek ujetosti je še močnejši, ko v drugem delu filma izvemo, kako se je Hideko sploh znašla na posestvu, kaj tam počne in kaj jo tam zadržuje. Stric Kouzuki je Korejec, tako zelo obseden z japonsko veličino, da se je poročil z mlado japonsko aristokratinjo (Hidekino teto), ki jo (navdahnjen s hobotničasto pornografskimi *Sanjami ribičeve žene*) zlorablja v svoji kleti, in se predstavlja za Japonca. Mlada Hideko v stričovo hišo prispe po materini smrti

1 Angleški naslov filma, ki ga bomo za potrebe teksta imenovali *Gospodična*, je *The Handmaiden*.



in je kmalu zdresirana za novo nalogo: stric je namreč perverzen zbiratelj japonske pornografije in njeno teto ter nato še Hideko sili v branje svoje zbirke pred izbranimi gosti, kar spominja na interpretativno gledališko igro. Da mu ne bi zmanjkalo denarja za svojo obsesijo, se sčasoma namerava poročiti s Hideko – a se med gosti nekega večera znajde grof in začne se glavni zaplet filma.

Moški v filmu – od strica in grofa do vseh gostov organiziranih branj – so nedvomno patriarhi v ekscesni obliki, vendar Park duhovito razkrije, da niso nič več kot blede kopije junakov svojih fantazem – na primer v prizoru, kjer povabljeni aristokrati ob Hidekinem branju sadomazohistične zgodbe sanjarijo o tepežkanju, zardevajo in stiskajo svoje žepne ure, grof pa poskuša s Hideko zgodbo sam večkrat neuspešno udejanjiti – ali impotentni sadisti, ki se bolj kot s kakršnokoli meseno spolnostjo ukvarjajo s podrobnim opisovanjem akta, kot to zahteva stric od grofa, da bi izvedel, kakšna je Hideko v postelji.

Park nasproti tem moškim postavi dve kompleksni junakinji, ki druga od druge ne bi mogli biti bolj različni: prva je japonska aristokratinja, ki nima družine, druga pa korejska tatca iz neakšne dobrodušne nadomestne družine kriminalcev, ki jo vodi matriarinja. Prva se v spletko zaplete, ker bi se rada rešila iz ujetništva, ne glede na žrtve, druga pa zaradi denarja, s katerim bi pobegnila iz Koreje in prepotovala svet. Ženski nista neboljeni žrtvi, niti nista pasivni sotorilki, saj zato, da bi dobili, kar hočeta, sami dejavno spletakarita. Kljub vsem oviram in medsebojnim razlikam se zaljubita, kar požegnata v verjetno enem najbolj čutnih prizorov spolnosti, kar jih je kdaj bilo na filmu. Seveda to pomeni, da se je film znašel v podobnem položaju kot *Adelino življenje* (ne pa tudi bolj zadržana *Carol*); del kritikov ga je namreč bral zgolj skozi prizmo seksa (neka kitajska novinarka je na primer Parka na novinarski konferenci v Cannesu vprašala, ali se mu *Gospodična* ne zdi umazana). Ljubljenje žensk vidimo trikrat in vsakič igra ključno vlogo tako v premagovanju

njene družbene razlike (v simetričnih posnetkih teles, ki se zlijeta v eno, in preko jezika, ko Sook-hee s Hideko prvič govori v pogovorni korejščini) kot tudi v razlikovanju med projekcijami moških fantazij in žensko seksualno željo. Prizor spolnosti prvič vidimo iz zornega kota Sook-hee, drugič, v razširjeni obliki, pa še enkrat skozi oči Hideko. Tretji prizor je najkrajši in je – po mnenju kritikov – ekscesen, vendar v resnici najbolj ponazarja, kako uslužno pasivnost, predpisano ženskam, zamenja aktivna ženska želja. Gre za proces, ki je v filmu vseskozi rahlo nakazan: malo Hideko prvič vidimo, ko jo stric pretepa s težkimi temnimi kovinskimi kroglicami, ki jih mora nato v znak kaznovanosti nositi okrog pasu. V noči pred prvim seksom obeh deklet prvič vidno vzburljena Hideko (ki so se ji stričeve knjige, preden je spoznala Sook-hee, zdele mrtve, grof pa jo je celo označil za hladno kot truplo) pred občinstvom bere knjigo z lezbično vsebino, v kateri ženski v medsebojno zadovoljstvo uporabita kroglice/zvončke. V tretjem prizoru ljubljenja Hideko in Sook-hee fantazijo preizkusita z novimi svetlečimi okroglimi zvončki, kar lahko beremo v luči osvobajanja iz patriarhovih okovov in predelovanja njegovih tekstov. Hkrati se Park v vseh seksualnih prizorih premišljeno izogne reprodukciji falične seksualnosti, ki bi kakorkoli nakazovala, da dekleti nista samozadostni.

Težko je popolnoma opisati, kako večplasten je film; skozi simbolizem ves čas nakazuje razvoj odnosa med ženskama in njuno končno zmago – od šopka lilij v prizorih, ko nastopita skupaj, do porcelanastih punčk gospodarice in njene spletične, ki ju vidimo v ozadju; tudi trpinčena teta v enem prvih prizorov plamen svoje svetilke prenese na Hidekino, kot da bi ji s tem predala tudi svojo vlogo hišne ujetnice. A Hideko je vseskozi prikazana kot drugačna od tete, ko stric, nezadovoljen z njunim branjem pornografskih zgodb, obema ženskama prekrije obraz in ju silovito duši, teta pokorno pogleda nazaj v knjigo, medtem ko Hideko gleda naravnost vanj. Njen pogled je tisto, kar je v filmu najbolj subverzivno – pogled, ki patriarha uporno gleda



v oči. Tako Hideko med predstavo med branjem vsakega izmed veljakov pogleda v obraz; tudi grofa, ki njenega pogleda ne vzdrži in odvrne oči. S tem spodkoplje vlogo »moškega pogleda«, voajerskega pogleda, ki naj bi si žensko podredil (grof stricu prizna, kako je ravno takrat spoznal, da za osvovitev Hideko nima nobene možnosti, saj tako neposrednega pogleda do tedaj ni videl pri nobeni drugi ženski). Hideko je voajerka, ki skozi luknje vrat opazuje, kaj se v hiši dogaja (od grofovega zapeljevanja služkinje, grofa in strica v knjižnici, do svoje ljube Sook-hee). Na poročno noč je njen pogled kljubovalno uperjen v grofa, ki ga je zavrnila; ob Sook-heejinem petju masturbira in si po orgazmičnem koncu za dokaz deviškosti za skrbnico penziona, v katerem vsi trije bivajo, poreže roko. Pogled v filmu umakne le enkrat, in sicer ko spozna Sook-hee, kar se pozneje izkaže za napoved dogodkov, ki sledijo. Česar Hideko ne zmore narediti, naredi Sook-hee: uniči stričovo zbirko pornografije, obotavljajoči Hideko pripravi kovčke in ji pomaga splezati čez zid patriarhovega posestva ter pobegniti.

*Gospodična* torej ni le žanrsko izpopolnjen triler; je predvsem izjemna ljubezenska zgodba, poklon ženskim likom, njihovi želji in medsebojni solidarnosti. Glavna moška lika pokoplje njuna aroganca, ki predpostavlja, da je ženske mogoče na kakršnoli način ukrotiti v moških fantazijah.





feminizem v kinu

Katja Čičigoj

# Feministični esej o nekem feminističnem filmskem esejju – in o esejju vobče in feminizmu vobče

»Odkritje feminizma, poleg subjektivnosti, izhajanja iz sebe, je tudi vrednotenje odnosov, zlasti odnosov z ženskami. /.../ To in vprašanje izhajanja iz sebe sta dva elementa, ki ju je kasneje podedovala tudi 'moška' politika, prehod od individualnega h kolektivnemu in vrednost odnosov.«  
(Alina Marazzi<sup>1</sup>)

<sup>1</sup> Inzerillo, Andrea in Nicoletta Scapparone: "Vogliamo anche le Rose – una storia più grande. Incontro con Alina Marazzi." Dostopno na: <http://www.globalcinema.eu/single.php?sl=intervista-alina-marazzi>.

Film o italijanskem feminizmu in položaju žensk v Italiji v sedemdesetih, **Tudi vrtnice hočemo** (Vogliamo anche le rose, 2007) Aline Marazzi, ni zgolj dokumentarni zgodovinski portret feminističnega gibanja. Kot bom skušala pokazati v nadaljevanju, dve »odkritji feminizma«, ki ju avtorica omenja v navedenem intervjuju, nista zgolj del tematskega repertoarja ali zgodovinskega materiala filma. »Izhajanje iz sebe, iz lastne subjektivnosti« in »vrednotenje odnosov z drugimi, z drugimi ženskami« oziroma »prehod od

individualnega h kolektivnemu« se vpisujejo na raven samih formalnih in estetskih postopkov diskurza obravnavanega filma. Ali drugače, pričujoči film iz dveh osrednjih »odkritij feminizma« oblikuje lastno epistemološko naravnost, tj. samorazumevanje lastnega odnosa do resnice izjavnega, konkretno: do resnice feminističnega gibanja in obratno, do feminizma kot določenega odnosa do resnice. Prav to film zaznamuje kot feminističen tudi onkraj eksplicitne obravnave feminističnih vsebin.



Naj nekoliko osvetlim povezavo zgoraj omenjenih epistemoloških naravnosti s feminizmom. Je mogoče v tovrstni epistemološki in politični naravnosti ter njenem (filmsko-)estetskem izrazu videti še kaj drugega kot izraz »inherentno ženskih« ali žensstvenih lastnosti? V kakšnem smislu bi lahko ta »odkritja«, to drugače epistemološko naravnost od tradicionalne, sistematične, domnevno objektivne narave filozofskega in političnega diskurza imeli za feministično, a ne esencialno feminilno (bistveno žensstveno)? Namig v tej smeri ponuja že zgornji citat: v kolikor lahko tovrstna epistemološka naravnost prehaja od ženskih oziroma feminističnih skupin tudi v »moško politiko«, je ni mogoče zvesti na kako žensko partikularnost. Podobno velja tudi za (filmsko-)estetski izraz tovrstne naravnosti: v kolikor le-ta zaznamuje film Aline Marazzi, pri tem ne gre za izraz kakega specifično ženskega (žensstvenega) estetskega ali diskurzivnega sloga, temveč za epistemološko naravnost, ki je, četudi nemara kot posledica dediščine feminizma, tako znotraj filozofije in politike kot znotraj filma, filmske teorije in estetike, spolno nespecifična. Na področju filma in filmske teorije lahko tovrstno epistemološko naravnost najdemo pri filmskem eseju, kot ga razume filmska teoretičarka Laura Rascaroli. Tudi obravnavani film lahko razumemo kot svojevrsten filmski esej, ki ni feminističen zgolj zato, ker je esej o feminizmu, temveč prav v kolikor je to esej z določeno univerzabilno<sup>2</sup> epistemološko naravnostjo.

Značilni izraz »tekstualne zaveze« filmskega eseja je po Lauri Rascaroli prvoosebni nagovor: »Predstavil(a)

vam bom svoja osebna razmišljanja o pričujočem problemu.«<sup>3</sup> Gre za nagovor gledalca iz eksplicitno osebnega izhodišča, brez pretveze objektivnosti. Prav tovrstna samo-partikularizacija avtorske instance domnevno omogoča dialog s konkretnim, »utelešenim« gledalcem, v nasprotju z domnevno objektivnim, neosebnim nagovorom anonimne množice, ki je značilen za informativni dokumentarni film: »Govoreči subjekt pomene prikaže kot subjektivne, osebne meditacije, ne pa kot objektivno resnico. Prav ta subjektivni premik, ta prvoosebni govor mobilizira gledalčevo subjektivnost. Kot zapiše Christa Blümlinger, reprezentacija družbene dejanskosti postane izraz subjektivnosti, prek katere je posredovana: samorefleksivnost je pogoj, prek katerega esejist razvija lastna opažanja o svetu. Avtorjeva osebna refleksija gledalca poziva, naj jo sprejme ali zavrne.«<sup>4</sup>

Laura Rascaroli filmskega eseja seveda v nobenem smislu ne omejuje na feministični film: njegovi teoretski in praktični začetki segajo v obdobje francoskega novega vala in oblikovanja (pretežno moških) avtorskih poetik. Četudi omeni, da naj bi bil zaradi eksplicitne avtorske poetike in perspektive filmski esej posebno primeren za izražanje »opozicijskih mnenj«, denimo žensk in ne-belcev, pa ključno specifično eseja pripisuje njegovi nesistematični, domnevno neobjektivni naravnosti, ki ga umešča v epistemološko polje postmodernizma oziroma poststrukturalizma – kot je zapisal Lyotard, je fragment modernistična, esej pa postmoderna forma.

Sovpadanje dediščine feminizma, kot jo razume Alina Marazzi, s tekstualnimi zavezami filmskega eseja, kot jih razume Laura Rascaroli, zato niti ni presenetljiv. Tako italijanski feminizem sedemdesetih kot teoretizacija

filmskega eseja filozofske pobude črpata iz strukturalističnih in zlasti poststrukturalističnih filozofskih tokov tistega časa. V njihovem političnem in estetskem (filmsko-teoretskem) prevodu te pobude privedejo prav do večje refleksivne ozaveščenosti lastnega mesta izjavljanja (točke pogleda), pa tudi do refleksije umeščenosti lastnega diskurza v družbeno polje in naposled do vprašanja sporočljivosti določene točke pogleda in njene legitimnosti, ko ta postane ena izmed mnogih. Ti diskurzivni, politični in estetski prevodi poststrukturalističnih filozofskih pobud kritično zamajajo humanistično filozofsko vero v univerzalnost razuma in posledično enoznačno sporočljivost objektivne resnice. Od Nietzschejevega perspektivizma, prek Foucaultove kritične arheologije epistem in diskurzivnih praks, do Derridajeve dekonstrukcije: tako feministična gibanja drugega vala kot filmski esej v svoji relativni sočasnosti z omenjenimi filozofskimi tokovi ne ostajajo nezaznamovana.

In vendar ta epistemološka in filozofska bližina poststrukturalizmu nemara ni tako samoumevna. V podporo umestitvi filmskega eseja v bližino epistemološkega horizonta postmodernizma oziroma poststrukturalizma Laura Rascaroli namreč ob boku Lyotarda in Barthesa nekoliko ironično navede Adorna, avtorja, ki je estetsko modernističen in v nobenem smislu epistemološko poststrukturalističen: »Adorno v 'Eseju kot obliki' prav antisistematsko, subjektivno, nemetodično metodo eseja vidi kot njegov radikalen obet in poziva moderno filozofijo, naj v času, ko so avtoritarni sistemi mišljenja postali sumljivi, prevzame njegovo obliko.«<sup>5</sup>

Tovrstno navajanje raznorodnih virov je pri Lauri Rascaroli izraz notranje napetosti njene teorije: po eni strani naj bi šlo za izraz eksplicitno subjektivne avtorske pozicije, torej za neke vrste diskurzivno samo-partikularizacijo, ki naj bi bila blizu domnevni epistemološki relativizaciji poststrukturalizma, po drugi pa za »radikalen obet« za moderno

<sup>2</sup> Izraz uporabljam na način kategoričnega imperativa oziroma širše moralne maksime pri Kantu: za ravnanje, ki mora biti – da zadosti kriterijem moralne maksime – racionalno univerzabilno, je torej možno in logično konsistentno, da se vsi ravna po njem, ne da bi med seboj prišli v protislovje ali navzkrižje. Ne gre torej za to, da bi neko ravnanje bilo dejansko univerzalno, ampak da je kot tako misljivo.

<sup>3</sup> Rascaroli, Laura. »The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments.« V: *Framework* 49, št. 2, jesen 2008, str. 24–47. Michigan, Detroit: Wayne State University Press, 2008, str. 35.

<sup>4</sup> 4 Ibid., str. 35–36.

<sup>5</sup> Ibid., str. 39.





Tudi vrtnice hočemo

filozofijo, za izraz humanistične vere v univerzalno sporočljivost človeške izkušnje, možnost racionalnega kritičnega mišljenja in izražanja onkraj avtoritarnosti instrumentaliziranega razuma (Adorno). Avtorica v eni sapi trdi, da »pravi filmski esej zamegljuje vprašanja avtoritete; prav zaradi njegove liberalne drže pa je posebno relevanten danes, ko je radikalno problematiziranje obstoja objektivnih, permanentnih in fiksnih pogledov na svet povzročilo propad velikih zgodb ter družbene prepričljivosti mitov o objektivnosti in avtoriteti«<sup>6</sup>; po drugi strani pa je »esejska struktura sama na sebi nedvomno humanistična – vsebuje predpostavko o določeni enotnosti človeškega izkustva, ki dvema subjektoma omogoča, da se srečata in sporazumevata na podlagi skupne izkušnje.«<sup>7</sup>

Ta notranja napetost se bo izkazala za nadvse dragoceno, saj nam omogoča, da razvežemo domnevno esencialno zvezo med epistemološko naravnostjo filmskega eseja in poststrukturalistično mislijo. Njuna ločitev omogoča, da filmski esej mislimo kot potencialno univerzabilno kritično formo in ima zato pomembne politične implikacije. Sorodne implikacije so v igri tudi pri razvezi domnevno esencialne zveze med feminizmom in določeno diskurzivno partikularizacijo žensk (zveze, ki jo vzpostavljata denimo feminizem razlike in dekonstrukcija). Vprašanje odnosa med partikularnim in univerzalnim torej omogoča prav

razjasnitev političnega pomena epistemološke in estetske naravnosti filma Aline Marazzi (tj. vpisa feminizma na raven formalnih postopkov in diskurzivnih strategij ter odnosa do resnice izjavljenega, tudi onkraj vsebine izjavljenega).

Odnos med partikularnim in univerzalnim je za feministično filozofijo nadvse pomembno vprašanje, saj ravno diskurzivna partikularizacija ženskih izjavljalnih pozicij znotraj patriarhalnih družbenih razmerij omogoča sistematično delegitimiranje feminizma kot partikularne, tj. parcialne, subjektivne, neracionalne pozicije, ki domnevno izraža politični interes določene partikularne družbene skupine (preveč vpletene in angažirane, da bi bila objektivna), kar še poudarja slika feminizma kot mišljenja tistih, katerih sposobnost mišljenja je sistematično postavljena pod vprašaj. Prevrčanje vrednot, ki predznak tovrstne sistematične partikularizacije zgolj menja in jo afirmira kot resnico diskurzov vobče (občo resnico o nemožnosti obče resnice; partikularno perspektivnost vsake diskurzivne pozicije), značilno za feminizem razlike in dekonstrukcijo, se izkaže za politično nevarno, v kolikor afirmira produkt patriarhalnih družbenih razmerij: sistematično partikularizacijo ženskega diskurza, ki temelji na redukciji žensk na spolno razliko, tj. na redukciji na funkcije, ki so družbeno spolno zaznamovane, reproduktivne, materinske in gospodinske.

Kot vztraja filozofinja Michelle le Doeuff, je proti sistematični patriarhalni partikularizaciji žensk treba vztrajati s tem, da je »'specifičnost' na strani maskulinizma, ne pa kake hipotetične 'ženskosti v mišljenju'«<sup>8</sup>. Za maskulinistično specifiko, partikularizem oziroma »folkloro dominacije« je namreč značilna izključevalnost: zanikanje možnosti univerzalne sporočljivosti racionalno artikulirane kritike, na kateri temelji tudi feminizem. Iracionalnost tako

ne zaznamuje kakšne »hipotetične ženskosti v mišljenju« (v kolikor je domnevna partikularnost slednje prav produkt maskulinističnega partikularizma, vključno s prepričanjem o njeni inherentni iracionalnosti); nasprotno, iracionalen je prav maskulinizem, ki svojo domnevno univerzalnost in objektivnost utemeljuje z izključevanjem (in je zato specifičen, partikularen in iracionalen, tj. neuniverzabilen): »Nekatere feministične teoretičarke so v skladu s tem ugotavljale, da gre, ko se ideje 'razlike' in 'specifičnosti' pojavijo v vsakdanji govorici, vselej za žensko razliko, saj je samoumevno, da moški ni nikoli različen – od česa naj bi se vendar razlikoval? Temu pogostemu stališču nasprotujem s trditvijo, da je teoretično možno imeti mišljenjsko skupnost, ki vključuje vse, in verjamem, da je to nekaj zaželenega na človeški ravni. Ko najdemo subjekte, ki to skupnost zanikajo in jo skušajo zožiti, da bi z afirmiranjem privilegija vključili le sebe, druge pa izključili, moramo to imeti za 'specifiko', za partikularizem ali preprosto za folkloro. Če je racionalnost (vsaj) želja, da bi bili vsem razumljivi, da bi mislili na način, ki ga je mogoče razširiti in pregovoriti, moramo razumeti maskulinistično specifičnost kot refleksijo iracionalnosti.«<sup>9</sup>

Kot trdi Michelle le Doeuff, predpostavka, da obstaja nekaj takega, kot je inherentno ženski in inherentno moški (tj. ženstveni ali možati) način mišljenja, zunaj patriarhalne ideologije nima smisla in pomena. Razum je človeško univerzalen, kljub temu pa je mogoče v mišljenju in filozofiji razpoznati maskulinistično partikularistično pozicijo, ki zase terja privilegij univerzalnosti s še kako partikularnim izključevanjem drugih (žensk, pa tudi drugih moških) na eni strani, ter feministično kritiko, ki z eksplikacijo lastne racionalno artikulirane točke pogleda, brez pretenzije po ekskluzivni absolutni veljavnosti, svoj pogled razpira kritični racionalni presoji drugih.

Vprašanje epistemološke distribucije partikularnega in univerzalnega

6 Ibid., str. 39.

7 Ibid., str. 36.

8 Le Doeuff, Michelle. *Hyparhica's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, Etc.* New York: Columbia University Press, 2007, str. 97.

9 Ibid., str. 97–98.



je ključno tudi za premislek o epistemologiji in estetiki oziroma za vprašanje o feminističnosti onkraj feminilnosti obravnavanega filma. To pride najjasneje do izraza, če skušamo premisliti, iz kakšne pozicije izjavljanja poteka produkcija pomena v filmu. Medtem ko je avtoričino osebno mnenje v najbolj eksplicitni obliki, ki jo navaja Laura Rascaroli (tj. v obliki komentarja nasnetega glasu), odsotno, je gonilo naracije zaporedno nizanje dnevnških izpovedi treh nadvse različnih žensk, ki omogočajo premislek ključnih tem za italijanski feminizem sedemdesetih: seksualnosti in seksualne osvoboditve v odnosu do družinskih razmerij, vprašanje splava in razveze zakonske zveze ter vprašanje politične organizacije, odnosa do drugih žensk. Četudi nedvomno drži, kot trdi Laura Rascaroli, da je avtorska perspektiva filmskega eseja lahko grajena tudi na drugih ravneh filmskega jezika (na vizualni, glasbeni, z dialogi, z mednapisi, predvsem pa v montaži), in da torej domnevni subjektivizem filmskega eseja ni nujno vezan na avtorski nasneti glas, pa bi tudi o drugače konstruiranem in izraženem subjektivizmu, tj. o eksplicitno osebnem in (samo) partikularnem mestu izjavljanja v filmu Aline Marazzi težko govorili. Bolj kot osebna avtoričina perspektiva je v pričujočem filmu zaznavna težnja po podajanju določene zgodovinsko umeščene izkušnje, ki pa ima potencialno splošnejši domet. Ali drugače, film podaja tri različne poglede na svet, tri eksplicirane »točke pogleda«, kot bi zapisala Michelle le Doeffer; a ta pluralizacija perspektiv ne deluje na način njihove relativizacije in epistemološke subjektivizacije, ki jo Laura Rascaroli pripisuje postmodernemu horizontu filmskega eseja, temveč na dva načina, ki potrjujeta razumevanje feminizma kot potencialno univerzabilne filozofske prakse.

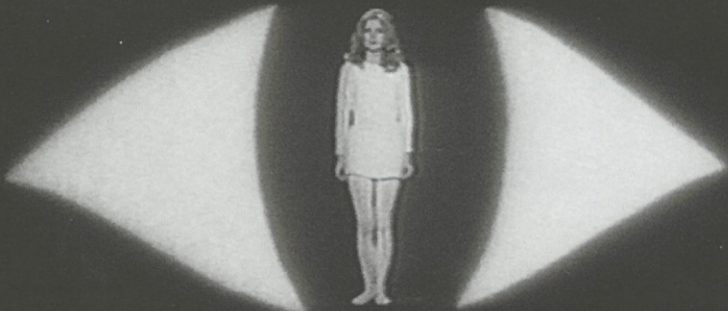
Poglejmo zgolj obravnavo seksualnosti v filmu: slednja je prek kontrapunktne montaže animiranih sekvenc, reklam, novičarskih prispevkov in dokumentarnih filmov tistega časa ponekod prikazana na duhovit način, druge z resnobnostjo osebnega

trpljenja, spet druge povsem dejstveno (denimo s kronologijo spreminjanja zakonodaje v odjavni špici). Medtem ko konzervativna represija seksualnosti eni od avtoric uporabljenih dnevnških zapisov povzroča hude psihične travme, postopna liberalizacija seksualnosti drugo pripelje do splava, dekleta z arhivskega posnetka feminističnega zbora pa se sprašuje, koliko tudi liberalizacija seksualnosti služi le moškemu interesom. Montažna tkanina raznorodnega materiala različnih medijev, diskurzivnih polj oziroma »narrativnih logik«, ki prinaša pluralnost pogledov na določene probleme v obravnavanem filmu, v montažni filmski sintezi dobi širše, potencialno univerzabilne implikacije. Aline Marazzi v zgoraj omenjenem intervjuju rabo dnevnškega, pisemskega in drugega biografskega materiala utemelji z namenom »izhajanja iz osebne izkušnje, da bi tako prišli do širše zgodbe«.

Sklenemo lahko torej, da se prav v premiku od osebne izkušnje k »širši

zgodbi«, k premisleku katere poziva gledalce, ne da bi podala domnevno enoznačno objektivno sliko, pa tudi ne zgolj subjektivnega osebnega mnenja, skriva feministična – a ne feminilna – estetska in epistemološka naravnost filma Aline Marazzi. Misliti feminizem kot nepartikularno, (spolno) nespecifično, tj. potencialno univerzabilno diskurzivno pozicijo je po poststrukturalizmu ključna politična naloga feministične filozofije. Film Aline Marazzi tako omogoča odpiranje filozofskih in političnih vprašanj, ki so za sodobni feminizem najbolj pereča, tako pa prav s svojo (filmsko-esejsko) estetiko in zgoraj orisano feministično epistemološko naravnostjo tudi presega partikularno omejenost dokumentarnega filma na portret določenega zgodovinskega trenutka. Feminizem v obravnavanem filmu tako nikakor ni stvar preteklosti, temveč akutna potreba politične in filozofske misli sedanjosti.

