

Letnik LIX

REVILJA ZA FILM
IN TELEVLZIJU

Časovni stroj

Super 8

Na domačem vrtn

Anja Novak in Živa Selan,

Katja Lenarčič

Nosferatu 100!

Nemrtvi Nosferatu

Priznanje revije Ekran

Žiga Brdnik

In memoriam

Jean-Luc Godard, Radko Polič

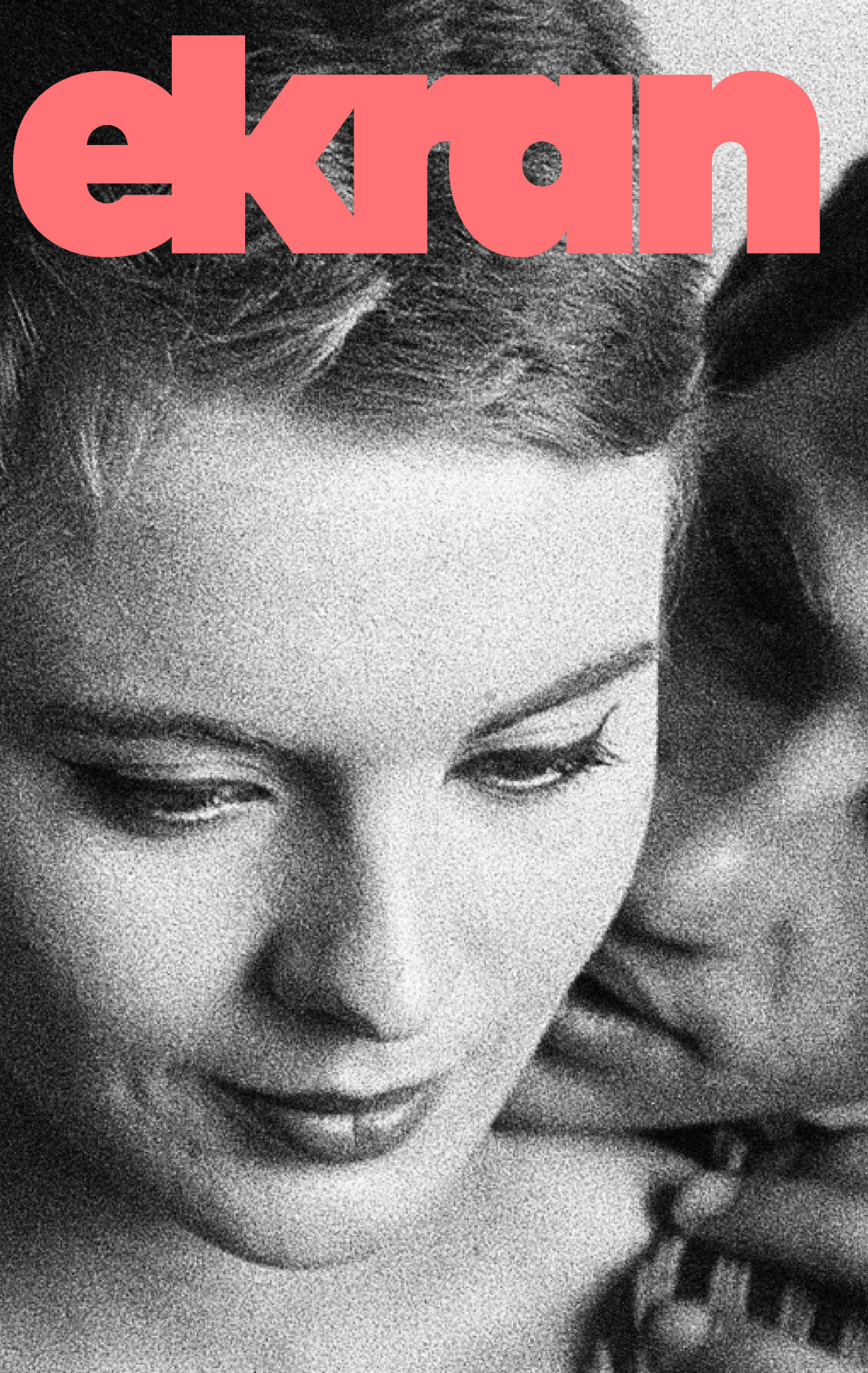
Intervju

Nataša Bučar, Matija Krečič,

Guðmundur Arnar Guðmundsson

NOVEMBER |
DECEMBER 2022

ekran



UVODNIK	Ana Šturm Od besed k podobam in nazaj	02
PRIZNANJE REVIJE EKRAN	Jaša Lorenčič Žiga Brdnik	04
IN MEMORIAM	Zdenko Vrdlovec Jean-Luc Godard	12
	Majda Širca Radko Polič	16
ČASOVNI STROJ	Alja Rupar <i>Super 8</i>	19
	O.B.O.D. Vozlišče nostalgije	20
	Valerie Wolf Gang »Puhasto površje življenja«	22
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič Ostanite še naprej z – mano	27
PREDMET MESECA	Jurij Bobič 9,5-mm projektor Pathé Baby in začetki domačega kina	31
INTERVJU	Nejc Pohar Matija Krečič	33
	Petra Meterc Guðmundur Arnar Guðmundsson	39
ESEJ	Oskar Ban Breje O pripovedni izpopolnjenosti	42
KRITIKA	Melita Zajc <i>Najsrečnejši človek na svetu</i>	46
	Žiga Brdnik <i>Skozi moje oči</i>	47
	Lana Maksima Rumbak <i>Nak</i>	48
	Veronika Zakonjšek <i>Moonage Daydream</i>	49
	Jasmina Šepetavec <i>Dvojna prevara</i>	51
	Anja Banko <i>Moja ljubezenska afera s poroko</i>	53
	Melita Zajc <i>Oprani možgani: seks-kamera-moč</i>	54
TV-SERIJE	Muanis Sinanović <i>Družina</i>	57
	Podkast O.B.O.D. <i>Sandman</i>	59
FESTIVALI	Maša Peče <i>36. festival Il Cinema Ritrovato</i>	64
	Igor Kernel <i>12. Fantastic Zagreb Film Festival</i>	67
	Simon Popek <i>79. beneški filmski festival</i>	69
BRANJE	Rajko Grlić Še ne povedane zgodbe	72
POGOVOR	Nataša Bučar in Marina Gumzi Stabilizacija nacionalnega filma med globalnimi izzivi ekstremne prihodnosti	76
NA DOMAČEM VRTU	Veronika Zakonjšek Anja Novak in Živa Selan	82
	Ana Šturm Katja Lenarčič	86
GLASBOFIL(M)I	Igor Bašin Delirij dokumentacije	90
NOSFERATU 100!	Robert Kuret Nemrtvi <i>Nosferatu</i>	94

Ana Šturm
Od besed
k podobam
in nazaj

Ko pišem te besede, smo že globoko potopljeni v jesen. Megla vse tesneje objema hladna jutra in odpadlo listje tke mehko preprogo prek mestnih ulic, ki so preplavljene z vonjem po pečenem kostanju. Ognjemet barv se prek drevesnih krošenj širi kot požar. Za nekaj srečnih tednov se vse razpoči v močne in intenzivne odtenke rumene, oranžne in rdeče, ki vase posrkajo zadnjo toploto sonca. Jesen je za letne čase to, kar je technicolor za film.

Jesen je tudi letni čas obilja. Zvrhana košara gob, jabolk in hrušk. Praznih polj in polnih kašč. Skrbno shranjenih sodov mladega vina. Poleg dobrot najlepši letni čas prinaša tudi obilje filmskih dogodkov, ki se jih cinefili veselimo vse leto – *Festival slovenskega filma*, *Ljubljanski mednarodni filmski festival*, *Animateka* ter *Festival gejevskega in lezbičnega filma*. Juh!

Pozna jesen prinaša tudi letošnjo zadnjo številko *Ekrana*. Naslov uvodnika prve številke v letu 2022 (*Ekran* januar/februar) je bil »Vse najboljše, *Ekran*!«. Napovedal je praznovanje 60. obletnice revije in kup dogodkov, s katerimi smo častitljivi jubilej obeležili. S pričujočo številko praznovanje jubileja zaključujemo. Še naprej pa bomo praznovali predvsem film.

Reviji smo v tem letu nadeli novo podobo. Ves čas pilimo, premišljujemo in gnetemo njeno vsebino. Film odpiramo dialogu med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo, srečanju med različnimi generacijami, množici pogledov, formatov in žanrov. Film in njegova kritika sta namreč obliki, skozi kateri se na teh straneh izražamo in poskušamo razumeti svet, v katerem živimo. Pravilno smo napovedali, da nas v supervolilnem letu čaka dramatična sezona merjenja »pritiska daljinca«, na *Poletju na platnu in med platnicami in medias res* zarezali v stanje medijske krajine, na *Jesenski filmski šoli* pa ogledalo nastavili sami sebi.

S *Časovnim strojem* smo vse leto radovedno in nostalgичno potovali skozi zgodovino filma in revije. Startali smo februarja, s *Srečo* (Le Bonheur, 1965) Agnès Varda, konec decembra pa bomo s *Super 8* (2011) J. J. Abramsa prispeli na cilj, ki pa je pravzaprav spet nov začetek, novo vozlišče filmskih referenc, vplivov in

poklonov. Film si bomo ogledali v četrtek, 23. decembra, ob 19. uri v dvorani Slovenske kinoteke, na pogovoru po projekciji pa se nam bodo pridružili agenti podkasta O.B.O.D. Vabljeni, da se nam pridružite!

Še pred projekcijo filma *Super 8* lepo vabljeni tudi na letošnjo podelitev priznanja revije *Ekran*. Priznanje je bilo ustanovljeno leta 2012 z željo poudariti zasluge slovenskih filmskih publicistov in kritikov, ki prispevajo k dvigu filmske kulture v Sloveniji. Podeljuje se izmenično, enkrat za življenjsko delo, drugič pa perspektivnemu mlademu kritiku ali kritičarki. 25. novembra ob 19. uri bomo letošnje priznanje podelili enemu izmed naših najboljših kritikov, kolegu Žigu Brdniku, ki mu na tem mestu tudi iskreno čestitam za več kot zaslužen nagrado. Podelitvi bo sledila projekcija filma *Kaos* (Ran, 1985, Akira Kurosawa) po izboru nagrajenca. Z Žigom se je za tokratno številko *Ekrana* pogovarjal Jaša Lorenčič. Kolegialen pogovor dveh Mariborčanov, verjetno ob pivu (ali dveh), sproščeno preči s filmom zvezane točke v življenju kritika.

Vrhunec letošnjega praznovanja so bili zagotovo trije oktobrski dogodki. Izid jubilejne številke *Ekran 60!*, odprtje razstave *Kader-sekvenca-revija* o oblikovalski zgodovini *Ekrana* (razstava je še do konca decembra na ogled v dvorani Slovenske kinoteke) ter letošnji mednarodni simpozij filmske teorije in kritike *Jesenska filmska šola*, na kateri smo potovali od besed k podobam in nazaj. Kot je na predavanju *Od osebnega k profesionalnemu in nazaj* dejala ena od gostij letošnjega simpozija, filmska kritičarka, kuratorica in filozofinja Dana Linssen, je danes bolj kot vprašanje Kaj je film? pomembno vprašanje Kje je film? in Zakaj je film? Na *Jesenski filmski šoli* smo sicer odprli več vprašanj, kot ponudili odgovorov. Smo se pa strinjali, da živimo v izjemno vznemirljivem času za film. Vse se namreč spreminja, vse se trga, vse je v gibanju. Prispevke z letošnje *Jesenske filmske šole* boste lahko brali v naslednjih edicijah *Ekrana*.

Dasiravno so nekateri s smrtjo Godarda, ki se mu v tokratnem *In memoriamu* pokloni Zdenko Vrdlovec, napovedali, da je z njim umrl tudi film, vemo da je sam verjel – kot je nekoč zapisal že Marcel – »da stvari dobijo smisel šele, ko je zgodbe konec – in ko v njih pride Zgodovina.« Zato se že vznemirjeno oziramo naprej. Razmišljamo o nujnosti (samo)refleksije v polju umetnosti, o naši viziji in odgovornosti. O novih povezovanjih in sodelovanjih. O tem, katere teme si zaslužijo (našo) pozornost.

Želimo si, da bi bil *Ekran* podaljšek kinematografskih, televizijskih, računalniških in telefonskih ekranov. Podaljšek in hkrati nosilec relevantnosti in lepote filma. Pa tudi predmet, ki ga z veseljem vzamete v roke, ko se ekranov naveličate. Včasih je pomembno, da se odmaknemo in sprostimo – za protiutež hitrosti vsega, kar se dogaja okrog nas. Da vdihnemo vonj po sveže potiskanem papirju, da začutimo pomen, trajanje, zven in odtenke besed, ki so pred nami. In jesen, ta čudoviti letni čas introvertov, se zdi idealna prav za to.

Drage bralke in bralci, hvala in ostanite še naprej z nami!

Jaša Lorenčič
**ŽIGA
BRDNIK:** »ČETRТА VRSTA,
ŠESTI SEDEŽ.
ČE LE LAHKO,
SEDIM TAM«



Začelo se je z vrečko. V njej pa VHS kasete. Akcija. Borilne veščine. Bruce Lee. Bruce Willis. In vse sinhronizirano. V nemščini. Ja, čudna so pota do priznanja revije *Ekran*. Ampak vselej hvaljevredna. Domala nujna. Žiga Brdnik. Letnik 1985. Maribor.

To je malenkost svojevrsten intervju. Priznanju, jubileju primerno. Ne zato, ker vprašanja niso vikalna. To se tako ali tako cehovsko spodobi, kakor so nas učili nekdanji starejši kolegi. Ampak gre za intervju med dvema nekdanjima sošolcema. Žiga je najprej štiri leta sedel naravnost pred mano na II. gimnaziji Maribor. Nato pa par let ob meni na polovici predavanj ob študiju novinarstva na Fakulteti za družbene vede (FDV). Žiga je prvi v našem razredu praznoval rojstni dan, vselej odprl vrata študentske sobe, (soiz)našel Društvo hedonističnih kreativcev z odbito ekipo v mariborskih Košarkih ter bil tudi moj sodelavec. Delal je vse možno. Od videoteke dalje. Bil je del ekipe Zavoda Udarnik. Soustvarjal GT22. Pisal recenzije za *Večer*. In naposled za *Ekran*. Žiga Brdnik je tisti kritik, ki je kritik šele v drugo. Ker v prvo? Gleda filme kot vsak drug gledalec.

**

Žiga, v gimnaziji si se nekoč obrnil nazaj do mene in vehementno rekel: »Čuj, kaj ti veš, kdo so A Tribe Called Quest?!« | Haha, veš, da se spomnim!

Saj bi vprašal zgolj: zakaj si to vprašal? Ampak če pomisliš zdaj – je bil to ne toliko test in »zajebavanje« sošolca kot zlasti iskanje popkulturnega sogovornika? | Če se postavim v kožo di-jaka, kakršen sem najbrž bil, sem se zagotovo želel narediti malo pametnega (*smeh*). Češ, da razkažem svoje znanje! Ampak šlo je bolj za moje navdušenje iz osnovne šole, ko so nas že povsem obnoreli domači Dandrough, Tupac in ostale rap plasti. Potem pa si že iskal, če je kdo s tabo kompatibilen. Muzika je pač najboljše socialno tkivo, tista najbolj trdna malta, ki nas drži skupaj.

Hm. Pa ni definicija kritika, da po izkušnji, ogledu ali poslušanju poišče komunikacijo o svojem doživetju z ostalimi? Mimogrede, s kom si imel prve debate o glasbi, filmih? Najbrž nisem bil jaz prvi. | Ne, eh, kje pa, nisi bil prvi. O filmih sem se kot najstnik pogovarjal že z deset let starejšim bratrancem. Imel je namreč VHS snemalnik in snemal akcijske filme, predvajane na RTL 2, ProSieben in ostalih nemških kanalih. Povrhu je bil moj stric hišnik na Prvi gimnaziji Maribor in vsakič, ko sem prišel k njemu, mi je dal vrečo VHS kaset! Ja, vrečo! Na njih pa vse od filmov Brucea Leeja in Jackieja Chana do Stevena Seagala. Pa filmi **Umri pokončno** (Die Hard, 1988, John McTiernan), **Rambo** (First Blood, 1982, Ted Kotcheff),

Terminator (The Terminator, 1984, James Cameron) ... Po deset, petnajst kaset! In pogledal sem vse – po večkrat. Imel sem najbrž srečo, da je tudi moj oče rad gledal te filme, še bolj pa dedek. Sam sem sicer sprva še hotel gledati risanke, dedek nadaljevanke tipa **Misija Nemogoče** (Mission: Impossible, 1966–1973/1988–1990) in **MacGyver** (1985–1992). Ker je to bil, jasno, še čas enega samega ekrana, je na neki točki ata sklical čisto pravi sestanek, po katerem je padla odločitev: ena risanka, ena serija, ena risanka, ena serija. Ko sem prerasel risanke, smo vsi začeli gledati filme, dedka pa sem nato še jaz zalagal s kasetami. To je bil moj prvi stik s filmom.

Torej akcijski filmi s primesmi borilnih veščin. V nemški sinhronizaciji. | Ja, tako da sem Brucea Willisa najprej slišal v nemščini. Dolgo, dolgo nisem vedel, kako v originalu zveni lik Johna McClana.

Kako »yippee-ki-yay, motherfucker« zveni v nemščini? | Veš, da tega pa niso prevajali, tistega *yippee-ki-yay*. So pa dodali, če se dobro spomnim, 'du arschloch'. Ampak saj že *yippee-ki-yay* zveni bolj nemško!

V najinih dijaških letih se je ravno (začasno) iztekala doba mestnih kinov, multipleksi so bili pred vrati. Kako gledaš na to obdobje, ko »kina« še nihče ni imel doma in je bil kino še kino, kakršnega so poznali denimo naši starši? | Kino sem odkril v gimnaziji zaradi abonmaja. Nikoli ne bom pozabil doživetja, ko smo šli (mi) štirje sošolci gledat film **Gospodar prstanov: Bratovščina prstana** (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2001, Peter Jackson) v zdaj že nekdanje Kino gledališče. Tisto me je zaznamovalo do konca. Ko te film tako pritegne, padeš noter, potem pa ti sošolec še reče, da drugi del pride šele čez leto dni!

Samo malo ... Tudi ti nisi vedel, da je trilogija? | Ne, nisem, priznam.

Hkrati pa je bil začetek drugega tisočletja čas, ko se je »dalo« prvič videti filme, ki so bili sicer nedostopni. Piratstvo pa to. Kdaj si vedel, da je film nekaj, čemur se boš bolj posvetil – oziroma z besedami slovenskega filma »padel not«? | Piratstvo je name sprva vplivalo manj. Bolj me je zaznamovalo, da sem v prvem letniku študija v Ljubljani začel delati v videoteki, kamor me je zvabil sošolec Klemen Šega, s katerim sva že prej veliko govorila o filmih. Zrihtal mi je 'šiht' in tam zadaj v videoteki na dvorišču ob Petkovškovem nabrežju sem našel dodatni interes za film. Tam sem recimo spoznal Stanleyja Kubricka, nato je na DVD prišel korejski **Stari** (Oldeuboi, 2003, Park Chan-wook),

zatem pa sem dobil vabila še na piratske strani tipa *Karagarga* in *PassThePopcorn*, kjer se mi je odprl svet režiserjev in režiserk z vsega sveta. Če ne bi bilo teh strani, ne bi nikdar počel tega, kar počnem zdaj. V Sloveniji je (bil) tako omejen in ozek izbor filmov, da vsaj 80 odstotkov ne bi nikoli videl. Ko padeš v filme, pa začneš slej ko prej tudi brati o njih.

In kaj si bral? Kako si vedel, kam se obrniti? Kje si začel? Ugi-bam, da ne pri IMDb Top 250 filmov? | IMDb je bil bolj sekundarni vir. Zame je vedno najboljša referenca prispela od ljudi, ki sem jim zaupal. Spomnim se, da sem bral knjigo Simona Popka o Kubricku, pa od Marcela Štefančiča, jr. o korejskem filmu. Referenca pa je bila tudi Slovenska kinoteka, ki sem jo 'odkril' nekje v drugem letniku.

Tam sva gledala film *Barry Lyndon* (1975, Stanley Kubrick), vsaj zame edini film, kjer je bil v skladu z originalnim predvajanjem tudi obvezni premor. | Točno! V Kinoteko sem šel najprej kot gledalec, ne kot kritik ali kaj takega. Zame je bila prelomna retrospektiva Kubricka. Sicer pa, ko me že tako sprašuješ ... se res nikakor ne spomnim, kako sem prvič prišel tja. Najbrž zato, ker nam je zdaj že pokojna profesorica za ontologijo in metafiziko na Filozofski fakulteti Cvetka Tóth rekla, naj gremo kaj tja pogledat. Od takrat sem redno hodil v Kinoteko.