Tudi vrtnice hočemo







No Home Movie

Maša Peče

# Iz montirnice: Claire Atherton

Na začetku oktobra nas bo v okviru Festivala Mesto žensk obiskala Claire Atherton, dolgoletna sodelavka in tesna prijateljica Chantal Akerman, ki je kot montažerka sodelovala pri številnih filmih in umetniških instalacijah belgijske avtorice, nazadnje in zadnjikrat pri filmu **No Home Movie** (2015). Prosili smo jo, da za *Ekran* uvodoma prispeva nekaj besed, in za ta namen nam je zaupala zvočni posnetek pogovora ob projekciji filma *No Home Movie*, ki se je odvil 25. junija letos v londonskem Inštitutu za sodobno umetnost (ICA). Odpira nam dragocen vpogled v

razmišljanje in delo Chantal Akerman iz prve roke ter nič manj dragoceno razumevanje tega, kaj naj bi resnično bila in počela filmska montaža. Tu so njene misli.

## O filmu *No Home Movie*

**No Home Movie** ni nastal premišljeno, načrtovano. Spomladi leta 2014 bi morala s Chantal sodelovati pri neki umetniški instalaciji. Ni bila namreč le filmarka, pač pa celostna umetnica. Ustvarjala je instalacije, pisala knjige, hotela je napisati opero, snemala je

dokumentarne, eksperimentalne, smešne, žalostne, igrane filme. Zdi se mi, da je počela vse ... Nato pa ji je 5. aprila umrla mati. Srečali sva se nekoliko kasneje, po materinem pogrebu, in takrat mi je rekla: »Veš, kakšni dve leti sem snemala svojo mamo in rada bi, da zbereš vse, kar sem posnela.« Material je imela na trdih diskih in spominskih karticah različnih telefonov, zato je bilo zbiranje vsega težko delo. Tudi zato, ker je bila Chantal včasih neredna. Ne bi ji bilo všeč, da to rečem, toda zato ni nič manj res. Morali sva ustvariti red in poiskati način, kako spraviti posnete podobe na računalnik



ter se lotiti dela. Chantal mi je rekla: »Imam ogromno posnetkov svoje matere in mislim, da bi lahko iz njih nekaj naredili.« Dobro se spomnim, da je rekla »nekaj«, ne pa film, saj takrat še ni vedela, ali bi to lahko bil film, instalacija ali nekaj čisto tretjega. Tako sva se lotili dela.

...

Bilo je ganljivo videti, kako osebne so te podobe matere, kako blizu jim je Chantal, četudi kadri niso bili vedno popolni. A kaj sploh je popolnost? Bila je resnično vpeta v dogajanje. In tako sva začeli delati s temi podobami, jih montirati. To ni bil film, le posnetki njene matere, ki so bili na začetku dolgi kakšnih 6 ur. Toda nisva imeli občutka, da montirava film. Zdelo se nama je, da njena mati na ta način ostaja z nama. To so bili čustveno silovitvi, pa tudi srečni trenutki. Ker Chantal ve, kako ustvariti nekaj iz tistega, kar se zgodi, kar je, in ker je njena instalacija vsebovala posnetke iz puščave, je postalo hitro jasno, da bova v filmu združili te in one podobe. Tako se je ta film rodil. V trenutku, ko sva začeli mešati posnetke puščave in njene matere, je to postal film. Od tega trenutka sva lahko veliko bolj drastično posegli vanj in začeli zares montirati. To vam pripovedujem, ker so me nekateri kritiki po njeni smrti vprašali, ali gre za nekakšen filmski testament, oporoko. Sprva sem bila osupla, nato pa sem spoznala, da je nekaj normalnega, da si nekdo to misli. Toda lahko vam povem, da film to ni bil, ne zame ne zanjo. Potem ko film enkrat obstaja, lahko z njim počneš, kar hočeš, lahko ga analiziraš skozi dejstvo, da je ni več z nami, hočem reči, tu je, ampak na drugačen način. Toda film je nastal v nekem srečnem trenutku in takrat nisva vedeli, kam naju bo pot pripeljala, le to, da bova nekam vsekakor prispeli. Vse, kar sva vedeli, je bilo, da vodi do smrti njene matere. Chantal je pravila, da je to film o izgubi. Jaz mislim, da je tudi film o bližini in ločenosti. Pa o tem, kaj se dogaja s svetom. O zgodovini, tako intimni kot veliki zgodovini.

### O filmski montaži

Ko s Chantal montirava, vedno začneva na začetku filma in ga gradiva kader za

kadrom. Prva montažna verzija se tako po dolžini ne razlikuje dosti od končne različice. Nato se vrneva k posnetkom in delava na njihovi tenziji. Tokrat pa je bilo čisto drugače, saj sva morali najprej vzpostaviti odnos do teh podob in njihovo medsebojno razmerje, preden sva si drznili bolj poseči vanje in začeti resnično ustvarjati film.

...

Ko sva začeli zares montirati, ni šlo za rezanje, krajšanje posnetkov, pač pa za gradnjo odnosa med prizori iz stanovanja in tistimi zunaj. Težko je razložiti, kako sva določili dolžino tega ali onega kadra. Chantal je ljudem rada pripovedovala, kako sva med gledanjem posnetkov potrkali na mizo, če se nama je zdelo, da morava na tem mestu odrezati. In da sva vselej potrkali v istem trenutku. To je težko razložiti, kot bi prihajalo od nekdaj drugod. Ko to rečem, me je vedno strah, da bodo ljudje mislili, da sem malce nora. Toda medtem ko montiraš, resnično začutiš stvari, ki so onkraj razuma. To je povezano z občutkom in s tem, kako je predhodni prizor gradil svojo napetost – se mora še nadaljevati ali je čas za naslednji kader? V resnici gre za fizično in mentalno delo, kar mi je všeč. Montaža vključuje oba vidika človeškega bitja, sposobnost mišljenja in občutenja. Občutek sproži razmišljanje, to razmišljanje pa nas spet vodi do občutka in dolžine kadra. Včasih, pravzaprav pogosto, težava ni tam, kjer misliš, pač pa že nekje prej. Ko misliš, da je kader predolg, moraš pogosto spremeniti del filma pred njim, ker je mlačen, ker nima nikakršne tenzije.

...

Ko montiram, ne mislim na dogajanje iz zgodbe. Zgodba je tam, toda nimam je ves čas pred očmi, saj sicer postaneš njen suženj. Namesto tega moraš *poslušati* podobe. To je pravi izraz, ne le gledati, ampak *poslušati* podobe. In potem, ko jih zložiš drugo za drugo, to ustvari pripoved. Zgodba je tam, toda ni gospodar. Podob ni treba razumeti kot orodij, načina za razlaganje ali izgradnjo zgodbe. Podobe so tisto, kar vodi zgodbo, kar *ustvarja* zgodbo. Imaš torej nekakšno vizijo in včasih je težko z besedami pojasniti, zakaj

montiraš na tak ali drugačen način, ker to počneš intuitivno in ker gradiš nekaj, kar je živo, kar s teboj komunicira in ti sámo pojasnjuje, kaj počneš. Skozi takšen pristop, ki mu je bila Chantal globoko zavezana, pustiš filmom živeti – tudi po tistem, ko so že končani. Zato ker v procesu dela spoštuješ njihovo življenje, način, na katerega so. In določene podobe ne vključiš zato, da bi s tem nekaj povedal, pač pa včasih zgolj zato, ker čutiš, kot je rekla Chantal, da po trenutkih jeze, vetra in hrupa tistega drevesa, ki kljubuje viharju, enostavno potrebujemo nežnost in spokojnost zelenega prizora.

### O filmu (in) Chantal Akerman

Film je umetnost in umetnost obstaja, da bi nas pripravila misliti. Včasih pa mislimo, da film obstaja samo zato, da bi lahko pozabili na svoja življenja in živeli življenje tistega, ki ga vidimo na platnu. Da bi pozabili, da smo živi in da mislimo. Ljudje me včasih vprašajo, ali so filmi Chantal Akerman politični, in mislim, da v mnogočem so. Ne govorijo o specifičnih političnih problemih, toda način, na katerega so narejeni, in teme, ki se jih dotaknejo, na videz ne da bi jih hoteli izreči naglas, so pomembni in to politično pomembni.

...

Želela bi vam prebrati nekaj besed, ki jih je zapisala Chantal leta 2004, ko so ji v Centru Georges Pompidou priredili čudovito retrospektivo, kar upam, da se bo še pripetilo. Ob tej priložnosti so izdali knjigo, za katero je napisala nekaj sijajnih besedil, jaz pa bi vam rada prebrala en izsek. Seveda se ne nanaša na ta film, saj je bil napisan mnogo pred njim, in vendar lahko govori o katerem koli filmu Chantal Akerman: »In če bi bil kader navzoč le nekaj sekund, le toliko sekund, da bi pognal zgodbo naprej, bi imel dovolj časa, ta kader, da bi priklical misel na vse tiste ženske in tudi tiste moške v tem ali onem trenutku njihovega življenja? Ne, zagotovo ne. Toda čas ni samo v posnetku, temveč tudi v gledalcu, ki ga opazuje. Le ta občuti ta čas v sebi, tako je, tudi če trdi, da se zares dolgočasi in čaka že na naslednji kader. Čakati na naslednji kader pomeni hkrati in že občutiti, da si živ, da obstajaš. In pri tem se počutiš dobro ali slabo, odvisno pač.«





No Home Movie

No Home Movie

Maša Peče

No Home Movie, 2015, Chantal Akerman

# Domači posnetki za film brezdomja

*»Film se začne s posnetkom drevesa, ki ga stresa silovit veter. Prizor traja neskončno. Statičen kader, toda poln gibanja, hrupa, tuljenja vetra. Občutek imaš, da se ne bo nikoli končal, pa se. Oblačen posnetek, siva, razpršena svetloba, brez kontrasta ... Sledi sončen prizor iz bruseljskega parka, najbrž narejen spomladi, ko je trata tako zelena, da te zaslepi. Po vsem tistem pesku je morala priti zelena, po nevihti potrebujemo zatišje. In natanko tako je bil film zmontiran; posnetki niso tam, da bi podajali informacije, delujejo na čustveni ravni, na gledalca učinkujejo ...«*

Chantal Akerman

Tako se začne poslednji film Chantal Akerman (1950–2015), v katerem opazujemo intimno dinamiko odnosa

matere in hčere, Natalie in Chantal Akerman, medtem ko kramljata, obedujeta v kuhinji, medtem ko mati pospravlja, med pogovori po skypu, ko je hči na tujem, ostarela mati pa ob vsaki vrnitvi bolj slabotna, dokler se Chantal ne vrne domov zadnjič, da bi v svoji sobici v lično urejenem bruseljskem stanovanju zagrnila zaveso in se ob materini smrti poslovila od zadnjih sledi doma, tudi otroštva. Tako kot ves opus belgijske režiserke tudi njen zadnji film ni tam zato, da bi, kot pravi sama, »podajal informacije«, da bi razlagal, pač pa »zgoj« je. Njegovi protagonistki se, tako kot vsi njeni liki poprej, dajeta gledalcu na odprti dlani, v motrenje, in ne zato, da bi ju stisnili v pest. V filmu **No Home Movie** (2015) se stapljajo vsi filmi in vse življenje Chantal Akerman. Čeprav bo vedno zadnji, je hkrati prvi.

In tako kot njegove podobe govorijo o vseh poprejšnjih filmih, s pomenljivim dvojnim naslovom pove vse o sebi: *no home – home movie*.

Film je nastal nenačrtovano. Akermanova je dve leti snemala mater Natalie in njune vsakdanje izmenjave s svojo digitalno kamero in telefonom, bodisi v materinem stanovanju v Bruslju, torej »doma«, ali po skypu, ko je bila v tujini. Posnela je ure in ure, iz katerih je nazadnje nastal film, ki je strogo gledano film domačih posnetkov, celovečerni *home movie*. In hkrati je popoln sopotnik, ohlapna dokumentarna različica režiserkine vrhovne mojstrovine, nekakšen vzvratni *making of*, saj je Chantal Akerman v **Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975)





No Home Movie



Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles

poustvarila prav materine nadrobne, ritualizirane geste, ki jih je opazovala vse svoje otroštvo. In v retrospekciji se mati – ne konceptualna, pač pa prav ta, konkretna mati – razkrije kot podstat in vir vseh njenih filmov. »Mama, tako dolgo si že v Belgiji, pa imaš še vedno naglas,« pravi v **Aninih zmenkih** (Les Rendez-vous d'Anna, 1978) hči svoji materi, ko jo obišče za hip, za eno noč, in nato kot režiserkin alter ego spet odpotuje predstavljat svoj film po svetu. »Moja mati je preživela internacijo v koncentracijskem taborišču, in ta travmatična izkušnja jo je močno zaznamovala. Kot otrok sem to občutila. Zato sem bila vedno star otrok. Nikoli ji nisem ugovarjala, nikoli nisem kričala, ker sem hotela na vsak način zaščititi osebo, ki je toliko pretrpela. Čeprav nisem v resnici nič vedela o taborišču, saj o tem ni hotela nikoli spregovoriti, me je njena izkušnja zaznamovala. Vedno sem bila zadržana. Morda lahko to vidite v filmu **Anini zmenki**, tudi ona nikoli ne govori, samo posluša.«

Tudi režiserkini značilni formalni prijemi, ki jih vpelje *Jeanne Dielman* in zrcali *No Home Movie*, imajo izvor v življenju in otroštvu. Nenehno kadriranje skozi vidne oboke vrat; distanca, ki jo vzpostavlja pogled od zunaj, ali točneje, od znotraj v prostor, in realnost, ki je večno zunanja, saj pripada drugemu (človeku ali svetu). »Mati ni hotela, da se kot otrok igram zunaj, na ulici. Ves čas se je bala zame, zato sem vedno stala pri oknu in gledala ven. Sama, gledajoč skozi okno.« Uokvirjene, povečini frontalne kompozicije kadrov v srednjem planu so prepoznavni pečat Chantal Akerman, njen modus operandi, ki vdira v film tudi takrat,

ko gre za praviloma bolj spontan domači posnetek. »Pri tem filmu je Chantal pogosto pozabila na kamero. Toda hkrati mislim, da nanjo nikoli ni dejansko pozabila. Pri ustvarjanju vedno deluje več ravni zavesti. Na surovih posnetkih (rushes) se je začela slika včasih obračati v vse smeri, nato se je zaslíhal hrup, ko je potisnila mizo, na kateri je bila kamera, in nenadoma si pred objektivom zagledal kabel in cigaretni dim, pa spet 'tresk', ko je s kamero ob nekaj udarila ... Le kaj se dogaja, sem se spraševala. Nato pa sem ga nenadoma zagledala: kader, popolni kader. Te integralne posnetke bi morali kazati študentom filma.«

Poleg značilnih kompozicij je zopet prisotna še druga stalnica: darežljiva, a popolno kalibrirana dolžina kadrov, otipljiva navzočnost časa. Navidezna naravnost, skorajda frivolnost trajanja posnetkov je v resnici svoje nasprotje, nevidna umetelnost, nadzorovana večšina filmske govorice. Moč in funkcija podob tu nista v naraciji – ne v razlagi ne v pripovedi zgodbe. Podobe skozi svoj prostor in čas, skozi vizualno kompozicijo in trajanje kadra, angažirajo gledalčevo percepcijo, da bi ta sprožila refleksijo. Opazovalni film, torej. Kar nas zopet vrača k Jeanne Dielman. Njen vsakdan je organiziran tako, da ne bi dopuščal praznin, saj višek časa odpira možnost refleksiji, le da je ta za Jeanne uničujoča; praznina pomeni soočenje, čas za samorefleksijo je čas za tesnobo.

- 1 Claire Atherton, montažerka filma *No Home Movie* in dolgoletna sodelavka ter prijateljica Chantal Akerman, med pogovorom po projekciji filma v Institute of Contemporary Arts v Londonu 25. junija 2016 (povzeto po zvočnem posnetku iz osebne arhiva C. Atherton).

Toda *No Home Movie* pomeni tudi odmik, novost. Klavstrofobično totaliteto rutinskega vsakdana v bruseljskem stanovanju (nekoč na Quai du Commerce 23, zdaj v materinem domu) razpira praznina izraelske puščave, zunanje sveta, ki hkrati rahlja strogo linearnost zgodnejšega filma. Praznina, ki nas pripelje k drugi plati naslova: *no home*. Občutek brezdomja, ki je preveval življenje in delo Chantal Akerman, ima tu mnogo pomenov. Najprej izkoreninjenost družine, staršev, ki sta morala med vojno prebegniti iz Poljske, po smrti moževega očeta pa sta prekinila tudi s strogo judovsko tradicijo, v kateri je Chantal sprva odrasla. »Starša sta bila poljska Juda iz zelo ortodoksnih družin. Nato sta prispela v Bruselj. Jaz sem se kasneje odselila v Pariz, zatem v New York, pa za nekaj časa v Izrael ... Nikoli nisem čutila, da pripadam. In to je včasih težko, saj ti občutek pripadnosti daje notranji mir. Jaz pa ne spadam nikamor, sem kot nekakšna izobčenka.« Posledično torej njen lastni, večni občutek brezdomja. Čeprav se je vedno znova vračala k materi, tam ni bila resnično doma. Kot tisto osamljeno drevo v uvodnem prizoru, ki v izraelski pustinji vztraja in prenaša neutrudne sunke vetra. In nazadnje brezdomje, ki smo mu priča ob koncu filma: izguba čustvenega doma ob smrti matere, ki je edina bila dom.

Za Chantal Akerman je bil *No Home Movie* zlasti film o izgubi. Za gledalca je to vendarle tudi film vrnitve, zadnje, bežno, a tudi najbolj neposredno srečanje s Chantal Akerman. In bržkone je oboje, kot pravi Claire Atherton, film o bližini in oddaljenosti. Ti dve pa sta relativni, zamenljivi kategoriji, saj lahko razdalja, odsotnost, celo smrt, kot kaže ta film, botrujejo občutenju in ustvarjanju najintimnejše bližine.





Kristinin svet (Andrew Wyeth) © MoMA

**Preacher**, 2016, Sam Catlin, Evan Goldberg, Seth Rogen

TV serija

Anže Okorn

# Kristinin svet

Feministka Tulip (Ruth Negga), pridigar Jesse Custer (Dominic Cooper) in irski vampir Cassidy (Joseph Gilgun), ki ima raje viski kot kri. Prva je poklicna morilka, drugi prej kot v Jezusa verjame v komedijo Billa Hicksa, življenjska zgodba tretjega pa je, »kot bi imela Bram Stoker in Brendan Behan otroka ter mu dovolila non stop uživati crack«. Sveta Trojica, križana z **Opičjimi norčijami** (Monkey Business, 1931, Norman Z. McLeod) bratov Marx in **Rojenima morilcema** (Natural Born Killers, 1994, Oliver Stone). Troedinost, od katere po spopadu z ameriškim nezavednim ne ostane nič več kot le tropižje ... ali še bolje: troopižje @@@.

AMC-jeva televizijska serija **Preacher** (2016) je nastala po istoimenskem grafičnem oziroma risanem romanu – risoromanu, kot tudi v slovenščino prevajamo sintagmo *graphic novel* – skratka stripu. Nanj pa so, po pripovedovanju avtorja Gartha Ennisa, vplivali predvsem filmi. V prvi vrsti vestni: »John Ford in John Wayne, Clint Eastwood, Sam Peckinpah ...«, pa tudi znanstvenofantastične akcijske drame iz osemdesetih, kot so **Osmi Potnik** (Alien, 1979, Ridley Scott), **Stvor** (The Thing, 1982, John Carpenter), **Terminator** (1984, James Cameron) in **RoboCop** (1987, Paul Verhoeven).

Toda bolj ali manj pospešeno gibanje podob na filmskem platnu, televizijskem ekranu, predvsem pa na straneh stripa, povzema v *Preacherju* ena sama: slika *Kristinin svet* Andrewa Wyetha, tempera na impregnirani plošči iz leta 1948, ki kot del stalne zbirke visi v newyorškem Muzeju moderne umetnosti. V njej se preko svoje, še bolj pa materine življenjske zgodbe najde protagonist Jesse Custer, svojevrstni pridigar. Naslikana v stilu tako imenovanega magičnega realizma upodablja žensko, ki naslonjena na dlani sedi sredi travnatega polja in gleda proti sivi

hiši, skednju in še nekaj manjšim gospodarskim poslopjem na horizontu. V resnici se ženska plazi, saj gre za Wyethovo sosedo Anno Christino Olson, ki je imela Charcot-Marie-Moothovo polinevropatijo, zaradi katere so ji odmirale mišice. Christina ni nikoli uporabljala invalidskega vozička, ampak se je raje plazila, z besedami Wyetha, »kot rakovica po obali Nove Anglije«. »Moj bog. Nekdo je naslikal moje življenje,« komentira v stripu to umetniško delo Jessejeva mama, soimenjakinja slikarjevega invalidnega modela, ki je morala biti vse življenje na varni razdalji, vselej na očeh, pa še na kolenih za povrh! Hiša v Cushingu, v zvezni državi Maine, je bila središče Christininega sveta, na katerega je bila obsojena – vsa šibka – brez možnosti za »pobeg«. Položaj na koncu travnika, ki ga je ovekovečil Wyeth, je bil njena skrajna meja: tako rekoč položaj na bojnem polju, kjer se je fizično bilo s psihičnim oziroma duhovnostjo. *Travne bilke* in Christinini lasje v vetru ter njen kontrastni hendikep, ob katerem se človek vpraša: ali je bila res tudi ona narejena po božji podobi?

Najavna špica televizijskega *Preacherja* nam v ritmu glasbe Dava Porterja (*Kriva pota*), mešanice orglic, violine in pevskega zbora, med imeni nastopajočih na črni podlagi naniza s soncem obsijano teksaško pokrajino z žičnato ograjo ... prazno škatlico cigaret ter steklenice viskija in piva ... beli duhovniški kolár izza kavbojsko okovanega ovratnika, ki mu hitro sledi sesanje črtice iste barve s tulcem dvajsetdolarskega bankovca ... pa spektakularno zaviranje avta in napevanje revolverja ... plus kravica, od katere že v naslednjem prizoru ostane le za pest surovega bočnika ... postelja v hotelski sobi ... drevo z vejami kot nalašč za linčanje ... za konec pa še maskota nekega športnega kluba, ki jo dobi po gobcu od Indijanca ... skratka, prizori vseh sestavin »božjega golaža«, ki ga pomaga kuhati Ennisov brooklynski Hell's Kitchen.



Osnovna premisa *Preacherja* je namreč *beef*, ki ga urbani slovar razlaga kot slengovski izraz za spor – z bogom! Bog kot bodeča žica, opiat, ljudje smo njegova čreda, preganja nas, žre ter nam gre v nos, ker je osnova njegovega stvarjenja razlika! Jesse si *beef* z bogom lahko privošči, ker se je njegove duše in volje polastila iz paradiža pobegla Geneza, posledica seksa med angelom in demonom, mešanica dobrega ter zla oziroma absolutna moč, ki je videti kot komet z obrazom dojenčka. Geneza je nova ideja, ki je bila v raju razglašena za nenaravno, saj naj bi nastala v nasprotju z redom stvari. V trenutku, ko je bila ta božja konkurentka spočeta, je bog svoj *job* obesil na klin in zapustil nebesa. Geneza je nekakšna osnova Nietzschejevega mišljenja božanskosti, ki je v tem, da »bogovi so, ni pa boga«. *Mali bogovi?* Na primer »bog mesa« Odina Quincannon, lastnika mesnopredelovalne tovarne; lik, ki ga je serija za razliko od stripa, v katerem se pojavi bolj proti koncu, predstavila že v prvi sezoni. »Vsemogočni Gospod je le še en pasji sin!« Ugotovitev, ki jo Jesseju na usta polaga Geneza? V povezavi z njo je tudi njegova supermoč: BOŽJA BESEDA, ki jo je najlažje opisati kot »rečeno–storjeno« ... Kar Jesse zaukaže, to človek izvrši ... in to dobesedno! Zdaj pa pomislite na ukaze, kot so: »Pojdi k hudiču!«, »Preštej vsa zrnca peska na plaži!« ali preprosti: »Jebi se!«

Bog je dal odpoved in pobegnil, ker se je zbal nove ideje – nekakšne vmesnosti, ki sili k mesenosti in bi lahko nadomestila njegov »črno-beli bulšit«, vojskujoča se pekel in nebesa. Geneza postaja Jesse. Zakaj je izbrala ravno njega? Ker je bil, prisiljen v poklic pridigarja, tudi sam nekako sit raja, pa tudi njegova mama in oče sta kršila pravila; spoznala sta se tako, da mu je, marincu, pod vplivom hipijevstva pljunila v obraz. Geneza je bojevitost postajanje: misijonarji učijo domorodce krutosti; heroji iz 2. svetovne vojne postajajo plačanci vojaške industrije Strička Sama; človeka se ubije zato, da bi se mu preprečilo samomor; pacifisti pa vojake ob vrnitvi domov zmerjajo z naci prasci. Bog je na begu, pogrešan, stvarjenju je obrnil hrbet! Morda je le na kratkih počitnicah? Morda je bog mrtev: a v tem primeru je umrl od smeha, ko je slišal nekega drugega boga govoriti, da je edini. Humor boga je sprevržen: na Zemljo se vrže le zato, da se tu potem raztreščen spre s samim seboj. Mímogredé mimo grêde – stripovski *Preacher* glede Jezusa: da se piše de Sade oziroma je le »jebena glupa legenda« ...

Vseeno pa je prav preko te legende mogoče potegniti vzporednico med vsebino stripovske predloge in načinom, kako so se televiziji lotili njene priredbe. Rdeča nit *Preacherja*, modernega špageti vesterna, katerega nadaljnja kategorizacija bi šla v božjo mater, je kri. Ne gre samo za njeno izdatno prelivanje, saj je na straneh stripa včasih res kot na »šlampasti« krvodajalski akciji, ampak tudi za problematičnost ohranjanja njene čistosti. Krvavo zveste filmske adaptacije raznih literarnih del imajo pogosto podoben problem kot krvoskrunstvo ...

»Bog mesa, večno prežvekovanje krvavice na pripovedno likovno vejo obešenega kiklopa, opa!«

Da ne bi prišlo do zgornji povedi slične izrojenosti *Preacherja*, je bil eden prvih dogovorov Gartha Ennisa, ilustratorja Steva Dillona in ustvarjalcev serije Sama Catlina, Evana Goldberga ter Setha Rogena ta, da se stripa ne bodo držali kot Cassidy plota.

Uvodna sezona se poda v obdobje Jessejevega pridiganja v mestecu Annville, ki je nekakšna slepa pega stripa. Slednji je že sam po sebi tako *off*, čez rob in čez les, tako premaknjen, da mu vsak nadaljnji premik serije v svojo smer gotovo prej koristi kot pa škodi. Tako se namreč ustvarja skupni presežek dveh vzporednih, a na izviren način dopolnjujočih se preacherjevskih vesolij, stripovskega in ekraniziranega, ki *fanboyem* prvega ponuja nadaljnje pretresanje, gledalcem pa vzbuja željo po branju predloge. Ta zna biti še toliko večja zato, ker se serija prav nič ne trudi hiteti s pojasnjevanjem; izziva z namigi in drži suspenz iz epizode v epizodo. Tempo se zdi na trenutke nalašč zadržan: pod vplivom sličic, ki jih tako na gosto strelja stripovska predloga, a za katere si lahko čas vzamemo drugače kot pri ogledu filmskega posnetka.

Serija *preprecha* tudi s čistim filmskim izrazom; poigrava se s fotografijo, zvokom in glasbo, ko jih prilagaja razgibani naraciji: osrednja zgodba je namreč prestreljena s številnimi *flashbacki* iz bolj ali manj oddaljene preteklosti. Pilotna epizoda se začne v stilu *sci-fi* filmov iz petdesetih; zgodba kavboja, ki postane svetnik morilcev (Graham McTavish), je v slogu fotografij in slikarskih del s konca 19. stoletja, Jessejevi spomini pa so črno-beli ... Kot in premikanje kamere sta bila v prvi sezoni posebej zanimiva v najbolj nasilni sekvenci, ob kateri je bil gledalec omejen na en sam pogled, tako da mu je bila »prihranjena« večina eksplicitnega. Verjemite, zaradi zvočne podlage in dogajanja v ozadju, ki ga je kamera ujela »mimogrede«, ni bila nič manj krvoločna!

Če je izvirni *Preacher* nekako na pol poti med knjigami in filmi, izkoristi serija ravno to polovičko; zaigra na filmičnost vseh (pop) kulturnih referenc, privzetih iz stripa, v katerem morda niso prišle toliko do izraza, in hkrati dodaja nove – v istem stilu! Ne moremo mimo glasbe: *Time of the Preacher* Willieja Nelsona in *Personal Jesus* Johnnija Casha; pa tudi ne mimo Hitchcocka: ena od (anti)junakinj sprejme življenjsko odločitev po ogledu dialoga o »zasebnih pasteh« iz njegovega *Psiha* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock); pa Tarantina ter bratov Coen (»*Veliki Lebowski* je preценjen!«) ... Navijamo vsaj še za komika Billa Hicksa, band The Pogues ter Stana in Ollieja s klavirjem po stopnicah (*The Music Box*, 1932, James Parrott). Televizijski *Preacher* kar kliče po insertih iz raznih klasik; pozna se, da je njegov risani oče *straight outta nineties* in v tem oziru tudi hiphoperski, temelječ na *sampleih*. Sumimo pa, da se zna zaradi avtorskih pravic zaplesti pri gotovo najpomembnejšem citatu: Johnu Waynu, s katerim je že od malega v dialogu shizofren Jesse. Če bi se slednji v seriji lahko pogovarjal z odlomki iz filmov *Alamo* (*The Alamo*, 1960, John Wayne), *Mož, ki je ubil Libertyja Valancea* (*The Man who Shot Libery Valance*, 1962, John Ford), *Pravi pogum* (*True Grit*, 1969, Henry Hathaway) ..., bi to zažigalo kot zippo z gravuro »Jebeš komunizem«, ki ga je Jessejev oče v Vietnamu dobil od Wayna osebno, vendar pa je to zaradi že omenjenega razloga bržkone pobožna želja. *Samplanje* glasbe ponavadi še nekako gre, The Duke pa bo trši oreh!

Vlogo Vojvode oziroma Jessejevega namišljenega »prijatelja« je v seriji zaenkrat prevzel v pekel poslani šerifov sin Eugene, ki je preživel cobainovski samomor s šibrovko. Zaradi obraza, ki po sreči v nesreči spominja na zadnjično odprtino, se ga je prijel vzdevek Arseface. Je »najbolj butast in pomilovanja vreden pasji sin na Zemlji« oziroma živi dokaz, da ima bog smisel za humor ... s katerim se bo človeštvo moralo soočiti. »Življenje posnema rit«: Arseface it!





High-Rise, 2015, Ben Wheatley

kritika

Dušan Rebolj

# Stolpnica v interpretaciji Amy Jump in Bena Wheatleyja

*»Kasneje, ko je doktor Robert Laing sedel na svojem balkonu in jedel psa, je razmišljal o nenavadnih pripetljajih, ki so se v tej ogromni stanovanjski stavbi dogajali v preteklih treh mesecih.«*

Če bi se pustili zapeljati neposredni motiviki, ne bi imeli boljšega argumenta za realni obstoj »duha časa«, kakor sta roman J. G. Ballarda *High-Rise* (v slovenščino sicer ni preveden, a mi mu recimo *Stolpnica*) in scenarij Davida Cronenberga za film *Srh* (Shivers, 1975). Avtorja nista imela nikakršne možnosti, da bi drug od drugega prepisovala, saj sta svoji deli ustvarjala popolnoma neodvisno, vsak na svoji celini. Pa vendar sta istočasno ustvarila pripovedi z identično vsebino – v elitni, visokotehnološki, samozadostni

stolpnici se novo vseljenim stanovalcem zaradi ponesrečenega eksperimenta »norega znanstvenika« zmeša. Rezultat je bizarno karnevalsko vzdušje nasilja in seksa, ki obolele popolnoma prevzame in se s koncem pripovedi ne iztroši. Konec je zgolj namig, da se bo norost širila naprej.

Toda domala identični pripovedi poganjata natančno nasprotni kavzalni načeli. Njune sledi je videti že na prvi pogled, v precej banalnih razlikah. V *Srhu* je nori znanstvenik le stanovalec stavbe, v *Stolpnici* pa je njen načrtovalec in med stanovalci neke vrste poglavar oziroma duhovni vodja. V *Srhu* je medicinski raziskovalec, parazitolog, v *Stolpnici* pa arhitekt. Torej se prvi ukvarja s



subjekti, drugi pa s strukturami. Temu sledita načina širjenja okužbe. V *Srhu* se širi od znotraj navzven, v *Stolpnici* pa od zunaj navznoter.

V *Srhu* je vir okužbe parazit, ki v človeškem gostitelju izniči družbene inhibicije, tako zvede stanovalce na skupni imenovalec spolnih in morilskih apetitov, povozi staro družbeno pogodbo (temu primerno se »izumitelj« parazitira piše *Hobbes*) in vzpostavi novo, popolnoma hedonistično »skupnost«. Skratka, človeška subjektiviteta se razmahne in povozi obstoječo, dano strukturo. Tudi v *Stolpnici* skuša znanstvenik, arhitekt Anthony Royal (še en pomenljiv priimek), vzpostaviti novo družbeno skupnost in s samozadostnostjo stavbe spodbuditi med stanovalci blagodejno družabnost. Toda ker vertikalni ustroj zgradbe še ni povsem izpopolnjen – arhitekt načrtuje pet stolpnic –, prihaja do nenehnih izpadov elektrike – se pravi do neenakomerne razdelitve življenjskih sredstev – in stolpnična družba se, primerno zgradbi, razcepi na frakcije glede na višinsko lego svojih stanovanj. Konflikti, ki jih neti struktura *Stolpnice*, se stopnjujejo, toda tukaj do stopnje popolne alienacije, ko preživeli prebivalci zgolj atomistično zasledujejo vsak svojo poblastenost.

Če povzamemo – *Srh* je pripoved, kako se načrti znanstvenika, ki bi rad ljudi pahnili v popolno zamaknenost in razdružbljenje, izjalovijo, saj ponoreli goni njegove subjekte dejansko zblížajo. *Stolpnica* pa je pripoved o izjalovitvi načrtov znanstvenika, ki bi rad ljudi zblížal. Načrtovana struktura se mu izmuzne ter subjektiviteto živečih v njej tako skrotoviči, da so na koncu prepuščeni le še sami sebi (ohrani se nekakšna bolna oblika materinstva, ki je bistvena, a bomo o njej spregovorili kasneje).

Lucidni ton, v katerem je napisan uvodni stavek knjige – naveden je na začetku članka –, je natanko odraz absolutno odtujenega stanja, iz kakršnega zre v preteklost protagonist. V razpadu stolpnične družbe najde tisto, kar je vseskozi iskal, popolno zasebnost, v njeni zverinskosti vztraja ter se je udeležuje (pomembni vidik prispodob »stolpnice« je, da med vso to grozo iz stolpnice nihče ne odide in da nihče ne pokliče ne policije ne rešilca).

»... ko je bilo spet vse kakor ponavadi, ga je presenečalo, da pravzaprav ni bilo očitnega začetka, trenutka, ki bi njihova življenja pahnili v neko nedvomno bolj zlovesčno razsežnost.«

Kam pojedeni pes taco moli, sta scenaristka Amy Jump in režiser, njen mož Ben Wheatley, na koncu svoje predelave Ballardove knjige vklopila v jasnovidno perspektivo enega od likov, otroka, ki se vseskozi trudi, da bi z raznoraznimi tehnološkimi sredstvi videl v prihodnost. V sklepnem prizoru sedi na strehi stolpnice in po radiu posluša nagovor Margaret Thatcher, ki je natanko leta 1975 prevzela vodstvo konservativne stranke. Thatcherjeva razloži, da je stopnja »svobode« v družbi premosorazmerna s tem, koliko je kapitalistični sistem »pravi«, torej ne državni kapitalizem – kolikor je denar predvsem v lastništvu ljudi, na katere država nima vpliva.

Thatcherjansko pojmovanje svobode seveda predpostavlja vsesplošno ekonomsko odtujenost in redukcijo skupnosti na družino ter njen najožji prijateljski krog. Čudaška družabnost morilskih žensk v stolpnici in skrb za novorojenega otroka je torej v interpretaciji scenaristke in režiserja prisposoda za nastop političnih sil, ki so Margaret Thatcher štiri leta kasneje ustoličile kot groteskno, pogubno »mater« nacije. Dedci, ki jih ženske pogubijo, pa so odmev premagancev, ki jih je za seboj puščala Thatcherjeva – najprej okostenelega torijskega vodstva, nato nič bolj učinkovitega vodstva laburistov, ki jih je porazila na naslednjih volitvah. Nekaj podobnega sluti Laing: v modusu popolne odtujenosti, ko začne še o samem sebi govoriti v tretji osebi ednine, predvidi širjenje te blaznosti iz ene *Royalove zgradbe* v drugo. Navsezadnje je pohod thatcherjanstva omogočila tudi ostra stratifikacija, vertikalna *zgradba* britanske družbe, ki ima svoj izvor v *kraljevini*. Laing je v svojem sklepnem stanju idealni državljani te kraljevine. Razmišlja celo, da bi odprl zasebno ordinacijo.

Skratka, Wheatley je prelomil obljubo, ki jo je dal med predstavitvami svojega prejšnjega filma *Polje v Angliji* (A Field in England, 2013) – da je to za nekaj časa njegov zadnji film o zgodovinski uročenosti britanskega otoka.<sup>1</sup> Tudi *Stolpnica* je še bolj kakor Ballardov izvirnik nabita z močnim interesom za družbeno zgodovinsko kontinuiteto, ki glede na rezultate še najbolj deluje kakor prekletstvo.

Toda Wheatleyjevega filma v resnici ne gledamo na tak način. Podobno kakor je bilo tudi *Polje v Angliji* mogoče povsem racionalno razložiti, ni pa racionalnosti neposredno impliciral njegov narativni potek. In kakor je *Polje v Angliji* klasično narativni film, dokler protagonisti ne vstopijo »v polje«, je tudi *Stolpnica* klasično, pravzaprav klasicistično, skoraj kubrickovsko narativen film do Laingove prve prave transgresije, približno na tretjini filmovega dvournega trajanja. Nato se začne karnevalski kaos stopnjevati in se stopnjuje vse do sklepa in umiritve v popolnoma zbrano, brezprizivno sociopatijo.

Film se mora od zgoraj navedenega odlomka iz knjige – odlomka o odsotnosti prelomnega trenutka – oddaljiti toliko, da nam da izhodišče, iz katerega mu lahko zatem sploh sledimo v besnilo. A čeprav razpolagamo s tem izhodiščem in čeprav Amy Jump in Wheatley na koncu vse skupaj zaokrožita v pomensko celoto, moramo besno jedro filma gledati, kakor da bi poslušali eksperimentalni džez. Če bomo čakali na refrene in konvencionalne harmonije, bomo zgolj vse slabše volje, saj jih preprosto ne bomo dobili. Edina lucidnost v pripovedi je Laingova lucidnost z začetka in s konca, toda ta je že lucidnost žrtja psa, »človekovega najboljšega prijatelja«. Iz česar se seveda zopet oglasi nosljanje Margaret Thatcher.

1 O tem govori članek »Kako je Ben Wheatley zacelil zlom Britanije,« ki ga je podpisani objavil leta 2014 v julijsko-avgustovski številki *Ekrana*.





Bacalaureat, 2016, Cristian Mungiu

kritika

Petra Meterc

# Bacalaureat: vzhodnoevropsko tekmovanje v goljufanju

Ko je v juliju Melania Trump nastopila z govorom, ki je bil očiten plagiat govora Michelle Obama izpred nekaj let, je dr. Monika Nalepa, profesorica političnih znanosti na Univerzi v Chicagu, napisala blog za Washington Post Online Edition, v katerem je goljufanje označila kot endemično za vzhodnoevropsko kulturo. Četudi je omenjeni članek osnovan na generaliziranju in posplošenih domnevah, pa bi lahko zatrdili, da ravno film **Bacalaureat** (2016, Cristian Mungiu), v slovenskem prevodu Matura, pripoved o goljufanju iz romunske, zatorej vzhodnoevropske perspektive, vsaj deloma prikima trditvam profesorice Nalepa.

Cristian Mungiu, eden izmed prvakov romunskega novega vala, nam tokrat podaja zgodbo o očetu (Adrian Titieni), ki je za uspeh svoje hčerke (Maria-Victoria Dragus) pripravljen storiti vse. Očetu se zdi, da hči mature ne bo uspela opraviti s takšno odliko, kot je načrtovala, saj je bila dan pred izpitom iz romunskega jezika na ulici napadena. Zato se odloči, da bo stvari vzel v svoje roke. Socialno mrežo znancev uporabi za usluge, ki jih potrebuje, in Mungiujeva Romunija se za takšno delovanje zdi popolna. Čeprav je osrednji lik v filmu ujet v verižno reakcijo moralnih odločanj, ki jim ni in ni konca, Mungiu secira predvsem izjemno koruptiven in rigid



birokratski sistem ter ne očetovega značaja. Omenjeni sistem deluje kot nekakšna klientelistična džungla – kultura medsebojnih uslug na vseh ravneh, bodisi v pravnem, zdravstvenem ali izobraževalnem sistemu – ter zapolnjuje in preskakuje sistemske luknje, ki izhajajo iz neoperativnosti države. »Ne govorite mi, da živite od svoje plače,« je očetu rečeno nekje v sredini filma, čeprav je kot zdravnik med redkimi v svojem poklicu, ki podkupnin dejansko ne sprejemajo.

A zdi se, da mu ta absurda poštenost v življenju ne pomaga kaj dosti. Film preskakuje iz zasebne v javno sfero in obe sta prikazani podobno disfunkcionalno. Razočaran zaradi postsovjetske tranzicijske družbe se glavni lik zdi ujet v nenehnih neuspehih. Skrivnostno metanje kamnov v njegovo okno, ki ga sam dojema kot nekakšno slabo znamenje, kot da se je proti njemu zarotilo vesolje, vzdušje le še okrepi. Največji neuspeh pa so osebna razmerja: njegova žena (Lia Bugnar) je depresivna, njegova ljubimka (Malina Manovici) nad njim razočarana (ko jo v filmu spoznamo, izvemo, da je očetu – ironično – ime Romeo), hčerka pa je predvsem naveličana očetovih osebnih frustracij, zaradi katerih je morala postati nekakšen projektni otrok. Oče je od vseh treh žensk popolnoma odtujen, a vseeno obseden izključno z mislijo, da bo hčerka sprejeta na prestižno britansko univerzo in tako uspela v njegovem glorificiranem konceptu Zahoda. Lekcija za očeta pride na koncu, anti-klimaks, s katerim se film zaključí, pa ima pravzaprav več skupnega z generacijskimi razlikami kot s korupcijo in goljufanjem, kar gledalca postavi pred zanimiv premislek.

A za nekoga, ki pozna Mungiujev filmski jezik ter ostale filme, ki so se v preteklosti že ukvarjali s temo korupcije v Romuniji, kakršen je denimo Porumboiujev **Politist, Adjectiv** (2009, Corneliu Porumboiu), film ne doseže pričakovanj. Zdi se, da je Mungiu naredil korak v stran od tipične, skorajda

dogmatske estetike ter omilil grob novovalovski realizem. Film gledalcu predstavi težko prebavljivo zmes dogajanja in odprtih tematik, zato se fokus glavne pripovedne linije občasno izgubi. Ritem filma se pogosto pospeši zaradi obilice stranskih zgodb, od katerih se nekatere, denimo zgodba o sinu očetove ljubimke ter prizori s hčerkinim fantom, zdijo povsem odvečne. Vseprisotna korupcija, ki jo vztrajno dokazujejo nešteti primeri, pa lahko deluje proti realizmu filma. Tematsko bi lahko potegnili vzporednico z bolgarskim filmom **Učna ura** (Urok, 2014, Kristina Grozeva, Petar Valčanov), v katerem je dardenovska triler-kritika disfunkcionalne družbe zgrajena okoli metafore šolske kraje. A *Bacalaureatu*, katerega koproducenta sta bila, nepresenetljivo, prav brata Dardenne, zagotovo umanjka vsaj droben korak v stran od varnega udobja njegove zgodbe.







Izganjalci duhov / *Ghostbusters*, 2016, Paul Feig

kritika

Ana Šturm

# Nevidno delo

Teško je reči, ali je bil film *Izganjalci duhov* (*Ghostbusters*, 2016, Paul Feig) – oziroma, bodimo za razliko od slovenskih distributerjev fer in napišimo *Izganjalke duhov* – že od samega začetka zamišljen tako, kot izpade na koncu, ali pa so ga šele številni mizogini in rasistični internetni troli, ki so se v spletnih komentarjih pojavili že ob prvi novici, da bodo v *rebootu*, *remaku*, *reheatu* kultne klasike iz 80. let delavske škornje in rjave kombinezone z logotipom prijaznega duhca oblekle štiri ženske, napravili za takšnega, kakršen je.

Scenarij, ki sta ga napisala Paul Feig in Katie Dippold, ta je kot scenaristka sodelovala pri izvrstni seriji **Parki in rekreacija** (*Parks and Recreation*, 2009–2015, Greg Daniels in Michael Schur), s Feigom pa sta se podpisala tudi pod **Drzni par** (*The Heat*, 2013, Paul Feig), je zato poln zabavnih bodic in odzivov na omenjene negativne komentarje, ki so se pojavili na različnih spletnih platformah.

Glavni zlobnež novega filma tako ni »strašna« pošast kot Gozer the Gozerian aka Volguus Zildrohar, s katerim so se leta 1984 spopadli Bill Murray, Dan Aykroyd, Harold Ramis in Ernie Hudson, pač pa neuspešen bel moški srednjih let, »nerazumljen« in zafrustriran samooklicani genij brez prijateljev, ali kot v filmu pripomni Abby (Melissa McCarthy): »It's always the sad, pale ones.« V *Izganjalkah duhov* tako obraz zla postanejo prav tisti strahopetni geeki, ki so v svojih poznih 40. letih s prstom patetično kazali na omenjeni film, češ da jim bo uničil čudovite otroške spomine.

*Izganjalke duhov* so morale tako, lahko bi rekli v tipični ženski maniri, do svojega nastanka preskočiti kar nekaj ovir. Poleg

bitke s spletnimi nadlegovalci, v kateri so morale glavne junakinje – čeprav gre za štiri v tem trenutku najboljše ameriške komičarke, Kristen Wiig, Melisso McCarthy, Kate McKinnon in Leslie Jones – znova vzpostaviti in dokazati svojo kredibilnost, so bili tu seveda še drugi duhovi. Najprej duh originalnega filma, ki ga je kot kultno svetinjo mnogih oboževalcev treba spoštovati, hkrati pa tovrstno nostalgijo dobro unovčiti. Poleg naklonjenega pomežika originalu mora biti nova verzija filma tudi privlačna za današnje občinstvo in njegove zahteve. Rečeno drugače, film mora imeti vse, kar je imel originalni film, hkrati pa mora biti sodoben in zabaven poletni *blockbuster* za vso družino.

Ravno s tem, ko Feig skuša ugoditi vsem omenjenim zahtevam, se ulovi v zanko, s katero zaduši kreativnost svoje izjemne ekipe. Spektakelski ritem in nasilna, groba montaža ubijajo improvizatorsko energijo protagonistk, njihov talent za fizično komedijo pa večkrat zasenčijo posebni učinki in marsikateri nepotreben, mestoma prisiljen *cameo* stare ekipe. Navdih posameznih komičnih epizod ima prevečkrat prednost pred razvojem zgodbe in likov, ki so sicer na samem začetku dobro zastavljeni, kasneje pa razvodenijo. Dodaten udarec pod pas je tudi cenzura oziroma družinam prijazen humor, zreduciran na število cmočkov v juhi *wonton*. Tako se kljub dejstvu, da je pred nami popolnoma spodoben komični akcijski znanstvenofantastični spektakel, ne moremo znebiti občutka, da v nekem vzporednem hollywoodskem vesolju obstaja boljša, ostrejša, bolj smešna in revolucionarnejša verzija omenjenega filma.

Film morda kot celota res ne deluje najbolj suvereno, mestoma je razvlečen in nekonsistenten, vseeno pa je v njem mogoče najti dovolj originalnega materiala in zanimivih razmislekov, ki njegov



obstoj več kot upravičijo. Mnogi kritiki so se pritoževali nad dejstvom, da je velik del filma videti kot *déjà vu*, saj struktura *Izganjalk*, včasih tudi z dobesedno enakimi kadri, zvesto sledi originalu. Ampak morda bi se morali bolj kot s podobnostmi ukvarjati z razlikami. Zdi se namreč, da imajo omenjeni *déjà vuji* zelo jasen namen. Prav v prizorih, ki so podobni tistim iz originalnih *Izganjalcev duhov*, se namreč najjasneje vidijo razlike, kako v danih situacijah javnost reagira na moške ali ženske. Reakcije na obrnjene vloge so najboljši in najbolj subverziven del filma. *Izganjalke duhov* na ta način nepompozno in neopazno opozorijo na neugodno situacijo žensk v družbi in na njihovo še vedno vse prevečkrat nevidno delo.



V enem izmed uvodnih kadrov spoznamo Erin Gilbert (Kristen Wiig), znanstvenico in profesorico, ki je tik pred tem, da na Univerzi Columbia prejme redno profesuro. Kljub svojim izjemnim dosežkom na področju fizike delcev je glede nove službe negotova. Leta 1984 smo imeli v enem od podobnih začetnih kadrov na taisti univerzi dr. Petra Venkmana (Bill Murray), ki je s pomočjo položaja visokošolskega profesorja osvajal čedne študentke. Za Venkmana, Stantza in Spenglerja je bila fakulteta kraj, kamor so kljub svoji znanstveni nekompetentnosti brez kančka dvoma spadali, Erin pa se mora na Columbij kljub svojemu znanju in sposobnostim šele dokazati. Omenimo še komentar dekana fakultete, ki se po pogovoru z Erin obregne ob njene obleke. Ta mala opazka ni naključna, pač pa dobro namerjena bodica naravnost v srce problema, v katerem je to, kaj ženska obleče, vedno pomembnejše od njenega dejanskega dela.

Venkman, Stantz, Spengler in Hudson so v 80. letih duhove lovili za plačilo, to je bil njihov biznis in biznis je bil dober. Štiri ženske pa duhove lovijo zato, da bi dokazale, da imajo prav, da bi jim ljudje verjeli in jih začeli jemati resno. Same kot izganjalke duhov namreč še nimajo legitimnosti, legitimnost jim mora biti, seveda s strani moških, šele podeljena. »Ain't no bitches gonna bust no ghosts,« se glasi komentar pod videom, ki ga objavijo na *YouTube*. Mediji seveda k legitimiranju na pomoč pokličejo »priznanega« znanstvenika za paranormalno, Martina Heista, ki ga v ne preveč posrečenem *cameu* upodobi Bill Murray. Heist izganjalke vehementno okliče za prevarantke in jih dodatno poniža še z izjavo, da zraven njihovih kombinezonov paše samo še smetarski tovornjak, ter jih s tem postavi na mesto, ki jim »gre«.

Najpomembnejša in najbolj pomenljiva razlika pa je v samem sprejemu dela izganjalcev takrat oziroma izganjalk danes. V originalnem filmu, v eni najlepših montaž, ki jih je mogoče najti v filmih iz 80. let, četverico spremljamo po tistem, ko njihov posel zacveti; pojavljajo se povsod po New Yorku, spremljajo jih televizijske kamere, hvaležno občinstvo, pojavijo pa se tudi na naslovnih revij, kot sta *The Times* in *The Atlantic*. Za razliko od njih morajo naše junakinje izganjanje duhov vaditi v neopazni umazani uličici, skriti pred očmi javnosti, o svojem delu in dosežkih pa morajo molčati. To, da so v središču pozornosti, je problematično. Označijo jih za blodnjave ženske, ki preveč berejo *Jej*, *moli*, *ljubi* in zato iščejo pozornost. Tudi ko na koncu pred grozečo apokalipso rešijo New York in za to dobijo zahvalo župana, morajo pohvalo *diskretno* zadržati zase.

Morda ni pošteno primerjati dva filma, ki sta nastala v popolnoma različnih časovnih obdobjih, pa vendar se moramo za podobne simptomatične primere, ki se vsak dan pojavljajo v medijskem in drugih diskurzih, ozreti le lučaj stran. V času, ko so bile *Izganjalke duhov* na sporedu naših kinematografov, ste lahko spremljali tudi olimpijske igre v Rivu in način, na katerega so različni komentatorji poročali o uspehih ženskih športnic; od tega, da so njihov uspeh pripisali partnerjem/trenerjem, kot se je zgodilo madžarski plavalki, ki je podrla svetovni rekord in zmagala na 400 metrov prosto, pa trenutka, ko so ameriško gimnastično ekipo, ki je dobesedno poteptala vso mednarodno konkurenco, opisali kot gručo deklet, ki je videti tako, kot da bi stala sredi nakupovalnega centra, do tega, da ene od prejemnic bronaste medalje niso niti poimenovali z imenom niti omenili, za katero disciplino je prejela svojo medaljo, niso pa pozabili povedati, da gre za ženo igralca chicaške rugby ekipe Bears. Tudi ko so ženske prve, jih družba postavi na drugo mesto. Drugi spol, drugo mesto.

Na tej točki je prav, da omenimo še nadvse zabaven in subverziven lik lepega in neumnega tajnika Kevina, ki ga upodobi Chris Hemsworth. Če smo iskreni, so originalni *Izganjalci duhov* precej seksistični. Venkman, ki vsepovprek osvaja študentke, knjižničarko, ki je videla duha, pa vpraša, ali ima slučajno menstruacijo, saj bi to lahko bil razlog za njeno neprištevnost, ima v filmu tudi romantičen interes, Dano Barret. Zanimivo je, da se je v vlogi Dane znašla Sigourney Weaver, ki je pet let prej upodobila enega najbolj *badass* ženskih likov vseh časov, poročnico Ripley v *Osmem potniku* (Alien, Ridley Scott, 1979), v *Izganjalcih duhov* pa je postavljena v stereotipno vlogo *damsel in distress*, za kar se ji oddolžijo tudi v novem filmu. Hemsworth v vlogi stereotipnega, lepega, blond in neumnega tajnika predstavlja simpatično in nadvse zabavno maščevanje za leta in leta postavljanja žensk v stereotipne vloge.