Kinoteka je kakopak domicil filmske tradicije. Pa imaš kot milenijec še fetiš na filmski trak, projektor, kino? Ali lahko gledaš filme na zaslonu mobitela? | Zagotovo imam fetiš na izkušnjo kinodvorane, na filmski trak pa še toliko bolj, ker nič ne zamenja občutka 'rolanja' koluta, kolikor smo pač to mi še lahko doživeli. Film v kinu bo pač vedno imel drugačno izkušnjo. Gledati film **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick) na televiziji ali v kinu je kot dan in noč. **Odiseja** v kinu ti nudi toliko več detajlov, da se v film zaljubiš. Ravno zato, ker nimaš motenj. Nikdar ne greš po sendvič ali na stranišče. Tam si. Dve uri in pol v temi gledaš film. To je edino, kar lahko vidiš.

Ni hkrati paradoks, da zdaj, ko večinoma gledamo vsebine doma, v kinu pogosto nismo več vajeni sedeti v prostoru z drugimi, totalnimi neznanci z *nacho* čipsi? | Hm, pa saj so filmi, narejeni za čipse, hehe. So tudi filmi za zabavo, itak.

Kmalu začneš potem hoditi tudi na festivale. *Motovun*, *Sarajevo* in, jasno, *Liffe*? | Ja, *Motovun* in *Liffe* sta festivala, ki ju obiskujem najdlje. *Liffe* je bil v študentskih letih moje okno v svet, saj sem tam videl filme, ki sicer ne pridejo v redno distribucijo. Danes mora tudi *Liffe* tekmovati z vsemi drugimi plat-

formami in izbrati malenkost bolj na 'ziher' z zvezdniskimi režiserji, kot so Wim Wenders, Jim Jarmusch, Pedro Almodovar, ker vedo, da bo obisk dober. Tako dobijo podporo za bolj moderne sekcije, ki od obiskovalcev terjajo napor. *Motovun* je pa druga zgodba. Sploh v prvo! Uh! Najslabše kampiranje vseh časov, trava te ščipa v rit, nič ne spiš, v hladnem kinu nato celo 'zakinkaš', ampak res je, kakor pravi slogan, '*brdo filmova*'. Živiš za film, nič drugega ni v ospredju.

Kdaj pa si potem začutil, da bi o filmih pisal? | Pa sva spet pri **Odiseji**. Ko sem jo prvič videl, sem napisal svojo prvo filmsko kritiko za študentski časopis *Klin* (FDV). Napisal sem, da jo gledam kot odisejado k človečnosti, kako človek iz opice zraste v bitje tehnologije in preseže stanje izkoriščanja tehnologije. Takrat sem bil izrazito v filozofiji, saj sem jo študijsko bral, zato sem uporabljal veliko tovrstnih referenc. Film se mi je 'zložil' s filozofijo.

No, pa saj, če kateri film, je Kubrickova *Odiseja* polna filozofskih (pod)vprašanj. | Tako, tu je film bolj filozofija z uporabo vizualnih sredstev. Zakaj sem pa napisal tekst? Navdušiti sem želel ljudi, da bi si šli pogledat film.

Film iz leta 1968. | Mhm, zakaj pa ne?

Mimogrede, je Kubrick režiral pristanek Američanov na Luni? | Ne, ker je preslab posnetek. Če bi režiral on, bi bilo mnogo bolje posneto. Slika bi bila nekajkrat boljša, da se o kadrih in zgodbi sploh ne pogovarjamo.

Tvoj študij je definiralo združevanje, saj si dvopredmetno študiral novinarstvo (FDV) in filozofijo (Filozofska fakulteta). Kako je ta hibrid vplival na tvoje nadaljnje pisanje? | Po prvi spisani kritiki nisem nadaljeval v smeri pisanja filmskih kritik, preusmeril sem se v totalno nasprotje – v športno novinarstvo. Tam je povsem drugače, ker si vedno v trenutku. Nenehna akcija. Športno novinarstvo je bolj montaža kot režija, kajti režiserja sta trenerja moštev, ti pa imaš na voljo 3000 znakov. Pisal sem o košarki, nogometu, vaterpolu, plavanju. Športno novinarstvo ti da natančnost pri imenih, podatkih, statistikah, rezultatu. Si-jajen 'dril!' Najboljša možna podlaga za natančnost in hitrost. Pišeš namreč že med tekmo, po tekmi imaš pa le še 15, 20 minut. Če zamudiš ... Saj sam veš, kaj vse si slišal, če si zamujal.

O, ja. Ker imam tudi sam izkušnje s tekem, kjer si pišeš sproti, kar se lahko počne tudi med (rock) koncerti. Me je pa vselej zanimalo: si delaš zapiske med filmom v kinodvorani? | Ne! Nikoli ne delam zapiskov med filmom. Ker hočem film doživeti kot vsak drug gledalec, skušam izključiti kritični um,

ŽIGA BRDNIK | FOTO MATJAŽ RUŠT



»V Kinoteko sem šel najprej kot gledalec, ne kot kritik ali kaj takega. Zame je bila prelomna retrospektiva Kubricka.« – ŽB

kolikor je pač možno. Ugasnem analizo likov, igro, zgradbo. Izhajam iz občutka, ki mi ga je film sprožil (ali ni) med ogledom. Če imam možnost in več časa, si film še le v drugo ogledam kot kritik. Če pa te možnosti nimam, izhajam res zgolj iz občutka, ki mi ga je film dal.

Vem, vprašanje je osnovno, pa vendar: koliko o filmu prebereš vnaprej? | Čim manj, po možnosti nič.

Kaj pa trailer, napovednik? To pa ja pogledaš. | Zelo, zelo redko. Če že, pri *blockbusterjih*, ker me zanima, kakšen bo film, narejen za zabavo. Za *Liffè* pa denimo velja povsem nasprotno: tam izbiram tudi po geografskem ključu, če recimo še nisem gledal filma iz delov Azije, Afrike, Južne Amerike. Včasih je sprožilec ime režiserja, drugič produkcijska hiša, velikokrat pa je že fama med filmskimi kritiki. Tega ne bom skrival.

Hvala. Imamo to famo celo za slovenski film? | Hm, dobro vprašanje. Nazadnje je bil morda tak film **Prasica, slabšalo ime za žensko** (2021, Tijana Zinajić) z zelo dobro kampanjo. Enako velja za **Orkester** (2021, Matevž Luzar), kjer so vzeli pristop, kakor da gredo res na turnejo z orkestrom. Prej je to dolga leta počel Branko Đurić – Đuro, vedel si, da bo večinoma solidna, predvsem pa množično gledana komedija.

Kako si se torej potem prebil v že tako ozek krog filmskih kritikov? Kdaj si vedel, da si kritik? Ker vemo, da je prostora malo, tradicija obstaja, a deluje večinoma na entuziazmu. | Kako bo to zdaj zvenelo ... Kriv si – ti.

Jaz?! | Poklical si me, rekel, da urejaš popkulturno stran v *Včeru* in ponudil, če bi vsak teden pisal filmsko kritiko. In takoj sem vedel, da to ni več hobi ali zabava, temveč tedenska rubrika. Iskal sem naslove, ki bi čim bolj nagovorili. Sicer pa mi definicije tipa 'zdaj sem kritik' niso pri srcu, zato se odgovor na vprašanje, kdaj sem vedel, da sem filmski kritik, glasi: najbrž res šele zdaj, ko bom dobil nagrado *Ekrana*. Ta namreč goji neverjetno tradicijo. Slavoj Žižek in Alenka Zupančič sta bila namreč najprej kritika v *Ekranu*, oba sta zdaj svetovno prepoznavna in prodorna misleca.

Si bral njune prve tekste v Ekranu? | Seveda! Kritika filma **Iztrebljevalec** (*Bladerunner*, 1982, Ridley Scott), ki jo je napisala Alenka Zupančič, se še danes bere sijajno. Vrhunska kritika. Žižkove kritike sem bral, ko smo delali *Ekrana* časovni stroj. Pisal je zelo učeno in udarno, zelo fokusiran moraš biti, ni takšen Žižek, kakršen je danes. Tisto so bili orto filozofski teksti. *Ekran* je (p)ostal to zaradi ljudi, ki ga ustvarjajo in so imeli kas-

»Zelo ponosen sem, da sem del tega kolektiva in 60-letne tradicije, ki je dala možnost toliko piscem. Res mi je v čast, da sem del te ekipe.« – ŽB

neje velik vpliv na družbo. Ob 60-letnici sem na novo spoznaval, kako pomemben del je bil *Ekran* ob študentskem gibanju in protestih ob koncu šestdesetih let; pa pred osamosvojitvijo, saj so se v *Ekranu* kalili ljudje, ki so diktirali politično debato. Imel je tudi družbeno in politično vlogo. Priznati pa moram, da se na začetku nisem zavedal te tradicije, kar je morda še bolje. Zdaj, ko raziskujem in pišem o zgodovini *Ekrana*, pa seveda čutim odgovornost. Dobro razmislim, kaj bom objavil.

Imava pa tudi zelo specifični filmski izkušnji, kar ob tvojem priznanju moram deliti. Sama sva v Kinu Udarnik, kjer si bil del ekipe, gledala kultni film Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica (1982, Karpo Godina). Ja, sama. | U, nostalgija, pa čeprav ni tako dolgo nazaj. Takrat sem kot PR-ovec Udarnika trpel, ker očitno nisem najbolje opravil svojega dela, glede nato, da sva bila v kinu samo ti in jaz (*smeh*). Ampak saj tako je tudi kdaj v Kinoteki ali v Benetkah na filmskem festivalu, pa se že dolgo ne sekiram več, če kdaj v kinu ni veliko obiskovalcev. Super, da sva imela to možnost. Kakšna izkušnja!

Kaj pa tisto, ko sva sama v ljubljanskem Koloseju gledala muzikal Nesrečniki (Les Misérables, 2012, Tom Hooper)? | O, bog. Je razlika tudi, če sta po dva gledalca, očitno (*smeh*). Velike zvezde na platnu in zgolj midva v kinu. Pa še film, kolikor se spomnim, je bil kar slab. Hugh Jackman je še nekako šel skozi, Russell Crowe pa ...

»Pisati o glasbi je tako kot plesati o arhitekturi,« je znan stavek, ki se v glasbi skuša upreti kritiki. Kako je tozadevno pisati o filmu? | Uh! Se kar strinjam, ker to, kar napišem jaz, je dokaj slab približek tega, kar se ti dogaja v subjektivni izkušnji ogleda filma. Če je dober film, ga lahko doživljam še leta. Nemogoče je izkušnjo pretopiti v tekst, ker je le približek tega, kar ti film povzroči.

Ne učijo nas, skoraj ni učenika, kaj naj bi vsebovala recenzija. | Občutke! Nisem strukturalist, čeprav je lahko tudi kritika strukturalistična, ampak zame mora vse izhajati iz občutka.

Živimo pa v času všečkov in odstotkov. Rotten Tomatoes, Metacritic, zvezdice. Ti, kolikor vem, nisi ravno oboževalec ocen in lestvic? | Če kaj, zagotovo nisem oboževalec lestvic. Zato se zelo težko odločim, ko moram vsako leto za *Ekran* izpostaviti 5 filmov

leta. Čeprav je to moj najkrajši tekst v vsem letu, se zanj najbolj namučim. Ko sem pisal za *Večer* in 'moral' dati ocene od ena do pet, je bil velik izziv dajati ocene. Četudi kritiki nudimo vpogled potencialnim gledalcem, se hkrati zavedam, da vsak nima časa ali volje brati mojih pet do osem tisoč znakov dolgih kritik in bo raje najprej pogledal oceno. To je del našega poslanstva kot novinarjev in kritikov. Osebnost pa mi ocene res niso blizu.

Živimo v času treh zvezdic od petih? | Zajebano vprašanje. Ja, bi se strinjal.

Predvsem gre vse tako hitro mimo. Pozabimo, kaj kmalu, kdo je dobil oskarja. Kaj je bilo pred tremi leti v Cannesu. Ali kdo je dobil vodomca na Liffu. | Ko tako pomislim ... imaš prav. Zelo redko me kak sodobni film res gane in premakne.

Za Parazita (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho) recimo ne bomo kar iz glave vedeli letnice, si ga bomo pa vsaj približno zapomnili, k(d)aj je bil. Ampak bil je ravno to. Izjema. | Sam moram že poklicno spremljati vse nagrajene filme in nagrade. Oskarji so naložba v film, zelo redko pa zadanejo. S **Parazitom** so še najbolj zadeli v vsaj zadnjih desetih letih. Letos je bilo precej politično, ko so nagradili film **CODA** (2021, Sian Heder), ampak po mojem se izbor odraža v liberalni identitetni politiki. Veliki filmski festivali so zdaj že sami po sebi pop zvezde. Iščemo trend, kar se je denimo pokazalo v *Benetkah*, ki so se oklenile #jaztudi momenta. Bili so pa prvi. Po drugi strani so kmalu zatem dali nagrado **Jokerju** (2019, Todd Phillips), kjer so se želeli dobrihati industriji, s čimer kažejo, da se moramo vsi skupaj zavedati, kako velik biznis so festivali. Zato mnogo več pomeni nagrada iz *Sarajeva*, *Motovuna*, *Linza*. Film je, vem, na koncu industrija. *Liffov* vodomec pa je dober koncept, ker je Slovenija prostor filmskih prvenecov. Ko damo režiserju ali režiserki možnost, da posname celovečerec, bo večinoma nastal res dober film, ker je na priložnost čakal_a 10 ali 15 let, hkrati pa se zaveda, da bo za drugi film čakanje vsaj tako dolgo. Zelo dobro je, da podeljujemo nagrado za prvi celovečerec.

Kakšen odnos imaš do slovenskega filma? Kako si ga dojemal, spremljal, vrednotil? Kateri je bil prvi slovenski film, ki se ga spomniš? | Najbolj se spomnim filma **Poletje v školjki 2** (1988, Tugo Štiglic). Blazno sem bil navdušen nad *breakdanceom*. Ko sem pogledal film, sem šel na balkon in tam dve uri plesal. Odnos do slovenskega filma je izredno zanimiv: na začetku sem imel tistega klasičnega, ko imaš do domačega vedno v sebi zadržek. Ne vem, je to *fovšija*? Saj vemo, redko smo ponosni na naše. Nato pa sem kmalu spoznal, da imamo veliko entuziazma, kar neizmerno cenim, saj je bil tak entuziastičen

projekt tudi Udarnik, kjer nihče ne le da ni obogatel, nekateri so šli v minus, drugim so propadle zveze, tretji so izgubili kakšen zob, vsi pa živce. Tako nastaja tudi slovenski film – ravno zaradi okolja. Film je draga umetnost, sredstev v Sloveniji pa je neverjetno malo – zlasti glede na to, koliko in kaj dosegamo. Na splošno pa do slovenskega filma ni odnosa.

Čeprav smo imeli izjemno gledane filme. Na svoji zemlji (1948, France Štiglic) in Vesna (1953, František Čap), recimo. | **Na svoji zemlji** je dober primer, sneman še v času, ko se je vojna komaj končala. Ampak spet je, kot smo brali kasneje, šlo za entuziazem.

Pa je težje pisati o slovenskem filmu, ko enkrat spoznaš, intervjuvaš, pišeš o ljudeh, ki ga ustvarjajo? | Včasih je nerodno, ja. Razklan si med tem, da bi rad podprl film, ker prekleto dobro veš, v kakšnih pogojih je nastal, po drugi strani pa ti filmskokritiška žilica ne da, da bi ga pohvalil samo zato, ker je naš. Vlogo filmskega kritika vidim ravno v tem, da filmarju povem, glej, to je moja subjektivna ocena, ampak to, to in to ni dobro. Sam to jemljem kot poklon. Upajoč, jasno, da ljudje kritike ne bodo vzeli osebno.

V času, ko sicer pregovorno hodimo manj v kino, imamo najbolj gledane filme v zgodovini slovenskega filma. Med 10 najbolj gledanih so se prebili Pr' Hostar (2016, Luka Marčetič), Gremo mi po svoje (2010, Miha Hočevar), Petelinji zajtrk (2007, Marko Naberšnik), Košarkar naj bo (2017, Boris Petkovič), Gajin svet (2018, Peter Bratuša) ... | To so zelo različni fenomeni. **Pr' Hostar** je bila poživitev, čeprav sem sam v njem videl tudi kontinuiteto iz **Jebiga** (2000, Miha Hočevar) ali **Tu pa tam** (2005, Mitja Okorn) v smislu lokalnosti, zajebancije, v kateri se nihče ne jemlje preresno. Film posnamejo tako, da se imajo ob tem res neizmerno dobro, posledično pa tudi gledalci, zato tega ne gledaš kot kritik. Mladinski film je pa nekaj drugega.

Zakaj smo dobri v njem? S čim prepričamo? | Z navezavo na zelo bogato zgodovino mladinske literature ter bogato zgodovino vzgoje in izobraževanja. Po drugi strani je *ziherca* za dober obisk in zaslužek, saj večina šol otroke ter mladino zvleče v kino – žal pa se ta miselnost vedno bolj pozna tudi pri njihovi kvaliteti.

Bi se strinjal z izjavo Marcela Štefančiča, jr., parafriziram, da ne moreš ceniti Bergmana, če ne gledaš trasha in res slabih filmov? Gledaš trash? | Ja, gladko. Zelo rad gledam akcijske filme in tiste z borilnim veščinami, ki so zaznamovali moje odraščanje. Akcijski filmi so v devetdesetih doživeli renesanso, najbolj z **Matricco** (The Matrix, 1999, Lana in Lilly Wachowski)



ŽIGA BRDNIK | FOTO MATJAŽ RUŠT

»Nikoli ne delam zapiskov med filmom. Ker hočem film doživeti kot vsak drug gledalec, skušam izključiti kritiški um, kolikor je pač mogoče.« – ŽB

in **Klubom golih pesti** (Fight Club, 1999, David Fincher), saj so skozi akcijo predstavljali novodobne družbene fenomene.

Tebi je, moram še enkrat vprašati, vseeno, kje in kako gledaš film? | Če le lahko, grem v kino. Bil pa bi dvoličen, če bi rekel, da ne gledam filmov na televiziji ali računalniku. Kot kritik dobiš film vnaprej in ga ne moreš gledati najprej na filmskem platnu. Zdaj, ko imam malega dojenčka, imam še manj časa, da bi šel v kino, zato pogledam film doma. Še dobro, da je vsaj doma televizor malo večji.

Da še ujameva »zeitgeist«. Bo Tom Cruise rešil kino? Upi-ral se je, da Top Gun: Maverick (2022, Joseph Kosinski) ne bi šel direktno ven kot pretočna vsebina. | Po moje je bila to poslovna poteza. Dobra poslovna poteza, glede na to, da je najbolj gledan film leta.

Saj veš, zakaj sprašujem. Posel vs. umetnost. Kako gresta skupaj, kakšen je tvoj pogled? | Če vidim, da se nekaj dela zgolj za denar, imam kot kritik odgovornost, da na to opozorim. Ker je umetnost nadomeščena z obrtjo. Saj je tudi tak film lahko narejen dobro, ampak iz drugega, komercialnega vzgiba. Zelo, zelo redko to dvoje sovpadе – Kubrick je bil mojster tega. Žal pa nismo več v času, ko bi *mainstream* iskal nove, sveže ideje. Film moramo gojiti iz obeh vidikov, saj ljudje potrebujemo kakovostno zabavo in nove estetske izkušnje. Se je pa treba zavedati, da vsaka umetnost – še posebej filmska – stane, zato podpiram sheme, ki financirajo in razvijajo film. Saj je po eni strani snemanje res bolj dostopno, kar je spremenilo marsikaj, je pa po drugi veliko več treba vložiti v to, da se doseže občinstvo. Hkrati z napredkom tehnologije pa se odpira možnost za osvobajanje forme in vsebine; poleg tega ima film v hipermediatizirani družbi novo poslanstvo vzgajanja in gojenja kritičnih pogledov – to je treba sistematično podpirati.

Ne morem pa, da te ne bi izzval. Zakaj zate TV-serije niso boljše od filmov? | Tega ne morem trditi, ker gledam res malo serij.

Bom tako vprašal: je Tony Soprano enakovreden Vitu Corleoneju, Don Draper pa Gordonu Gekku? | Liki so lahko enako močni, ampak format je drugačen. Kar je narejeno za TV, je lahko samo kvaziumetnost. Vem, kako zveni, ampak televizija je narejena za denar. Mene se še nobena TV-serija ni tako dotaknila kot Agnès Varda, Tarkovski ali Chantal Akerman. Ker takoj ko nekdo reče, da bo serija trajala 8 delov po 45 minut, je zame omejujoče.