Omeniti velja tudi, da *Izganjalke duhov* deloma že presega zgolj tradicionalne »ženske tematike« ter se pomikajo tudi v LGBT sfero. Tukaj imamo v mislih predvsem lik nekonvencionalne, samozavestne in super pametne inženirke z ne preveč zdravo ljubeznijo do težkega orožja, Jillian Holtzman. Upodobi jo genialna Kate McKinnon, njen lik pa je že postal nova filmska lezbična ikona. Kljub temu da je bilo kritično oko predvsem zaradi obilice negativnega hajpa do *Izganjalk* še posebej strogo, pa pod črto letošnjega poletja brez dvoma lahko zaključimo, da gre za enega boljših *blockbusterjev*, za kakovostno in konstantno filmsko zabavo, ki obenem naredi tudi konkretne *reality check* stanja v naši družbi. Dejstvo, da tak film sploh obstaja, je nadvse razveseljujoče in le upamo lahko, da bo plodna odskočna deska za še več podobnih.





Sing Street, 2016, John Carney

kritika

Bojana Bregar

# Muzikal in nostalgija

Vsake toliko let se pojavijo filmi, ki igrajo na čustva nostalgije, pogosto prav določene starostne skupine, najbolj uspešni v tem, pa se zdi, so ravno muzikali.

**Briljantina** (Grease, 1978, Randal Kleiser) je večni hit, in vsakič ko ga odkrije nova generacija, ga prekrije nova plast, nova raven nostalgичnega občutka, tako da je že čisto pravi meta-nostalgичni muzikal za vse čase (kar s pridom izkoriščajo tudi vse mogoče Grease revival skupine). **Mamma Mia** (2008, Phyllida Lloyd) – še en izjemno uspešen film, ki je cilj na

starejšo, *baby boom* generacijo, a ta danes (razen morda enkrat letno na obvezni film Woodyja Allena) že skoraj nima več pravih razlogov, da bi romala do kinodvoran. Celo največji muzikal vseh časov, **Pojmo v dežju** (Singin' in the Rain, 1952, Gene Kelly, Stanley Donen), se z roso v očeh ozira za zlatimi časi brez zvoka, brez barve, ampak z mnogo okusa.

Zakaj so nam vseč nostalgичni muzikali, morda ni več pravo ali sploh zanimivo vprašanje. Bolj zanimivo je, zakaj jih ne sovražimo. Konec koncev se ti filmi usmerijo naravnost



na naša najbolj delikatna, najbolj ranljiva izmed občutij, in vedno tvegajo, da bodo v svojem vratolomnem čustvenem akrobatstvu prestopili mejo med ganljivim in osladnim. To velja vsaj za tisto kritično maso, ki ni že od samega začetka zavezana gorečemu sovraštvu do filmov, v katerih odrasli ljudje sredi belega dne na ulici izbruhnjo v pesmi, in še huje, v plesu (čeprav se morda taistim ljudem ne zdi sporno, ko kaj takega naredijo v videospotih Michael Jackson ali Beyonce ali kdorkoli že nastopa v MTV videih, ki jih dandanes vrtijo le še v McDonaldsu).

**Sing Street** (2016, John Carney) nam na žalost ne bo pomagal razrešiti tega vprašanja, kajti gre za zelo dobro zastavljen, zelo gledljiv in predvsem izjemno zabaven muzikal, ki nas za potrebe doživljanja raznih avdiovizualnih užтков preseli v osemdeseta, natančneje v leto 1985, ko se britanska glasbena scena prebujala po jezni dobi punka v novo, z umetnimi meglicami zastrto jutro, katerega znanilci so novi romantiki, nova umetnost videospota in predvsem žalost, o kateri se poje na vesel način, med sanjarjenjem o tem, kako se izza zidov mestnih hiš odpira lepši svet. Na primer tak, v katerem se Duran Duran ležerno prevažajo na jahti, medtem ko pojejo o Rio, ki pleše po peščenih plažah. Eden teh, ki sanjajo, je tudi Conor (Ferdia Walsh-Peelo), ki se tik pred začetkom novega šolskega leta sooči z nič kaj idealnim scenarijem: starša si ne moreta več privoščiti zasebne šole, v kateri si je do tedaj nabiral življenjske izkušnje, zato ga prepiseta v Synge Street, javno izobraževalnico pod sponzorstvom katoliške Cerkve, kjer se moralni in siceršnji vzgoji perspektivnih bodočih brezposelnih mas Britanije posveča horda ostarelih duhovnikov. Conor ne odlaša s sklepanjem prijateljstev, že prvi dan ga nič kaj presenetljivo okrade in pretepe dežurni obritoglavi delinkvent. Vendar Conor ni mevža, ki bi po tipično ameriškem srednješolskem scenariju večino filma zbiral pogum, da se postavi zase, zraste v »moža« in osvoji zmenek z okronano glavo zaključnega plesa. Ne, Conor se postavi pokonci, si nanese bojne barve – šminko in obilo eyelinerja – ter svetu oznaní, da bo ustanovil band.

Na kup zlobna obvezne običajne osumljence, ki so v svojih vlogah naravnost očarljivi. Darren, njegov prvi prijatelj na novi šoli, je trinajstletna različica Malcolma McLarena za šoloobvezno generacijo, ki Conorju priskrbi prvega resničnega glasbenika. Conor namreč ne zna igrati inštrumenta, ampak nič ne de – kot ga potolaži brat, takšne malenkosti pop glasbenikov še nikoli niso ovirale. Skupini se pridruži še genialni multiinstrumentalist Eamon in fantje se lotijo preigravanja hitov The Cure, The Smiths, Bowieja in vsega drugega, kar se v tistem času znajde na lestvici Top of the Pops. Da bi osvojil srce stoične ulične princeze Raphine (Lucy Boynton), ji Conor dodeli vlogo v glasbenem videu za prvi hit skupine, in kar sledi, je intenziven vrtiljak najstniških emocij, odlične igre, iskrivih dialogov, kalejdoskopske raznolikosti glasbenih stilov (s pripadajočo modno revijo subkulturnih uniform), vse ves čas začinjeno z nadvse seksi in današnji publiki (znova) všečno VHS estetikom. Ravno prav retro, ravno prav originalno, dozirano s premišljeno mero »Ken Loach« realistične avtentičnosti, pa še malce kiča in romantike za povrh. Voila, *Sing Street*.

John Carney je že vsaj dvakrat v svoji karieri dokazal, da je glasba pisana na njegov režijski slog kot note na ... no, kot rdečilo na licih Boya Georgea. Leta 2009 je z muzikalom **Enkrat** (Once) osvojil gledalce Sundancea ter nato s **Ti pesem lahko reši življenje?** (Begin Again, 2013) uspeh ponovil na ameriških tleh, z ameriško zasedbo. Ta je med drugimi vključevala člana skupine Maroon 5, Adama Levina, ki si je za originalno skladbo filma prislužil celo nominacijo za oskarja. Tudi *Sing Street* se skoraj zagotovo podaja po teh stopinjah, vsaj sodeč po uspehu njegovega soundtracka.

Ferdia Walsh-Peelo, ki odigra in odpoje vlogo Conora, prvič igra na filmu, vendar mu izkušenj z nastopanjem ne manjka, saj je – za razliko od svojega lika – na odru doma že od svojega sedmega leta, in sicer kot operni pevec. Lucy Boynton, ki je njegovo melanholično »dekle z naslovnice«, pa je mlada britanska igralka z impresivnim naborom vlog in nagrad; svoje poslanstvo v filmu prenese v vlogo z odločno integriteto in se v ostrem kontrastu poda k neizkušenosti in naivnosti skoraj sedem let mlajšega Ferdia.

Edino, kar nekoliko razočara, je končni »showdown« filma, v katerem se Conor in družina zoperstavijo konzervativnim silam šolske avtoritativne instance. Frontman skupine in ravnatelj se soočita v nekakšnem spodletelem zamaskiranem upor, za katerega sumimo, da skuša na silo aktualizirati dogajanje z referencami, ki kotirajo neke med uporom globalnih »Anonymous« in vstajo v filmu **V kot vroče maščevanje** (V for Vendetta, 2005, James McTeigue), a so zgolj odvečen balast v zgodbi, ki se konča s pobegom v boljše življenje. Kot da lahko kjerkoli obstaja življenje, boljše kot v muzikalu.







**Komuna** / *Kollektivet*, 2016, Thomas Vinterberg

kritika

Nace Zavrl

# Komuna kot kulisa

Čeprav je Thomas Vinterberg od konca devetdesetih posnel že osem celovečercer, je njegov daleč najvidnejši pečat na evropski arthouse sceni pustil zgodnji film, **Praznovanje** (Festen, 1998). Saj veste, *Praznovanje*: prvi v vrsti asketskega gibanja Dogma; simbol tresočih kadrov, popačenih barv in šumeče estetike poceni videokamer. *Praznovanje* že v naslovu namiguje na nekakšno jubilejno slovesnost, a kar vidimo na platnu, se izkaže za vse prej kot to: rojstnodnevni praznik razmeroma elitne danske družine Vinterberg izrabi le za kuliso njenega krvavega razpada. Ko starejši sin med večerjo razkrije očetovo večletno zgodovino incestnih posilstev, je razkroj družine le še vprašanje časa.

Vinterbergov letošnji izdelek, **Komuna** (*Kollektivet*, 2016, Thomas Vinterberg), si s *Praznovanjem* sicer deli zanimanje za skupnosti in skupinske oblike življenja ter vlogo teh v ponekod bolečih zgodovinah posameznika, a morda nam za še boljše primerjavo služi Dogmin film iz istega leta, **Idioti** (*Idioterne*, 1998) Larsa von Trierja. Ta, podobno kot *Komuna*,

svoj pogled usmeri k alternativnemu, nenormativnemu združenju približno ducata posameznikov, ki živijo ter ustvarjajo v prostorih skupne hiše, katere skrbništvo si, vsaj delno, delijo. Medtem ko se film *Idioti* odvije v sedanjem času in prostoru, se *Komuna* vrača v Kopenhagen iz sedemdesetih. Zdolgočasen meščanski par v poznih srednjih letih – Erik (Ulrich Thomsen) in Anna (Trine Dyrholm) – od preminulega očeta podeduje orjaško hišo, pravzaprav vilo, skoraj graščino (»V tako veliki hiši lahko drug drugega izgubiš,« že v uvodnem prizoru preroško na glas razmišlja Erik). Hiša je za tako majhno družino – tretja članica je 14-letna hčerka Freja (Martha Sofie Wallstrom Hansen) – očitno prevelika. Zakaj, se torej sprašuje Anna, vanjo ne bi povabili nekaj dodatnih stanovalcev? Sprva ima v mislih bližnje prijatelje – ljubitelja popivanja Oleja, nonšalantno Mono – nato pa še bežne in malo manj bežne znance – sodelavko Ditte in njenega partnerja Steffena – ter popolne tujce: po nerodnem intervjuju sostanovalci medse (bolj kot ne iz usmiljenja) sprejmejo še Allona, edinega nebelega ter edinega zares nebogatega člana komune. Za Anno, Erika ter večino ostalih gre v komuni za



začasen eksperiment, za neškodljiv preizkus kolektivnega življenja ter razdiranja medosebnih hierarhij; hkrati pa gre vsaj pri nekaterih še za poskus pobega iz suhoparne monotonosti družinskega vsakdana. Anna je sprva navdušena – »Zabavno bo!« –, a v trenutku, ko se vila dejansko prelevi v komuno, se pojavi problem.

Problem sprva ni toliko v delovanju same komune kot v povodu za njeno ustanovitev. Kakšni so sploh razlogi za ustvarjanje komune – načrtne skupnosti pod eno streho živčih oseb, največkrat združenih zaradi skupnih interesov, vrednot ali prepričanj? Razlogi so seveda lahko različni: od ekonomskih (s skupnim lastništvom imetja ter dobrin je življenje v komuni cenejše), političnih (z nehierarhičnimi sestanki in z glasovanjem o vsem, tudi najmanjših malenkostih, je lahko komuna platforma direktne demokracije) in verskih (tudi samostani so svoja vrsta komune) ter tako dalje, največkrat pa ena sama komuna obsega več kategorij hkrati (je tovarna Rog politična, ekonomska ali kontrakturna?). Podobno kot skupina »spasserjev« v *Idiotih* pa Vinterbergova komuna nastane brez prave motivacije: zakaj bi skupina preskrbljenih srednjerazrednikov sploh pristala na idejo desetčlanske komune, če ne zaradi popolnega dolgočasje? Nimajo namreč nič skupnega: Erik in Ana sta razvedenel par v poznih štiridesetih, Ole je nekdanj zagret politični aktivist, Mona brezskrbna hipijevka, Allon že karikirano čustven priseljenec, pridruži se jim še mlada liberalna družina s prikupnim, bolnim sinom, ki pravi, da bo do devetega leta najverjetneje mrtev.

Čeprav jih družji ekscentričnost, skupnih zanimanj praktično nimajo: Ole ob vselitvi pripelje dve vreči – eno z oblekami, drugo z levičarskim čtivom –, a njegovega uporniškega entuziazma ne deli nihče drug. Značajsko so nekompatibilni, komuna je tako že pred nastankom očitno obsojena na propad. O njihovih življenjih pred vselitvijo izvedemo malo, skoraj nič, a sklepati je mogoče, da so bila vsaj udobna. Erikov prvotni odpor do ustanovitve komune nakazuje, da bi si parček z manjšimi napori hišo lahko privoščil tudi sam; potencialnih sostanovalcev pa Erikova opomba, da je mesečna najemnina vendarle precej visoka, ni odvrnila. Vsi namreč dajejo vtis, da komune v svojih življenjih ne potrebujejo, niti si je pretirano ne želijo, bi jo pa vseeno preizkusili. Edini, ki ima do komune resnejši odnos in od nje tudi vidno korist, je brezposelni Allon, ki si bivanja v zasebnem stanovanju preprosto ne more privoščiti.

Če Vinterbergova komuna že od začetka stoji na krhkih temeljih, pa do njenega razpada vendarle ne pride zaradi notranjih, temveč zaradi zunanjih konfliktov. Sama komuna bi morda mirno bivala še naprej, če vanjo ne bi vstopila tretja (oziroma enajsta) oseba. Profesor Erik za hrbtno svoje žene že nekaj časa obiskuje štiriindvajsetletno Emmo (Helene Reingaard Neumann), eno od svojih študentk arhitekture. Ko o aferi pove ženi, se razmerje začne počasi in boleče sesedati.

A boleče za koga? Seveda za Erikovo ženo Anno, sicer predlagateljico komune, ki bo hišo do konca filma prisiljena zapustiti. Druga polovica *Komune* je namreč bolj kot ne žanrska melodrama s štiričlansko zasedbo. Freja svojega očeta Erika in njegovo ljubico v postelji zasači; Erik se ženi naslednji večer

izpove, njej pa se svet začne košček za kosom podirati, dokler se čez nekaj tednov na delovnem mestu – Anna je voditeljica televizijskih poročil – ne zruši v jok. Anna (v slepem upanju, da družino vendarle lahko obdrži skupaj) predlaga, da se moževa ljubica za nekaj časa preseli kar v komuno. Morda pa bo, če se vsi stisnemo skupaj pod eno streho, vendarle vse v redu! Seveda se stvar konča klavrno, a spet le za nezažaleno Anno. Po skupinski odločitvi, da se mora ena izmed dveh Erikovih žensk vendarle izseliti, hčerka Freja za izgon izbire svojo mamo: ustanoviteljica komune se mora po nekaj mesecih iz nje izseliti sama.

Eksperiment očitno spodleti in komuna se po krajšem času delovanja izkaže za disfunkcionalno. Za to nam Vinterberg ponudi nekaj možnih krivcev: bodisi je to Emma (ki v zaprto skupnost komune vstopi kot vsiljivka) bodisi Anna (ki se z Erikovim varanjem ni zmoгла sprijazniti), morda pa je to kar komuna sama (ki ni vzdržala medosebnih napetosti). V nobenem primeru pa to ni mož Erik, brez dvoma najsebičnejši član komune, čigar prešuštvo ni kaznovano, temveč na perversen način celo nagrajeno. V smešno optimističnem razpletu se Erik skupaj z novo partnerko Emmo v družbi ostalih članov komune sprehodi čez ulice Kopenhagna, medtem ko izbrisane Anne ni več na spregled. Komuna na papirju tako še obstaja, a njeno jedro zdaj tvori skupina heteroseksualnih parov (tudi hčerka Freja si do konca filma najde partnerja). Družinske skupnosti ni zamenjala kakšna alternativna ali manj normativna oblika skupnega življenja, temveč je ta ostala trdno v veljavi, le da mati ni več petdesetletna Anna, ampak njena dvajset let mlajša različica, Emma.

Kakor v *Praznovanju* pravzaprav ne gre za praznovanje, tako se tudi *Komuna* ne vrti okrog same komune, ampak bolj okrog njene osrednje družine. Stranski člani kakšne resnejše vloge praktično ne igrajo, podobno pa se tudi delovanje ter strukturni mehanizmi komune predstavijo le bežno. Vinterberg redno vključuje prizore sestankov in glasovanj, a ti se – razen v finalni sceni – ne razvijejo v nič več kot površinski *small talk* (»Kako si, kaj te moti?«). Interne dinamike komunskega načina življenja ostanejo neraziskane, tako kot ostane neraziskan tudi zgodovinski položaj komun. Vinterberg svoj film postavi v sredo sedemdesetih, a o sedemdesetih razen volnenih puloverjev in karirastih srajc v *Komuni* ne izvedemo ničesar. Da je šlo za čas eksplozije kolektivnega bivanja, razcveta feminizma, anarhizma ter vietnamskih protivojnih protestov, ostane gledalcu skrivnost. Od levih in aktivističnih gibanj, ki so na porast komun v Evropi proti koncu stoletja močno vplivala, ostane le še karikirani levičar Ole z vrečo zaprašenih knjig.

Vinterbergov film je strogo apolitičen, hkrati pa se loteva nečesa strogo političnega. Komun zunaj konteksta posthipijevskih sedemdesetih ter sodobnega preporoda kolektivnega življenja – bodisi v kopenhagenski 35-hektarski soseski Christiania bodisi v domači tovarni Rog – ni mogoče razumeti, Vinterberg pa k temu razumevanju tudi ne bo veliko pripomogel, saj *Komuna* s komunami nima zares prav veliko opraviti. Da se Erikova in Annina družinska spletkota odvija v komuni, je – podobno kot praznovanje v *Praznovanju* – v resnici le naključje.





double bill  
Anja Banko

# Iz perspektive hrepenenja

Ljubiti. Tako enostavno, tako nujno, da je skorajda že banalno. In ljubiti. Tako težko, da je skorajda nemogoče. **Kratka srečanja** (Korotike vstreči, 1967) Kire Muratove in **V senci žensk** (Dans l'ombre des femmes, 2016) Philippa Garrela ločuje skorajda štirideset let, polovica Evrope in železna zavesa, a ju vzporeja, če ne celo prepleta povsem enako hrepenenje – hrepenenje po biti ljubljen.

Da, do obisti izrabljena in izprana tema, boste dejali. Labirinti čustev, ki rišejo trikotnike in zapisujejo melodrame življenja. Pa vendar: kar je zares zanimivo, ni tema sama po sebi, temveč

je – vedno znova – zanimiv način, kako je ta upovedena. Tako Muratova kot Garrel sta zarisala ljubezenski trikotnik, ki ga v dveh ogliščih držita dva močna ženska lika. In med njima tiha prisotnost, skorajda odsotnost moškega, ki ga v lastni neodločenosti ali vihravo svobodnem značaju vodi neuklonljivo hrepenenje.

Muratova in Garrel sta filmska avtorja *par excellence*. Kira Muratova, ukrajinska režiserka, sicer romunskega rodu, je poleg Larise Šepitko in Gruzijke Lane Gogoberizde eno redkih ženskih imen, uveljavljenih v času sovjetske odjuge in obdobja brežnjevske

stagnacije. Zaradi cenzure, ki je Muratovi očitala predvsem nemoralnost, so ji oblasti dopuščale le ozko distribucijo ali jo celo povsem prepovedale ter ji s premestitvijo v knjižnično-arhivski oddelek filmskega studia v Odesi preprečile aktivno ustvarjanje skozi 70. leta<sup>1</sup>. Tako je postala zahodnemu gledalcu znana šele v zadnjih letih perestrojke, ko je s svojim filmom **Astenični sindrom** (Asteničeskij sindrom, 1989) leta 1990 v Berlinu prejela srebrnega medveda. A film, »sovjetska

<sup>1</sup> Taubman, Jane. *Kira Muratova*. KINOfiles Filmmakers' Companion 4. London: I. B. Tauris, 2005, str. 4.



apokalipsa<sup>2</sup>, s katerim je Zahod spoznal Muratovo, je v groteskno-absurdnem ornamentalizmu<sup>3</sup> estetsko precej oddaljen od njenega zgodnjega obdobja t. i. »provincialnih melodram«<sup>4</sup>. (Poleg *Kratkih srečanj* še **Dolga poslavljanja** [Dolgje provodi, 1971]; skupaj ustvarjata tematski tandem o ženskem hrepenenju. Prvega bi lahko označili kot melodramo izbire – ljubezenski trikotnik, in drugega kot materinsko melodramo – razmerje matere in sina<sup>5</sup>.) Verizem črno-belih podob zgodnjih filmov zarisuje intimo dveh in razpostavi koordinate za kasnejše razmisleke Muratove o možnosti ljubiti. Skozi zgodbe, drseče iz intimnega dveh posameznikov, Muratova svojo misel širi v čedalje abstraktnejši in bolj pesimističen kontekst javnega, kjer ljubiti postaja nemogućnost, ali kot v filmu **Spoznavati širni svet** (Poznavaja belyj myr, 1978) ponavlja protagonistka Ljuba (Nina Ruslanova, priljubljena igralka Muratove; ena njenih prvih vlog je bila Nadja v *Kratkih srečanjih*): »Nihče nikogar ne ljubi.« Geslo, ki ga izrečejo njeni liki še v mnogih filmih in s katerim Muratova poudarja odtujenost v sodobni družbi.

Če Muratova snema *ženske filme* (v različnih obdobjih v najširšem smislu te sicer ohlapne oznake), kot zapiše teoretičarka Patricia Mellencamp – »ženski filmi so filmi, ki jih snemajo ženske, in so filmi o ženskah in za ženske«<sup>6</sup> –, snema njen moški francoski kolega Philippe Garrel predvsem *filme o ženskah*, skorajda avtobiografske premisleke moško-ženskih razmerij,

od na primer **Notranje brazgotine** (La castratrice intérieure, 1971) do **Ne slišim več kitare** (Je n'entends Plus la Guitare, 1991) ...

Čeprav bomo v nadaljevanju obravnavali filma, ki ju ločuje skorajda 40 let, se novi Garrel v marsičem kaže kot aktualen vrstnik Muratove. Podobno kot ona je začel ustvarjati na začetku 60. let, ko je na Zahodu udarno zašumel novi val francoskega filma. A podobno kot Muratova tudi Garrel ni zares sodil v »mainstream« produkcijo, temveč se je vseskozi držal ob strani osrednje skupine okoli *Cahiers du cinéma* (Bazin, Truffaut, Godard, Resnais ...); hodil je svojo pot, ki se je večinoma drži še danes. Garrel je namreč začel ustvarjati v avantgardni skupini Zanzibar, katere mecenka je bila znamenita feministična aktivistka Sylvina Boissass. Skupina je bila v estetsko-ideološkem izročilu bližje ameriškemu avantgardizmu 70. let kot domačemu novemu valu. Podobno je tudi Garrel zvest eksperimentu, vendar je njegova filmska govorica bolj kot paradigmi montaže zavezana paradigmi podobe. Tako razvezuje jasno narativno linijo in deluje večinoma na osnovi arhetipov in asociacij; tematsko je v ospredju že omenjeno razmerje med moškim in žensko, posebej zanimiv pa je odnos avtorja do načina upodobitve ženske.

Garrelove ženske namreč ne zavzemajo klasičnega mesta v narativni strukturi, posebej ne na način, kot ga je v enem temeljnih tekstov feministične filmske teorije »Visual Pleasure and Narrative Cinema« opisala Laura Mulvey. Ta podoba in vlogo ženske v klasičnem narativnem filmu Hollywooda opisuje kot element spektakla, fetišizirano in objektivizirano, ki deluje proti toku same narativne strukture.<sup>7</sup> To poudari tudi Teresa de Lauretis v »Oedipus Interruptus« in v strukturi delovanja filmskega teksta opredeli žensko podobo kot privlačen trenutek, ki ujame/zadrži gledalčev pogled (okras-pokrajina, kamor se odlaga pogled),

ali oviro (ženska pošast/nost, ki skuša junaka onemogočiti na poti do cilja), ali končni cilj (tipični »happy end« s poroko)<sup>8</sup>. Garrel pa žensko podobo vzpostavlja bodisi kot mesto tišine ali pa ga pusti svobodnega; je mesto improvizacije (za ženske vloge le redko piše dialoge<sup>9</sup> oziroma, kot *V senci žensk*, to zaupa ženskam, v tem primeru soscenaristkama Caroline Deraus in Arlette Langmann), mesto presežka neznanega, ki ga s kadriranjem gest, predvsem pogledov, odlaga v polje ekstrasdiegetskega in tako žensko pušča v »absolutni« svobodi, kot odsev Drugega.

Če kritiki avtorja večkrat označijo kot »feminista«, se ne Muratova ne Garrel za feminista javno nikoli nista opredelila. V primeru Muratove moramo to razumeti v specifičnem ruskem kontekstu, kjer feminizem zaradi zgodovine sovjetske ideologije, ki je t. i. žensko vprašanje »rešila« oziroma odpravila po uradnem razglasu partije že sredi 30. let prejšnjega stoletja, nosi negativno oznako še danes, predvsem kot nasilno in nesmiselno poglobljanje oziroma ločevanje moških in žensk. Muratova je na vprašanje o kontekstu feminizma tako odgovorila, da »če ne bi našla svojega poklica v umetnosti, bi morda postala feministka«<sup>10</sup>, in je, podobno kot večina ruskih avtoric, zavračala tako oznake »feministični« kot »ženski film«. Kar pa kljub vsemu napeljuje na razmislek in primerjavo obeh avtorjev v kontekstu feminizma, je njuna specifična filmska govorica, ki predvsem žensko podobo in vlogo v narativni strukturi filmskega teksta zapisuje na drugačen način ter (predvsem Muratova) odpira žensko kot subjekt – nosilko pogleda in akcije.

Tako sta povedna že prva prizora, v katerih avtorja izrišeta podobo protagonista in hkrati vzpostavita

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. 45.

<sup>3</sup> Ru. *dekorativnost'*, kot svoj stil v srednjem obdobju poimenuje Muratova sama in se pri tem v veliki meri zgleduje po Sergeju Paradžanovu. *Ibid.*, str. 5.