Si pa ljudje pogostejše, da ne rečem raje, vzamejo deset ur za TV-serijo kakor dobri dve uri za film. Zakaj je film postal poezija, TV-serija pa proza? | Sam ne bi dal tako ostre ločnice. Tako kot so romani, ki so poetični, so tudi romani, ki so pogrošni. Pri TV-serijah je, ugibam, enako. Potem pa imamo še konglomerat, imenovan Marvel. To je v celoti ena serija, resda sestavljena zdaj že iz več kot dvajsetih filmov. In še serij povrh. Veš pa, da se bo nadaljevalo. Sam menim, da je to povezano z vseprisotno tesnobo *zeitgeista*, kjer nikakor nočemo, da bi se nekaj, kar je dobro sprejeto, končalo. To je družbeni inženiring, pogruntali so naše primarne vzgibe. Največja masa ljudi gre film gledat iz zabave, mnogo lažje pa je 'iti na ziher'. Na občutek varnosti. V teh bazičnih čustvih in manipuliranju z njimi je vse povezano.

Kaj bi ob prejetju nagrade rad izpostavil kot navdušenje za branje o filmu in nadaljevanje tradicije Ekranu? | Zdaj sem bral *Zadnji film 2.0* Marcela Štefančiča, jr. – izjemen primer knjige, ki daje veliko predlogov za raznolike gledljive filme: komedije, gangsterski filmi, znanstvena fantastika, grozljivke, akcije, drame, hkrati pa ti daje kritika vpogled v družbo in čas, v katerem smo. Remek delo in vpogled v trenutno stanje popkulture skozi prizmo zadnjih petih desetletij. Berem pa marsikaj. *Mandarine* Simone de Beauvoir, ki me osebno nagovarja: zdi se mi, da smo v podobnem obdobju, saj govori o dveh parih in njuni družini po II. svetovni vojni, ko je bila družba zelo polarizirana. Ko vidiš trk družbene dvodimenzionalnosti in to preslikaš v čas vojne v Ukrajini, vidiš, da živimo v podobnem času. Zelo rad pa berem tudi kolege kritike. Petra Meterc recimo piše neizmerno sodobno in v koraku s časom. In *Ekran*. Zelo ponosen sem, da sem del tega kolektiva in 60-letne tradicije, ki je dala možnost toliko piscem. Res mi je v čast, da sem del te ekipe.

Še to, za konec: obstaja zate najbolj udoben, idealen, popoln sedež v kinu? | Jaaa! To je vprašanje! Ni jih več. Bili so v Udarniku v Mariboru. Zadnja vrsta, dvojni sedeži. Tam sem spoznal prvo punco, ampak nasploh so bili dobri sedeži. Pa dvorana je imela idealen naklon, tudi velikost platna je bila idealna. Ena redkih dvoran, kjer je bilo skoraj vseeno, kje si sedel, pa je bila izkušnja res izjemna. Platno je bilo čez celo steno in rahlo ukrivljeno. So pa sedeži v kinu res, res, reees pomembni. Tudi sam sem razvil senzibilnost in približno že znam oceniti, kje gledam čim bolj v sredino. Imam recept, *haha*. Ponekod je to res sredina. V Kinoteki pa me je Matjaž Ruš fotografiral na mojem sedežu, ne da bi on to vedel. Lahko pa zdaj izdam ... Četrta vrsta, šesti sedež. Če le lahko, sedim tam.

IN MEMORIAM

Zdenko Vrdlovec

DEUX OU TROIS CHOSES
QUE JE SAIS D'ELLE¹:
GODARDOVSKE
TRANSFORMACIJE
IN METAMORFOZE

JEAN-LUC GODARD
(1930–2022)

¹ Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej (Jean-Luc Godard, 1967)



Sredi 20. stoletja je mladina, pravi zgodovinar Eric Hobsbawm v knjigi *Čas skrajnosti: svetovna zgodovina 1914–1991*, postala »neodvisen družbeni dejavnik«. Ali »nov sociološki pojav«, ki je bil sprva omejen na visokorazvite države, kjer so se mladostniki lahko redno zaposlili takoj po obveznem šolanju in s svojimi denarnimi potrebami niso preveč obremenjevali družinskega proračuna staršev. Zaradi neodvisne tržne moči so mladi lažje odkrivali svoje materialne in kulturne simbolne identitete, ki so uporništvo mešale z zabavo in katerih najbolj razširjeni obliki sta bili rokenrol in kavbojke. Ta pojav mladih kot avtonomnega družbenega sloja sta najprej zaznala in izkoristila glasbena in filmska industrija – slednja je navsezadnje dala Jamesa Deana, ki je z vlogo »upornika brez razloga« postal vrhunski mladinski idol, obenem pa je s svojim stilom nevarnega življenja postal simbol junaka, ki ga je poznala samo romantika, tj. junaka, katerega mladost in življenje se končata hkrati. Jean-Paulu Belmondu se to zgodi v filmu **Do zadnjega diha** (*À bout de souffle*, 1960, Jean-Luc Godard).

Francoski zgodovinar Antoine de Baecque, ki je napisal tudi zgodovino revije *Cahiers du Cinéma*, ugotavlja podobno kot njegov angleški kolega in v knjigi *De l'histoire au cinéma* (Od zgodovine k filmu [2008]) opisuje novi val kot »un mouvement de jeunesse« – mladinsko gibanje. In to kot sociološki in kulturni fenomen, ki so ga leta 1957 detektirali reviji *Les Nouvelles littéraires* in *Arts* ter zlasti teden *L'Express*: ta je naredil široko anketo med mladimi (od 18 do 30 let) o njihovih »idealih, vrednotah, hotenjih, aspiracijah ...« ter jo objavil v posebni številki z naslovom »La nouvelle vague arrive« (Novi val prihaja). Urednica tednika Françoise Giroud je iz ankete izbrala okoli 200 pričevanj ter jih objavila v knjigi **La Nouvelle Vague: portrait de la jeunesse** (Novi val: portret mladosti [1958]). Ko pa je v letih 1959–1962 debitiralo okoli 150 mladih režiserjev, se je sintagma »novi val« prenesla na mladi francoski film, ki je tudi prikazoval predvsem aktualno življenje mladostnikov.

Kakšno leto pred sociološkim in kulturološkim odkritjem mladinskega »novega vala«, točneje leta 1956, se je pojavil film Rogerja Vadima **In bog je ustvaril žensko** (*Et Dieu créa la femme*) z njegovo ženo, 22-letno Brigitte Bardot v glavni vlogi. Ta film je, trdi Antoine de Baecque, »prelom v zgodovini francoskega filma«, seveda ne toliko (ali niti najmanj ne) zato, ker je bil tako »škandalozen« in sprožil toliko zgražanja med publiko in kritiko, ki se je znašala nad njegovo »moralno razpuščenostjo«, kakor pa zato, ker je mobiliziral nekaj mladih kritikov iz revij *Arts* in *Cahiers du Cinéma*, ki so nato predstavljali trdo jedro novega vala. Tedaj so nastopili v bran Vadimovega filma in še posebej

Brigitte Bardot kot najbolj goreči predstavniki cinefilske generacije, tj. tiste, ki se je formirala v kinoklubih in francoski kinoteki ter z »neinstitucionalno« prakso kratkega filma. Med najbolj ognjevitimi zagovorniki je bil François Truffaut, ki je imel ta Vadimov film za »dokumentarec o ženski moje generacije« (Truffaut je bil dve leti starejši od »BB«) in Brigitte Bardot za enako Jamesu Deanu ter za »moderno telo z nekonformistično držo«.

Za Jean-Luca Godarda pa je bila »BB« nekaj drugega. Leta 1963, ko je imel za sabo že pet filmov in veljal za glavnega avtorja novega vala (in pravzaprav edinega preostalega), je v produkciji Roma-Paris Films pripravljal film **Prezir** (*Le Mépris* [po istoimenskem romanu Alberta Moravie]). Carlo Ponti (ta je vodil družbo Roma-Paris Films) je hotel imeti v glavnih vlogah svoj priljubljeni par Marcello Mastroianni & Sophia Loren, Godard pa Franka Sinatro in Kim Novak. Toda vse se je spremenilo, ko se je za vlogo Camille zanimala Brigitte Bardot, tedaj že velika in »vroča« francoska zvezda, ki sicer ni nastopala v novovalovskih filmih. Najprej in predvsem se je spremenilo to, da je zaradi nje proračun tako poskočil – budžet **Prezira** je bil desetkrat večji od tistega za **Do zadnjega diha** –, da je Ponti moral poklicati na pomoč Američane, in produkciji se je pridružil Joseph E. Levine, ki je produciral tudi Fellinijev **Osem in pol** (8½, 1963). Tudi producenta v **Preziru** igra Američan, Jack Palance, režiserja pa Fritz Lang. Producent Prokosch v filmu sicer pravi, »kadar slišim besedo umetnost, potegnem iz žepa čekovno knjižico«, toda ameriška investicija je bila zelo nezadovoljna s prvo verzijo filma: hoteli so, da se njihov denar tudi vidi, in sicer v obliki golote dragocene zvezde. Godard je sicer ugovarjal, toda po izmenjavi ostrih pisem je vendarle posnel še tri sekvence: ena izmed njih je postala uvodna, v kateri Camillin mož, pisatelj in scenarist Paul Javal (Michel Piccoli) ljubkuje vsak košček ženininega telesa. Camille je potem v kopalni kadi, kjer je njeno telo pokrito z milno peno, zato pa se dobro vidi naslovnico knjige, monografije o Fritzu Langu, ki jo bere. To je ena tipičnih godardovskih operacij, ki naredi, da je neki prizor obenem nekaj drugega od tega, kar kaže: kar je videti kot ljubezenski prizor in »rojstvo Afrodite iz morske pene«, je obenem način novovalovske (in še zlasti godardovske) avtoreferencialnosti, samonanašalnosti. Ljubkovanje Camillinega telesa referira na cinefilsko »oboževanje« Brigitte Bardot iz njenega »škandaloznega« obdobja, knjiga v Camillinih rokah pa obravnava Fritza Langa – prav tega, ki v **Preziru** igra režiserja, sam Godard pa njegovega asistenta –, ki je obenem eden tistih, v katerih so cinefili – *ciné-fils* (»otroci kina«), kot jih je imenoval Serge Daney – videli svoje »očete« (in malo pozneje tudi navdih za »politiko avtorjev«).

Leta 1959 so bili v Parizu prikazani trije filmi – Chabrolova **Bra-tranca** (Les Cousins), **Hirošima, ljubezen moja** (Hiroshima mon amour) Alaina Resnaisa in **Štiristo udarcev** (Les Quatre Cents Coups) François Truffauta –, ki so pomenili začetek novega vala; Jean-Luc Godard si je od Truffauta, ta je v *Cannesu* triumfiral s svojim prvincem, sposodil scenarij in v dveh mesecih posnel in zmontiral **Do zadnjega diha**. Ta film je prišel v kino marca 1960 in sprožil podobno vznemirjenje kot Vadimov **In bog je ustvaril žensko**, le da ne v obliki »moralnega zgražanja«, marveč na eni strani osuplosti in navdušenosti mlajše publike in kritike, da je »Godard na novo ustvaril film« (pozneje so ga nekateri res prekrstili v God Art), na drugi pa prezirljivosti papežev francoske filmske industrije, ki so **Do zadnjega diha** ožigosali kot »mazaški amaterski film«. Amaterski je, formalno vzeto, Godardov film tudi res bil – in ne le formalno. Če je bil novi val kakšno gibanje, tedaj prav kot tisto, ki je zunaj filmskega profesionalizma (industrije) in deloma proti njemu naplavilo amaterski film, bolje: film »amaterjev« ali tistih, ki so imeli film radi, nasproti »profesionalcem«, ki so od filma živeli, toda obenem in predvsem takšen, da je bolj kot je kdaj uspelo kakšnemu produktu filmske industrije spremenil pojmovanje in prakso filma.

Če sta bila Chabrolov in Truffautov film novovalovska bolj tematsko – **Bra-tranca** se opirata na portret francoske mladine iz anket in socioloških raziskav (vendar že s »kančkom strupa«, ki bo postal chabrolovski *touch* v režiji buržoaznih dram in kriminalk), v **Štiristo udarcih** pa je Antoine Doinel Truffautov mladostni alter ego – in je Resnaisov film izstopal z modernistično pripovedno formo, fragmentirano z reminiscencami, pa je bil **Do zadnjega diha** »novi« in drugačen film zaradi svoje govornice, ki je nasproti, če ne bolj indiferentno do »prozaične« forme »filma z zgodbo«, s psihološkimi liki in »trdno narativno strukturo«, iznašla nekaj takega kot »svobodni verz«. To pomeni lahkotno prehajanje, če ne kar prežemanje med »resničnim« in »filmskim svetom«, se pravi med vtisom »verističnega, dokumentarnega«, posredovanim z reportažnim načinom snemanja pariških eksterierjev (direktor fotografije Raoul Coutard je bil nekdanji vojni reporter), in tako aluzivno kot dejansko navzočnostjo filmskega sveta (tako žanrskega kot personalnega); potem profiliranje likov bolj z gestami, ravnanji in recitacijskimi dialogi kot pa s kakšnimi »notranjimi stanji«; ne nazadnje pa prelamljanje kontinuiranosti prizora s t. i. *jump cuts*, kar je preluknjalo homogenost fikcionalnega sveta oziroma indiciralo njegov iluzionizem oziroma filmsko artificialnost.

Do zadnjega diha je bil Godardov edini komercialni uspeh (290.000 gledalcev v sedmih tednih prikazovanja v pariških kinih), vsi njegovi ostali filmi iz 60. let (in teh je nič manj kot 20)

kakor tudi poznejši pa so bili večje ali manjše blagajniške polomije. Nedvomno tudi zato, ker se je tisto luknjanje fikcionalnega sveta, tisto distanciranje od konvencionalnega, *mainstreamovskega* pripovednega filma, ki je bilo v Godardovem prvencu komaj načeto, v nadaljevanju samo še stopnjevalo. Vsakršno filmsko konstrukcijo je vse bolj spremljala dekonstrukcija, vsak poskus zapeljive pripovedi ali podobe je zadel ob posmeh in prezir, črnine, beline in kadri z napisi so bili enakovredni, če ne celo bolj »zgovorni« od samih filmskih prizorov. Kar se je začelo prav s filmi, s katerimi se je Godard, kot je sam povedal, »vrnil« k realnosti: »Najprej sem videl realnost skozi film, zdaj pa vidim film v realnosti.« Takšni »filmi v realnosti« bi bili **Mali vojak** (Le Petit, soldat, 1960 [na temo francosko-alžirske vojne]), **Živeti svoje življenje** (Vivre sa vie, 1962 [na temo prostitucije]), **Poročena ženska** (Une Femme mariée, 1964 [na temo potrošništva in množične kulture]), **Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej** (Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1966 [spet prostitucija in potrošništvo]). Toda »film v realnosti« je treba vzeti v skladu z Brechtom, ki ga Godard citira v **Karabinjerjih** (Les carabiniers, 1963): »Realizem ne prikazuje resničnih stvari, temveč resnico stvari.« Ta pa se ne razkrije v »pravih podobah, marveč prav v podobi« (»pas des images justes, mais juste une image«) – ta Godardov aforizem, izpisan v »političnem vesternu« **Vzhodni veter** (Vent d'est, 1969), je sprožil večji interpretacijski delirij kot skoraj vsi njegovi filmi: po Pascalu Bonitzerju pomeni, da resnica, za katero gre, ni v pripovedi o nečem, marveč deluje na visoko frekvenco, »to je hipna in nema resnica ene same podobe, ki je nihče ne razume, a se vsakogar dotakne«. Toda v Godardovih filmih je takšna podoba lahko prav odsotnost podobe, črnina, v kateri potonejo in iz katere vzniknejo vse podobe filmske realnosti – je torej črnina njena resnica?

»Autre femme, autre film« (»druga ženska, drugi film«), je rekel Godard, ko se je ločil od Anne Karine, ki je nastopila v šestih njegovih filmih, in se poročil z mlado Anne Wiazemsky. Ta je prvič nastopila v **Kitajki** (La Chinoise, 1967), ki je res spet drugačen film, ampak bolj zato, ker je »uprizoril« študentsko revolucijo, še preden je dejansko nastopila. Ta pa je godardovski film še radikalneje spremenila oziroma spolitizirala. Serge Daney je to preobrazbo takole opisal: »Leta 1968 najbolj zradikalizirana – najbolj levičarska – frakcija režiserjev trdno verjame naslednje: naučiti se je treba, kako zapustiti dvorano, kako zapustiti tematično cinefilijo. In da bi se tega naučili, je treba iti v šolo, To pa ne pomeni, da je treba iti v 'šolo življenja', temveč hoditi v kino kot v šolo. Tako sta Godard in Gorin scenski prostor transformirala v učilnico, vsebino filmov v mednapise ('revizionizem', 'ideologija' itd.), režiserja pa v učitelja, repetitorja. Šola torej postane dober prostor, tisti, ki oddaljuje od filma in približuje 'realnemu', realnemu-

-ki-ga-je-treba-spremeniti, jasno.«² Toda šola tudi kliče k dogmatičnosti in godardovska filmska pedagogika je postala maoistična. In če je prišla v kino, je izgubila gledalce.

Po zlomu leve v Franciji je Godard opustil film in ga zamenjal za video, s tretjo ženo Anne-Marie Miéville sta ustanovila studio Sonimage in ustvarjala »videoesaje« (ali načine mišljenja prek podob) za televizijo. V 80. letih se je Godard vrnil k filmu (**Reši se, kdor se more** [Sauve qui peut, la vie, 1980], **Ime: Carmen** [Prénom: Carmen, 1983], **Detektiv**, [Détective, 1985]), a se je ob koncu desetletja spet obrnil k videu in posnel TV-serijo **Zgodovina/e filma** (Histoire(s) du cinema, 1988), kjer je govoril tudi o koncu filma. Ne da bi zato sam prenehal s filmom, seveda.

Vsi Godardovi filmi niso bili najbolj sprejeti (sicer bolje pri kritiki, a tudi ne vsej, kot pri publiki), tisti iz njegovih poznih let pa tudi niso bili najlažje gledljivi. Obstaja tudi neka ločnica med njihovimi gledalci, ki se delijo na tiste, ki prisegajo na Godarda 60. let, in one, ki ljubijo vsega. A tako »parcialni« kot »totalni« Godard ostaja ime enega največjih inovatorjev in transformatorjev v zgodovini filma.



JEAN-LUC GODARD

² Daney, Serge. »Terorizirani«. *Filmski spisi*. Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2001.

IN MEMORIAM

Majda Širca

ESKPERIMENTIRANJE Z DUŠO



RADKO POLIČ
(1942–2022)

Filmski opus Radka Poliča je grandiozen – ne le po naslovih, temveč tudi po razponu likov, ki jih je igral. Skoraj šestdeset celovečerc, petdeset TV-serij in dram v dobrih šestdesetih letih aktivne igralske kariere, ko sta bila oder in filmski set njegov prvi dom.

Bil je mehka, zapletena, ostra, uporna, odprta, neprizanesljiva in senzibilna duša z zelo velikimi zahtevami do sebe in drugih. Rad je grmel, da do obisti sovraži svoj poklic – če se mu povsem predaš, ti namreč vzame vse, je dejal. A še preden je dokončal, je priznal, da ne gre za izgubo, temveč za zmago. Zmago v samopremagovanju in v doseganju perfekcionizma, ki ju je povzel po očetovem življenjskem realizmu. In ob tem ni zatajil mehkobe matere, prvoborke in volkulje, ter toplega ognjišča družine.

Na vprašanja, kako je zadovoljen s svojo kariero, je rad navrgel, da bi lahko še več igral, da je njegova filmska kariera brez rdeče niti, da se zdi, kot če bi kura razmetala gnoj po dvorišču, in da je pustil le nekaj sledi pri posameznih režiserjih.

Ampak, prosim vas: kakšnih samo nekaj sledi! Pustil je cele brazde! Samo na filmu – kaj šele v gledališču – je šel skozi vse možne profile: bil je proletarec, partizan, revolucionar, upornik, propadli idealist, kmet, deseti brat, uporniški študent, aristokrat, zoprni birokrat, razdvojen belogardist, gestapovec, luzer, intelektualec, grof, migrant, direktor, norec, upravnik zavora, filozof, lord, zaljubljeni upokojenec, minister, oblastnik in še marsikaj drugega.

Ko je z dušo, obarvano v vse odtenke razpoloženj, naseljeval drugega v sebi, je v vsaki vlogi potrjeval tisto režiserjevo pripombo, izrečeno na snemanju **Nočnega izleta** (1961), ko se je še ne dvajsetletnik prvič in naključno pojavil na filmskem platnu. Takrat mu je režiser Mirko Grobler dejal: »Veš kaj, poba, tebe ima pa kamera rada!«

Ampak vemo, da te kamera nima rada kar tako. Da te ima rada, jo moraš poznati, vedeti, kje stoji, zakaj je tam, kaj pričakuje od tebe, kje te najde, kje te skriva, kje te zlomi in kje ti lahko zlomiš njo. To pa je velika reč, ki jo je Rac popolnoma obvladal.

Ko je vstopil v kader filma **Po isti poti se ne vračaj** (1965, Jože Babič) o sezonskih delavcih, ki so služili kruh v Sloveniji, je to izpeljal tako briljantno, da bi ga gledalec naravnost oklofotal, tako je bil resničen. Napihnen mulc, pravi mali Slovenec, poln sebe in svoje nad druge postavljene dežele, se je z vzvišeno govorico telesa oziral naokoli in s pogledom govoril, da je prostor izrecno njegovo lovišče.

»Veš kaj, poba, tebe ima pa kamera rada!« – MG

V izjemno lepem debitantskem in izrazito avtorskem Klopčičevem prvencu **Zgodba, ki je ni** (1967) je bila njegova vloga majhna, a zanj in za Klopčiča, s katerim je pozneje posnel kar nekaj ključnih filmov, zagotovo pomembna. V baraki, kjer živijo sezonski delavci, mladi Rac počasi in neuko bere mamino pismo. Bere brez emocij, sporočila noče razumeti, je še premlad, da bi ga ganil domači kraj, ki ga je zaradi boljšega življenja zapustil. Tak je kot poštni nabiralnik; vse požre, a ničesar ne spremeni. S pogledom v zrcalo (kamero) si filmsko popravi lase, poravna kravato in čaka na boljši jutri.

Ko je nastopil v filmu **Sedmina** (1969), je imel sedemindvajset let, režiser Matjaž Klopčič pa petintrideset. Zgodba je postavljena v prvo leto italijanske okupacije Ljubljane in med dijake, ki jim vojna grobo prekine brezskrbno odrasčanje. Tudi Rac je pred maturo, eleganten mladenič, precej daleč od realnosti, ki jo vzpostavlja čas. In ta čas je gimnazijce silil, da so maturirali iz revolucije, nekateri tudi smrti.

S kraljevskim telesom in z možnostjo neverjetnega razpona transformacij se je z lahkoto selil iz spektaklov na margine: iz partizana v **Bitki na Neretvi** (1969, Veljko Bulajić), finančno in domoljubno največjega filmskega projekta takratne Jugoslavije, se je hipoma prelevil v študentskega upornika v Klopčičevem filmu **Oxygen** (1970). V skupini upornikov takratnega časa je bil Študent, ki je na disko-gledališkem zborovanju v hipijevski opravi prepeval, da revolucija ni pojedina ali ležeren sprehod, temveč permanentno bivanje. Bil je tak, kot bi ga vzeli z zborovanj pred Filozofsko fakulteto v Ljubljani.

V Ranflov **Mrtvi ladji** (1971) sta bila z Mileno Zupančič v nori novovalovski avanturi sama in edina, v vsem filmu vseskozi prisotna, srečna in uničujoča hkrati. To je film o našem, vašem in večnem strahu pred izgubo drugega in pred izgubo svobode v trenutku, ko imaš obojega največ. Zato Mileno ubija, utaplja in žali, a jo v istem mahu rešuje in ljubi. V vlogi Danijela se je spreminjal v ukazovalnega, sovražno nastrojenega in ljubosumno poniževalnega gospodarja, ki ga partnerica ne razume; takoj zatem pa je zdrsnil v strastno naklonjenost.

Klopčičev film **Strah** (1974) je pomenil tako za režiserja kot Raca rez s filmi odprte forme in prestop h klasičnemu narativnemu filmu. V Ljubljani, ki je ob koncu 19. stoletja majhno mesto v

avstroogrski monarhiji, zahaja v javno hišo kot eleganten, bogat in postaven, a zadržan David Misson, v katerega se zaljubi Ana (Milena Zupančič), ki je v hišo prišla kot pomočnica. Dvom: čista ali »nečista« ljubezen? V ozadju snemanja filma sta se Rac in Milena takrat razhajala – in ta filmski odnos je nekakšen labodji spev ljubezni ter prestop v veliko in dosmrtno prijateljstvo.

Leta 1976 se je z vlogo Martina Kačurja v **Idealistu** Igorja Pretnarja uveljavil kot eden najbolj markantnih igralcev svoje generacije. Rad je dejal, da bi morali obstajati režiserji in scenaristi, ki bi mu pisali scenarije na kožo, češ da mu je bil položen v roke le en tak pravi projekt – za **Idealista**. Takrat je prišel k njemu Igor Pretnar in mu rekel, da hoče preživeti z njim mesec dni, da ga bo za zaupano mu glavno vlogo dobro spoznal. **Idealist** je v karieri Radka Poliča nedvomni presežek. Ne le zato, ker je kot mlad igralec moral zaigrati usodo človeka od mladeniških entuzističnih let do popolnega človeškega razpada – od idealistovega optimizma do skrhanega in ogoljufanega starčka –, ampak tudi zato, ker je Martina Kačurja zaigral zanesljivo, čvrsto, v enem zamahu.

Rac je tudi iz stranskih vlog naredil antologijske prizore: tistih nekaj trenutkov, ko se pojavi pred Štefco Cvek v Grličevem filmu **V žrelu življenja** (U raljama života, 1984) in ji slovensko natančno in vestno odgovori, da je bil sedeminpetdesetkrat na Triglavu, je antologijskih. Nepozaben je tudi kot nemški oficir v akcijski satiri **Balkan ekspres** (1983) Branka Baletića, kjer se je v brezhibno zlikani nemški uniformi kot kakšen Marcello Mastroiani istočasno spogledoval z dekletom in jo – ne da bi trznil – tudi hladnokrvno ubil.



Radko Polič je gazil, gladil in gnetel ogromno različnih duš, včasih po tri, štiri v letu samo na filmu, kaj šele v teatru. Na različnih koncih sveta, še posebej v nekdanjem skupnem jugoslovanskem prostoru, se je počutil odlično vse do konca življenja. Navduševal je v vlogah mrtvo hladnih nemških oficirjev (**Balkan ekspres**, **Partizanska eskadrilja** [1979, Hajrudin Krvavac]), večkrat je oblekel partizansko uniformo (**Osvajanje svobode** [1979, Zdravko Sotra], **Trenutek** [Tren, 1978, Stole Janković]) in ostal vidno prisoten tudi po razpadu skupne države: glavno moško vlogo je odigral leta 2002 kot Janez Kranjc v **Državi mrtvih** Živojina Pavlovića in Dinka Tucakovića, deset let pozneje pa kot Jakov v nežnem in odličnem filmu **Nočne ladje** (Nočni brodovi, 2012) Igorja Mirkovića.

Mogoče še najbolj filmsko enigmatičen je bil v Jurjaševičevem filmu **Ljubezni Blanke Kolak** (1987), kjer je v ozadju zelo uspešen policijski inšpektor, ki spodnaša razmerja ženski (Mira Furlan), v katero je usodno zaljubljen, a popolnoma neuspešen v spodletelih srečanjih z njo. V filmu **Zvenenje v glavi** (Andrej Košak, 2002) je izvedel neverjetne transformacije – od vodje zapornikov do oblastnika, kolaboracionista in varuha zapora, ki mu oblast tako zelo stopi v glavo, da začnejo zaporniki zapirati zapornike. Z njemu lastnim sarkazmom se je podal v korupcijo in hitro pozabil na poslanstvo, ki mu je bilo na začetku zaupano.

Je mogoče v eno življenje spraviti več, kot je spravil on v več kot pol stoletja aktivnega eksperimentiranja s svojo dušo? Kajti, kot je dejal, v igrilstvu ne gre le za obvladovanje telesa – to pač enostavno moraš znati obvladati. »Ampak duša je tista, ki te cefra, ki te ubija, uničuje, po kateri se gazi, po kateri se plava,« je razmišljal. In mi lahko le še dodamo, da v filmu vedno plava z ljubeznijo. Dobesedno tako kot v **Nočnih ladjah**, ko v ljubezni odpluje z na stara leta najdeno sorodno dušo.

Več o Radku Poliču, njegovem življenju, delu in bogati filmografiji si lahko preberete v knjižici **Poklon Radku Poliču** (Slovenska kinoteka, 2020), na podlagi katere je bilo zasnovano tudi pričujoče besedilo.

Alja Rupar

SUPER 8



SUPER 8 | 2011

Kot se za poletne uspešnice spodobi, nam njihovi trailerji navrežejo nekaj drobtinic za zbujanje želje, ki pa jo redki potem uspejo zadovoljiti. Letos je veliki met uspel nadebudnemu Spielbergovemu fanu J.J. Abramsu s filmom **Super 8** (2011). Težko pričakovani poletni filmski hit prihaja iz dveh konkurenčnih produkcijskih hiš – Bad Robot in Amblin Entertainment. Prva nudi zavetje piscu uspešnic, kot so **Armageddon** (1998, Michael Bay), **Lost** (2004–2010) in **Pošastno** (Cloverfield, 2008, Matt Reeves), J. J. Abramsu, druga pa je otrok Stevena Spielberga. Režiser J.J. Abrams je torej združil moči s svojim idolom ter posnel film, ki je posvečen otroškim dogodivščinam in znanstvenofantastičnim filmom 70. in 80. let prejšnjega stoletja.

Zgodba je postavljena v leto 1979 in se razvija okoli skupine najstnikov, ki z domačo kamero super-8 snemajo amaterski film o zombijih, ko se neke noči naključno znajdejo sredi nenavadne nesreče vlaka, ki iz produkcijske kmalu preide na življenjsko vrednost. Kmalu zatem se po mestu začneta širiti strah in trepet, ko nepojasnenim dogodkom sledi vojaška okupacija mesta. Kljub temu da je minilo že skoraj 30 let od takrat, ko je E.T. poklical domov, nadnaravno te vrste še vedno buri duhove. Že res, da je mestece pod udarom nečesa neznanega, a tega nikoli zares ne vidimo. Abrams je več časa posvetil razvoju najstniških likov in gradnji suspenza zgodbe, v kateri skrivnostni neznanec postane le vzporedna (meta-)zgodba, za katero vsi

vemo, da obstaja, vendar je nihče zares ne vidi. **Super 8** je tako križanec med **E. T. Vesoljčkom** (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982, Steven Spielberg) in filmom **Pošastno**, ki se z otroško tematiko nostalgичno vrača k filmu **Goonies** (The Goonies, 1985, Richard Donner), hkrati pa uspešno vgradi element večnega vprašanja o življenju »tam zunaj« iz **Bližnjih srečanj tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind, 1977, Steven Spielberg).

Rdeča nit so odnosi med otroki in odraslimi, prve ljubezni, strahovi odrasčanja. **Super 8** je film o najstniku, ki spozna, da bolečina in žalost nista nekaj, kar bi lahko prebolel, ampak nekaj, s čimer moraš živeti. Film višek doseže šele na koncu, ko se bolečini Obiskovalca in mladega fanta zlijeta v en sam s patosom nabit prizor. Skratka, nezemljan kot prispodoba za vse strahove najstnikov, ki zapuščajo svet udobja in odrasčajo v samostojne osebe. Večino časa je režiserju uspelo najti ravnotežje med humorjem, dramo in akcijo, ki na koncu postreže s klasičnim sci-fi razpletom, vendar pričakovanjem ne zadosti v celoti, čeprav deluje večinoma pristno in iskreno.

Prispevek Alje Rupar o filmu **SUPER 8** (2011, J.J. Abrams) je bil prvotno objavljen v reviji **Ekran** september 2011, str. 59

Podkast O.B.O.D.

VOZLIŠČE NOSTALGIJE: ŽANRSKO DRUŽINSKO DREVO FILMA SUPER 8

Prvih petnajst minut ponovnega ogleda filma **Super 8** (2011) se gledalec sprašuje dvoje: je to res film po scenariju in v režiji J. J. Abramsa, hollywoodskega vrhovnega piflarja, in kako neki smo vsi pozabili, da je serija **Čudnejše reči** (Stranger Things, 2016–) popoln plagiat? Odgovor na prvo vprašanje dobimo sicer tik za tem. Ko z odprtimi usti strmimo v prizor silovite železniške nesreče, v katerem mladi protagonisti slalomirajo med trdopadajočimi vagoni in mastnimi eksplozijami, ni prav nobenega dvoma več, kdo je bil za zaveso. Glede drugega vprašanja pa nas film v nadaljevanju opomni predvsem na to, da nostalgija omenjene serije deluje tako dobro, ker gre za nostalgijo v najčistejši obliki – ne toliko po realnem časovnem obdobju, ki ga mnogi niti niso sami doživeli, ampak po času, kot so nam ga prikazali filmi, postavljeni v to obdobje.

Super 8 je kot film o delanju filmov namreč pravo vozlišče filmskih referenc, vplivov in poklonov (*homage*); obenem je pomembna veja blagorodnega žanrskega drevesa in poganjek, iz katerega so vzklile mnoge nove televizijske in filmske dinastije – del njegove privlačnosti je mogoče tudi številčno ovrednotiti, saj je v kinematografih prisluzil četrto milijarde dolarjev. Na prvi ravni je nedvomno žanrski potomec številnih mladinskih (znanstvenofantastičnih) pustolovskih filmov iz osemdesetih, ki so tesno povezano družino mladih neprilagojencev postavljali v konflikt s kriminalnimi ali nadnaravnimi elementi na eni ter odraslim, tudi širšim (državnim) sistemom na drugi strani. Med njimi je treba najprej omeniti **Goonieje** (The Goonies, 1985, Richard Donner [po zgodbi producenta Spielberga]), a tudi **Ostani z menoj** (Stand By Me, 1986, Rob Reiner), ki je sicer postavljen v konec petdesetih (takrat so bila vir nostalgije ravno »zlata« petdeseta), predvsem pa seveda **E. T. vesoljčka** (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982, Steven Spielberg). Vzorec je seveda deloma prilagodil novim časom; predvsem so mladostni uporniki od takrat piflarji oziroma »geeki«, ki morajo rešiti svet, to je predmestno/malomeščansko Ameriko, v kateri otroštvo simbolno najbolje predstavlja vožnja s kolesi, ki je za odrasčajoče mulce prvi svobodni odhod iz primarne varnosti v širšo družbo.

A to ni bil edini trend oziroma žanr, ki ga je napovedal **Super 8**. Odraščanje, prijateljstvo in preživetje so vsekakor osrednji tematski del filma, a enako pomembna kot okolica, v kateri se zgodba razvija, je osnovna kratkočasna dejavnost skupine piflarjev. Hollywood obožuje filme o snemanju filmov in jih pogosto nagradi z oskarji, tudi kadar si tega morda ne zaslužijo (**Misija Argo** [Argo, 2012, Ben Affleck], **Mank** [2020, David Fincher], **Umetnik** [The Artist, 2011, Michel Hazanavicius] ...). **Super 8** sicer pomembnejših nagrad ni prejel, saj je predvsem žanrski izdelek, a veliko avtentičnosti in pristnosti črpa iz dejstva, da prvinski užitek v ustvarjanju filmov in gverilski pristop k snemanju izvirata iz mladostniških izkušenj režiserja J. J. Abramsa. V desetletju od premiere **Super 8** se zdi, da se je že vsak režiser z renomejem odločil posneti avtobiografsko podloženo delo; tako smo dobili filme **Roma** (2018) Alfonsa Cuaróna, **Belfast** (2021) Kennetha Branagha, **Doba Armagedona** (Armageddon Time, 2022) Jamesa Graya, pa tudi filme o Hollywoodu in umetnosti: **Ave Cezar!** (Hail, Caesar!, 2016) bratov Coen, **Birdman** (2014) Alejandra Gonzáleza Iñárrituja in **Dežela La La** (La La Land, 2016) Damiena Chazella. Krog se zaključí s Stevenom Spielbergom, ki je septembra v Torontu predstavil film **Fabelmanovi** (The Fabelmans, 2022), zgodbo o otroku, ki se skozi ustvarjanje filmov spopade z ločitvijo staršev.

Podpis režiserja Spielberga pri **Super 8** je očiten; pri filmu je sicer naveden »zgolj« kot soproducent, a naj bi sodeloval tudi pri razvoju osnovne zgodbe. Spielberg je namreč Abramsov vzornik in mentor; skupaj z Mattom Revesom (**Batman** [2022]) pa sta bila v najstniških letih celo Spielbergova pripravnika, ki sta presnela mojstrove osebne filme s formata super 8 – glej, no, glej – na sodobnejše, trajnejše medije. Ne glede na Spielbergovo osebno vpletenost ali vlogo usode je film že na prvi pogled »ljubezensko pismo« Spielbergovemu ustvarjanju, kot se je izrazil tudi sam Abrams. Na to opozarja izhodišče, zgodba o odrasčanju netipičnih otroških protagonistov, zaljubljenih v film, med katerimi z igralsko večino izstopata Joel Courtney in zlasti izjemna Elle Fanning v vlogi para, ki odkriva prvo ljubezen.

Ob tem so jasno prepoznavne tudi spielbergovske teme: predvsem otroško začudenje nad svetom in naivna vera v kontrastu s čustveno zadržanimi ali sploh odsotnimi starši. Mladi par je namreč zaznamovan z odsotnostjo obeh mater ter konfliktnim odnosom z očetoma in *med* očetoma, konflikt z avtoriteto pa se kmalu simbolno razširi še na vojsko v neusmiljenem lovu na nezemeljsko pošast, ki se je osvobodila v prej omenjeni železniški nesreči in vliva grozo med prebivalce mesteca.

Tu je novo vozlišče, v katerem se doslej opisani žanr mladinskega filma tesno preplete z drugo plastjo žanrske tradicije, grozljivko z nadnaravnim oziroma nezemeljskim antagonistom, kjer ne gre toliko za Romerovo filmografijo – ta je vsekakor izhodišče zombijade *The Case*, ki jo znotraj filma snema mularija –, ampak za opus drugega mojstra grozljivke, Johna Carpenterja. Omeniti je treba **Meglo** (*The Fog*, 1980), kjer lokalno skupnost ustrahuje nadnaravna sila, predvsem pa **Stvar** (*The Thing*, 1982) z zgodbo o »nevidni« nezemeljski pošasti, ki v zaprti skupnosti seje strah in (hladnovojno) paranojo, ter **Moža z zvezde** (*Starman*, 1984), v katerem neprizanesljiva vojska lovi Nezemljana, na prvi pogled nevarnega Tujca, ki pa želi zgolj nazaj domov. Ta preplet obeh žanrskih formul se Abramsu, kar danes priznava tudi sam, ni najbolje posrečil. Z likom zagnanega režiserja zombijade v filmu, ki ga igra Riley Griffiths, vsekakor delita navdušenje do »produkcijske vrednosti«, do posebnih učinkov in akcije, ki je sicer v **Super 8** ekonomično odmerjena, a ko se zažene, se res zažene. Akcijske oziroma grozljive sekvence v svoji razkošnosti vsakič skoraj povsem zasenčijo najstniško dramo oziroma romantiko in povzročijo še tako dobro zgrajena ton in razpoloženje.



Glavna vizualna referenca filma pa je prav gotovo znova spielbergovska, in sicer kulturna znanstvenofantastična klasika **Bližnja srečanja tretje vrste** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977, Steven Spielberg); od tam je večina fotografskih značilnosti, od shem osvetljevanja prizorov in barv do objektivov, pa tudi anamorfnih slikovnih formatov, v katerem so snemali. Temu pa je treba prišteti tudi izrazito sodoben pristop h gibanju kamere v uporabi Steadicama in teleskopskega žerjava. Marsikdo bo opazil tudi mestoma nenavadno osvetlitev igralcev, ki so večinoma osvetljeni z ostro frontalno svetlobo. Po pripovedovanju režiserja fotografije Larryja Fonga je temu botrovala predvsem omejitev snemalnih ur z mladoletnimi igralci, ki niso smeli snemati po polnoči. To je pomenilo, da je bilo treba čim več prizorov posneti s tremi kamerami, in ker je večina osvetljena za glavni posnetek, ostali kameri s svojega zornega kota nista vedno ujeli najbolj laskev svetlobe. Dnevni prizori so bili pogosto posneti tako, da je sončna svetloba igralcem sijala v obraz. To filmu doda navidezen sloj nuje in okorne muke, a je v tem moč videti tudi stilistični dialog z določenimi temami filma, pa tudi s filmom znotraj filma. Gledalci, ki poznajo Abramsovo delo, bodo zlahka opazili še njegov zaščitni znak – *lens flares* oziroma odboje svetlobe od leč, ki se raztezajo po zaslonu. Občasno je celo zahteval luči v kadru, da bi ustvaril ta posebni učinek, ki v tej raztegnjeni varianti zarisuje jasen odmik od naturalizma in pripomore k dodatni »filmski« doslikavi kadra. Abrams s tem bolj ali manj uspešno in namenoma doseže, da se gledalec občasno zave, da gleda film, kar ustvari zanimiv postmodernistični učinek, ki morda znova namiguje, da je naš spomin vedno samo (re)konstrukcija. Človek, ki se zadnja leta profesionalno ukvarja z obujanjem franšiz (**Zvezdne steze** in **Vojna zvezd**) v novo življenje in prinaša studiem velike dobičke z monetizacijo nostalgije, bo že vedel.