<sup>4</sup> Taubman, Jane, *Kira Muratova*, str. 11.

<sup>5</sup> Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, str. 70, 96.

<sup>6</sup> V prostoru bivše Sovjetske zveze je termin »ženski film« (*ženskoe kino*) uporabljen v najožjem pomenu, skorajda izključno za sopomenko melodrami, sicer pa ima negativen prizvok »nižje« umetnosti. V: Usmanova, Al'mira. »Političeskaja estetika 'ženskogo kino' v kontekste feministične kinoteorije«. V: *Gendernie issledovanija*. No. 3 (1999). Dostopno: <http://Annales.info/sbo/contens/gender.htm>. Pridobljeno: 1. 8. 2016.

<sup>7</sup> Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. *Feminist Film Theory: A Reader*. Ur. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, str. 58–69.

<sup>8</sup> De Lauretis, Teresa. »Oedipus Interruptus«. *Feminist Film Theory: A Reader*. Ur. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, str. 87–88.

<sup>9</sup> Rander, Hilary. »Masculine Subjectivity and the Representation of Woman: The Films of Philippe Garrel«. V: *Senses of Cinema* No. 9 (2000). Dostopno: <http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/garrel/>. Pridobljeno 1. 8. 2016.

<sup>10</sup> Taubman, Jane, *Kira Muratova*, str. 9.



zrelišče: v *Kratkih srečanjih* je v srednjem bližnjem planu v hrbet ujeta Valentina (Kira Muratova), ženska srednjih let v domači halji, ki ob tiktakanju ure poskuša sestaviti govor za partijski kongres. Besede se ji lomijo, misli ob živčnem tiktakanju ure blodijo naokoli; nato poskuša zaspati, dokler na vratih nenadoma ne pozvoni dekle, za katero Valentina misli, da je pričakovana pomočnica. A Nadja je v mestu zaradi povsem drugih razlogov – prišla je obiskat ljubimca Maksima (Vladimir Visocki), za katerega se izkaže, da je Valentinin partner. V spletu okoliščin Nadja vlogo pomočnice sprejme in ostane do Maksimovega prihoda z Valentino. Podobno Garrel v uvodnem planu *V senci žensk* zajame čakajočega, mršavega moškega odsotnega pogleda, s sendvičem v roki, ki se naslanja na vratni podboj. Pierre (Stanislas Merhar) je dokumentarist, ki snema film o preživelem pripadniku francoskega odporiškega gibanja skupaj s partnerico Manon (Clotilde Crouau). Ko spozna mlado filmsko arhivistko Elisabeth (Lena Paugam), se z njo zaplete v na prvi pogled strastno razmerje, ki ga oddalji od Manon. V hladu, ki ga Manon občuti, si tudi sama najde ljubimca. Tako je v osnovo obeh filmov položen ljubezenski trikotnik<sup>11</sup>, ki mu je bolj kot strastno kroženje med posameznimi oglišči lastna nezmožnost dejanske komunikacije med protagonisti in posledično hrepenenje, ki se v obeh primerih mestoma preveša vse do razočaranih občutkov sovraštva. Pri tem gre bolj kot za klasično melodramo izbire (kjer je protagonist na koncu prisiljen v rešitev – naj bo to razvezava suspenza v »happy end« ali tragedijo<sup>12</sup>) za zamolkel in pomirjujoč izliv hrepenenja, potrditev »prve« ljubezni. Tako se Maksim na koncu vrne k Valentini, Pierre pa se pobota z Manon, medtem ko tako Nadja kot Elisabeth odideta neopazno oziroma v tišini. Zadnji prizor v *Kratkih srečanjih* je tihožitje, za Nadjo dobesedno *nature morte*: za

Maksimovo in Valentinino večerjo Nadja pred svojim odhodom pogrne mizo, sredi katere postavi skledo pomaranč. A na poti iz njunega življenja eno od pomaranč izmakne in na popolno simetrični sliki pusti drobceno napako.

Hrepenenje, ki se kaže kot glavno vodilo obeh filmov, je implicitno zapisano v ustvarjenem filmskem času (in posledično prostoru), predvsem v motivu čakanja (Maksim v *Kratkih srečanjih* je po poklicu geolog, stalno na potovanjih; kot pravi sam, je nekakšen sodobni mornar, cigan), ki je ena glavnih značilnosti melodram in hkrati tudi način gradnje suspenza<sup>13</sup>. Realni čas, čas banalnega in vsakdanjega, je irelevanten. Razen iz drobcev dialogov ali detajlov v kadru gledalec v nobenem od filmov ne razbere, koliko časa je minilo; posamezni časovni indikatorji se nanašajo na pomembne trenutke – datum težko pričakovanega prihoda ali odhoda ljubimca. Čas v filmu je bodisi pretekli čas, čas spomina (srečnega utrinka preteklosti), ali pa prihodnji čas – pričakovanje srečanja. Ta prostor spomina oziroma pričakovanja se ustvarja na več ravneh: na ravni samih detajlov-predmetov v njihovi dobesedni ali asociativni ravni, na primer ure (v Valentininem stanovanju večkrat v središču ali na robu kadra stenska ura, budilka, ročna ura), Maksimova kitara na steni, magnetofon, preko katerega Maksim s svojim glasom od daleč znova vstopi v življenji žensk, ali bolj »klasičen« element, kot je na primer telefon. Pomembna je tudi glasba (oziroma tišina), ki je tako pri Muratovi kot pri Garrelu eden ključnih elementov klasične ljubezenske melodrame<sup>14</sup> – različne ponavljajoče se melodije skozi filmski tekst napovedujejo posamezno temo oziroma nastop posameznega protagonista. Še bolj zanimiv način ustvarjanja časa in prostora pa se vzpostavlja skozi montažo oziroma prehode. Če Garrel uporablja zatemnitev, ki film skorajda deli na posamezna poglavja, se Muratova poslužuje dvojnih ekspozicij, ki delujejo pod vodenjem asociacij – podobno kot Proustove magdalenice v čaju. Pri tej konstrukciji ima pomenljivo vlogo tudi odločitev obeh režiserjev za črno-belo, ki pri Muratovi poudarja vrnitev k resničnosti (kot odmik od kriččega obdobja klasičnih sovjetskih melodram),

pri Garrelu pa brezčasnost – ta ljubezenski trikotnik bi se lahko dogajal danes ali pred 50 leti, saj detajli sodobnega sveta vanj ne posežejo: kuhinja Pierra in Manon je skorajda preveč podobna kuhinji Valentine in Nadje s kupi raznovrstne umazane posode, ostanki hrane, zaprašenim, neuporabnim okrasjem in knjigami, med katerimi si protagonisti delijo dolge in tihe poglede.

Tako se sedanji trenutek časa in prostora definira, živi skozi prizmi preteklosti in prihodnosti, sam na sebi je prazen, kakor se zdijo prazna tudi opravila, s katerimi si protagonisti zapolnjujejo dneve. Valentina je nadzornica gradnje stanovanj, a se njeno delo kaže kot jalovo – datum vselitve je odvisen od izgradnje vodovoda, ta pa se vedno znova odloži za dan, teden, mesec ... v neznano. Podobno je tudi pri Pierru in Manon: njun dokumentarec ima sicer vse potenciale, da postane prelomno delo o obdobju francoskega uporništvu, na koncu pa se izkaže, da je njun glavni pričevalec lažnivec, saj je v resnici kolaboracionist. Tako vsebina vsakdana sama na sebi dejansko ni pomembna. Pomembna je perspektiva, in ta se izkaže kot »prava«, ko se ustvarja hkrati skozi pogled obeh ljubimcev, vsakdan, ki ga živita drug z drugim. Na koncu na Pierrov obup Manon odgovori, da ni pomembna vsebina posnetega – pomembna je perspektiva, iz katere je ta obravnavana. In to novo perspektivo bosta Manon in Pierre znova ustvarila skupaj.

A perspektiva, iz katere oba avtorja obravnavata človeško hrepenenje, je kljub vsemu različna. Muratova to izrisuje izključno skozi spomine obeh protagonistk – navsezadnje Maksima v tukaj in zdaj sploh nikoli ne vidimo, najbližje sedanjosti je njegov kričč, slabo slišen glas po telefonu, ki naznani njegov skorajšnji prihod – perspektiva je tako izključno ženska. Garrel pa perspektivo izrisuje skozi glas pripovedovalca (Louis Garrel), ki je Pierrov notranji glas in definira razmerje skozi perspektivo moškega. Tako na primer glas legitimira varanje moškega, medtem ko obsodi varanje ženske kot izdajstvo in prekršek. V samo žensko perspektivo Garrel neposredno skorajda ne prode – njen glas ostane odložen v tišino in nerazložljivo dolge, prazne poglede hrepenenja in prevarane ljubice in žene.

11 V primeru *Kratkih srečanj* bi morda lahko bolj kot o trikotniku govorili o dveh vzporednih ljubezenskih zgodbah, ki ju v različnih časih v spominu živita Nadja in Valentina in jima je skupno presečišče – Maksim.

12 Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, str. 105, 118.

13 *Ibid.*, str. 106.

14 *Ibid.*, str. 85.





Kratki družinski film / Kratki obiteljski film, 2015, Igor Bezinović

skratka

Bojana Bregar

# Kratek film o družini

Stari kliše, ki kroži med scenaristi, pravi, da je mogoče najti najboljše filmske zgodbe med vrsticami časopisne črne kronike. »Zgodbe, ki jih piše življenje«, se glasi ta oguljena fraza, kljub temu pa ne moremo zanikati, da človeška domišljija v nekaterih primerih ne zmore kreativnih podvigov, s katerimi vsak dan polni tiskovine in še toliko bolj spletne portale ta večno izmuzljivi in (vsaj za nas žive) nedoumljivi pojem »življenje«. A tudi te zgodbe, neverjetne ali ne, ostanejo zgolj črka na papirju, če nimajo človeka, ki vanje vlije čas in pozornost ter jim prisluhne, in včasih, če imamo srečo, se zgodi, da postanejo z nekaj avtorskimi dodatki še bolj neverjetne in fascinantne. Eden takih ljudi je hrvaški režiser/dokumentarist Igor Bezinović in njegov najnovejši dokumentarec **Kratki družinski film**<sup>1</sup> (Kratki obiteljski film, 2015) je razlog, da večina ljudi, ki sede na kavč in vklopi TV v upanju na dober filmski program, raje kot na RTV Slovenija preklopi na programe HRT. Bezinović

namreč večino svojih dokumentarnih podvigov ustvarja v produkciji hrvaške nacionalne televizije in v tem kontekstu je nastal tudi *Kratki družinski film*. Začne se »in medias res«, v ženskem zaporu, natančneje, v eni izmed sobic te institucije, ki je videti prijetno socialistično domače in bolj kot na zapor spominja na osnovnošolsko zgradbo naše in vaše mladosti. V eni teh sobic se torej znajdemo iz oči v oči z zakrknjenim kriminalnim umom Marice, ki – znova! – dokazuje, da videz v tem filmu vara. Marica namreč spada med kriminalce z najbolj dobrohotnim videzom, kar jih boste kdajkoli videli. Z ruto na glavi in opasana s predpasnikom, ne pa z revolverskim pasom, se zdi povsem neškodljiva, čeravno bi se morda našla kakšna kokoš ali dve, ki se s tem ne bi strinjala, toda resnejše obtožbe kot za pomor malih živali in perutnine bi ji po videzu sodeč težko naprtili. Marica tako nas, gledalce, skupaj z Bezinovićem ter snemalcem Tomislavom Trumbetašem, vodi po instituciji, v kateri je preživela dve leti in sedem mesecev, preden so jo zaradi vzornega obnašanja izpustili nazaj na kmetijo, da do konca prestane svojo pogojno

<sup>1</sup> Avgusta je prejel nagrado za najboljši film Festivala kratkega filma v Ljubljani FeKK.



kazen. Iz njenega pripovednega sloga, ki je ena sama radost za ušesa in dušo, lahko razberemo, da ji zaporniško življenje ni pustilo travmatičnih posledic, razen želje, da še zadnjič pomete stopnišče, kot je to počela vsak petek in svetek v času inkarceracije. In tako gre po zlu še en kliše iz ameriških zaporniških dram.

Bezinović v svojem prepoznavnem slogu, ki prav nič ne skriva ljubezni do mojstrov jugoslovanskega kratkega filma, kakršna sta Karpo Godina in Želimir Žilnik, pelje pripoved o na videz mundanem vsakdanu Marice in njenih sinov skozi razne ovinke. Ti počasi in z obilico zabavnega balasta v obliki življenjskih anekdot odvijajo resnico o dogodkih, ki so Marico pripeljali pred sodnika, njenega sina pa do sklepa, da je samsko življenje v določenih primerih manjše zlo, sploh kadar ga primerjamo s peklenim ognjem nesrečnega zakona. Ob tem nam počasi odstira okoliščine in dogodke ter se hkrati stalno zaveda, da so situacije, v katere postavlja Marico in njenega sina, izrazito komične. Komedija se pač hrani s presenečenjem, in teh je v *Kratkem družinskem filmu* na pretek, dodatno pa jih potencira »deadpan« manira naše protagonistke, ki na vrhuncu filma izvede izjemno doživeto uprizoritev skorajšnje tragedije. K sreči se je vse končalo kar najbolje za vse, če lahko verjamemo Marici, in težko ji ne bi, saj nam v dvajsetih kratkih minutah, kolikor film traja, svoje občutke in filozofijo razgrne na pladnju. Največji dosežek Bezinovića je, da nikoli nimamo razloga, da bi se počutili,

kot da nismo popolnoma dobrodošli, da si iz tega pladnja absurdnosti, ki je življenje, postrežemo in gremo domov čisti, brez težke vesti in bogatejši za izkušnjo, da s pravim pogledom na svet tudi skorajšnje tragedije lahko dojemamo z nasprotnim predznakom.

Na podoben način Hrvaško skozi prizmo Bezinovićeve premišljene hudomušnosti spoznamo že v njegovih prejšnjih delih, morda najlepše v prav tako lanskoletnem *Od Kršana do Peroja* (2015), ki je na vašo in našo srečo prosto dostopen na strani *YouTube*, kot tudi nekateri drugi njegovi filmi. V nekaterih se avtor osebno pojavlja kot pripovedovalec, na primer v filozofsko obarvanem *Kierkegaardu* (2014), v katerem Bezinović beleži vtise in razmišljanja ob bežnem obisku mislečevega groba, pa tudi v *Benjaminu* (2015), kjer v seriji pogovorov svoji dementni babici vsakič znova razkriva ime njenega bodočega vnuka. *Krati družinski film* na neki način odgovarja tudi filmu *Veruda – film o Bojanu* (2015), v katerem spoznamo 24-letnega naslovnega antijunaka Bojana, ki je petino svojega kratkega življenja preživel v zaporu zaradi uboja. Igor Bezinović je sicer v domovini in širše najbolj znan kot avtor celovečernega dokumentarnega prvenca *Blokada* (2012), ki kronološko beleži dogajanje med študentsko protestno okupacijo Filozofske fakultete v Zagrebu leta 2009. Je pa tudi redni gost in mentor delavnic dokumentarnega filma, ki potekajo večkrat letno v organizaciji Luksuz produkcije iz Krškega.



Igor Bezinović





Alice in Earnestland

korejski film

Sanja Struna

# Hallyu – korejski novi val v svetu filma

Južna Koreja je sama po sebi neke vrste filmski fenomen: njena filmska industrija je med najhitreje razvijajočimi se na svetu, temu trendu pa zvesto sledi tudi domače korejsko občinstvo. V državi z nekaj več kot 51 milijoni prebivalcev so skovali izraz »desetmilijonski film«. Film velja za veliko uspešnico, če si ga je ogledalo približno 20 % prebivalstva; verjemite ali ne, to ni redkost. Po letu 2000 si je ta naziv prislužilo že 17 filmov; 13 od teh je korejskih, 11 od slednjih pa je bilo predvajanih po letu 2012. Vendar uspeh korejskega filma ni omejen samo na domačo državo – kot del novega vala

južnokorejske kulture, znanega kot »hallyu«, si je korejski film po letu 2003 prek spletnih in globaliziranih kanalov svojo pot končno utrl tudi v najbolj oddaljene kotičke sveta.

## Kratka zgodovina in vzpon korejskega filma

Čeprav je svetovni žaromet na korejsko filmsko produkcijo zares posijal šele v zadnjih letih, pa je južnokorejska filmska industrija svojo prvo zlato dobo doživela že na polovici prejšnjega stoletja – začela

se je leta 1953, po podpisu premirja med Severno in Južno Korejo, ter trajala skoraj dvajset let. Ne glede na vojaško in pozneje diktatorsko vladavino je to obdobje prineslo hiter razvoj za filmsko industrijo, pa tudi nekaj največjih filmskih korejskih mojstrov in vseh časov. Med njimi sta **The Aimless Bullet** (Obaltan, 1960) režiserja Yu Hyun-moka ter morda še bolj slavna **The Housemaid** režiserja Kim Ki-younga (Hanyeo, 1960), film o družini, ki jo postavi na glavo prihod nove služkinje: skrivnostne in precej neobičajne fatalke, ki zapelje moža ter se z njim in njegovo nosečo ženo zaplete v mrežo nasilja – psihološkega





The Housemaid



Shiri

in fizičnega. Ta film je – s pozornostjo do podrobnosti in šokantno vsebino – zastavil nove smernice za enega od žanrov, v katerih korejski film še danes briljira: triler, ki se v labirintu človeških strasti ne boji raziskati tudi najbolj temačnih kotičkov človeškega uma, s preobrti, ki jih je nemogoče predvideti.

Plodno obdobje, v katerem je popoln razcvet doživel tudi žanr gangsterskih filmov, je počasi zadušil strog vladni nadzor po letu 1962, ko je na oblast prišel vojaški poveljnik in diktator Park Chung-hee. Filmska industrija je bila pod popolnim nadzorom vlade, cenzura je bila iz leta v leto strožja, poleg tega pa je bil uveden tudi sistem kvot za filmsko produkcijo – domačo in tujo –, prenekateri filmski ustvarjalci pa so bili zaradi svojih izdelkov preganjani in celo zaprti. Trajalo je skoraj deset let, preden si je filmska industrija znova izborila nekaj prepotrebne svobode – vendar v zelo omejenih okvirih, saj je politična oblast že na začetku 70. let začela s spodbujanjem produkcije domačih filmov, ki promovirajo aktualne politične ideje. Kljub zadušljivemu ozračju tega obdobja, močni cenzuri in omejitvam ustvarjalne svobode se je na filmsko platno s svojimi filmi uspel prebiti legendarni režiser Ha Kil-chong, ki je v svojem kratkem življenju (umrl je star le 38 let) ustvaril 7 filmov. Med njimi še danes slovi **March of Fools** (Babodeul-ui haengjin, 1975), film o dveh univerzitetnih študentih, ki živita za tiste čase tipično študentsko življenje (in se na vse načine izogibata striženju – takratna vlada je namreč uvedla stroga pravila glede dovoljene dolžine las pri moških). Na prvi pogled lahкотen in s humorjem obarvan film je poln dvomov o prihodnosti in vrednosti življenja v

strogo nadzorovanem okolju, in čeprav ni ušel cenzorjem, ki so ga skrajšali za 30 minut, *March of Fools* ostaja odlično delo, ki priča o življenju mladih v tistem času.

### Ponovni razcvet in druga zlata doba korejskega filma

Po atentatu na Park Chung Hee-ja, ki je leta 1979 razburkal politično realnost Južne Koreje, se je nadzor oblasti nad umetnostjo počasi začel rahljati, vse do leta 1988, ko so tudi uradno začeli s spreminjanjem pravil cenzure. Napredek je bil počasen in stvari so se za domačo produkcijo dokončno obrnile na bolje šele na začetku devetdesetih let, ko je na oblast prišel demokrat Kim Young-sam. Njegova vlada je na široko odprla vrata filmom vseh vrst in z uvedbo novega sistema omejitve uvoza tujih filmov podprla večjo produkcijo domačih del.

Popoln razcvet je korejski film doživel na prelomu tisočletja – v obdobju med letoma 1997 in 2005. Pravo prelomnico je povzročil film **Shiri** (Swiri, 1999, Kang Je-gyu), ki je najprej podrl domače rekorde in v gledanosti presegel vse uvožene filme, nato pa dosegel še mednarodni uspeh. *Shiri*, akcijski vohunski triler, je bil prva večja produkcija, posneta na način, ki ni preveč odstopal od tedaj zelo popularnih hollywoodskih akcijskih filmov. Film je izredno kakovosten in je požel priznanje tudi v tujini, vendar je še pomembnejši zaradi vloge, ki jo je odigral na domačih tleh: domačemu občinstvu in filmarjem je pokazal, da lahko južnokorejska dela dosežejo raven tujih filmov, istočasno pa jo lahko z napredno tehnologijo

in z dodajanjem lastnih elementov še presežejo ter jo tako približajo domačemu občinstvu.

Uspehi domačih filmov so se po tej točki samo še nadaljevali. Nov trend gledanosti v žanru romantičnih komedij se je začel s filmom **My Sassy Girl** (2001, Kang Je-gyu), ki je podrl ne le vse rekorde doma, ampak je doživel neverjeten uspeh v vseh državah Vzhodne Azije. Leta 2008 je dobil celo ameriški remake (**My Sassy Girl**, Yann Samuella), čeprav je bil ta – kot večina ameriških poskusov predelav južnokorejskih filmov – precejšnja polomija. A s tem se zgodba še ni zaključila. V maju 2016 je na južnokorejska platna prišlo nadaljevanje, **My New Sassy Girl** (2016, Jo Geun-sik), ki pa je iz vseh vidikov – in ne glede na povratnika v glavni vlogi, Cha Tae-Hyuna – popolnoma zgrešilo tarčo.

Morda je treba poudariti, da lahko ob izrazu »korejska romantična komedija« mirno pozabimo na vse, kar se pod dežnikom tega žanra skriva v ameriških filmih. Večina južnokorejskih romantičnih komedij (ali dram) je ta žanr postavila na glavo in ga obogatila – skoraj v vsakem romantičnem filmu lahko recimo najdemo še nevsiljive eksistencialne tematske podtöne. Tipični hollywoodski srečni konci v južnokorejske romantične filme zaidejo le poredko in še takrat pogosto vsebujejo kak popolnoma nepričakovan preobrat. Vzemimo za primer film **I'm a Cyborg, But That's OK** (Ssaibogeujiman Gwaenchanha, 2006, Park Chan-wook – ja, tisti Park Chan-wook), romantično komedijo, ki je prejela eno od nagrad celo na 57. Berlinalu. Dogaja se v psihiatrični bolnišnici, v kateri se ljubezenska zgodba razvije med Young-goon (Im Soo-young) – ta je prepričana,





My Sassy Girl



I'm a Cyborg, But That's OK

da je kiborg in zato ne potrebuje hrane, ter se pogosto poškoduje, ker skuša svoje baterije napolniti tako, da se priklopi na elektriko – ter Il-soonom (Rain), shizofrenikom in kleptomantom, ki verjame, da lahko ljudem poleg lastnine ukrade tudi dušo. Il-soon ob prvem srečanju povzroči, da Young-goon z nasilnim izpadom bolnišnico obrne na glavo, nato pa zaradi občutka krivde začne zanjo skrbeti in se sčasoma vanjo zaljubi. Temu sledi popolnoma nepredvidljivo sosledje dogodkov, ki med drugim vključuje nevihto, šotor in masivno železno palico – ter končno tudi mavrico. Torej, nenavadna zgodba, črn humor, mojstrska igra in nepričakovana globina – vsi elementi tipične južnokorejske (romantične) komedije. Tako ima praktično vse, kar pride izpod rok južnokorejskih filmarjev, popolnoma nove čustvene razsežnosti – pa naj bodo to komedije, romantični filmi, grozljivke, trilerji ali pa akcijski filmi. Izraza »površinski« in »brez globine« sta se na poti v južnokorejski filmski slovar očitno nekje izgubila.

### Kralj korejske neodvisne filmske produkcije

Nemogoče je, da se na tej točki ne bi ustavili še pri razvoju korejskega neodvisnega »art-house« filma in režiserju Kim Ki-duku. Pri nas ga poznamo po njegovi mojstrovini **Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad** (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003), ki je naletela na neverjetno pozitiven odziv mednarodnih kritikov, Roger Ebert pa je film celo uvrstil na svoj seznam najboljših vseh časov. Njegov preostali opus bi morda še najbolj opisali kot vsestransko

raziskovanje človeške narave – preko različnih obrazov nasilja. Slednje je v njegovih filmih prikazano tako grafično, da jih gledalci brez močnega želodca ne morejo prenesti, pa vendar je v vsem tem sadizmu nemogoče zanikati Kimovo ostrino in briljantnost. Njegovi filmi so razmišljujoči in pogosto polni (črnega) humorja, ki na poseben način dopolnjuje prikazano nasilje. Kim Ki-duk si je za pripovedovanje zgodb o človeški naravi morda res izbral precej ozko nišo, vendar je znotraj okvirjev izbranega žanra ostal docela nepredvidljiv. Po svojem spolnonasilnem prvencu **Krokodil** (Ageo, 1996) in poznejšem mednarodno priznanem filmu **Otok** (Seom, 2000) – med projekcijo slednjega na filmskem festivalu v Benetkah so nekateri gledalci ob grafičnih prikazih nasilja dvorano zapuščali med bruhanjem – je ravno *Pomlad, poletje, jesen, zima ... in pomlad* tisti, ki najbolj izstopa. V nasprotju z neposrednostjo in brutalnostjo prejšnjih stvaritev je tu Kim precej počasneje in razmišljujoče raziskoval različne strani človeške narave, a tudi v tem meditativnem filmu nasilje ni odsotno – enako velja za njegovo surovinsko mojstrovino **Pietà** (2012), ki si je s sprevrženo privlačnostjo prislužila beneškega zlatega leva. Ne glede na različne obraze njegovih filmskih eksperimentov pa je v vseh jasno vidna rdeča nit – Kim Ki-duk nas svojim opusom neprestano opominja, da je zlo prisotno v nas vseh, hrani pa ga naše poželenje.

### 2003 in začetek hallyu – tretje zlate dobe korejskega filma

Hallyu, »korejski val«, je izraz, ki so ga konec 90. let zaradi priljubljenosti

korejskih filmov, TV-serij in glasbe skovali Kitajci, z letom 2003 pa je preko Japonske tudi uradno segel do večine azijskih držav. Na področju filma sta poleg Kim Ki-dukovih letnih časov leto 2003 zaznamovala še dva legendarna korejska filma, ki sta dosegla svetovno slavo. Prvi je pomenil nov vrhunec žanra korejskih grozljivk (ki jih Američani vztrajno – pa tudi malce uspešneje kot filme iz drugih žanrov – predelujejo).