SUPER 8 | 2011

Projekcijo filma **SUPER 8**, ki ga bomo pospremili s podkastom v živo, si lahko ogledate v petek, 23. decembra, ob 19. uri v dvorani Slovenske kinoteke.

Valerie Wolf Gang

»PUHAŠTO POVRŠJE ŽIVLJENJA«

»Slabe stvari se dogajajo, ampak še vedno lahko živiš,« zašepe-
ta prestrašeno, a pogumno mali Joe v filmu **Super 8** (2011, J.J.
Abrams), medtem ko se z ogromnim stvorom gledata iz oči v
oči. Tudi danes, ko z vrha Šmarne gore zrem v jutranjem mra-
ku na drugo stran horizonta in čakam, da pokuka na plan jut-
ranje sonce, pride spomin na film in ta trenutek v moje misli;
predstavljam si, da mečem čez rob vse skrbi tega sveta. Naj
padejo globoko v dolino in odidejo s tega planeta, kot straš-
ljiv stvor iz filma, ki je pravzaprav samo želel zgraditi ladjo in
se vrniti domov. Živeti v miru. Živeti.

Puhasti oblaki zakrivajo površje meglene ljubljanske kotline, ki je
postala stalnica tega novega obdobja: jesen, ki pisano barva goz-
dove in spet prinaša novosti v mestu. Vsakodnevno nas obkroža-
jo plakati, sponzorirane vsebine na socialnih omrežjih, radijski
valovi božajo naša ušesa in oznanjajo vse zanimive dogodke, ki
nas čakajo v tem novem obdobju. Kot samozaposlena v kulturi se
vsako jesen soočim z odpiranjem novega poglavja, saj se zdi, kot
da je poletje namenjeno zaključevanju lanske produkcije, hkrati
pa skiciranju novih idejnih zasnov – te zaživijo s prvim kosta-
njem, ki pade na tla in naznani spremembo letnega časa.

Puhasto površje počasi začne osvetljevati jutranji vzhod in
zrem v dolino, moje oči pa se počasi ustavijo na penastem robu
prve jutranje kave, ki mi greje dlani in čaka, da zažene moje
možganske celice v soočenju s pestrim projektnim delom, ki
me pričakuje v dolini. Od postavljanja intermedijske instala-
cije na mednarodnem novomedijskem festivalu, zaključevanja
sinopsisa za film in priprave programa za predavanja študen-

tom v novem študijskem letu do urejanja transporta umetni-
ških del v tujino, kjer čez nekaj dni odpiram novo razstavo.
Umetniška dela potujejo naokrog brez mene in zdi se mi, kot
da so vse novomedijske postavitve nekakšni odvodni kanali moje duše,
ki potuje brez mojega telesa. Hkrati pa me pogosto potegne
s sabo in odpotujem na različne lokacije sveta, kjer se poleg
razstave razvije še kakšen pogovor in načrtujejo mednarodna
sodelovanja. V tem doživim marsikatero zanimivo dogodivšči-
no, drugačna razmišljanja, navade in misli, te pa rojevajo nove
iskrice navdiha za nova obdobja, ki trkajo na vrata.

Skozi proces dela z mladimi in mentorskim delom se zadnje
čase pogosto soočam predvsem z vprašanjem: »Kako in kje za-
četi?« Zdi se, kot da je prvi korak najtežje dejanje našega živ-
ljenja. Pa naj bo to prvi kratek film, prvi scenarij, prva posneta
melodija, prvi dan v novi službi, prvi koraki jutranje vadbe, prvi
vzpon na nepoznan hrib ali pa prvi poljub z novo simpatijo.
Povsod je prvi korak najtežji in vedno pomaga, »če nas kdo bre-
ne v rit«. Ker so »te brce« tako dragocene, jih je pogosto težko
najti: v tem primeru, pa je dobro, da delamo v smeri »samobr-
canja«. Pomaga, če nas pri tem ne ovirajo drugi; tako kot so v
filmu **Super 8** znanstveniki ubogemu stvoru preprečevali, da bi
zgradil svojo ladjo in se vrnil nazaj domov. »Slabe stvari se do-
gajajo, ampak še vedno lahko živiš.« Točno tako, a nujno je tre-
ba delati na tem, da si v procesu svojega doseganja ciljev utremo
jasno vizijo, kako bomo živeli in delali dalje. Pri tem je treba biti
zelo pozoren na ljudi v naši okolici, da nas okolje podpira in ne
predstavlja nepotrebnih dodatnih ovir, saj je že sama odločitev,
da bomo nekaj naredili, precej težka in zahteva veliko poguma.

Skozi proces dela z mladimi in mentorskim delom se zadnje čase pogosto soočam predvsem z vprašanjem: »Kako in kje začeti?« Zdi se, kot da je prvi korak najtežje dejanje našega življenja.

Za prve korake v svet filma tako svetujem najprej trdno odločitev o tem, kaj pravzaprav želimo, nato pa aktivno delo na tem, da si zagotovimo dobro družbo, ki nas bo razumela, podpirala in nam stala ob strani, ko nam bo težko.

Filmski svet je komplicirana stvar; a tudi druge plati življenja, kariere ter prostega časa so lahko precej zapletene. Zato je nujno, da si poiščemo in organiziramo dejavnosti, ki skrbijo, da redno resetiramo svoje misli in se lahko odklopimo. Marsikdo take trenutke najde v aktivnostih, kot so plezanje, borilne veščine, ribolov, šah, ples, dobra knjiga, serija, film ali pijača s prijatelji, preprost sprehod na najljubšo lokacijo v mestu ali pa pobeg v naravo. Za vsakega se nekaj najde, le vstati je treba s stola in narediti fizičen premik. Številne študije so pokazale, da je že sprememba prostora pogosto najbolj preprost razlog za spremembo v našem razmišljanju, ki lahko spodbudi domišljijo, prekine tok negativnega razmišljanja in nam pomaga, da pridemo do želenih rezultatov.

Ni treba zamenjati države ali odleteti s tega planeta, kar stori stvor v filmu **Super 8**. Zadostuje že občasen skok nad oblake, opazovanje puhatega površja pred jutranjim vzhodom, osredotočanje na kavne mehurčke, medtem ko čakamo da se dovolj ohladi za prvi požirek, pa tudi odklop zvoka obvestil na telefonu, da se v miru in tišini usedemo vsaj za trenutek in prisluhnemo samemu sebi. Ni tako preprosto, kot se sliši, je pa nujno, da živimo dalje in skrbimo, da puhaste meglice življenja vsakič znova odstrejo pogled na jasne cilje, očiščen horizont pred nami in pogumen prvi korak.



Valerie Wolf Gang

Triptih, Vol. 6: »Puhasto površje življenja«

35 mm film, september 2022

01 Puhasto površje se je počasi odstiralo in pod sabo sramežljivo odkrivalo obronke Ljubljanske kotline – med potrpežljivim čakanjem na prve požirke vroče kave v pričakovanju sončnega vzhoda.



Valerie Wolf Gang
Triptih, Vol. 6: »Puhasto površje življenja«
35 mm film, september 2022

02 Izklop telefonskih obvestil in štetje kavnih
mehurčkov nam lahko resetirata misli.



Valerie Wolf Gang

Triptih, Vol. 6: »Puhasto površje življenja«

35 mm film, september 2022

03 » Rastejo trave in misli,« so nekoč prepevali pionirčki, danes pa je najbolj dragocen čas, ko se lahko sredi belega dne uležemo na mehko travo, zapremo oči in se nasmehnemo.

Jaša Lorenčič

Ostanite še naprej z – mano

JANEZ ČUČEK



»Prispevek objavljamo po izrecnem navodilu odgovorne urednice informativnega programa Televizije Slovenija Jadranke Rebernik.« – Saša Krajnc, *Dnevnik* Televizije Slovenija, 17. 8. 2022

»To je bil *Dnevnik*. V čast mi je bilo, da sem bil z vami. Ostanite v naši družbi še naprej. Kmalu se vrnemo.« – Nejc Krevs, *Dnevnik* Televizije Slovenija, 22. 9. 2022

»To so vendarle nekoliko drugačni *Odmevi*.« – Rosvita Pesek, *Odmevi*, 26. 9. 2022

»Očitno so pred nami še zelo nemirni časi, zato naj bo vsaj preostanek tega večera miren. To so bili naši prvi skupni *Odmevi*.« – Luka Svetina, *Odmevi*, 28. 9. 2022

**

Ostanite še naprej z nami. Tako je, kakor je zdaj že ponarodelo in domala vtisnjeno še v spomin tistih, ki se tedaj še nis(m)o niti rodili ali pa s(m)o bili premajhni, *Dnevnik* na Televiziji Slovenija občasno zaključeval Janez Čuček. Odvodil je, mimogrede, natanko 700 oddaj (1978–1998). Še ena od legend iz legendarnih časov, ko so bili TV-voditelji še legende. Prijatelji dnevnih sob. Obraz novic doma in po svetu. Skoraj nekaj kakor zvezde. V času, ko dolgo še ni bilo konkurence. V času, ko je vsak Slovenec vedel, da je smrt Tita na televiziji sporočil Tomaž Terček.

Danes Janez Čuček ne bi imel več šans. Ne samo zaradi »starizma«, ki pri nas odganja sive glave (zadnji je bil najbrž Slavko Bobovnik) in ohranja voditelje večno mlade (večinoma tako, da jih vsake toliko zamenjajo). Čučkova krilatica »ostanite še naprej z nami« je kakopak ostala, toda obenem se zaradi večplastnega zasuka premika. Ostanite še naprej z nami vse bolj postaja: ostanite še naprej z – mano. Z dodatkom: če vam je to všeč, sicer pa lahko tudi preklopite. K – njim oziroma vašim.

ZATOHLO. ŠENTFLORJANSKO. SPODLETELO.

Politična klima v Sloveniji je kljub zamenjavi oblasti takšna, da se tudi voditelje (ne) hote deli in politično razvršča. Nihče se ne more izogniti bipolarni politični naši-vaši delitvi. Kar ni novost, pa naj gre za Rosvito Pesek, Tanjo Starič, Igorja Berganta, Uroša Slaka, Sašo Krajnca ali koga drugega. Je pa novost, da so TV-voditelji sami postali del političnega vrenja. Z oddajo in kolegi vred. Ne, tega pa doslej še nismo imeli. Kar samo kaže, kje smo. Na robu. Če ne že čez.

Zlasti vre na nacionalki, ki jo po že tako s politiko natrpanem letu, ovekovečenem s kar tremi volitvami, očitno čaka še en referendum o sami sebi. In tako se je v zatohli šentflorjanski maniri začelo dogajati doslej komaj predstavljivo. Ko se je z novim vodstvom (zamenjava od generalnega direktorja do urednikov) moral posloviti Marcel Štefančič, jr., se je tudi oddaja *Studio City*. Brez njega pač ni šlo, še za retrospektivni kolaž se je Marko Milenković uvodoma opravičil, ker za vodenje ni bilo nikogar drugega, saj sta kar dva kandidata pred njim vodenje oddaje s 33-letno tradicijo zavrnila. Še uvaljci rigoroznih ukrepov so tako posredno priznali, da embalaža pač ni dovolj, če povsem spremeniš vsebino.

Oddaji *Utrip* (sobota) in *Zrcalo tedna* (nedelja), dnevno-politična komentarja o dogajanju doma in po svetu, sta se premaknili na drugi program, a se nato potihoma na prvega tudi vrnila. Še en kiks. Tako *Dnevnik* kot *Odmevi* so poslej krajši, novo vodstvo pa si je tako ali tako na vsak način prizadevalo, da bi informativni program skoraj v celoti premaknili na TV Slovenija 2 z novo paradno *Panoramo* na čelu. Spodletelo je praktično vse, gledanost je strmoglavila in borba za informativni program je, žal, zasenčila domala vse ostalo – do določene mere celo 50-letnico Vala 202.

NOVA OBRAZA: SVETINA IN KREVS

In ko je nato še Saša Krajnc v *Dnevniku* v sredo, 17. avgusta 2022, napovedal, da prispevek o prekinitvi sodelovanja RTV Slovenija z *Mladino* objavlja po izrecnem navodilu odgovorne urednice informativnega programa Televizije Slovenija Jadranke Rebernik, se je politični boj preselil še za belo okroglo mizo v (le še barvno) modrem studiu nacionalke. In razplamtel, ko je po napovedi o premestitvi Krajncu in urednice Vesne Pfeiffer del kolegov pred kamerami stopil v bran Krajncu, ko je ta v živo zaključeval *Dnevnik* oziroma *Slovensko kroniko*.

Vse to so (bili) precendensi. Povrhu v času stavke novinarjev RTV Slovenija, ki je kulminirala zlasti v njeni tretji celodnevni opozorilni izvedbi (ponedeljek, 26. septembra), ko smo v *Dnevniku* videli še nekaj precedenčnega. Ker so novinarji in ustvarjalci oddaj zagotavljali le minimalno delo, se je v že tako neobičajni oddaji pojavil (nad)napis: »RTV Slovenija se opravičuje vsem gledalkam in gledalcem, ker je zaradi stavke nekaterih novinarjev programska shema danes nekoliko okrnjena.«

Hkrati pa je to bila še ena prvih oddaj za nov voditeljski obraz – Nejca Krevs. »V čast mi je bilo, da sem bil z vami. Ostanite v naši družbi še naprej,« je zaključil nekaj dni prej svoj prvi *Dnevnik*, 22. septembra 2022. In tako pokazal, da tudi mlajši novinarski generaciji *Dnevnik* pač še vedno predstavlja več kot le izziv. Celo v teh, turbulentnih

Televizijski voditelji so dokončno postali ujetniki dileme: če želijo izstopati, morajo tvegati in sami postati (del) zgodbe. Sicer so pač zgolj bralci »troteljbobnov«. Človeška realizacija algoritmov. Obraz znamke. Vezni člen izumirajoče tradicije.

naši-vaši časih, ko je sploh takšen *Dnevnik* daleč od tega, kar je bil in na kar najboljše kaže izredno nizka gledanost. Podobno kot za Krevsa je veljalo za debi Luke Svetine v *Odmevih* 28. septembra, ko je sklenil z: »Očitno so pred nami še zelo nemirni časi, zato naj bo vsaj preostanek tega večera miren. To so bili naši prvi skupni *Odmevi*.«

PRITISK NA DALJINCU VS. PRITISK POLITIKE

Besedna zveza »novi obrazi« ima v Sloveniji že tako ali tako primarno politični kontekst, s katerim desni pol levemu očita obrazno, predvsem pa po njeno neuspešno reinkarnacijo. Dva nova voditelja v teh časih lahko razumemo kot podoben prijem (le da z nasprotni strani), pri čemer se bo težko znebiti konotacije prostora in časa, v katerem sta v kleno tradicijo vskočila Krevs in Svetina. Nikdar »tajming« najbrž ni bil bolj očiten, zaznamujoč, usoden.

Daljinec ima še vedno politično moč, ampak ta moč je vselej preizprašana prav iz pozicije moči. In pritisk na daljincu je toliko večji, kolikor večji je pritisk politike. Ta je tista, ki v voditeljih še vidi (pre)moč, podaljšek, realizacijo, pomembnost. Kar kaže, da smo še vedno tradicionalna družba in da si politika delno želi imeti osrednji oder prav v dnevnoinformativnih oddajah. Po drugi strani pa je Marcel Štefančič, jr. letos v precejšnjem preobratu pokazal drugo pot in možnost, ko je namesto *Studia City* na dan zmage, ko naj bi se vrnil na Kolodvorsko, vodil »oddajo« kar v Slovenskem mladinskem gledališču. Za prisotne na licu mesta, pred dvorano in zlasti prek spleta.

S tem je Štefančič po svoje ohranil kult TV-voditelja, obenem pa, ko je gostil Roberta Goloba in Slavoj Žižka, pokazal, da je forma elastično prilagodljiva. In da je bistvo prav v – elastiki. Brez prilagajanja? Pač ne bo šlo. Prihodnost informativnih oddaj na televiziji ni krizna ni pa niti zagotovljena. Gledalci so vse bolj bralci (spleta), sedem zvečer pa kljub še vedno impozantnim številkam še vedno ni tista ura, ko se zgolj in samo gleda – poročila. In predvsem smo še spoznali, da nezamenljivih ni. Televizijski voditelji so dokončno postali ujetniki dileme: če želijo izstopati, morajo tvegati in sami postati (del) zgodbe. Sicer so pač zgolj bralci »troteljbobnov«. Človeška realizacija algoritmov. Obraz znamke. Vezni člen izumirajoče tradicije.

PRIHODNOST? NEGOTOVA

So oddaje, kjer voditelji še diktirajo tempo, kakovost, tradicijo, četudi imajo malo možnosti, da bi bili prijatelji dnevnih sob, ki novinarstvu in novinarjem že tako anketno ne zaupajo. Izziv zaradi tradicije še vedno deluje sila mamljivo, spoštljivo, skoraj pietetno, in tako ravna tudi vsak, ki dočaka takšno priložnost, kot je bilo v primeru Nejca Krevsa.

Vsak, ki stopi za pult *Dnevnika*, pač stopi v čevlje zgodovine. Enako, skoraj še bolj velja za *Odmeve*, kjer so na neki točki po že skoraj dokončni selitvi na Radio Slovenija raje vrnili Tanjo Starič, kakor da bi poskusili s kom drugim. Ampak razlika je, da so bili včasih ti čevlji še del cehovske obrti in ne množične proizvodnje za zgolj začasno uporabo. Konec take »robe« je znan. Zavržemo. Danes TV-voditelj pač ni več velika persona ali pa najbrž le še komaj. Ni vseprisoten. Ni vseмогоčen. Če bo v eni trgovini še mogoče dobil ta boljšo salamo za ceno tiste s popustom, v drugi morda ne bodo niti vedeli zanj. Zato vsi TV-voditelji padajo v neravnovesje: med zgodovino in realnostjo.

KOGA ZARES CENIMO: KRITIKO ALI TROTELJBOKEN?

In tako bo še nekaj časa. Dotlej pa bomo čakali. In gledali ter presojali po različnih vatlih. Kaj je tisto, kar dela TV-voditelja ... no, TV-voditelja. In to, kako jih presojamo, pove še več o nas. Če imamo voditelje, ki so prodorni, izzivalni, mnenjski ... So cenjeni ali kritizirani? Tudi v tem se pač določa tip družbe. Zato imajo TV-voditelji še vedno možnost. Tudi sedaj. Biti ... tista napredna, razsodna in kompetentna razlika v družbi, ki pa, kot vemo, v teh revirjih načeloma ne mara preveč tistih, ki izstopajo. Ker se tudi TV-voditelji, ko komentirajo nekaj, česar »tisti zgoraj« nikakor ne bi spravili na »troteljboben«, v tistem hipu negirajo. In omadežujejo.

V času Janeza Čučka je »ostanite še naprej z nami« delovalo kot prijetno vabilo, stalnica, običaj, navada. Četudi po svoje nekoliko ironično, skoraj oksimoron, v času, ko tovrstne domače konkurence niti ni bilo in si lahko ostal bolj ali manj le z njim(i). Ampak če bo šlo tako naprej ... Trenutno namreč »ostanite še naprej z nami/v naši družbi« že zveni kot prošnja v najboljšem in trpko moledovanje v najslabšem primeru.



LIDIJA HREN IN JANEZ ČUČEK

Jurij Bobič

9,5-mm projektor Pathé Baby in začetki domačega filma

Pred vami je nova rubrika *Predmet meseca*, v kateri predstavljamo s filmom povezane muzejske eksponate iz zbirke Slovenske kinoteke. Prvi prispevek posvečamo pionirskemu predmetu – projektorju, ki je pred natanko stotimi leti pomagal zagnati prvi uspešni amaterski filmski format in pripeljati film v naše dnevne sobe.

Ko dandanes snemamo s telefonom naše (ne)vsakdanje dogodke, je to nekaj tako običajnega, da tega ne pojmuje kot film. A bil je čas, ko bi ti isti posnetki nosili oznako 'domači film' in imeli posebno mesto v zakladnici družinskih spominov. Ta čas se je seveda pričel dolgo pred prvimi telefoni s kamerami, dolgo pred prvimi porokami, posnetimi na VHS kasete, še celo preden so bile prve družinske počitnice shranjene v škatlice z osmičkami.

Konec leta 1922 je francosko podjetje Pathé predstavilo nov filmski trak, širok 9,5 mm. Zasnovan je bil znotraj sistema naprav za snemanje in predvajanje filmov, poimenovanega Pathé Baby, in postal prvi komercialno uspešni format, izdelan posebej za amatersko rabo. Pred tem je bilo že nekaj poskusov približati film amaterjem, vendar so bile rešitve drage, tehnično zahtevne in zaradi uporabe vnetljivega nitratnega traku tudi potencialno nevarne. Film je prvi dve desetletji in pol svojega obstoja zato ostal skoraj izključno v domeni profesionalcev.

Sistem Pathé Baby je bil ustvarjen z mislimi na neprofesionalne filmske ustvarjalce: bil je preprost, cenovno dostopen in varen. Poglavitna inovacija je bil nov filmski trak, ki je bil ožji in imel manjše sličice ter bil zato do desetkrat cenejši od standardnega 35-mm. Da bi bila kakovost slike kljub temu čim boljša, so se odločili za perforacijo z zgolj eno luknjo na sredini, kar je omogočilo izrabo celotne širine traku za posnetke. Zaradi varnosti je bil trak izdelan iz acetata, ki ni tako lahko vnetljiv, zato je uporabnik lahko svoje posnetke razvil

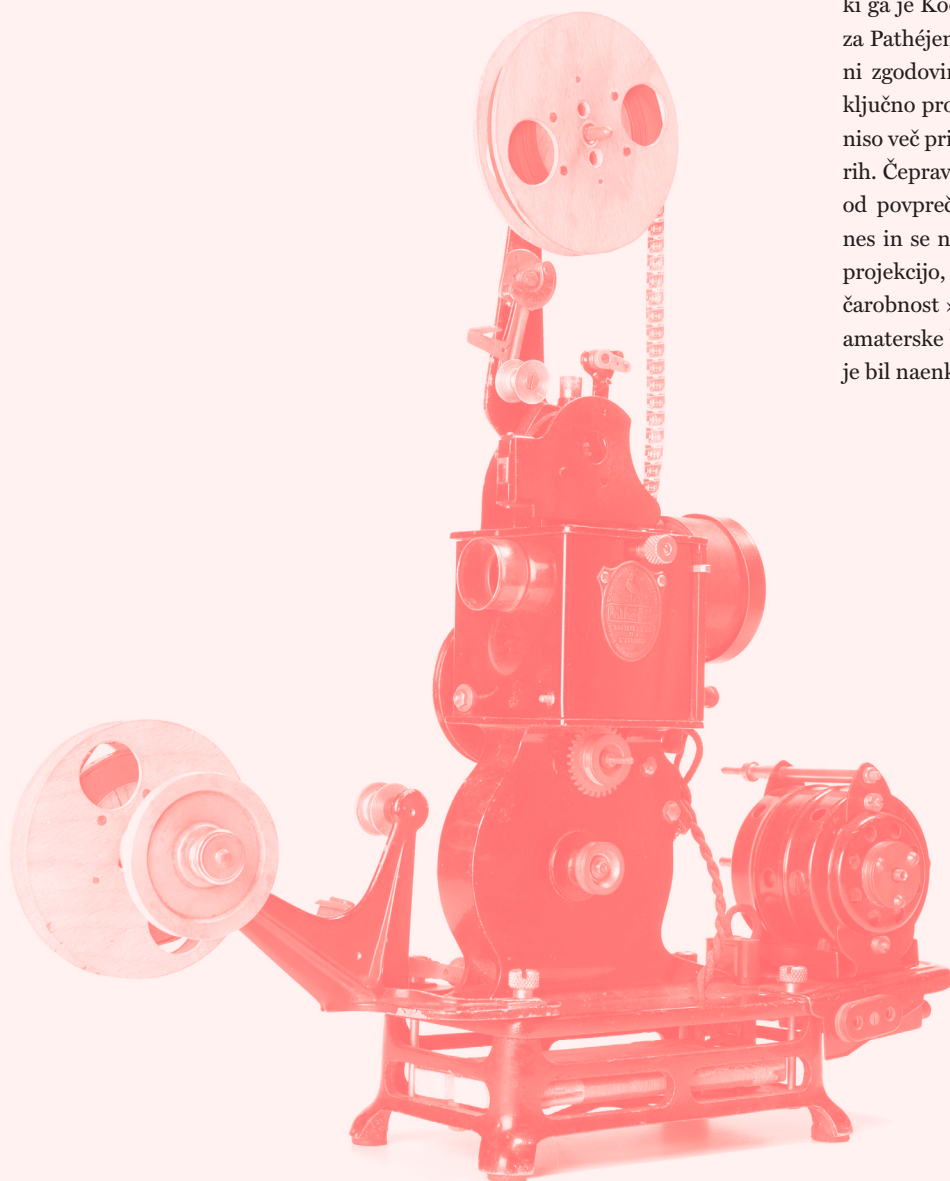
sam doma. Z mislimi na enostavno uporabo so bile izdelane tudi vse potrebne naprave sistema Pathé Baby: projektor, kamera, razvijalec filma, kopirni stroj.

Projektor Pathé Baby na sliki meri v širino in višino dobrih 40 centimetrov. Izdelali so ga v delavnici Continsouza v Parizu in tehtal le nekaj kilogramov. Poganja ga enostaven električni motor. Filmi, ki so jih na njem prikazovali v 20. in 30. letih dvajsetega stoletja, so bili seveda nemi. Posebnost Pathé Baby projektorjev je mehanizem, ki sličico z mednapisi avtomatično ustavi za čas, potreben za branje, in na ta način prihrani dragocene metre traku. Da bi bilo predvajanje filmov na projektorju čim lažje, se krajši nekajminutni filmi lahko prikazujejo neposredno iz zaprtih kovinskih kaset. Če gre zaupati oglasom iz tistega časa, je upravljanje projektorja otročje lahko – na kar napeljuje že samo ime.

Projektor iz zbirke Slovenske kinoteke je del zapuščine filmskega amaterja in eksperimentatorja Josipa Merkùja (1896–1984) iz Trsta. Merkù je s snemanjem filmov pričel leta 1929 in poleg običajnih domačih posnetkov – igranja otrok na vrtu, izleta s prijatelji v gore, družine pri božični jelki – posnel tudi nekaj igranih filmov, v katerih sta glavne vloge običajno prevzela njegova sinova. Igrani filmi so se začeli z znakom Merkùjevega domačega 'studia' »Mercuriofilm, Trieste« ter vključevali mednapise kot tudi občasne filmske trike, na primer nenadno izginevanje in pojavljanje oseb. A tu se Merkùjeva želja po eksperimentiranju ni končala. Ker v tridesetih letih na tržišču še ni bilo barvnega traku, je poskusil barvni film izdelati sam. Eksperimentiral je z različnimi barvnimi stekli, na koncu pa izdelal nekaj krajših filmov z ročnim barvanjem samega filmskega traku. Poleg naprav in domačih filmov se je v zapuščini Josipa Merkùja ohranilo nekaj kupljenih filmov.

Podjetje Pathé je namreč ponujalo cel katalog filmov različnih žanrov: od potopisnih in poljudnoznanstvenih do zgodovinskih dram, burlesk in risanih filmov za otroke, ki jih je bilo mogoče kupiti ali si jih izposoditi.

9,5-mm filmski format je skupaj s 16-mm, ki ga je Kodak predstavil le nekaj mesecev za Pathéjem, naznanil novo dobo v kulturni zgodovini filma. Filmi niso bili več izključno proizvodi oddaljenih studiev in jih niso več prikazovali le v namenskih prostorih. Čeprav je bila projicirana slika manjša od povprečnega televizijskega ekrana danes in se ni mogla kosati s takratno kino-projekcijo, so domači projektorji pripeljali čarobnost »živih slik« v dnevne sobe, šole, amaterske klube in kulturna društva. Film je bil naenkrat povsod.



PROJEKTOR PATHÉ BABY | ZBIRKA SLOVENSKE KINOTEKE | FOTO MARTIN PODRZAVNIK

Nejc Pohar

Matija
Krečič:»Poskušam pisati tako,
da je glasbeniku izvajanje
moje glasbe v veselje«

Matija Krečič (1988) je renesančni človek, violinist, skladatelj, aranžer, dirigent, orkestrator, ki z lahkoto drvi čez žanre in sloge. Njegova zadnja plošča *Cut / Rez* (2020, ZKP RTV Slovenija) je tako rekoč že z naslovom napovedala njegov skladateljsko-filmski prvenec *Inventura* (Darko Sinko, 2021). Četudi detektiv Andrej aka Dejan Spasić ob koncu filma glavnemu junaku Borisu predlaga, naj ne pričakuje preveč od življenja, se po ponovnem gledanju in poslušanju *Inventure* zdi, da je ta film od Krečiča in Sinka pričakoval in pričakal več kot preveč. Tako je glasba za *Inventuro* tudi že inventura slovenske filmske glasbe, ki skrbno in natančno, a hkrati igrivo in predano lovi ravnotežje med preteklostjo in prihodnostjo. Z Matijo Krečičem sva se o razmerju med podobo in zvokom, glasbo in hrupom, klasično in zabavno glasbo, glasom in zvokom teremina pogovarjala na peklensko vroč dan ob koncu junija pod širokimi krošnjami trnovske promenade.

**

Začniva na začetku, z *Inventuro*, kjer se vse začne s truščem, bobnenjem ... Najprej uvodno bobnanje, ki je nekakšen poklon Iñárritujevemu *Birdmanu* (2014): »Bobni so bili zame odličen način, kako najti ritem filma. V komediji je ritem kralj in glede na to, da se nismo mogli zanašati na montažo, da bi opredelili čas in prostor, sem vedel, da potrebujem nekaj, kar mi bo pomagalo najti notranji ritem filma.« | Načeloma je bila ideja za uvodno bobnanje moja, iskal sem nekaj za prvi prizor, iskal sem uverturo v film. Z bobni nisem iskal ritma, ampak kontrapol koseškega zelenja in počasnega premikanja kamere. Sam sem bobne videl kot zloveščo napoved, kot motilec, nekaj, kar bo pokazalo, da nekaj ni v redu. V procesu postavljanja muzike smo imeli bobne še na več mestih, a smo jih kasneje precej očistili. Pojavijo se samo še na dveh drugih mestih. Pomemben moment se mi je zdel trenutek v filmu, kjer vidimo, kako daleč

je glavni junak šel – odpravil se je iz svoje hiše in peljal do hiše svojega soimenjaka, ga zasledoval ... Zame je prelomni trenutek v filmu takrat, ko vidimo, da se je v glavnem junaku začel razkroj. S temi bobni smo naredili lok – na začetku pri marsikom narišejo vprašaj, tik pred koncem pa se z eno frazo še enkrat pojavijo in, upam, povežejo to zgodbo.

Un iz teh bobnov na začetku se izlušči – C. Prelepi C, ki se razvije v temo celotnega filma ... | Res je to C. Na začetku smo v navidezni idili, čeprav kmalu vidimo, da je ta idila precej čudna.

Un potem še šlager ... | Nismo šli za tem, tako se je zložilo. Načeloma je bila mišljena drugačna skladba, nekaj v smislu slovenske popevke. V enem trenutku sem Darku rekel, da lahko naredim marsikaj, ampak teksta ne znam napisat, zato je dalmatinski šlager napisal Darko. To skladbo smo najbrž v film dali nazadnje.

Strel kot cut, kot rez ... in svet ni več enak ... Glasba je abstraktna, zvok pa se v filmu praviloma lepi na podobe. Ali je filmska glasba drugačna od nefilmske? Oziroma obratno – je vsa glasba filmska, a ji manjkajo gibljive slike, ki se lepijo nanjo? | Za film ne pišem enako kot za koncertni oder. Govorica, ko pišem za film, je malo drugačna. V tem smislu sem imel izjemno srečo, da mi režiser ni dal nikakršnih glasbenih referenc, izhodišč. V mnogih primerih pisanja glasbe za film se uporabljajo reference in velikokrat lahko slišim, katere so bile.

Glasba ves čas deluje kot glasba, ki se distancira od nastajajoče travme glavnega junaka, jo blaži. Mestoma bi lahko rekli celo, da je v tovrstni situaciji »kičasta«, a prav s to svojo romantičnostjo ohranja glavnega junaka pri življenju. Ste imeli kdaj v mislih tudi glasbo kot hrup, kot nekaj, kar se dogaja v junakovi glavi? A hkrati – če bi bila glasba bolj radikalna, bi junak že prej umrl? | Bobni so bili nastavek tega, a smo jih

kasneje zelo izčistili, ker so preveč poudarjali to njegovo spiralo zloma. V sceni zasledovanja je glasba zelo razkrojena, tam smo še najbližje glasbi kot hrupu. Ko glavni junak gleda v svoje stanovanje ter sumi ženo, sem v ozadje položil nekaj, kar je podobno elektronski glasbi, klavir sem posnel od znotraj, z veliko reverba. Tam sem se odločil, da odslikamo to, kar se dogaja v njegovi glavi. V splošnem pa nismo hoteli z glasbo podčrtovati v nobeni smeri. Vse skupaj se je zbrusilo – preko glasbe, ki ni prišla v film, sva z Darkom ugotovila, kaj potrebujemo. Do končne glasbene podobe sva prišla skupaj.

Kako se je vse skupaj začelo? Kdo te je povabil k sodelovanju? Režiser? Producent? Ste imeli glasbenega supervizorja? | Ali v Sloveniji sploh obstaja poklic glasbenega supervizorja? Producenta sta nama z režiserjem popolnoma zaupala. V času, ko smo imeli testne projekcije, smo se veliko pogovarjali, s strani producentov pa ni bilo nikakršnega zapovedovanja ali ukazovanja. V Sloveniji nimamo kopice poklicev, ki so v tujini standardni, glasbeni supervizor, orkestrator ... Bojda je Darko na začetku govoril, da sploh ne ve, če bo v filmu glasba. Sam sem se projektu priključil relativno pozno, Darko me je našel po internetu. Na tem področju zares nisem delal veliko, pred tem sem pri filmu delal samo manjše stvari, a sem imel hkrati veliko zelo različnih projektov. Pravzaprav imam srečo, da stvari prihajajo k meni. Nikdar nisem delal preveč ciljno, stvari, ki so me zanimale, so prišle k meni nekako ob pravem času.

Katere reference sta iskala z režiserjem? Zelo konkretno: koga sta poslušala v predprodukciji? | Na mojo veliko srečo nikogar. Režiser je v nekem trenutku rekel, da bi mu bilo ljubo, če bi se nekje pojavila arija. Sopran z orkestrom čez neko preprosto sceno. **Inventura** ni spektakel; Darko je izpostavil samo to, da bi si želel, da bi stvari v glasbi šle malo čez – s tem bi se občutja potencirala. Ko sem začel delati, sta šli dve skladbi preveč »čez« ... Iz arije sem nato prispel do tega, da sem uvodno temo naredil s tereminom, ki je podoben glasu – preko glasu sem prišel do teremina. Sicer pa sva imela največ težav pri sceni z zasledovanjem ... Ko vidim, kako delajo drugi, se mi zdi, da sem imel neznansko srečo, da mi je Darko pustil proste roke.

Muzika Inventure zajema celo paleto referenc na preteklost, a se zdi obrnjena v prihodnost, še več, celo na polpreteklo preteklost; v filmu slišimo npr. Smrekarja, pa tudi Greenwooda, Johannssona, a hkrati in predvsem Krečiča ... Je filmsko glasbo sploh smiselno poslušati brez podob, ki se lepijo nanjo? Kakšno filmsko glasbo poslušate sami? | Ne bi mogel reči, da poslušam veliko filmske glasbe. Začel sem z Morriconejem, veliko sem ga poslušal, a mi na začetku sploh ni bil blizu, pre-

skočil sem vse špageti vesterne. Moj profesor v Celovcu je bil res odprte glave in duha, imel je, kako naj rečem, filozofski pristop k učenju kompozicije, zato sem včasih pomislil, da bi mi pri študiju mogoče bolj ustrezalo kaj bolj strukturiranega, tehničnega. A odprl je neskončno veliko obzorij, včasih smo se na urah pogovarjali o stvareh, ki niso bile neposredno vezane na skladbe, ki smo jih takrat pisali. Hotel je, da smo odprti za svet okrog sebe, da opazimo stvari in da se ukvarjamo z detajli. Enkrat na mesec smo imeli Klassenabend, večer razreda, tam smo na primer gledali **Sijanje** (The Shining, 1980, Stanley Kubrick), gledali smo tudi film **Bilo je nekoč na Divjem zahodu** (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone). Profesor mi je usmeril pozornost na Morriconeja, predvsem na to, kako glasba zafunkcionira v filmski sekvenci.

Današnje filmske glasbe, predvsem hollywoodske, pa poslušam zares malo. To so povečini atmosfere, ki se valijo tam nekje spodaj – filmi so polni glasbe, a je ta ves čas v ozadju, spodaj, kot nekakšno mašilo. **Dunkirk** (2017, Christopher Nolan), skladatelj je bil Hans Zimmer, mislim, da ima pet sekund glasbe, vse ostalo so zvočne pokrajine. Tega si nekako ne dam na ušesa, večinoma raje poslušam klasiko.

Kako velika je vaša ekipa? V odjavni špici ste tako rekoč sami za vse ... 5 izvajalcev – vi sami, nato Jože Bogolin, Ema Krečič, Jošt Lampret in Boštjan Gombač. Violina, viola, klavir, marimba, teremin in zvočila? Kaj so zvočila? | Sam nikakor nočem biti *one man band*, zelo rad pokličem kolege glasbenike, s katerimi dobro sodelujem. Tokrat je bilo tako, ker v neki fazi ni bilo predvideno toliko glasbe, kot je zdaj v filmu. Zelo veliko sem delal sam, ker si ne bi mogli privoščiti nič drugega. Zame je bila to velika priložnost, celovečerni film! Obdobje korone je bilo tudi obdobje mrtvega teka, imel sem dovolj časa. Zvočila, to je drobiž – raznorazna tolkala, kalimbe, triangleri, čineline ...

Kako izbirate glasbila; zdi se, da je v štrajhjih ves svet. Kakšno je razmerje med inštrumenti? | Poskušam biti čim širši, v **Inventuri** je veliko godalnega zvoka, ampak nismo ga tlačili za vsako ceno. Velike zvočne ploskve so z bobni, celotna druga tema, ki se veliko pojavlja, temelji na klavirju – prepariranem klavirju, s čimer se poveča nabor zvokov. Sam poskušam slediti temu, kakšen zvok glasba potrebuje.

Koliko časa ste pisali glasbo za Inventure? Zdi se, da je tudi v svetu ta čas vedno krajši. Elmer Bernstein je glasbo za Sedem veličastnih (The Magnificent Seven, 1960, John Sturges) pisal 10 tednov, James Horner za Osmega potnika 2 (Aliens, 1979, James Cameron) 3 tedne, Revell za Laro Croft (2001, Simon





MATIJA KREČIČ | FOTO JAN KOCJAN

»Z bobni nisem iskal ritma, ampak kontrapol koseškega zelenja in počasnega premikanja kamere. Sam sem bobne videl kot zloveščo napoved, kot motilec, ki bo pokazal, da nekaj ni v redu.« – MK

West) pa jo je napisal v 6 dneh ... | Časa je bilo pravzaprav kar veliko, Darko je bil izjemno pedanten pri montažnih verzijah. Okvirno smo se z glasbo ukvarjali od februarja do junija, res sva lahko iskala, je pa tudi res, da je v velikih sistemih to popolnoma drugače kot pri nas. Jaz vse napišem sam, tudi orkestriram sam, v večjih sistemih pa je veliko ljudi, ki »šljakajo« za končno podobo glasbe. John Williams, na primer, je vedno napisal reducirano partituro, kjer stvari samo nastavlja, izpiše melodije, nekatere harmonske reči, kakšno kontralinijo, orkestratorji pa imajo veliko vlogo – oni naredijo iz osnovnih gradnikov grande orkester. Veliko časa se lahko prihrani, ker je vpletenih veliko ljudi.