**Zgodba o dveh sestrh** (Janghwa, Hongryeon, 2003, Kim Jee-won), psihološka grozljivka, ki še danes velja za najuspešnejšo korejsko grozljivko tako na domačem kot na tujem trgu, je prejela vrsto nagrad doma in v tujini ter postavila nove meje za kakovost v tem žanru. Nepredvidljiva zgodba, neprestani psihološki preobrati, človeško in fantastično zlo ter poglobljeno čustveno razrvano potovanje glavne junakinje, ki se dotakne celo feminističnih vprašanj, predstavljajo ključne elemente te filmske mojstrovine. Ravno tako pa človeško zlo, maščevanje in neprestani psihološki preobrati sestavljajo še eno, po mnenju mnogih največjo ne le korejsko, ampak azijsko filmsko mojstrovino, ki je nastala v tem filmsko plodnem letu in za katero ste brez dvoma že slišali: neo-noir triler **Stari** (Oldeuboi, 2003). Režiser filmske zgodbe o krutem maščevanju, Park Chan-wook, je ne glede na svojo mladost uveljavljen kot eden najvplivnejših korejskih režiserjev. Kariero je začel kot asistent Kang Je-gyuja pri prej omenjenem filmu *My Sassy Girl*, kot režiser pa je ustvaril še vrsto neverjetnih in raznolikih mednarodno priznanih





We Will Be Ok



Zgodba o dveh sestrah

uspešnic: *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002), *Sympathy for Lady Vengeance* (2005), prej omenjeni *I'm a Cyborg, But That's OK* (2006) in *Žejo* (Thirst, 2009). Nazadnje se je kot producent podpisal celo pod znanstvenofantastični spektakel *Snowpiercer* (2013, Bong Joon-ho). V južnokorejske kinematografe je letos prišel tudi njegov težko pričakovani projekt *The Handmaiden* (Agassi, 2016, Park Chan-wook); premiero je doživel na letošnjem Cannesu, kjer je bil režiser tudi nominiran za zlato palmo, v okviru Liffa pa si ga bomo letos lahko ogledali tudi v Sloveniji.

Med letoma 2005 in 2012 je sledilo obdobje, v katerem sta v obilici narejenih filmov resnično izstopala samo dva, *The Man From Nowhere* (Ajeossi, 2010, Lee Jeong-beom), več kot odličen akcijski triler, ki si zasluži biti v družbi najboljših svetovnih del tega žanra, ter akcijsko komični vestern *The Good, the Bad, the Weird* (Jo-eun nom nappeun nom isanghan nom, 2008, Kim Jee-woon). Zatišje v mednarodnem prostoru je nato leta 2012 prekinil Kim Ki-duk s svojim filmom *Pietà* (2012).

## Korejski film danes

Delni razlog za naraščanje svetovne priljubljenosti korejskega filma je brez dvoma tudi splošno dober sprejem v mednarodnih festivalskih krogih, kjer korejska dela neprestano prejemajo pozitivne kritike in številne nagrade. Pomembno vlogo pri tem igra filmski festival v južnokorejskem Busanu, največji mednarodni filmski festival ne le v Južni Koreji, temveč v vsej Aziji.

Korejski film so mednarodnemu občinstvu približali tudi festivali azijskega in korejskega filma drugje po svetu, ki predstavljajo platformo tudi za neverjetno bogato korejsko neodvisno filmsko produkcijo. Glede slednje ima v Evropi glavno vlogo londonski festival korejskega filma (London Korean Film Festival – LKFF), ki je novembra 2015 praznoval deseto obletnico.

V naboru 52 sodobnih korejskih filmov sta na lanskem najbolj izstopala dva: prvi je fantastični *We Will Be Ok* (Geudeuli Jukeossda, 2014, Baek Jae-ho) iz sekcije »Emerging Directors«. Baek Jae-ho, sicer igralec, je z minimalnimi sredstvi (manj kot 1000 €) in s skupino prijateljev posnel meta-realistični, delno fantazijski film, ki ga je sam napisal, režiral, uredil in produciral, pojavi pa se tudi v eni od stranskih vlog. Večina filma je dejansko posneta na iPhone. Tehničnih primanjkljajev kljub nizkopračunski produkciji praktično ni opaziti, poleg tega pa film izstopa tudi zaradi zgodbe, ki predstavlja utelešenje mentalitete in tegob naše 30± generacije, s popolnim ravnotežjem med realizmom in fantastičnim humorjem. Drugi izstopajoč filmski dosežek je bila črnokomična drama *Alice in Earnestland* (Sungsilhan Naraui Aellisu, 2015, Ahn Gooc-Jin), ki je med obiskovalci in kritiki požela popolno navdušenje. Družbena satira nas popelje v vrtoglavo življenje pokorne korejske gospodinje Su-nam, ki jo sistem pusti na cedilu, zato se poda na krvavo pot maščevanja na poti do svojih sanj. Film na prvi pogled morda zveni težak, vendar je daleč od tega: je poln humorja, antijunakinja pa zelo simpatična.

Na slovenskih tleh je za južnokorejske mojstrovine žal še vedno premalo zanimanja, ne glede na to, da je južnokorejska filmska produkcija ustvarila (in še vedno ustvarja) ogromno število neverjetno kakovostnih del, ki bi brez dvoma navdušila tudi slovensko občinstvo. Vendar je v zraku že čutiti tokove sprememb. Nova sila na slovenskem trgu, ki bo brez dvoma prispevala k povečanju zanimanja, je sveže ustanovljena študijska smer koreanistike na Filozofski fakulteti v Ljubljani (že lani je organizirala prve večere s korejskim filmom v kinu Bežigrad), upamo pa lahko, da bodo vabljivo svežino novega vala korejskega filma v večjem obsegu kmalu začutili tudi slovenski distributerji.





iz kinotečnih arhivov

Nil Baskar

# Gianikian & Ricci Lucchi: proti-arhiv pošastne zgodovine

Od revolucionarnih kompilacij Esfir Šub v 20-ih, surrealističnih kolažev Josepha Cornella v 30-ih, arhivske kronike Nicole Védres **Paris 1900** (1947), agitpropa Santiaga Álvareza ter arhivskih sprevačanj Bruca Connerja, Ken Jacobsa, Guya Deborda, Renéja Viéneta, Alberta Griffija in Gianfranca Baruchella v 50-ih in 60-ih, do vse bolj raznolikih in izvirnih avtorskih opusov, ki so zaznamovali pretekla desetletja<sup>1</sup>, se je *found footage* film razrasel v specifično zvrst, ki ne vzpostavlja

razmerja le s filmskim materialom v njegovi goli, fotokemični snovnosti, temveč tudi s »problematiko« filmskega arhiva kot takega – arhiva kot mesta in skupka ideoloških predpostavk ter praks, ki filmskemu objektu podeljujejo zgodovinsko težo, estetsko vrednost in končno status dokaza. Filmski *found footage* je tako, kljub svoji heterogenosti (in nejasnosti tega, kaj danes, v dobi vseprisotnega in »dematerializiranega« digitalnega arhiva, sploh še konstituira »najdenost« avdiovizualnega fragmenta<sup>2</sup>), po definiciji oblika kinematografske

samo-refleksivnosti in potemtakem tudi meta-arhiviranja; je metodologija, ki vključuje lociranje, identificiranje, klasificiranje, primerjanje, manipuliranje, rekonstruiranje in kompiliranje arhivskih fragmentov, ki s svojo ponovno osvetlitvijo ne oživljajo le senc davnih dogodkov, temveč tudi sam red arhiva, ki jim je dodelil mesto znotraj konstelacije (kinematografske) preteklosti. Ravno ta določila *found footage* filmu omogočajo spodnašanje občnih idej o zgodovini ter logiko (filmskega) arhiva kot takega; samoumevnim, linearno-kavzalnim historičnim epistemologijam postavlja nasproti protislovja, prelome ter samo kompleksnost procesov, ki proizvajajo arhivske (filmske) objekte ter določajo

<sup>1</sup> Izpostavimo lahko vsaj imena, kot so Artavazd Peleshian, Abigail Child, Peggy Ahwesh, Gustav Deutsch, Matthias Müller, Martin Arnold, Peter Tscherkassky, Craig Baldwin, Bill Morrison, Jay Rosenblatt, Peter Forgács, Peter Delpout.

<sup>2</sup> Zavoljo česar poleg »*found footage*« pogosto srečujemo druge kvalifikacije, ki ne aludirajo nujno na »najdenost« filmskega materiala – denimo kompilacijski, apropiacijski, arhivski film.





Oh! Uomo



Su tutte le vette è pace

njihov pomen in rabo. *Found footage* je potemtakem metoda, ki ponuja kritične pristope k filmskemu zgodovinopisju (proti determinizmu avtorstva, nacionalnega okvirja, tehnologije, medija ...) in tudi k arhiviranju filma v najbolj neposrednem smislu, njegovem (o)hranjenju, restavriranju, prezentiranju.

Filmi, ki jih v svojem milanskem laboratoriju že dobra štiri desetletja ustvarjata Yervant Gianikian in Angela Ricci Lucchi, se dotikajo prav teh parametrov kritične *found footage* prakse – nemara v večji meri kot dela kateregakoli sodobnika. Njun opus ne predstavlja le silovite poupodobitve katastrof z začetka stoletja, temveč tudi enega najbolj premišljenih in konsistentnih pristopov k vprašanju filmskega zgodovinopisja ter arhiviranja. To izvirnost, kontinuiteto in prodornost gre gotovo pripisati dejstvu, da se G&RL, odkar sta se sredi 70-ih let ozrla proti filmu (ona po formaciji slikarka, on arhitekt), v prvi vrsti posvečata razvijanju metodologije, ki bi ustrezala sami »najdeni« materiji, manj pa izhajata iz vprašanj estetske, politične, subjektivne, naposled tudi filozofske narave (zaradi česar pa se ta vprašanja v njunem delu tudi na novo zastavljajo). Kakšna je torej ta materija, kakšna je metoda, s katero je par podpisal celih sedemdeset filmov, plus vrsto odmevnih instalacij (od beneškega Bienala do Centra Pompidou) – med njimi ključna dela, kot so *Od pola do ekvatorja* (Dal Polo all'Equatore, 1986), »inventarje« Balkana in Orienta (*Inventario balcanico*, 2000; *Images d'Orient – Tourisme vandale*, 2001), neizprosnost »vojno trilogijo« (*Prigionieri della guerra*, 1995; *Su tutte le vette è pace*, 1998; *Oh! Uomo*, 2004), instalacijo *La*

*Marcia dell'uomo* (2001), kolonialne »električne fragmente« (*Frammenti elettrici I-VIII*, 2002–2012) ter *Pays barbare* (2013), nedavno meditacijo o posledicah imperialistične delitve Bližnjega vzhoda?

Mnogi teh materialov so del nitratne zapuščine Luce Comerie (pionirja italijanskega filma in dokumentarca na splošno), do katere sta se G&RL dokopala v začetku 80-ih. Comerio, ki je leta 1940 umrl v stanju globoke amnezije, je bil tako v dvojnem obratu ironije rešen pred zgodovinsko obskurnostjo. Ta snemalec, kronist, inovator in propagandist je sicer od začetka stoletja do zenita fašistične republike opeval veličastnost modernosti, končno tudi italijanskih kolonialnih avantur in fašizma. Posnetke italijanskih čezmorskih pohodov je okoli leta 1928 že sam skompiliral v »originalni« **Dal Polo all'Equatore**: rasistično filmsko atrakcijo, svojevrstni proto-*mondo* spektakel, v katerem kamera lovi tuja telesa, eksotično favno, primitivne kulture, vznemirljive lokacije, in jih razstavlja pogledu belega gospodarja. Med objestnim ubijanjem nosoroga ali polarnega medveda, eksotičnimi razglednicami krajev, ki se zdijo ujeti v mitsko predmodernost, a tudi posnetki misijonarjev, ki prodajajo gospodovo besedo, ni v Comerievi zbirki atrakcij nikakršnega posebnega razločevanja. Nasprotno, vse te epizode so videti kot filmske trofeje nediferencirane narave, ki je endemično zverinska, primitivna, in ki jo je seveda mogoče – ki jo je potrebno – ukrotiti, obdelovati, vpreči v fašistično prihodnost. Comerieva kamera tako ni »zgolj« implicirana v oblastnem pogledu kot diskurzivni

razmejitvi (ne)vidnega, razmerij dominacije ne reproducira le simbolno, temveč predstavlja še kako konkreten aparat, ki te perverzne koreografije ritualov moči, ponižanja, žrtvovanja pred in za kamero ne le beleži, temveč jo režira v realnosti, ko poveljuje vojaku, misijonarju, kolonialnemu subjektu, divji zveri, ki bo usmrčena za dramatičen prizor. Ravno ta središčna funkcija kamere, ki v rokah Comerie odkrito organizira igro prevlade in nasilja (nič drugače v koreografijah Frau Riefenstahl), predstavlja za G&RL specifično fašističnega ter rasističnega spektakla.

Vendar gre način, na katerega se G&RL zoperstavita tem posnetkom, onkraj preproste denunciacije njihove zgodovinske vsebine ter ideološke obscenosti. Že v prvi »predelavi« Comerievega arhiva (ki nosi enak naslov kot izvirnik), avtorja formulirata pozicijo, ki v marsičem odstopa od tipičnih *found footage* pristopov k ideološko »kompromitiranemu« materialu: »[V Od pola do ekvatorja se je] bilo nemogoče igrati z materialom, ga posiljevati. Treba ga je bilo analizirati, sličico za sličico, da bi spravili na dan to, kar je skrival, da bi razkrili ideologijo, na kateri je temeljil. Le s preučevanjem sličice za sličico je mogoče intervenirati v podobo, v njej odkriti bistvene podrobnosti. Z najino 'analitično kamero' uporabljava povečave, upočasnitve, ponovitve, da bi izdolbla sleherni sliki, kot z mikroskopom. Vendar pa nisva ne arhivista ne restavratorja – ti najinega dela ne razumejo –, saj zgodovino iščeva s prevpraševanjem filmskega traku.«<sup>3</sup> Ne gre torej za kontekstualiziranje materiala, ki bi srhljivim podobam na silo priskrbelo ozadje, gledalcu pa zgodovinsko lekcijo. Nasprotno, tu in v drugih filmih se G&RL v celoti odrekata prijemom, ki jih srečamo v tipičnih arhivskih obravnavah. Le-te se namreč pri obdelavi materiala osredotočajo (kar seveda ni a priori slabo) na montažo; to je, na asociiranje in kontrapunktiranje motivov, tematik, intenzitet, ki mu navadno predseduje dopolnilna, 'verbalna inteligenca'

3 Frédéric Bonnaud, Yervant Gianikian in Angela Ricci Lucchi, »À la rencontre des fantômes: Entretien avec Frédéric Bonnaud«, v *Notre camera analytique* (Pariz: Centre Pompidou, 2015), str. 15.



off-glasu (kot je to poimenoval Bazin v slovitim tekstu o Markerjevem **Pismu iz Sibirije** iz 1957), ki te ne/videne podobe pojasnjuje, izprašuje, mistificira, rapsodizira ...

Filmi G&RL se namesto poudarjene montažne logike in komentarja opirajo najprej na katalogiziranje: na (i)zbiranje ter parataktično nizanje fragmentov, ki bolj kot na notranje povezave stavi na razmerje posameznih enot do celote. Osnovna funkcija te »mise en catalogue« ni proizvajanje zgodovinske naracije, temveč, nasprotno, ravno de-narativizacija zgodovine preko abruptnih prehodov, ki sprevračajo predvidene funkcije izvirnega materiala, njegovo prostorsko-časovno, kakor tudi ideološko koherentnost. In čeravno so ti fragmenti naposled združeni v celovečerne filme, je delo G&RL v osnovi posvečeno preučevanju fragmenta, o čemer priča cela vrsta serijskih del, ki tvorijo dobršen del njune filmografije (že omenjeni osemdelni opus »električnih fragmentov«, pa tudi zgodnejša serija »parfimiranih filmov« iz sredine 70-ih, ki so raziskovali součinkovanje podobe ter vonjav). Ta serialnost poudarja nedokončno naravo samega filmskega arhiva in posledično možne intervencije. Nasproti metonimiji filmskega koluta, ki se odvija v zgolj eno smer, G&RL tako postavlja gibanje fragmenta kot nekakšnega (benjaminovskega) filmskega konvoluta, v več smeri naenkrat, iz filma v film in podobe v podobo, ki se zlagoma akumulira v vse bolj izčrpen, enciklopedičen zbor zgodovinskih katastrof.

In drugič, ti filmi so, kot rečeno, proizvod »analitične kamere«, kakor G&RL imenujeta svoj hibrid prilagojene optične kopirke ter 35mm kamere, s katerim trak ročno previjata, pregledujeta, premikata vzdolž in počez, ga povečujeta ter sličico po sličico kopirata. Fotogrami so de- in rekadrirani, da stopi v prvi plan detajl ozadja ali obrobja, hitrost filma je upočasnjena ali (redkeje) pospešena, črno-bele podobe so barvno kodirane ali preslikane v negativ. Vsi ti preprosti, celo elementarni postopki služijo denaturiranju arhivskega materiala, razgradnji filmskega gibanja na



Inventario balcanico

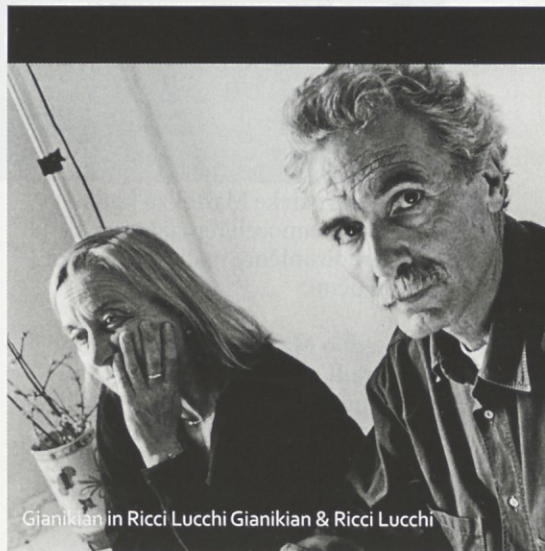


Frammenti elettrici I-VIII

statičnost fotogramov (ki priključuje zavest poskuse Muybridga in Mareya), dekomponiranju in pomenskem izčrpanju skrbno načrtovanih »dokumentarnih« posnetkov. Avtorjema omogočajo re-materializacijo arhiva, s tem pa tudi drugačno prakso samega arhiviranja podob, ki so hkrati prepisane in ohranjene – ki so, natančneje, ohranjene ravno skozi kritično obliko prepisa, ki jo je proizvedla analitična kamera.

Rečemo lahko torej, da »analitična kamera« v množici *found footage* pristopov k arhivskemu materialu predstavlja unikaten tehnično-teoretski dispozitiv. Avtorjema ponuja možnost prodornejši kritike ter samega akta »prisvajanja« izvirnika. Pri tem ne gre toliko za ideološko subverzijo podob (kakršno srečamo pri situacionističnem *détournementu*), niti za »simptomalno« branje, ki bi detektiralo silnice zunaj samega posnetka. Končno ne gre niti za estetski učinek filmske snovnosti, ki je za *found footage* sicer tako ključnega pomena. Materialnost poškodovanega nosilca, krhkost nitrata, razpoke emulzije, sledi projekcijskega življenja kopije, ki se neizogibno vtisnejo v analogne formate, v filmskem delu G&RL nikoli ne pridobijo docela avtonomne estetske vsebine ter funkcije. Zdi se, da je sleherni možnost tovrstne transcendence materiala načrtno preprečena, da trenutek, ko se spektakel razkrajanja prevesi v sublimno fotokemično ekstazo (kot jo denimo proslavlja Morrisonova *Decasia*, 2002), nikoli zares ne nastopi. Analitična kamera namesto tega vztraja pri uokvirjanju fantomskih senc, ki vdirajo v zavetje sedanjika; ne ponuja izhoda v fikcijo ali abstrakcijo, celo nobene možnosti sklicevanja na

obči humanizem, ki je v fašističnih in kolonialnih podobah sistematično negiran. Pri svoji neznosno potrpežljivi, sizifovsko analizi arhivov uničenja ter nasilja, ki se vztrajno projicirajo v zdajšnjost, Gianikian in Ricci Lucci vztrajata iz zgolj enega razloga: »Ker meniva, da so vse grozote stoletja vsebovane v vsakem kolutu filmskega traku, kot gadje, pripravljeni spet počiti. Iščeva pošast, ki se skriva v vsaki od teh podob iz drugega in tretjega desetletja 20. stoletja; to so svarilne podobe, ki naznanjajo prihajajoče katastrofe, tako kot jih je v svojih knjigah naznanjal Orwell.«<sup>4</sup>



Gianikian in Ricci Lucci Gianikian & Ricci Lucci

4 Bonnaud, Gianikian in Ricci Lucci, »À la rencontre des fantomes«, str. 16. V slovenščini je izjava citirana v Sylvain George, »Ljudstvo, ki prihaja (Gestus preroške kinematografije)«, KINO!, št. 5/6 (2008).





Anakonda

podoba glasbe

Ana Šturm

# Video Matters

»Zažgal avto, pa nismo šli v Milano,« legendarna in danes že povsem ponarodela krilatica se v zadnjem kadru novega videospota kamniške troglave dvoživke Matter za komad *Anakonda* samoreferencialno, malo pa tudi samoironično, materializira pred našimi očmi.

Za zasedbo Matter smo mnogi izvedeli šele zaradi odličnega videospota za njihov prvi hit *Meduze*, ki ga je režirala mlada glasbenica (Napravi mi dete) in režiserka Katarina Rešek aka Kukla. S pomočjo direktorja fotografije Saša Štiha ter svojih filmskih kolegov je obskurno kategorijo, imenovano slovenski glasbeni videospot, iz srednjega veka pogumno teleportirala v 21. stoletje, natančneje v leto 2015.

Že ob prvem ogledu je bilo jasno, da se mladi ustvarjalci zavedajo, da je videospot samostojna umetniška

oblika. V *Meduzah* se pojavijo številne filmske reference, predvsem na filme Davida Fincherja, ki je svojo filmsko pot prav tako začel kot režiser glasbenih videov, v navdih pa jim je bil tudi izjemen spot Isaiaha Sereta za *Cool Song* Nr. 2 skupine MGMT.

Katarina ima do glasbenega videa posebno afiniteto, pa tudi zavedanje in znanje o njegovi zgodovini, s katerim spretno nadgrajuje svoj avtorski izraz. Oboje je pri nas prava redkost, saj videospot velja za najbolj nerazumljeno in podcenjeno obliko filmskega ustvarjanja. Če ne verjamete, da gre v resnici za polnokrven filmski izraz, si morate *Meduze* ogledati v kinodvorani, na velikem platnu, saj se šele na ta način v celoti razkrijejo vse razsežnosti dela.

S svojo ekipo in z zasedbo Matter je moči in filmsko znanje združila tudi

za videospot *Anakonda*, ki je poklon Kubrickovi **Peklenški pomaranči** (*A Clockwork Orange*, 1971, Stanley Kubrick), kultnemu filmu, posnetemu po distopičnem romanu Anthonyja Burgessa. »Že sam komad govori o Peklenški pomaranči, pa o malem 'gangu', ki pije moloko, tako da bi bilo škoda, če tega ne bi izkoristili,« pravi režiserka. V bogatih vizualnih sekvencah poleg Kubricka zaznamo tudi druge reference; med njimi lahko omenimo videospot nizozemske glasbenice iranskih korenin Sevdalize, **Sirens of the Caspian** (2014, Atlynn Vroljik).

Katarina Rešek je sicer zaključila študij na AGRFT, po diplomskem filmu **Plavanje** (2015), ki je bil lani prikazan v tekmovalnem programu na Festivalu slovenskega filma (FSF), pa se je usmerila v režijo glasbenih videov. To, da je hkrati glasbenica, ji pri delu zagotovo predstavlja določeno prednost. »Zvok



zaznavamo veliko bolj podzavestno kot sliko,« pravi in nato citira še tvit znanega režiserja glasbenih videov, Američana korejskih korenin Josepha Kahna: »Music videos don't have plots. Music videos have dream logic. Because – music.«<sup>1</sup>

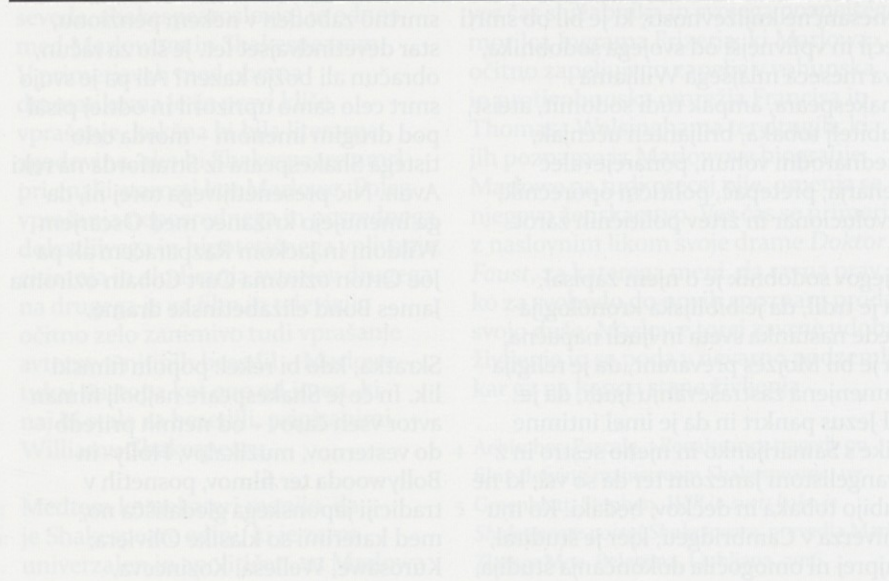
Dejstvo, da njeni videospoti spadajo v sam vrh trenutne slovenske filmske produkcije, potrjuje lanska uvrstitev *Meduz* v tekmovalni program 19. FSF ter letošnja uvrstitev videospota *Napoleon* v tekmovalni program 2. FeKKa – Festivala kratkega filma v Ljubljani. *Napoleon* se odmika od »ameriškega« stila *Meduz* in *Anakonde*. Njegova estetika je bližje sanjski logiki hongkonškega režiserja Wong Kar-Waija, mojstra zastrtih pogledov, v videu pa se pojavi tudi pri nas redko videna transspolna tematika.

»Videospot je filmska oblika, ki ti omogoča veliko svobode in možnosti eksperimentiranja; na ta način si pri svojem vizualnem izražanju lahko pogumnejši,« pravi Katarina. Zanj je dober videospot tisti, ki nadgradi glasbo, pri čemer izpostavi *Sacrilege*, ki ga je režiral znameniti kolektiv Megaforce. »Najlepši kompliment, ki ga kot režiser glasbenega videa lahko dobiš, je, ko ti nekdo reče, da mu je komad postal všeč zaradi videospota.«

Čeprav je režirala videospote za nekatere opaznejše slovenske zasedbe (Your Gay Thoughts, Nina Bulatovix), pravi, da s tako malo denarja, kot so delali do zdaj – ja, vsi omenjeni videi so, čeprav ni videti tako, *low* oziroma *no budget* –, ne želi več delati. »Vedno smo se trudili, da smo s tem, kar smo imeli, naredili kar največ. Ampak na ta način ne moremo rasti, saj nam zaradi omejitev, ki niso samo finančne, pač pa tudi časovne, pada kakovost; na neki točki s tem, kar imaš pri nas na voljo, ne moreš več realizirati svojih idej. In tudi ne plačati najemnine.«

Upa pa, da so pokazali, da je tudi pri nas mogoče delati kakovostne videospote, in s tem spodbudili še koga, da se ustvarjanja loti na podoben način.