Kje ste snemali? Kje ste miksali? Ste predvideli Dolby kopijo? | Vse razen tolkal smo snemali pri meni doma, potem pa sem vse skupaj poslal Dejanu Lapanji. S končno zvočno podobo se je ukvarjal Julij Zornik. Upam si reči, da znam kaj posneti, ampak vse, kar pride kasneje, prepuščam mojstrom, zvočnim mojstrom.

Kakšna je bila vloga Dejana Lapanje, v odjavni špici je zapisan kot človek, ki je urejal zvok? | Urejanje zvoka se mi zdi dobra beseda. Dejan je zmiksall komade in jih Juliju poslal po špurah. Julij je prejel celotno glasbo po linijah, inštrument po inštrument, ampak z efekti, ki smo jih predvideli. Dejanu absolutno zaupam, z njim sem delal veliko stvari. Kar se tiče študijskega dela, se ves čas izobražuje, pred kratkim je bil na primer v Franciji na delavnici *Mix with the masters*. On je preprosto izjemno studiozen in natančen človek, hkrati pa je neverjetno vešč pri uporabi računalnika. Z Dejanom bi si upal delati karkoli kadarkoli.

Razmerje med montažo zvoka in montažo slike ... Neko splošno prepričanje je, da je treba zakleniti sliko, potem pa se začne delat na zvoku in glasbi. | Glasba po navadi pride v zadnji fazi, vse je bilo že posneto, dobil sem prvo roko montaže, ki je trajala skoraj tri ure. Mislim, da bi bilo sicer fino glasbo vključiti že prej, sam obožujem filmske zgodbe, kjer je glasba napisana vnaprej ali pa se jo celo predvaja na samem snemanju.

Kako bi sami opredelili zvok tega filma? Mene preganja teremin, enoten zvok, ki prehaja, se preliva ... | Ko smo imeli glasbo v filmu, mi je bilo na nek način žal, da je glavne teme v filmu tako malo. Na začetku in na koncu, vmes pa je druga tema tista, ki veže film. Zanimivo, da si si zapomnil teremin. Teremin namesto operne arije.

V Sloveniji je vse na ravni indie filmov, vsaj v tehničnem smislu, male ekipe, kratek čas postprodukcije. A je to prednost ali pomanjkljivost? | Prednost, rekel bi, da prednost. V obeh sistemih obstajajo prednosti in slabosti. Prednost v Sloveniji je predvsem v tem, da lahko nekatere stvari preizkusiš, več tvegaš.

Je bilo kaj glasbe posnete vnaprej? Ste obiskali set, da bi začutili film? | Na set bi šel z veseljem, ampak k projektu sem prišel, ko je bila finalizirana prva roka montaže. Zato glasba ni mogla biti napisana vnaprej. Sam imam popolnoma romantične predstave, na primer o tem, kako je Morricone delal z Leonejem, montaža se je delala na glasbo. Film se mi na splošno zdi nekaj zelo romantičnega in nekoč bi bil z veseljem na setu. Romantičen tudi v smislu, da režiser pokliče skladatelja, ki mu zaupa, in ta mu dostavi glasbo.

Kakšno je bilo vaše sodelovanje z režiserjem? | Darko je imel glede večine stvari strategijo, da je vizijo delil z vsemi ter upošteval mnenja ožjih sodelavcev in sodelavk. Pri glasbi je bilo podobno – ko je rekel, da mu je osnovna tema všeč, mi je to povedalo, da je najbrž z njo zadovoljen tudi montažer.

Kakšno je vaše sodelovanje z oblikovalcem zvoka? | Deloma smo stvari počeli skupaj. Glede glasbe sem bil zraven, z generalno zvočno podobo pa sta se ukvarjala Darko in Julij Zornik. Nekatere glasbene stvari je speljal Julij. Absolutno sem mu zaupal. Nekaj glasbe sem posnel kot skladbe, Julij pa je ponekod naredil drugačen iztek. Sam imam na primer spodaj ritem, Julij pa je samo ta ritem peljal naprej.

Meni se zdi nekakšna škoda, da zvok in glasba v filmu vedno pride za sliko, toliko bolj zato, ker sta vsaj enakovredna. | Včasih sem se čudil, zakaj je slovenske režiserje tako strah poklicati nekoga, ki je zares skladatelj. V Sloveniji je veliko ljudi, ki popoldne delajo nekakšno glasbo in to je potem že kar v redu. Velik film, muzika pa je malo na škrge. Redko pa kdo pokliče koga, ki zna pisati za orkester, kot da bi jih bilo strah. Darko mi je rekel, da je bilo tudi njega strah. Z režiserjeve strani je bilo to absolutno tveganje, že to, da je poklical mene, da mi je pustil tako proste roke ... Mislim, da ni mogel vedeti, kaj bo na koncu dobil. Takšnih ljudi si lahko samo želiš, takšnih, ki imajo pogum in zaupanje v človeka.

»Pravzaprav imam srečo, da stvari prihajajo k meni. Nikdar nisem delal preveč ciljno, stvari, ki so me zanimale, so prišle k meni ob pravem času.« – MK

Vaša založba se imenuje Janus Atelier. Janus je bog z dvema obrazoma, en gleda naprej, drugi gleda nazaj. Kaj je preteklost, kako vidite prihodnost? Bi se v idealnem svetu ukvarjali samo s skladanjem klasične glasbe? | Ne vem, če bi bila samo klasična glasba. Odnos do moje klasične glasbe se je pri meni v zadnjih letih malenkost spremenil. Prej sem upal, da bi stvari kam prišle, zame je bilo zelo pomembno, da se skladbe, ki jih napišem, prebijejo, da imajo odziv in svojo pot. Pa je nekako ni bilo, potem pa sem si rekel, da moram spustiti stvari. Zanimivo je, da se na nekem področju trudiš in trudiš, nekje drugje pa se vse zgodi v hipu. Nisem obupal, samo spustil sem. Še vedno sem v stiku s tem, kar mi je najbližje. Vsak začne tako, da nekaj napiše za domačo rabo, potem pa ti nekdo mora malo pomagati, te usmeriti. Strah pred tem, da pišem, kar mi ni všeč, je izpuhtel ob mojem profesorju. Če bi mi nekdo rekel, naj pišem samo zvočne dogodke, sam pa bi želel pisati muziko, tega ne bi mogel početi. Se mi zdi, da skladatelj, ki je tudi izvajalec, glasbo piše malo drugače kot nekdo, ki je samo skladatelj. Vem, kakšno je veselje, ko nekaj igraš, in poskušam pisati tako, da je tudi glasbeniku izvajanje glasbe v veselje.

Kako preklapljati med klasično in zabavno glasbo, razlikovati klasično in filmsko glasbo? | Marsikatera glasba privablja slike, ampak med žanri načeloma so razlike, ki jih je težko zanikati. Zdi se mi prav, da se tovrstne razlike upoštevajo, da se slogi spoštujejo. Med pisanjem filmske in klasične glasbe je absolut-

na razlika. Ko grem na koncert klasične glasbe, pričakujem ... čudno bi bilo, če bi rekel nivo, kako naj rečem ... Pričakujem glasbo z dovoljšnjo mero vsebine, kompleksnosti. Na živce mi gre, če na primer na klasičnem koncertu za dodatek odigrajo priredbo ne vem česa, da se bo pač vse skupaj veselo zaključilo.

Jonny Greenwood – pot od Radioheadov do londonske filharmonije? Vas zanima tudi elektronska glasba, glasba, ki je v celoti ustvarjena digitalno? Borut Kržišnik, Matevž Kolenc, duo Silence ... | Seveda me zanimajo tudi tovrstne stvari, ampak nikoli nisem šel v tehničen aspekt tega pristopa, da bi si nabavil sinte in tako naprej. Glede na to, da veliko pišem za orkestre, me fascinira, kaj in kako lahko dobim iz inštrumentov. Absolutno se mi zdi, da obstaja ločnica med elektronsko glasbo in glasbo, ki simulira akustične inštrumente. To mi ni blizu. Vidim, da tudi veliko ameriške produkcije zaradi financ dela s sampli, s plastičnimi inštrumenti, zvočnimi bankami ipd.

Celo Hans Zimmer ... | Lahko sicer debatiramo, koliko ljudi to opazi. Mene po navadi fascinira že zvok sam – kako je vpet v okvir, pa še toliko bolj. Elektronska glasba pa prinese zraven še celo veselje. Zelo zanimiva se mi zdi Hildur Guðnadóttir, ki je pisala glasbo za **Jokerja** (2019, Todd Phillips).

Michael Nyman svojo knjigo iz leta 1974 z naslovom Eksperimentalna glasba/Cage in onkraj začne s poslušanjem skladbe 4'33" Johna Cagea in jo opredeli kot »najbolj prazno, s tem pa že najbolj polno možnosti«. | Te knjige nisem bral, sem pa o tej skladbi bral drugo knjigo, ki piše, kako bi lahko John Cage prišel do tega, da je napisal takšno skladbo.

Kakšna je po vesni za najboljšo izvirno glasbo filmska prihodnost? Pišeš kaj novega? Te oblegajo producenti in režiserke? | Ne, nobenega obleganja ne čutim, trenutno nisem vpet v noben filmski projekt. Imam že izkušnje iz preteklosti, ko sem prejel neko nagrado in mislil, da se bodo stvari zaradi tega odprle, pa ne bi rekel, da so se. Kakorkoli, zelo rad bi ostal pri filmu, to mi je zelo blizu in rad bi napredoval kot filmski skladatelj.

Petra Meterc

GUÐMUNDUR
ARNAR
GUÐMUNDSSON:

»Zame je bilo pomembno, da bi najstniki ob ogledu tega filma imeli občutek, da je realističen in bi se z njim lahko poistovetili.«

Guðmundur Arnar Guðmundsson je veliko nagrad prejel že za svoj prvenec *Ognjišče* (Hjartasteinn, 2016), ki pripoveduje zgodbo o močnem prijateljstvu med dvema dečkoma v majhni islandski ribiški vasici ter o čustveni turbulenci adolescence in odkrivanja istospolne usmerjenosti. V novem filmu Guðmundsson v ospredje postavi dečka Addija, ki se v svojo skupino *outsiderjev* odloči sprejeti ustrahovanega neprilagojenega fanta iz šole. Fantje, pogosto prepuščeni sami sebi, raziskujejo nasilje, učijo pa se tudi o zvestobi in ljubezni. Ko se nasilno vedenje skupine stopnjuje in včasih meji na življenjsko nevarne situacije, Addi začne doživljati vrsto sanjskih vizij. Od tega, kako jih bo razumel, je odvisno, kako bo nadaljeval svojo pot odrasčanja. Guðmundsson film nasiči z nasilnim jezikom med glavnimi junaki, na ravni podob pa je močno zasidran v realizmu, ki se le nekajkrat odmakne v subtilne nadrealistične, skorajda čarobne prizore, povezane s poprej omenjenimi sanjami. Fante v filmu režiser prikaže v kontekstu njihovih družin in tako jasno začrta socialni vidik njihovega odrasčanja. Čeprav v filmu ne manjka žaljivk, tudi homofobnih, ter raznih nasilnih interakcij, je zasidran v nežnosti, ki se kar naprej skuša prebiti na površje, mimo trdožive fantovskosti, ki jim jo narekuje okolica. Fantje si stojijo ob strani, zaupajo si skrivnosti in boleče izkušnje, ob vsem tem pa skušajo ohranjati veliko mero najstniškega humorja. Za film *Čudovita bitja* (Berdreymi, 2022) je Guðmundsson prejel nagrado Label Europa Cinemas ter nagrado v Karlovih Varih in na mednarodnem filmskem festivalu v Istanbulu. Z režiserjem smo se pogovarjali poleti, na filmskem festivalu v istrskem Motovunu.

Čudovita bitja so vaš drugi celovečerec, ki je, tako kot že prvenec, izjemno uspešen. Če gledamo na sodobno islandsko filmsko produkcijo od zunaj, se glede na število filmov in njihove uspehe zdi, da je filmsko ustvarjanje v vaši državi dobro podprto in spodbujano. Zanima me, kako to vidite sami in kakšni so bili vaši pogoji, ko ste začeli s filmskim ustvarjanjem. | Ko sem sam začel, v resnici na Islandiji ni bilo toliko režiserjev. Zato se je postati režiser zdela precej težka naloga; mislim, da je tudi danes, čeprav imamo zdaj veliko režiserjev, še vedno težko začeti. Rekel bi – in sovražil sem, če mi je to kdo rekel, ko sem bil sam mlad –, da če lahko počneš nekaj drugega, če imaš torej plan B, je morda to boljša pot. Vendar sem se sam odločil, da ne bom imel plana B. Hotel sem biti režiser, in to je bilo to. Rekel sem si, da bom vesel, če vsaj poskusim. V kolikor ne bo šlo, bo tudi to v redu, dokler ne bom prehitro obupal. To je bila moja mantra. Nekako se je potem to tudi uresničilo in mislim, da se lahko uresniči vsakomur, če le nima plana B. Če imate plan B, boste doživeli trenutke, ko vas starši, prijatelji, pravzaprav vsi silijo, da nehate s tem, ker ne zaslužite denarja in morda niste posneli niti še kratkega filma. Tako kot sam vrsto let nisem posnel kratkega filma, a sem še vedno nameraval biti režiser (*smeh*). Vsi so mi govorili: »Kaj sploh počneš?!« Veliko sem pisal in razmišljal (*smeh*).

Zdaj je na Islandiji veliko mlajših režiserjev, ki delajo na svojem prvem ali drugem filmu in jim gre zelo dobro. Tudi veliko zelo dobrih mladih režiserk, ki začnejo svojo pot, bo letos in prihodnje leto posnelo svoj prvi film. Mislim, da je sistem podpore pri nas precej dober zato, ker nam filmski sklad daje veliko svobode, da počnemo, kar želimo. Iz filmskega sklada ni veliko zahtev, da bi morali svoje scenarije prilagajati nekim njihovim idejam. Podpirajo te, opozarjajo na nekatere pomanjkljivosti v scenariju in podobne stvari, vendar nam večinoma dajejo veliko svobode, da delamo, kar želimo, in mislim, da je to ključ do uspeha.

»Iz filmskega sklada ni veliko zahtev, da bi morali svoje scenarije prilagajati nekim njihovim idejam. Podpirajo te, opozarjajo na nekatere pomanjkljivosti v scenariju in podobne stvari, vendar nam večinoma dajejo veliko svobode, da delamo, kar želimo, in mislim, da je to ključ do uspeha.« – GAG

Prebrala sem, da so film Čudovita bitja navdahnili spomini na vaše otroštvo. Kako je torej prišlo do ideje za ta film? | Ravno sem posnel **Ognjišče** in odločil sem se, da hočem narediti film, ki se ne bo posvečal najstnikom, temveč odraslim, saj se nisem želel ponavljati. Nato pa sem imel ponavljajoče sanje o določenih letih mojega najstništva, ko je tako med mojimi prijatelji kot v vsej soseski dominirala nekakšna moška, toksična kultura nasilja. Začel sem pisati o nekaterih trenutkih iz tistega obdobja in z njimi je prišel val navdiha. Čeprav gre za igrani film, ga je navdahnilo določeno časovno obdobje v predmestjih Reykjavika in mislim, da je pri tem zelo točen. Veliko Islandcev, še posebej moških mojih let ali pa starejših, se lahko poistoveti s časom, ko je bila med najstniki močno prisotna kultura nasilja. Kasneje smo imeli na Islandiji tudi obdobje, ko se je zdelo, da je nasilje med mladimi nekoliko izginilo, manj mladih je pilo, kadilo, to je bilo okoli leta 2010, potem pa je vse to zopet začelo naraščati. Toda zlasti v moji mladosti, okoli leta 2000, je bil to izjemno pereč problem.

Kako poteka vaše pisanje scenarija? | Ko pišete filmski scenarij, začnete zelo podrobno razčlenjevati zgodbo, zato imate običajno zares veliko materiala, ki na koncu preprosto ne more v celoti ostati v scenariju. Ko pišem, zapišem v scenarij čisto vse, potem pa počasi klešem zgodbo in izločim veliko prizorov, ki niso potrebni. Nekatere prizore pogosto izrežem precej pozno (*smeh*).

Koliko ste ob snovanju filma razmišljali o tem, kako prikazati nasilje? | Predvsem sem hotel nasilje prikazati karseda realistično. Tako, kot sem se ga spomnil sam. Želel sem, da fantje niso popolni, ko se tepejo. Da ne zadenejo z vsakim udarcem. Da je vse skupaj malce kaotično. Ko je prihajalo do pretepanja v moji mladosti, sem bil sam pogosto opazovalec. Fantje so se topli, jaz pa sem vse skupaj samo gledal in včasih sem našel način, da jih ustavim. Ne le jaz, večina fantov se v resnici ni želela tepsti, največkrat so se samo pretvarjali, da želijo biti del tega, pravzaprav pa so vsi hoteli to čim prej zaustaviti. Zame je bilo pomembno, da bi najstniki ob ogledu tega filma, zlasti če živijo v takšnem okolju, imeli občutek, da je realističen in bi se z njim lahko poistovetili. S tem filmom sem želel na takšne fante pozitivno vplivati in jih morda nekoliko navdahniti.

Čeprav je v filmu kar nekaj nasilja, že s samim naslovom Čudovita bitja namignete, da želite pogledati onkraj tega. | Zame sta glavni temi filma prijateljstvo in ljubezen med fanti. Nasilje je pravzaprav postranskega pomena. V filmu ni tako zelo veliko prizorov nasilja, mislim, da so štirje, vendar pa pustijo močan vtis ravno zato, ker so posneti realistično. Pomembna tema je tudi intuicija. Na Islandiji je to zelo pomembna stvar. Ljudje

»Ko pišem, zapišem v scenarij čisto vse, potem pa počasi klešem zgodbo in izločim veliko prizorov, ki niso potrebni. Nekateri prizore pogosto izrežem precej pozno (*smeh*).« – GAG

se pogovarjajo o svojih sanjah, iz njih črpajo določene občutke. Verjamejo, da človeka lahko vodijo nekatera sporočila, ki pridejo k njim od neznano kod, pa vendar nas na neki način usmerjajo. To je tisto, kar odkriva glavni junak v filmu. Spoznava svojo intuicijo in poskuša se ji prepustiti, da ga usmeri na pravo pot.

Je bil to tudi razlog, da ste v film vključili nekatere prizore, ki so povsem sanjski? | Sam sem odrasčal v družini, v kateri smo se veliko pogovarjali o sanjah in vedno verjeli v nadnaravne elemente življenja. Ko sem bil najstnik, nisem zares verjel v vse te stvari, kasneje pa sem sam začel doživljati razne intuitivne trenutke in ugotovil, da ne smem dvomiti o stvareh, ki so mi lahko pravzaprav v pomoč in me lahko usmerjajo. Vseeno pa nisem želel, da bi bilo to povsem v ospredju. V filmu so to pravzaprav pripomočki, ki v pripovednem loku glavnemu junaku pomagajo. Zelo sem moral paziti, da sem te prizore primerno uravnotežil, saj bi v nasprotnem primeru lahko povsem prevzeli film.

Kako je potekala avdicija za fante v filmu? | Imeli smo odprto avdicijo, kar pomeni, da smo poskušali nagovoriti kar največ otrok, da pridejo in se preizkusijo. Na Islandiji nimamo veliko otrok te starosti, ki bi že bili igralci. Najprej sem pomislil na zasedbo iz mojega prejšnjega filma **Ognjišče**, a sem kaj hitro ugotovil, da so v nekaj letih postali prestari, da bi zaigrali fante v mojem novem filmu. Vseeno pa sem jih uporabil za nekatere starejše vloge v filmu, za nasilnejše (*smeh*). Glavne junake iz tokratnega filma pa sem našel po zelo dolgi avdiciji. Kasneje smo imeli tudi zelo dolg proces učenja in treningov, trajal je skoraj osem mesecev. Ko smo fante izbrali, so bili še precej mlajši, saj smo morali vračunati tudi predhodni proces spoznavanja in učenja.

Kaj vse ste jih učili v procesu, ki ste ga omenili? | Na začetku smo jih učili osnov igranja, čisto običajnega igranja. Nismo jih še obremenjevali z njihovimi vlogami. Nato smo jim postopoma dajali vedno večje naloge, ki so jih morali opraviti, da bi bili pripravljeni na vloge, ko smo začeli s snemanjem.