1 Glasbeni videi nimajo klasične narative, pač pa sanjsko logiko. Ker – glasba.







400 let po Shakespearju

Andrej Zavrl

# Christopher Marlowe in njegov slavnejši sodobnik na ekranu

Okrog elizabetinskega dramatika, pesnika in prevajalca Christopherja Marlowa (1564–1593) so se v stoletjih po njegovi smrti napletle fantastične zgodbe, v katerih Marlowe ni le eden najpomembnejših avtorjev (angleške) renesančne književnosti, ki je bil ob smrti večji in vplivnejši od svojega sodobnika, dva meseca mlajšega Williama Shakespeara, ampak tudi sodomit, ateist, ljubitelj tobaka, briljanten učenjak, mednarodni vohun, ponarejevalec denarja, pretepač, politični oporečnik, revolucionar in žrtev političnih zarot.

Njegov sodobnik je o njem zapisal, da je trdil, da je biblijska kronologija glede nastanka sveta in ljudi napačna, da je bil Mojzes prevarant, da je religija namenjena zastraševanju ljudi, da je bil Jezus pankrt in da je imel intimne stike s Samarijanko in njeno sestro in z evangelistom Janezom ter da so vsi, ki ne ljubijo tobaka in dečkov, bedaki. Ko mu univerza v Cambridgeu, kjer je študiral, najprej ni omogočila dokončanja študija,

je kraljičin kronski svet posredoval s sporočilom univerzi, da se je kljub zlonamernim govoricam »v vseh dejanjih vedel primerno in diskretno, s čimer je njenemu Veličanstvu dobro služil«. In za konec: Marlowe je bil smrtno zaboden v nekem penzionu, star devetindvajset let. Je šlo za račun, obračun ali božjo kazen? Ali pa je svojo smrt celo samo uprizoril in odtlej pisal pod drugim imenom – morda celo tistega Shakespeara iz Stratforda na reki Avon. Nič presenetljivega torej ni, da ga imenujejo križanec med Oscarjem Wildom in Jackom Razparačem ali pa Joe Orton oziroma Curt Cobain oziroma James Bond elizabetinske drame.

Skratka, kdo bi rekel: popoln filmski lik. In če je Shakespeare najbolj filman avtor vseh časov – od nemih priredb do vesternov, muzikalov, Holly- in Bollywooda ter filmov, posnetih v tradiciji japonskega gledališča no, med katerimi so klasike Oliviera, Kurosawe, Wellesa, Kozinceva,

Zeffirellija, Branagha, Taymor ... –, filmov o Marlowu tako rekoč ni. Njegova filmografija je še dosti ubornejša od njegove prisotnosti v literarni zgodovini, kjer je kljub večstoletnemu zanemarjanju danes vendarle dosti nadoknadenege.

\* \* \*

Najprej kratka opomba, o čem ta članek ne bo govoril. Prva omejitev, ki si jo bom zastavil, poteka po včasih sicer nevidni črti med fikcijo in dokumentarnimi filmi oziroma serijami (kot je bila na primer *In Search of Shakespeare* Michaela Wooda, BBC, 2003). Upošteval bom le prvo. Prav tako se ne bom posebej poglobljal v filmske adaptacije Marlowovih besedil, čeprav bi si jo vsaj kanonizirani Jarmanov film *Edvard II.* (1991) gotovo zaslužil. S tem je hkrati rečeno, da ne bom upošteval posnetkov gledaliških uprizoritev, ki so izšli na različnih video formatih.



Za uvod naj vendarle omenim še nekaj drugih adaptacij Marlowovih dram. Že **Faust** F. W. Murnaua iz leta 1926 je poleg drugih virov deloma črpal tudi iz Marlowa. Leta 1967, dve leti po uspehu gledališke produkcije *Doktorja Fausta*, je bila posneta tudi filmska priredba te Marlowove drame z isto zasedbo (Richard Burton kot Faust in Elizabeth Taylor kot Helena Trojanska, režirala sta jo Richard Burton in Nevill Coghill). Film je bil pri kritiki sicer neuspešen<sup>1</sup>, se je pa močno skliceval na zunajfilmsko resničnost slavnega razmerja med Liz Taylor in Burtonom, na njeno fatalnost in njene takratne tovrstne filmske vloge, predvsem na Kleopatru<sup>2</sup>. Drugi znameniti *Faust*, s konca 20. stoletja, je **Faust** (1994) Jana Švankmajerja, ki Marlowovo besedilo križa z besedili Goetheja, Grabbeja, Gounoda, z legendami in s tradicionalnim češkim lutkarstvom<sup>3</sup>. Naj dodam le še edino adaptacijo Marlowovega *Malteškega Judo* – nizkoprorračunsko priredbo Douglasa Morsa iz leta 2012, **The Jew of Malta**.

Včasih so odlomki iz Marlowovih besedil vključeni v scenarije, ki z njim sicer niso posebej tesno povezani. Tako se vrhunec vohunskega trilerja **The Deadly Affair** (1966, Sidney Lumet, scenarij Paul Dehn), posnetega po le Carréjevem prvem romanu *Call for the Dead*, začne razpletati v gledališču, kjer uprizarjajo Marlowovega *Edvarda Drugega*. Vsi glavni akterji so v gledališki publikli, od Marlowove igre pa v treh kosih vidimo tri krajše dele: Gavestonov uvodni monolog, naročilo morilcu kralja Edvarda II. in na koncu še kraljev umor. (To, mimogrede, niso prve gledališke sekvence v tem filmu; že prej smo gledali vajo za Shakespearovega *Macbetha*.)

Na začetku filmske priredbe Shakespearovega *Riharda III.* (1995, Richard Loncraine), postavljene v na nacizem spominjajočo estetiko, pa big band, okrašen z inicialkama W in S, prepeva Marlowovo pesem »Zaljubljeni pastir svoji dragi«. Pesem je torej implicitno spet pripisana Shakespearu, kot je bila, ko je izšla prvič, leta 1599, po Marlowovi smrti, v Shakespearu pripisani zbirki *The Passionate Pilgrim*.

\* \* \*

Moj pregled se bo omejil na biografske in avtorske spekulacije. Pisanje biografij – najsibo znanstveno, poljudno ali filmsko – je neizogibno sestavljanje konstruktorov, ki dostopne podatke opomenjajo in povezujejo v skladu z znanjem, vrednotami, nameni in sposobnostmi tega, ki biografijo (ali v tem primeru scenarij) piše. Biografije Christopherja Marlowa niso nikakršna izjema. Nasprotno, ob njihovem branju postane nadvse očitno, da gre za biografske hipoteze, včasih pa smo soočeni s spekulacijami, za katere je nemogoče najti povezave z dostopnimi dokazi. Toda česar ni v dejstvih, lahko kakor naročena zapolni fikcija, najsibo literarno leposlovje ali pa film. Kakšne so torej filmske reprezentacije Marlowa kot elizabetinskega avtorja in kako se vanje vključujejo upodobitve njegovega slavnjšega sodobnika?

Posebno vprašanje marlowoslovja (in, seveda, shakespeareoslovja) je odnos med Marlowom in Shakespearom. V primerjavah med obema dramatikoma je že pravi kliše vprašanje, kakšna bi bila literarna zgodovina, ako bi Shakespeare umrl pri enaki starosti kot Marlowe. Poleg vprašanja neposrednega in posrednega, dokazljivega in hipotetičnega vplivanja, citiranja in aludiranja avtorjev drugega na drugega je za film in televizijo očitno zelo zanimivo tudi vprašanje avtorstva njunih besedil – Marlowe tukaj nastopa kot eno od imen, ki naj bi stala za besedili, pripisanimi Williamu Shakespearu.

Medtem ko nekateri menijo, da je Shakespeare edini, ki je zares univerzalen in apolitičen, za Marlowa

velja ravno nasprotno. Shakespeare naj bi bil podoba »dobrega okusa, reda in angleške nacionalne identitete«<sup>4</sup>, njegovo delo je »tako osupljivo in tako sijajno, da se zdi, da je prišlo od boga, ne od navadnega smrtnika, kaj šele od navadnega smrtnika s podeželja in s skromno izobrazbo«<sup>5</sup>. Shakespearova politika velja za asimilacionistično, Marlowe pa je odpadnik, čeprav mu, vsaj v kulturnih in literarnih študijah, prav razuzdanost, kljubovanje, amoralnost, homoerotika – skratka disidentstvo – zagotavljajo zelo visoko mesto na lestvici danes relevantnih avtorjev in avtoric.

## Will Shakespeare (1978)

Začnimo tale pregled konec sedemdesetih let 20. stoletja, s šestdelno televizijsko nadaljevanko *Will Shakespeare* (RAI/ITC, 1978, Mark Cullingham, Robert Knights, Peter Wood, po scenariju Johna Mortimerja). Nadaljevanka je biografska spekulacija, posebej o tem, kako je Shakespearovo življenje vplivalo na njegova dela. Prva epizoda, »Dead Shepherd«, je posebej osredotočena na Marlowa. Že sam naslov je sklic na Shakespearovo igro *Kakor vam drago*, v kateri je ta besedna zveza menda sklic na Marlowovo smrt.

Mladi in neznani Shakespeare (Tim Curry) je na začetku le reven skrbnik konjev gledaliških obiskovalcev, Marlowe (Ian McShane) pa je že slaven in pomemben dramatik. Ob sebi ima ves čas služabnika in svojega poznejšega morilca Ingrama Frizerja, ki Marlowa očitno zapeljuje in zapelje v vohunska in protivohunska omrežja Francisa in Thomasa Walsinghama ter drugih, ki jih poznamo iz Marlowove biografije. Marlowe pa tudi precej pije, omenja se njegovo ženskarstvo. Ves čas se primerja z naslovnim likom svoje drame *Doktor Faust*, za katerega meni, da ravna prav, ko za svobodo do novih spoznanj proda svojo dušo. Marlowe torej zavrne udobno življenje in se poda v nevarno podzemlje, kar ga na koncu stane življenja.

4 Aebischer, Pascale, »Renaissance tragedy on film: defying mainstream Shakespeare«, 117.

5 Greenblatt, Stephen, *Will in svet: kako je Shakespeare postal Shakespeare*, prevedla Marija Zlatnar Moe, Beletrina, Ljubljana, 2016.

1 Potter, Lois, »Marlowe in Theatre and Film«, v: *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, ur. Patrick Cheney, Cambridge University Press, 2004, str. 266.

2 Aebischer, Pascale, »Renaissance tragedy on film: defying mainstream Shakespeare«, v: *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*, ur. Emma Smith in Garrett A. Sullivan Jr., Cambridge University Press, 2010, str. 117–118.

3 Potter, Lois, »Marlowe in Theatre and Film«, 233; Aebischer, Pascale, »Renaissance tragedy on film: defying mainstream Shakespeare«, str. 125.





Anonimnež

Tu vidimo zelo jasno vzporejanje Marlowove domnevne biografije z njegovimi besedili in njihovo opomenjanje v skladu z odpadniško Marlowovo podobo. Ustvarjalci serije temu dodajo še ironičen komentar, ki se sklicuje na domnevno enigmatičnost Shakespeara in njegovih osebnih stališč: Marlowe od Shakespeara, ko ta začne pisati drame, zahteva, naj bo v njih tudi kaj avtobiografskega. Čeprav Shakespeare v Marlowu vidi glavnega elizabetinskega dramatika, ki so mu drugi sledili kot ovce, Marlowe pred smrtjo napove, da bo Shakespeare njegov veliki naslednik. Ostalo je, kot bi se reklo, (literarna) zgodovina.

### Zaljubljeni Shakespeare (1998)

Dvajset let pozneje je nastal film, ki je med vsemi, v katerih nastopi Marlowe, najbrž najslavnejši – **Zaljubljeni Shakespeare** (Shakespeare In Love, 1998, John Madden, po scenariju Marca Normana in Toma Stopparda). Prav ta film je po mnenju nekaterih spodbudil novi val zanimanja za Marlowa.

Christopher Marlowe (Rupert Everett) je v dvournem filmu fizično navzoč približno tri minute, je pa bolj prisoten posredno. Marlowe je večino filma (začetek je postavljen v leto 1593, torej v leto Marlowove smrti) slavnejši in pomembnejši, pravi zvezdnik, kar gre Shakespeareu zelo na živce, res pa tudi sam Marlowu prizna, da mu je vseč njegovo zgodnje delo in nekaj vrstic iz *Fausta* celo odrecitira na pamet. Marlowe Shakespeareu, ki zaradi pisateljske blokade hodi na psihoterapijo, da ideje za dramo, ki bo pozneje znana kot *Romeo in Julija*. Ta drama pa svojo končno podobo superuspešnice lahko dobi šele, ko Shakespeare vanjo vpiše svojo

avtobiografijo – tragično in nemogočo ljubezen med njim in aristokratsko hčerjo.

Ob Marlowovi smrti Shakespeare prizna Marlowov vpliv in pravi, da bi vse svoje igre, ki bodo še nastale, zamenjal za Marlowove, ki jih nikoli ne bo. Morda sicer le zaradi občutka slabe vesti, saj nekaj časa zmotno misli, da je odgovoren za Marlowovo smrt, ker se je ob težavah z izbrancem svoje snubljenke predstavil z Marlowovim imenom. Marlowe pa je v resnici umrl zaradi spora glede gostilniškega računa.

Tudi tukaj Marlowe torej pomaga Shakespeareu pri pisateljski rasti, je pa pravo nasprotje zapisov, ki so iz njega naredili enega glavnih odpadnikov zahodne književnosti – v filmu je umirjen in uglajen; o kakšni homoseksualnosti ali ateizmu, recimo, ni sledu. Kolikor pač lahko sklepamo na osnovi njegove zelo kratke prisotnosti in posledične karakterne nejasnosti. Za Marlowa značilno transgresivnost bi lahko prej pripisali Shakespeareu, saj je glavni komično-romantični zaplet povezan z dejstvom, da se zaljubi v fanta. Toda ne zares: »fant«, v katerega je zaljubljen, se izkaže za preoblečeno dekle.

### Anonimnež (2011)

Še novejši je **Anonimnež** (Anonymous, 2011, Roland Emmerich, po scenariju Johna Orloffa), ki v središče postavlja elizabetinsko gledališče v povezavi s političnimi spletkami in je hudo spekulativen življenjepis Edwarda de Vere, sedemnajstega grofa oxfordskega, obenem pa zagovor oxfordske avtorske teorije. De Vere je genialen dramatik, navdušen nad (politično) močjo gledališča, ki vse v življenju žrtvuje za pisanje. Toda ker ne more pisati pod prvim imenom, si za krinko najprej izbere Bena Jonsona, potem pa Williama Shakespeara (Rafe Spall), ki je ne preveč sposoben igralec, plehek postavljajč in bahač. Ker ne more uspeti s svojim talentom, poskuša z goljufijo.

Marlowe (Trystan Gravelle), ki je bil nekoč neuslišano zaljubljen v Southamptonu in v filmu živi še več

let po zgodovinski letnici svoje smrti, je profesionalno zavisten in sumi Shakespearovo avtorsko zaroto ter jo želi razkrinkati. Film namigne, da bi bila njegova smrt na neki londonski ulici (ne v zgodovinsko izpričanem Deptfordu) lahko posledica Shakespearovega lastnoročnega preventivnega maščevanja. Spet lahko vidimo, da Shakespeare brez Marlowa (ali še celo brez Marlowove smrti) ne bi bilo – Marlowe je v obeh filmih prisoten le zato, da ga lahko umorijo, njegova smrt pa je »bistvena za Shakespearov uspeh«<sup>6</sup>.

### Večna ljubimca (2013)

Avtorsko vprašanje je pomembno tudi v filmu **Večna ljubimca** (Only Lovers Left Alive, 2013, Jim Jarmusch), ki se najbolj približa temu, da bi bil film o Marlowu, zlasti ker v njem ni Shakespeara, da bi mu delal konkurenco. Marlowe (John Hurt) Jima Jarmuscha je eden od treh najpomembnejših filmskih oseb, poleg večnih ljubimcev Eve in Adama. Vsi trije pa so vampirji. Marlowe je torej že štiri stoletja nemrtev, s čimer je pojasnjena tudi skrivnost njegove smrti. Zdaj živi v Tangerju v Maroku, hrepeni po mladeničih in polovici večnega ljubezenskega para, Evi, dobavlja svežo kri.

Marlowe vztraja pri prikrivanju svoje resnične identitete in literarne zarote, ki je bila zanj nujna, da je njegovo delo lahko preživelo, pa čeprav bi ga Eva rada prepričala, da je že čas, da svet počasi izve za enega največjih škandalov. Sam pove, da je napisal *Hamleta*, od Eve pa izvemo, da so tudi »Shakespearovi« soneti njegovi. Za Evo je Shakespeare dokaz, da te ponižnost ne pripelje nikamor, za Marlowa pa »nepismen zombijevski filistejec«. Jarmusch je očitno antistratfordijanec, saj verjame, da je Marlowe napisal Shakespeara, s čimer se vrača vsaj v sredino 20. stoletja, ko je to teorijo s svojo knjigo in z raziskavami populariziral Calvin Hoffman.

Nazadnje, na resnično smrtni postelji, ko zastrupljen s kontaminirano krvjo zares

<sup>6</sup> Menzer, Paul, »Marlowe Now«, v: Christopher Marlowe in Context, ur. Emily C. Bartels in Emma Smith, Cambridge University Press, 2013, str. 360.





Večna ljubimca

Zaljubljeni Shakespeare

umira (v nasprotju s prevaro maja 1593), Marlowe Adamu in Evi reši življenje s še zadnjimi kapljicami »dobre robe«. Tako je spet, čeprav na rahlo drugačen način, v vlogi tistega, ki je žrtvovan, da si drugi zagotovijo nesmrtnost.

### Bill (2015)

V nekakšni avanturistični družinski komediji **Bill** (2015, Richard Bracewell, po scenariju Laurencea Rickarda in Bena Willbonda) je Marlowe (Jim Howick) – tole bo zvenelo zelo znano – zrelejši in izkušenejši dramatik komercialnega gledališča, ki Shakespearu (Mathew Baynton) pomaga pri prvih korakih v Londonu, ko se ta tja kljub nasprotovanju žene nameni po več sreče, kot jo je imel kot glasbenik v Stratfordu.

Zaradi kuge so gledališča zaprta, zato se Shakespeare pridruži Marlowu in svojo londonsko kariero začne kot v paradižnik oblečeni oglaševalski zelenjavov. Marlowe je mrk, melanholičen, predvsem pa se pritožuje nad tem, da kot dramatik od svojega dela ne more živeti. O spolni ali verski nenormativnosti ni rečeno nič. Izkaže se, da ima dolg za hišo, ki ga ne more več odplačevati, zato Shakespearu po krivem nastavi past in želi španskim zarotnikom na čelu s kraljem Filipom II. prodati njegovo igro. Za Marlowovo smrt film tako ponudi povsem samosvojo razlago: Marlowa v Deptfordu zabode sam kralj Filip II. Španski, ki v Angliji načrtuje atentat na kraljico Elizabeto.

Shakespeare se od Marlowa nauči, da mora iznajti svoj glas, da mora poslušati srce in šele takrat bo lahko začel pisati velike drame, ne več trapastih komedij, ki jih je pisal prej. Pred smrtjo mu

Marlowe izpove tudi špansko zaroto, tako da Shakespeare reši kraljico, kraljestvo in sebe. Ter svoj zakon. Po tem, ko je že prej žena rešila njega.

### Upstart Crow (2016)

Komična serija **Upstart Crow** oziroma Povzpetniška sraka (2016, Matt Lipsey, po scenariju Bena Eltona) ima dve očitni formalni televizijski referenci: *Črnega gada* in z osebo elizabetinskega komika Willa Kempa tudi Rickyja Gervaisa v seriji *Pisarna*, vsebinsko pa vsaka izmed šestih epizod izhaja iz enega Shakespearovega dela, ponavadi iz drame, četrt pa temelji na 116. sonetu. Za leto 2017 je dogovorjena že druga sezona in posebna božična epizoda.

Marlowe (Tim Downie) je v tej seriji zelo pomemben lik, saj je prisoten v vseh delih, razen prvega. Predstavljen je kot zelo samozavesten in ekstravaganten mož, ki nosi zadnjo italijansko modo (v elizabetinski Angliji zmeraj sumljivo!) in mu je čisto vseeno, kaj si drugi mislijo o njem. In mislijo si lahko, da je ženskar, kaj drugega bi mu že težko očitali, o homoseksualnosti ali verski neortodoksnosti ni govora. Marlowe je, kot ga opiše Shakespeare (David Mitchell), »kakor herpes – vsi ga imajo na ustih«, Shakespeare pa je njegovo nasprotje – zares rad bi ugaljal, a je tako neznan, da njegovih iger nihče ne bi uprizoril, če ... In avtorsko vprašanje se tudi tukaj izkaže za neustavljivo privlačno, toda Elton naredi ironičen obrat, ki je novost: tu Shakespeare svoje igre daje Marlowu, ki jih prodaja za svoje, to pa ne le zato, ker jih drugače nihče ne bi uprizoril, ampak ker je očaran nad Marlowom in ga želi

za prijatelja. Marlowa pisanje dramatike namreč sploh ne zanima, potrebuje le krinko, pod katero lahko skrije svoje delo preganjalca katolikov.

\* \* \*

Tale pregled zaključujem z omembami (pobranimi iz različnih virov) dveh projektov, ki naj bi bila posneta po letu 2000 in ju ni bilo, in z enim, ki nas še čaka. Prvi je večkrat napovedan, toda (še) ne realiziran film po romanu Anthonyja Burgessa *A Dead Man in Deptford* (1993). Roman je Marlowova fikcionalizirana biografija, v kateri dela za Walsinghamovo tajno službo in prisostvuje sestankom Raleighove skupine naravoslovcev, vmes pa izkuša ljubezen, večkrat tudi fizično, s Thomasom Walsinghamom. Svoj konec najde nekje v zarotniškem trikotniku med Essexom, Raleighom in Walsinghamom, ki ga poganjajo krivoverstvo, vohunstvo in politične spletke. Scenarij in režija naj bi bila dela Michaela Eliasa, Marlowa pa naj bi igral Sam Riley. Prav tako nikoli ni prišlo do napovedanega filma *Marlowe*, ki naj bi ga režiral John Maybury in naj bi bil posvečen odnosu med Marlowom in Shakespearom, posebej avtorskemu vprašanju. Za igralca Marlowa so se pojavljala različna imena (Johnny Depp, Jude Law, Ewan McGregor), režiser pa naj bi vztrajal pri dvoumnosti Marlowove identitete, predvsem njegove seksualnosti.

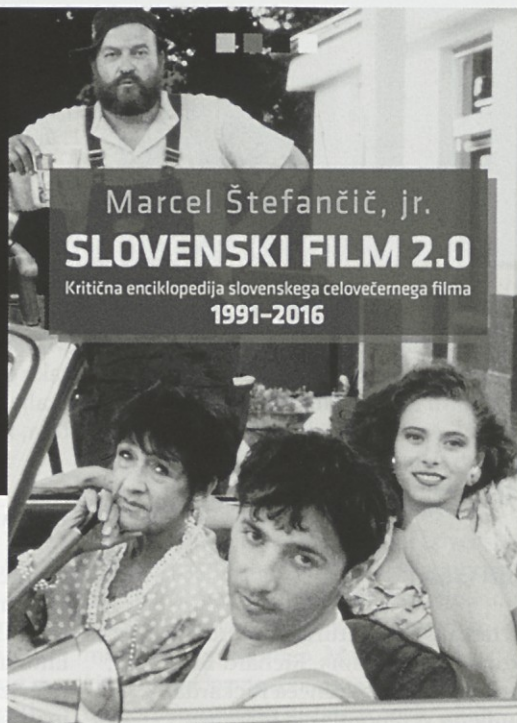
Poleg že napovedane druge sezone *Povzpetniške srake* se nam prihodnje leto obeta tudi serija *Will* (TNT, Craig Pearce), v kateri bomo lahko spremljali preboj mladega Williama Shakespeara (Laurie Davidson) na londonske odre, seveda bo med njegovimi rivali tudi Marlowe (Jamie Campbell Bower). Ali bo njun odnos tako predvidljiv, kot si lahko mislimo glede na dosedanje analize, pa bomo videli.



branje  
Simon Popek

Marcel Štefančič, jr.:  
*Slovenski film 2.0*  
(UMco, 2016)

Nenad Polimac:  
*Leksikon YU filma*  
(Naklada Ljevak, 2016)



# Kdaj film postane film?

## O jugo-slovenski produkciji 1946–2016

V kulturnem prostoru nekdanje skupne države tako rekoč vse dojemamo in analiziramo skozi dva časovna koridorja: pred in po razpadu Jugoslavije. V filmu se tovrstna delitev zdi še toliko bolj samoumevna, saj resne/profesionalne filmske produkcije pred letom 1946 tako rekoč ni bilo, sploh če govorimo o dolgometražnem igranem filmu. Po letu 1991 in nastanku avtonomnih filmskih centrov so različne republike znova pričele z lastno filmsko produkcijo, ene hitreje, druge počasneje; vsaka republika ima skratka dve filmski zgodovini, federalno in individualno. Pri tem je vrednotenje prve vedno bolj zanimivo, saj jo je treba nujno obravnavati v kontekstu političnih in produkcijskih razmerij posamičnih republik. Po drugi strani je vrednotenje mlade kinematografije zanimivo v smislu prilagajanja novim razmeram in pogojem, kar je v slovenskem primeru po letu 1991 najprej prineslo produkcijsko opustošenje, malo kasneje (okrog leta 1997) renesanso, v času digitalizacije pa še pričakovano kvantitativno eksplozijo.

Na začetku poletja sta skoraj istočasno izšli dve knjigi, ki sta kritično ovrednotili

dve politični/produkcijski epohi: Nenad Polimac, dolgoletni kritik splitskega Jutranjega lista, je v *Leksikonu YU filma* nanizal in ovrednotil najpomembnejše jugoslovanske igrane filme, nastale od konca druge svetovne vojne do leta 1991, Marcel Štefančič pa je v *Slovenskem filmu 2.0* popisal slovenski celovečerni film, pri čemer se ni zadrževal; v knjigi so (predvidevamo) navedeni vsi filmi, daljši od šestdeset minut – tako igrani, televizijski, dokumentarni kot eksperimentalni –, ki so v slovenskem prostoru nastali po osamosvojitvi. Če pri Štefančiču selekcijo »delajo« posamične vrednostne kategorije (od »Nebes« in »Zahodno« & »Vzhodno od raja« do »Sofisticiranih kiksov«, »Regionalcev, gverilcev in samizdatov«, vse do »Dna« in produkcije Romana Končarja, ki mu avtor nameni ločeno poglavje, je pri Polimcu kategorizacija precej bolj pragmatična, saj vsebuje zgolj dva vrednostna sistema: »Najboljše YU filma«, kamor je uvrstil 72 del, in »Brez njih ne gre«, kjer popiše 146 naslovov, za katere bi Štefančič rekel, da se – v sarrisovski terminologiji – nahajajo vzhodno od raja. Polimac je bil prisiljen izbor reducirati, saj v uvodu navede,

da je bilo v Jugoslaviji med letoma 1946 in 1990 posnetih približno devetsto celovečernih igranih filmov, kar pomeni, da obe kategoriji navajata manj kot četrtno federalne kinoprodukcije.