Kaj se vam zdi najbolj pomembno pri delu z mladimi, ki niso profesionalni igralci? | To počnem že kar dolgo, z neprofesionalnimi igralci sem sodeloval tudi pri svojih kratkih filmih,

zato imam občutek, da zdaj to počnemo zelo dobro. Pomembno je, da se v procesu okoli teh mladih zgradi določena podpora mreža, zato z njimi dela tudi t. i. osebnostni trener, ki jim pomaga. Pomembno je tudi, da izberemo otroke z družinami, ki jih v tem podpirajo, saj problemi, s katerimi se soočajo bodisi v šoli ali pa v družinskem okolju, pri takšnem delu, ki je zelo zahtevno in ob katerem se intenzivno spoznavajo, vedno pridejo na površje. Veliko stvari pride na plan in pomagamo jim, da se z njimi soočijo. Moj odnos do otrok, s katerimi snemam filme, je v slogu nekakšnega ravnatelja. Do njih sem seveda prijazen, a še vedno sem ravnatelj (*smeh*).

Pri filmu **Ognjišče** se je eden od glavnih igralcev preveč vživel v vlogo. Namenil sem mu vlogo Thora in kar naenkrat je začel postajati ta fant. Iz veselega, prijaznega fanta se je spremenil v precej jeznega. Priznam, da nas je po snemanju začelo skrbeti, ali se bo vrnil, saj gre za izjemno formativna leta. Seveda je spet postal, kar je bil, vendar je za to, da se je znebil svoje vloge, potreboval kar nekaj tednov. Tokrat so fantje igrali še bolj nasilne vloge, zato smo poskrbeli, da se nihče ni na ta način vživil vanje. Vedno, ko je kamera nehala snemati, so morali izstopiti iz svojih vlog. Nismo želeli, da jih vloge povsem prevzamejo, in mislim, da je bila to zelo dobra odločitev. Na Islandiji so fantje po premieri filma kar naenkrat dobili veliko pozornosti, postali so nekakšne javne osebnosti, kar smo vnaprej pojasnili tudi staršem, saj se je tudi s to nenadno pozornostjo treba primerno soočiti.

V filmu se od podob predmetja pogosto premaknete v naravo. Je šlo za to, da junakom ponudite določen odmik od nasilnega vsakdana? | Naravo v filmih pogosto uporabim za prizore, v katerih junaki lahko reflektirajo lastna čustva. Zame je bilo to nekako naravno, saj je narava prostor, kamor sem se tudi sam umikal iz Reykjavika, da bi se soočil s svojimi čustvi. Umaknil sem se od naselja in nekaj časa preživel sam.

Ali se boste tudi v naslednjem filmu posvetili obdobju odrasčanja? | Imam ideje za film o odrasčanju, pa tudi ideje, ki so povsem drugačne. To obdobje me privlači zato, ker je bilo v mojem življenju precej turbulentno in zdelo se mi je, da bo trajalo večno (*smeh*). Ko sem bil otrok, sem ves čas čakal, da odrastem, saj sem želel imeti vse pod lastnim nadzorom. Želel sem, da se nihče ne vtika v to, kar počnem. Lepa stvar tega obdobja pa je, da se vsaki trije meseci zdijo kot novo obdobje, v katerem veliko odkriješ, dobiš nove prijatelje, pripetijo se ti nove dogodivščine. Kot najstnik sem doživel veliko več kot v svoji dozdajšnji odrasli dobi. Življenje, potem ko si enkrat odrasla oseba, postane precej bolj enostavno in statično. Zato bom zagotovo posnel še kakšen film o odrasčanju.

Oskar Ban Brejc

O pripovedni izpopolnjenosti



SNEŽNI LEOPARD | 2021

V upanju, da me lahko tak začetek povede v zanimiv razmislek, začnem z očitnim: vsak film, pa tudi vsaka podoba, predstavlja svoj lastni način gledanja; tako v miselnem kot v povsem telesnem smislu. Pri nekaterih filmih moram napeti oči in se tako projicirati v njihov prostor; če tega ne storim, mi sami od sebe ne povejo ničesar. Druge podobe me držijo na razdalji in se mi pustijo opazovati samo skozi vrata ali pa se tudi ta vrata zaprejo, da se podoba pusti le še poslušati. Tega ne mislim samo v metaforičnem smislu – različni filmi in podobe zahtevajo različne fizične odzive gledalca; različne načine napenjanja oči, različne telesne drže. Zdi se mi, da filme Vlada Škafarja najbolje »vidim«, ko se vanje *zagledam* – ko moj pogled izgubi svojo ostrino in osredinjenje na posamičen predmet ter se raje razprši, tako da dojame podobo kot sploščene plasti lis, kjer se namesto *predmetov* srečujejo *barve* in *zvoki*. Medtem pa, recimo, **Snežni leopard** (La Panthère des Neiges, 2021, Vincent Munier in Marie Amiguet) v svojih najbolj impozantnih podobah implicira ravno obratno – oko, ki obsesivno preiskuje podobo, dokler iz gub pokrajine ne razbere skritega bitja. A to ni proces, ki se nujno dogaja le na ravni filmske podobe; kakšno odzivnost od gledalca anticipira film skozi svojo strukturo?

Zanimiva je ideja Charlesa Sandersa Peircea, ki ob razlikovanju tipov znakov razlikuje tudi pomen in vlogo instance, ki ta znak sprejme in interpretira – v našem kontekstu torej pomen *gledalca*, ki ga podoba predpostavlja. Za Peircea je indeks – na primer človeška stopinja v blatu – tista vrsta znaka, ki ne more nikakor obstajati brez svojega objekta. Objekt je v tem primeru dejanski predmet – človeško stopalo –, ki je znak – stopinjo – ustvaril. Pri indeksu Peirce instance gledalca eksplicitno ne omenja – indeks obstaja tako ob prisotnosti kot ob neprisotnosti gledalca. Ravno obratno pa velja za simbol – tip znaka, ki svoj pomen dobi s konvencijo – na primer beseda, ki nima nikakršne fizične ali zvočne podobnosti s predmetom ali konceptom, ki ga označuje. Za simbol Peirce pravi, da izgubi svoj značaj znaka takoj, ko umanjka njegov interpretant – to je mentalna podoba, ki jo simbol ustvari v svojem prejemniku. Ko bi, skratka, izginila subjektivnost, ki lahko znak dojame in interpretira. Bolj konkretno: ko govorim s človekom, ki mojega jezika ne razume, moje besede izgubijo svojo komunikativno in pomenljivo dimenzijo. Indeks torej ostane znak, četudi ga ne dojame čisto nihče – obratno pa simbol izgubi svoj značaj znaka, ko izgine subjekt, ki je postavljen v razmerje z njim.¹

Tovrstno distinkcijo lahko poskusimo prepoznati tudi v filmu. Tu je pomembna predvsem idealna struktura hollywoodskega scenarija, po kateri se prav vsi elementi, še celo najmanjši detajli, ki so se pojavili v zgodbi, na svojem koncu povežejo v smiselno celoto – ko dobi vsak posamični element svoj pomen, skupaj pa ustvarijo enoten razberljiv smisel. To je hipotetični scenarij, ki stremlji za pripovedno izpopolnjenostjo – kjer lahko dogodki sprva delujejo kot nepojasnjeni pregibi in gube na papirju, dokler se na koncu ne izkaže, da so vsi nerazumljivi in morda na videz nesmiselni pregibi vodili v nastanek izpopolnjene oblike – kakor v nastanek origamija. Da je bil vsak dogodek temeljito premišljen in načrtovan in se je na koncu brezhibno vključil v celoto, da ni bila nobena podrobnost odvečna. Hipotetično dramo, ki sledi ciljem tovrstne narativne izpopolnjenosti, lahko razumemo kot postopno prihajanje k izpopolnjenosti, medtem ko je film s shyamalanovskim *twistom* vse do zadnjih nekaj kadrov predvsem zbirka nepopolno povezanih pregibov, ki se v brezhibno izpopolnjeno celovito podobo postavijo šele z nekaj zadnjimi posnetki/pregibi.

»Dramatik ali režiser bi rada, da bi gledalci videli to in čutili ono, da bi razumeli to in to stvar in iz tega potegnili tak in tak sklep. To je logika poneumljajočega pedagoga, logika premočnega identičnega prenosa: na eni strani – v nekem telesu ali duhu – je nekaj, neko vedenje, neka sposobnost, neka energija, in to mora preiti v drugega. Učenec se mora *naučiti* tisto, česar ga učitelj *uči*. Gledalec *mora videti* tisto, kar mu režiser *da videti*.«² Citat Jacquesa Rancièra lahko razumemo tudi kot opis razmerja med avtorjem filma in gledalcem, ki temelji na principu pripovedne izpopolnitve. Ko čakamo na zaključni *twist* v zadnjih nekaj minutah, se na poseben način povsem približamo distanci, ki se vzpostavi med gledalcem in avtorjem filma. Gre za točno to razmerje, ki ga opisuje Rancière: režiser nekaj ve, in sicer kako se bo film zaključil, kdo je zločinec, medtem ko občinstvo tega ne ve. Občinstvo v napetosti čaka trenutek, ko mu bo avtor razkril skrivnost, ko mu bo, konec koncev, razkril svoje *znanje*, ki ga gledalci nimamo in ga bomo s tem pridobili. V tem trenutku se razdalja, ki ločuje gledalca in avtorja, pokaže najbolj očitno, obenem pa s tem postane očitna konstruiranost filma, ki ga *avtor ustvarja*. Ko se gledalec zave velike razdalje, ki ga je med svoje poznavanje in gledalčevo poznavanje zgodbe postavil avtor, se v ozadju zgodbe eksplicitno pokaže avtor, neka *namerna roka*, ki stoji za na videz samodejno in naravno zgodbo.

V tem principu naracije se lahko torej nevidni slog prav hitro pokaže kot posebno vpadljiv, ko se gledalec namreč zave, da so iste scenaristične strukture aplicirane na množice različnih zgodb. V nekonvencionalnem ali umetniškem filmu smo zato pogosto soočeni z drugačnimi pripovednimi strukturami, s takšnimi, ki namerno ohranjajo nepovezane konce, odprte za interpretacije, strukturami, ki se ne zapletejo niti ne razpletejo brezhibno, ampak raje nihajo iz enega delnega v drug delni zaključek. To so filmi, ki jih imenujejo »slice of life«, saj naj bi sledili odprtosti in nezaključenosti resničnega življenja, namesto da zgodbi vsiljujejo preverjene pripovedne strukture. Namesto da bi gledalcu servirali izpopolnjen pomen, želijo pustiti odprtine in nezaključenosti. To je struktura scenarija, ki naj bi, če sledimo Peirceu, manj krvavo potrebovala svojega gledalca, saj ustvarja pomen sama po sebi, ne pa šele skozi prisotnost interpretanta, *ki pomeni raztolmačenje strukture*. Če sledimo Rancièru, imamo tu opraviti s filmskim avtorjem kot nevednim učiteljem, učiteljem, ki nas lahko nekaj nauči, kljub temu da tudi sam ne ve tega, česar smo se od njega naučili gledalci. Tako ostane namerno odprta možnost, da bi gledalec v film lahko posegel z večjo avtonomijo kot v tistega, ki je že narativno izpopolnjen zanj – vnaprej, z eksplicitno avtorjevo gesto.

Na tem mestu je smiselno narediti povezavo s sodobno umetnostjo, kjer nam lahko za primer dolgotrajnega trenda služi letošnja razstava Documente 15 v Kasslu. Mnoge umetnine na razstavi namreč temeljijo na krhanju romantične podobe umetnika – genija, ki svojo briljantno vizijo prek poenotene umetniškega objekta preda svoji publiki. Namesto tega so mnogi prostori na letošnji Documenti podobnejši arhivom – razstavljene so listine, dokumenti in dokumentarne fotografije. Ti ne predpostavljajo enega (to je – pravega) načina gledanja, ampak dajo obiskovalcu avtonomijo, da se med njimi izgubi, podrobneje prebere tiste dele, ki ga posebej zanimajo, in morda izpusti tiste, ki ga ne, in tako naprej. Umetniki tako namesto enotne umetnine, ki že vsebuje genialnost – le še na obiskovalcu je, da jo razbere –, ustvarjajo prostor interakcije, iz katere izhaja nekaj, kar sploh ni bilo nujno predvideno v primarni umetnikovi zamisli. Prostor je torej mesto interakcije različnih (bolj ali manj) enakovrednih subjektivnosti, ki šele v medsebojni interakciji dosežejo svoj cilj.

Sodobno umetnost bomo uporabili predvsem za primer in se ne spuščali v njene podrobnosti. Ta fenomen bomo poskusili pojasniti naprej v kontekstu filma. Ali se, ko gledamo, recimo, filme Mie Hansen-Løve, kljub njihovem na videz samodejnemu sledenju življenjskim nerazumljivostim, vendarle ne ohrani občutek skonstruiranosti? Za to temo je zelo zanimiv esej Davida Bordwella o umetniškem filmu. Ta esej ambigvitete, ki jih

1 Peirce, Charles Sanders. *Izbrani spisi o teoriji znaka in pojava ter pragmatizmu*. Ljubljana, Krtina, 2004, str. 16.

2 Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana, Maska, 2010, str. 14.

prepozna za eno glavnih lastnosti umetniškega filma, najprej pripiše želji po večjem realizmu (»slice of life«), takoj za tem pa poudari, da je to le ena od dveh potencialnih interpretacij: če namreč ta ne privede do razumljivega zaključka, moramo ambigviteto po Bordwellu razumeti kot »avtorski komentar«³. Pri tem je pomembno (in morda presenetljivo), kako blizu Bordwell postavlja realizem – ki naj bi sledil realnosti in bil potemtakem indiferenten do avtorjeve volje – in avtorski komentar – ki bi bil za zapriseženega realista verjetno bolj kot kaj drugega le manieristična pokvečenost.

Tako je tudi nevedni *učitelj* še vedno neizbežno učitelj, obsedeno sledenje realnosti pa še vedno *avtorjevo* sledenje realnosti. Tako »konvencionalni« kot tudi »umetniški« način pripovedi lahko izpadeta kot eksplicitno skonstruirana. Najdemo pa lahko nekaj filmov in serij, ki iščejo zanimivo pot med obema opisanimi principoma: **Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma) prikaže nemogočo ljubezensko zgodbo s takšno pripovedno izpopolnjenostjo in samozavestjo, da je v njem neizbežno očitna avtorska volja – a film kljub temu – in pa ravno *zaradi tega* – uspe. Podobno ustvarja serija **Prestar, da bi umrl mlad** (Too Old to Die Young, 2019, Nicolas Winding Refn) s (pre)dolgimi posnetki in nenavadnimi osvetlitvami učinek neprikrite stiliziranosti. Ta večkrat priključ v misli avtorjevo namero, a obenem ta namera zaradi popolnosti izvedbe preživi, na neki način celo kot del zgodbe same. V teh delih se volja avtorja prebije v samo pripoved – a ključno ne na način postmodernistične samonanašalnosti in distance, temveč ravno obratno, z bolj intenzivno absorpcijo občinstva v pripovedno dogajanje. Morda je v trenutku množične produkcije, ki jo zaznamuje ciničen strah, da ne bi umetnine označili za pretenciozno, nekaj izjemno zanimivega na tem, da se enotna vizija umetnine izpelje brezhibno – do izpopolnjenosti, ko vsi koščki padejo na mesta preveč popolno, da jih nanje ne bi vrgla namera.

³ Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. London, Routledge, 2007, str. 156.





Melita Zajc Na slepo

NAJSREČNEJŠI ČLOVEK NA SVETU | 2022

Pričakovala je, da bo srečala ljubezen, a moški, ki ga je spoznala, ni iskal ljubezni ... Ohranjanje negotovosti je ena od ključnih tehnik pripovedovanja zgodb in **Najsrečnejši človek na svetu** (Najsrečnejši človek na svetu, 2022, Teona Strugar Mitevska), ki je eden najbolj imenitno zasnovanih filmov zadnjega časa, negotovost ohrani do zadnjega kadra. Kaj pravzaprav hoče ta moški, ki na hitri zmenek prihiti z zamudo, bankir, za katerega, kot pravi sam, »vsi mislijo, da je najsrečnejši človek na svetu«? Kdo pravzaprav je? In kdo je ženska, ki je pristala na slepi zmenek z njim, na predlog, ki ga je, kot izvemo čisto na začetku, pravzaprav dala njena mama? Format zmenkarij s svojimi vprašanji naravnost kliče po odgovorih, po drugi strani pa ponudi idealno podlago, na kateri se druga za drugo izrisujejo oblike zadrževanja, prelaganja in odlaganja odgovorov: zadržega, bolečina, smeh, sarkazem. In ti, namesto da bi prinesli olajšanje, negotovost samo še stopnjujejo, vse dokler se slednjič ne prelevijo v pravi vlak smrti, od komičnega do tragičnega in nazaj in naprej.

Avtorica filma, priznana makedonska režiserka Teona Strugar Mitevska, je filmsko režijo študirala na prestižni umetniški šoli Tisch School of Arts univerze New York, zaslovela pa je s filmi, kot sta **Sem iz Titovega Velesa** (Jas sum od Titov Veles, 2007) in **Bog obstaja, ime ji je Petrunija** (Gospod postoi, imeto l'e Petrunija, 2019), ki je prejel več kot 30 mednarodnih priznanj, med drugim tudi nagrado lux na 76. beneškem filmskem festivalu. Za film **Najsrečnejši človek na svetu**, ki je bil

premierno predvajan v programu Obzorja letošnjega festivala v Benetkah, pravi, da temelji na resničnih dogodkih in osebno zadeva scenaristko Elmo Tataragić iz Bosne in Hercegovine, s katero sta sodelovali že pri **Petruniji**. Kar 25 let je trajalo, da so ti dogodki prišli na dan. Elma ji je o tem prvič pripovedovala že pred desetimi leti, a takrat nista vedeli, kako k temu pristopiti, dvomili sta, da bi pripovedovanje o vojni za občinstvo še lahko bilo zanimivo, poleg tega pa gre za hudo osebno tragedijo. Manjkal jima je ključ. Vse dokler se nekega lepega dne nista srečali na kavi v avli sarajevskega hotela in si rekli: kaj pa če se to zgodi tu, če se srečata po naključju?

In tako se film začne, ko se skupina ljudi, ki so se odločili sodelovati v projektu hitrih zmenkov, nekega sobotnega dopoldneva zbere v prostrani dvorani orjaškega betonskega hotela na obrobju Sarajeva in se pod budnim pogledom prirediteljev za klubsko mizo iz oči v oči znajdeti Asja, samska štiridesetletna odvetnica, in Zoran, štiridesetletni bankir, oba iz Sarajeva. Korak za korakom odkrivata, skupaj, ker on ve in ona ne, da to ni njuno prvo srečanje.

Malo je filmov, kjer je prizorišče tako temeljito vključeno v samo zgodbo, da dobi tako rekoč vlogo protagonista, hkrati pa ponudi tudi osnovni mehanizem interpretacije. Hotel, zgrajen v slogu brutalistične arhitekture jugoslovanskega modernizma

kot orjaška betonska konstrukcija, v izhodišču prevelika za to, za kar je nastala, poleg tega pa tudi preveč okorna, da bi se v njej kdorkoli lahko počutil zares doma, odlično upodablja nekdanjo Jugoslavijo in razočaranje zaradi njenega propada, ki še danes meče temno senco na življenje protagonistov filma, in čeprav so različnih pogledov, v osnovi določa, kdo in kaj so. Pogledi na prizorišče, ki ga film razkriva le fragmentarno, po delih, ter ga s tem na neki način mesari in trga na kose, opominjajo na usodo Sarajeva po začetku vojne v Jugoslaviji in pričajo o odprtih ranah in nepomirljivih bolečinah, ki so ostale iz časov obleganja in neposredno po njem. Kot labirint prostorov, ki jim ni mogoče jasno razbrati logike razporeditve in jim tudi do zadnjih prizorov filma ni videti konca, pa je prizorišče tega filma tudi svojevrsna reprezentacija enigmatičnih duševnosti njegovih junakov, ki jih filmska pripoved postopoma, del za delom, razkriva, ne da bi občinstvu kdaj omogočila oblikovati jasno podobo o njih. Kajti nepričakovani odzivi obeh protagonistov (denimo po tem, ko Asja odgovori na vprašanje, kateri je bil najbolj neprijeten trenutek v njenem otroštvu, Zoran izbruhne, »Lažeš!«, in odide proč) tudi v ostalih prebudijo spomine na grozote vojne, tako da je zgodba o tem skrivnostnem paru tudi zgodba o drugih ljudeh, ki so se hkrati z njima znašli v tem prostoru in katerih travmatične izkušnje v teku filma prav tako izbruhnejo na površje.



Obenem pa tavanje po razpredenih prostorih, ki sprva sledi programu organizatorjev, kasneje pa vse bolj postaja stvar individualne pobude samih protagonistov, tudi dobro upodablja prizadevanja sedanjih prebivalcev Bosne in Hercegovine, da bi osmislili to svojo novo domovino, se počutili doma in, recimo temu tako, znova zaživel. S svojo strogo, minimalistično, na enotnost kraja, časa in prostora omejeno narativno