Če Polimac klesti oziroma izloča slabe filme, jih Štefančič včasih s perversnim užitkom še poudarja, sploh v primerih institucionalnih polomov (na primer *Triangel*, *Rabljeva freska*, *Feliks*), ki so ogromno stali in malo pridelali – tako v smislu angažiranja občinstva kot pobiranja nagrad. Ravno v diktaciji se knjigi najbolj razlikujeta; Polimčev slog je umirjen, objektivno konservativen, Štefančičeve izrazito subjektivne arbitraže pa ni treba posebej predstavljati. Kdo so *good guys* (Burger, Cvitkovič, Škafar, Šterk ...) in *bad guys* (Pevce, Kozole, Pervanje, Tomašič, Končar ...), je ves čas jasno že iz njegovih objav v Mladini, protagonisti in antagonisti v knjižni obliki dobijo samo še fokus in dodaten pospešek.

Subjektivni spiski najboljših ali najslabših del v kateri koli panogi vedno sprožajo polemike, zato se na tem mestu nima smisla obregati ob okus avtorjev. Polimac



ima svojega in Štefančič prav tako. Pač pa skuša *Leksikon YU filma* v drugem delu poškiliti še v polje (objektivnega) zgodovinskega. Večji del *Leksikona* predstavljajo kritiške kapsule iz obeh vrednostnih kategorij, Polimac pa v dodatku na kratko obdela še posamične fenomene jugoslovanskega filma, med katerimi je najbolj zanimiv obsežen razdelek s kratkimi portreti filmskih legend, predvsem igralcev in režiserjev. Veliko manj so prepričljiva na hitro spisana (vsaj tako se zdi) mini poglavja o jugoslovanskih žanrih, gostujočih avtorjih iz mednarodnega okolja ter vzponu in padcu jugoslovanskega filmskega tržišča. V samostojnih poglavjih Polimac na hitro obdela še obe najizrazitejši kreativni obdobji jugoslovanskega filma, črni val šestdesetih in praško šolo sedemdesetih let.

In kot je običaj, se zatakne pri črnem valu, sploh če pogledamo iz slovenske perspektive. Polimac ustvarjalni center pravilno pripiše srbski produkciji, manjšinska deleža še Hrvaški in Bosni, ob tem pa skorajda povsem spregleda slovenski prispevek, sploh v času geneze črnega vala z začetka šestdesetih let, ki sta jo s poudarjenim pesimizmom in neprilagojenimi junaki – tedaj drzno novostjo znotraj prevladujoče produkcije, ki je glorificirala socialistično družbo – eksplicitno zaznamovala Jože Babič z *Veselico* (1960) in Boštjan Hladnik s *Plesom v dežju* (1961). To je bil črni val pred črnim valom, o tem se ne razpravlja. Pa sploh ne hlinim ranjenega nacionalnega ponosa; dejstvo, da se je v *Leksikonu* med najboljšimi 72 jugoslovanskimi filmi znašlo »le« sedem slovenskih del (pa še od teh sta jih nekaj posnela »tujca«, Čap in Pavlovič), je nepomembno. To je Polimčevo legitimno mnenje. Je pa problematično, če v (pre)kratki analizi črnega vala spregleda omenjena oralca ledine, medtem ko Pogačnikovih *Grajskih bikov* (1967), *de facto* edinega pravega, umazanega črnega filma katerega koli slovenskega režiserja, v knjigi ne omeni niti enkrat. Na tem mestu je treba upoštevati Polimčevo zavedanje o »nepravičnem odnosu do slovenske kinematografije«, kot je poudaril v intervjuju za *Novi list*, hkrati pa dodal, da s(m)o si za to krivi sami, ker slovenski filmi z izjemo nekaterih klasikov (za razliko od filmov iz ostalih republik) preprosto niso dostopni!



*Leksikon YU filma* je dobrodošlo delo, informativno-subjektivni pregled najboljših filmov nekdanje države, kjer so še posebej dragocene anekdote okrog nastanka posamičnih del in osvetlitev dinamičnih razmerij med različnimi produkcijskimi hišami po Jugoslaviji. Njegova največja napaka? Da ni ostal »le« leksikon; z ad-hoc spisanimi dodatki, mikro-kontekstualizacijami posamičnih fenomenov (poglavje o črnem valu denimo obsega vsega dve strani in pol, o praški generaciji pa še eno stran manj!) si je Polimac naredil medvedjo uslugo.

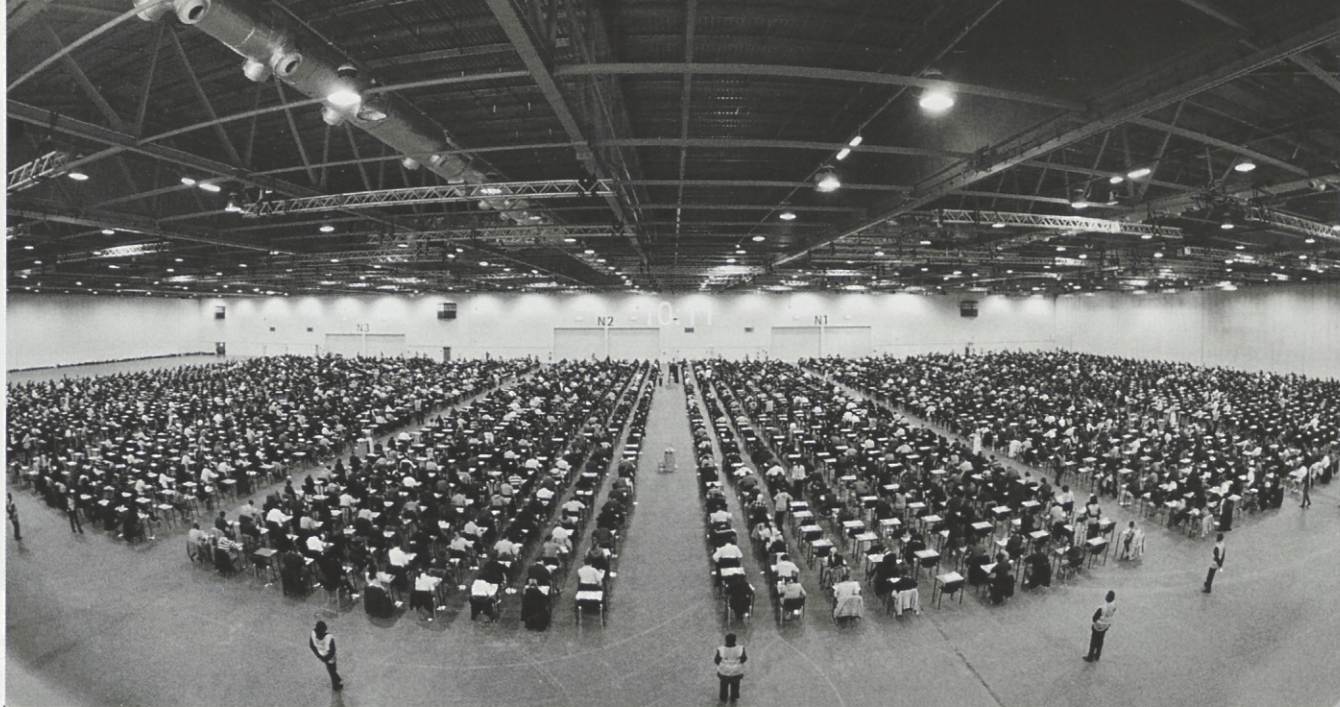
*Slovenski film 2.0* je po drugi strani svojevrstno nadaljevanje Štefančičevih starejših knjig o domači kinematografiji, *Ali bi ta film vzeli na samotni otok: Vodič po slovenskih filmih* (1998) in *Na svoji zemlji: Zgodovina slovenskega filma* (2005), katerega največja vrednost je ob prepoznavni erudiciji tudi izčrpnost in nepopustljivost pri iskanju in promoviranju neznanih, redko videnih (Matej Ocepek!) ali celo nikoli predvajanih slovenskih filmov.

Poglavitni šarm Štefančiča leži v njegovi brezmejni zaljubljenosti v slovenski film, o tem sem zdaj prepričan. Slabši ko je slovenski film, več prostora mu namenja; kot sprta zakonca, ki se neprestano pretepata, a si v naslednjem trenutku objeta izrekata ljubezen. Vsakič, ko ga prebota, ga ima raje. Med drugim namiguje, da bi bilo zanimivo spisati monografijo o Božu Šprajcu. Le kaj čaka? Da se izgubijo še tiste redke

ohranjene filmske kopije? Je *Felix* izgubljen ali ne? Kdo ve? Za *Zrakoplov* (1993) režiser Jure Pervanje v knjigi trdi, da ne obstaja več, izgubila se je edina kopija (kaj pa negativ?). No, Štefančiču je povedal tudi, da film v kinu nikoli ni bil predvajan, kar ne drži. Sam sem ga leta 1993 videl na Film Video Monitorju v stari Gorici. Šlo je za verjetno edino javno predstavitev, zato bi se bilo vredno pozanimati pri Kinoateljeju, ali se kje v kevdru nahaja 35-mm kopija; ne nazadnje je Furlanija-Juljska krajina zadnje čase postala svetovno znana kot epicenter pri odkrivanju dolgo izgubljenih filmskih klasik, na primer Wellesove zgodnje bravure *Too Much Johnson* (1938), ki je več kot sedemdeset let ni videl nihče in je veljala za sveti gral cinefilov.

Mantra knjige *Na svoji zemlji* se je glasila »koliko Slovencev je potrebnih, da slovenski film postane slovenski?«. K temu lahko ob *Slovenskem filmu 2.0* zdaj dodamo še vprašanje: »Kolikokrat mora biti slovenski film predvajan, da sploh je film?« Je film živ, če je zaprt v škafu in pospravljen/pozabljen neznano kje? Če si ga hrvaški kritiki pred pisanjem leksikona jugoslovanskega filma ne morejo pogledati znova? Štefančičev odgovor je nedvoumen: smisel slovenskega filma je včasih (tudi) v tem, da ga zgolj posnamejo, ne pa tudi prikažejo. Pod »Izgubljenimi filmi« je denimo naštetih osem naslovov – in ti so največja tragedija slovenskega poosamosvojitvenega filma.





ozadja

Nace Zavrl

# O čem govorimo, ko govorimo o *filmskih študijah?*

»In kaj ti študiraš?« - »Film.« - »Aha, boš režiser!« - »Ne ne, študiram teorijo, zgodovino ...« - »A, torej kritik!« - »Hja, ne ravno ...«

O študiju v tujini je bilo doma zapisanega že veliko, vprašanja pa se vedno znova vračajo k nekaj osrednjim točkam: vpis, življenje, finance. Kako poteka prijava; kakšno je življenje v kampusu; s čim naj si človek vse to plača? Ta vprašanja me tu ne zanimajo, pa ne zato, ker bi bila manj pomembna, temveč ker je bilo o njih rečenega že dovolj. Po hitrem pregledu medijev je

na voljo mnogo koristnih nasvetov za dijake interesente, manj pa kritičnih vpogledov v študijske programe in akademske discipline same. Namesto študiju filma v *tujini* bi se raje posvetil študiju *filma* v tujini.

Tako preprosta razmejitev seveda ni preveč smiselna: ker dodiplomski program filmskih študij v slovenskem univerzitetnem prostoru ne obstaja, je tujina za študente filma ne le destinacija, temveč *edina možna* destinacija. Sloveniji je, vsaj na dodiplomski ravni, disciplina filmskih študij še vedno nekoliko tuja. Režija,

kamera in montaža so seveda tri smeri na ljubljanski AGRFT, a poudarek tu ostane močno na strani produkcije in prakse, in ne teorije ali zgodovine. Pojem filmskih študij pomeni nekaj drugega kot študij na akademiji.

Moje prvo srečanje z univerzitetnim študijem filma sega v konec septembra 2013, v prvi teden triletnega programa »Film Studies« na univerzi King's College London. Prvo predavanje: Richard Dyer, govoril naj bi o *mizansceni*. Za kako veliko figuro v polju filmskih (ter širše, kulturnih) študij pravzaprav gre, sem zares



izvedel šele mesec ali dva kasneje, ko je Dyer med enim izmed predavanj o hollywoodski montaži zavrtel nekajminutni odlomek iz ameriškega gej porno filma, **Inch by Inch** (Matt Sterling, 1985). »Kaj takega lahko naredi samo Dyer,« mi je v smehu dodala kolegica; a ni kaj, šlo je res za zgleden učbeniški primer kontinuirane montaže, ki je poželjivim pogledom dveh likov – preko logičnega sosledja njunih bližnjih planov – sledila od oči do mednožja, in nazaj od tam do oči.

Kljub profesorjevemu akademskemu slovesu je bil Dyerjev predmet (»Forme«) močno osovražen, ne toliko zaradi predavanj in seminarjev kot zaradi procesa ocenjevanja. Bil je namreč eden redkih, pri katerih približno polovico končne ocene določi triurni izpit. Ta je v kurikulumu King's Collegea prej izjema kot pravilo: program filmskih študij vsebuje letno le dva izpita (in še to le zaradi zakonskih obveznosti, ki jih mora univerza spoštovati, da njen program pridobi uradno akreditacijo s strani britanske vlade). Da so izpiti že tradicionalno najmanj popularen del študijskega leta, ni presenetljivo, še posebej ker se ne izvajajo v univerzitetnih predavalnicah, temveč v vzhodnolondonskem razstaviščnem centru ExCel ali pa v kensingtonski Olympii – nekakšna ekvivalenca ljubljanskega Gospodarskega razstavišča. Prvi v svojo izpitno dvorano naenkrat sprejme do 3000 kandidatov, drugi na srečo le slabih 500. Potek izpita nadzoruje nekaj deset nadzornikov; namesto na papirju, se pravila oznanjajo po zvočnikih. Kot na letališču je pri mizi dovoljena le prozorna vrečka z denarnico ter telefonom. Platenka vode ne sme imeti nalepk; izhodi na stranišče se beležijo. Namesto s špartansko-orwellowskimi izpiti se večji del evalvacije opravi s pisanimi esei – ti obsegajo od 2000 do 5000 besed, rok za oddajo pa je postavljen tako v zaključek kot tudi na sredino semestra. V povprečnem semestru šteje seštevke vseh obveznih esejev dobrih 20.000 besed ali nekaj čez 80 strani. Ocenjevanje je v velikem delu sprotno, udeležba na predavanjih in seminarjih (eno- ali dvournih vodenih diskusijah med študenti in profesorjem) pa, vsaj na papirju, obvezna.

Razen štirih filmskozgodovinskih modulov je preostanek prvega letnika teoretski. Dyerjeve »Forme« v prvem semestru pokrijejo osnove tekstualne analize, semiotike, estetike in filmskega izrazja, predmeta »Konteksti« in »Kritične debate« pa poskušata v pičlih nekaj mesecih zaobjeti širok spekter preteklih ter sodobnih (bolj in manj filmskih) teoretskih razprav: ontologija, digitalnost, neokolonializem, transnacionalnost, rasa, spol in spolnost, queer teorija, cinefilija, ideologija ... Da je mogoče kaj izmed naštetega odpredavati v nekaj urah, seveda ne trdi nihče (»v sedemdesetih si semiotiko študiral celo leto!« je napol nostalgичno pravil predavatelj). Pred študenti se zvrsti izjemen nabor besedil, filmov in idej, v katere za kratek čas vstopimo le za pokušino, brez priložnosti za podrobnejši razmislek. Poudarek je na širini, ne na globini.

Med britanskimi univerzami so nemajhne razlike: nekatere namenjajo večji poudarek formalni analizi (najsлавneje univerza v Warwicku), nekatere se stvari lotevajo z vidika kulturologije (King's), mnogo – in vedno več – pa jih v kurikulum uvaja elemente produkcije in filmskega obrtništva (Southampton, Queen Mary ...). Filmske študije torej ne pomenijo nujno kritične obravnave filma kot medija, kot umetnosti ter kot kulturnega pojava, temveč vedno pogostejše vključujejo vsaj nekaj praktičnega, *hands-on* dela s scenariji, kamero, lučmi. Pod neoliberalnimi pritiski k večji uporabnosti, zaposljivosti in neposredni aplikabilnosti znanja so primorani tudi – in morda še posebej – strogo teoretski programi v svojo študijsko shemo vključiti nekaj prakse. Magisterij na filmskem oddelku KCL že zdaj ponuja možnost nekajmesečnega pripravništva v filmski industriji, podoben modul pa naj bi se prihodnje leto pojavil še na dodiplomski ravni.

Preostanek študija definira svobodna izbira: vsi razen dveh predmetov drugega in tretjega letnika so izbirni, katalog pa se iz leta v leto vsaj nekoliko spreminja. Nabor sega od nezanimivo predvidljivih – »Francoski novi val«, »Italijanski neorealizem«, »Film noir« –

do bolj perečih ter manj prečesanih – »Vzhodnoazijski grozljivi in ekstremni film«, »Ameriški podzemni film«, »Sodobni tretji film«. Temu primerno raznolik je tudi izbor filmov – v istem tednu so bili letos marca na sporedu Verhoevenove **Slačipunce** (Showgirls, 1995, Paul Verhoeven), Pasolinijev **Evangelij po Mateju** (Il Vangelo secondo Matteo, 1964, Pier Paolo Pasolini) in kratki eksperimentalni film Tonyja Conrada, **The Flicker** (1966). Število projekcij variira, praviloma pa se v enem tednu predvaja pet celovečercer; če gre za kratkometražce, seveda več. Če je le mogoče, je vsaj enkrat tedensko v uporabi eden izmed dveh 35-milimetrskih projektorjev – umestno poimenovanih Carla in Luisa, po likih v Fellinijevem **Osem in pol** (Otto e mezzo, 1963, Federico Fellini). Občasno se vrti še 16-mm trak (tega skupaj z lastnim projektorjem nemalokrat od doma prinesejo profesorji sami), zlasti pri delih kratkega in eksperimentalnega filma. Največkrat pa smo vendarle gledali digitalno, DVD projekcijo. Najem fizičnih kolotov je drag, denarja za tako odvečne, nenujne stroške pa – kljub visokim in vedno višjim šolninam – do filmskega oddelka prikaplja mizerno malo.

Da med univerzo in zaposlenimi vlada izkoriščevalski odnos, ni nič novega, a položaj slednjih se v zadnjih letih poslabšuje z novo hitrostjo. Kot drugod po britanskem javnem sektorju so stavke med univerzitetnimi delavci – tako strokovnimi kot vzdrževalnimi – pogoste. V oddelku za filmske študije je leta 2013 zaradi stavk odpadel vsaj en dan mesečno, leto kasneje pa še malenkost več. Zaradi cenovne ugodnosti univerza za vodenje seminarjev namesto profesorjev raje najame honorarne asistente (doktorske študente). Ti so, tako kot redni predavatelji, plačani po urni tarifi, le da je cena asistentov nekajkrat nižja. (Seveda pa število plačanih ur skoraj nikoli ni enako številu oddelanih; lani je zaradi povečanih zahtev po univerzitetnem delu neplačane ure opravljalo kar 96 % asistentov.) V filmskem oddelku je novih zaposlitev sorazmerno veliko – dve v lanskem letu, tri v letošnjem –, zato pa so običajne tudi odslovitve. Še neuveljavljen akademik ob začetku leta največkrat podpiše



12-mesečno pogodbo; če bo njen ali njegov uspeh po kriterijih univerze zadovoljiv, se pogodba podaljša; če ne, bo službo začel iskati drugje. Nič od naštetega seveda ni presenetljivo, niti ni omejeno na primer Velike Britanije: sorodne, a še brutalnejše razmere so že stalnica univerzitetnega sistema ZDA.

To pa ne pomeni, da se v Britaniji zaradi neusmiljenih delovnih pogojev znajde manj kakovostnih specialistov. Filmska katedra KCL je največja tovrstna v Evropi; poleg stalnega kolegijskega 23 profesorjev na oddelku deluje še 44 doktorskih, slabih 30 magistrskih ter dobrih 100 dodiplomskih študentov. Redna predavanja v okviru izbranih predmetov dopolnjujejo še tedenski »raziskovalni seminarji« – dvourni termini, v katerih člani oddelka predstavijo rezultate svojih tekočih raziskav ter o njih razpravljajo tako s profesorskimi kolegi kot prisotnimi študenti – pogoste pa so tudi mednarodne konference (letos poleti recimo *Studies in French Cinema*) ter obiski in gostujoča predavanja zvencev tujih imen. V zadnjem letu so se v Londonu prikazali med drugim Jacques Rancière, Laura Mulvey, Thomas Elsaesser, David James, David Bordwell in Dudley Andrew.

O čem torej govorimo, ko govorimo o »filmskih študijah«? Na to vprašanje še največkrat odgovorim, da gre preprosto za neke vrste sorodnika primerjalne književnosti, le da predmet obravnave ni več literatura, ampak filmski tekst. (Ni namreč naključje, da so sredi sedemdesetih prve univerzitetne katedre za film zrastle prav iz oddelkov primerjalne književnosti, znotraj katerih pogosto delujejo še danes.) Metodologiji sta podobni: s pomočjo raznovrstnih kritičnih, zgodovinskih ter teoretskih aparatov se filmske študije lotevajo boljšega razumevanja gibljevih podob kot medijskih in umetniških oblik, pa tudi kot družbenih in kulturnih fenomenov. Raziskovalno področje je široko, prostora za samostojno manevriranje pa veliko. Tema diplomske naloge je poljubna, izbira esejskih vprašanj v večini prav tako, dokler seveda niso predaleč zunaj dometa posameznih modulov.

In za kakšna vprašanja pravzaprav gre? Že pregovorno velja, da se najbolj standardna oblika »Film Studies« eseja praviloma oblikuje vsaj približno po vzorcu »analiziraj reprezentacijo X v filmu X«: »Kritično ovrednoti položaj žensk v sodobni britanski kinematografiji«, »Analiziraj upodobitev pokrajine v Fordovem **Moja Draga Klementina** (My Darling Clementine, 1946, John Ford)«, »Kakšno vlogo igrata modernost in tradicija v filmih **Antonio, ki prinaša smrt** (O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1969, Glauber Rocha) in **Yeelen** (Souleymane Cissé, 1987)?« A obravnava filmskih motivov, konceptov in upodobljenih družbenih skupin je le vrh možnih vprašanj, ki si jih filmski študent med raziskovanjem lahko zastavi. V splošnem bi lahko zatrtili, da je za strokovno obravnavo primeren prav vsak vidik filmskih tekstov ter kontekstov, seveda pod pogojem, da se njihov pomen ovrednoti kritično, z mero akademske distance ter zadostnim naborom dokaznega gradiva – bodisi iz znanstvene literature, arhivskih besedil ali filmskih del samih. Meja med kritičnim ter akademskim pisanjem je pogosto zabrisana, a vendarle se med obema tu pojavi ključna razlika. Vrednostne sodbe, mnenja in osebni vtisi so v prvem sprejemljivi in zaželeni, medtem ko v drugem postanejo le malo več kot nepotrebne motnje, nekaj, čemur naj bi se, če je le mogoče, na široko izognili. A cilj ni toliko čista, utopična »objektivnost« ali popolna odsotnost avtorjevih nazorov in mišljenj, saj so vendarle ključni del vsakega dobrega strokovnega argumenta, a le ob ustrezni podprtosti s primeri iz filma in strokovne literature, torej z veljavnimi in preverljivimi *dokazi*.

Skupaj s svobodnejšo izbiro raziskovalnega področja imamo študentje manjše število klasičnih predavanj: na teden so največ štiri, vključno s projekcijami in seminarскими diskusijami pa študijskih ur tedensko nanese okroglih dvajset. Manj časa se preživi v učilniških prostorih fakultete, zato pa so temu primerno rednejši in daljši obiski knjižnice. Ta je odprta štiriindvajset ur na dan, vse dni v letu, za stresnejše dni in noči pa med drugim

nudi tudi kavarno, tuš kabine ter prijetno zatemnjene spalne komore. Če zunaj študijskih obveznosti ostane še kaj prostega časa, se ta seveda zapravi v okvirih bogate kulturne ponudbe osrednjega Londona. Na nasprotni strani Temze, nekaj minut hoje čez Waterloojski most, se namreč nahajajo prostori britanskega filmskega inštituta, oziroma krajše, lokalne kinoteke. Ta od letos študentom ponuja vstopnice za sprejemljive 3 funte (redna cena šteje slabih 10), hkrati pa je tam poleg štirih dvoran na voljo še javna filmska knjižnica – z nekaj manj kot sto tisoč knjigami ter revijami tudi največja tovrstna na svetu.

Če govorimo o študiju na tuji fakulteti, to še ne pomeni, da bo učni program nujno dober ali sploh kaj boljši od slovenskega ekvivalenta. V poplavi britanskih zasebnih univerz in visokih šol mora nadobudni študent spretno navigirati med vsemi na videz privlačnimi študijskimi programi, ki so nemalokrat porazni, pogosto pa nič drugega kot povprečni. Ljubljanski filozofski oddelek je, denimo, sodeč po strokovnem kolegiu ter kakovosti poučevanja, od King's Collegeovega neprimerljivo boljši. Filmske študije tu niso izjema: istoimenske programe samo v Angliji ponuja preko sto univerz, od katerih jih več kot le peščica še zdaleč ne dosega visokih akademskih standardov. Ko govorimo o študiju v tujini, ne govorimo nujno tudi o *kakovostnem* študiju – kar se v sodobni glorifikaciji bega možganov vse premalokrat poudari. Moja izkušnja je pozitivna, predvsem po zaslugi izjemne sestave profesoric in profesorjev; z nekaterimi mi je bilo navezati stik nič manj kot privilegij. Kot pa se za veliko, bogato, kompleksno institucijo spodobi, niti med študijem niti po njegovem zaključku očitno ne gre brez administrativnih debaklov. Danes, sredi avgusta, tri tedne po podelitvi diplom, sem – skupaj s sošolci – prejel pošto, da je v računanju ocen iz zimskega semestra prišlo do napake ter da trenutni diplomski certifikati niso več veljavni ...





**Že deseto leto zapored vam ponujamo možnost, da  
si vsak teden izberete nov film na devedeju.  
Na voljo je več kot 500 različnih naslovov!**

**[www.mladina.si/trgovina](http://www.mladina.si/trgovina)**



**27 life**

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2016



920162665,4

COBISS

# **Ljubljanski mednarodni filmski festival**

cankarjev dom



**9.–20. 11.** 2016

**liffe.si**



S podpora programa Evropske unije Kreativna Evropa – MEDIA

Glavni pokrovitelj/Main sponsor



**Telekom Slovenije**

Medijski pokrovitelj/Media sponsor

**DELO**

Spletni medijski pokrovitelj/  
Online media sponsor

**RTV SLO**

**MMC**



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO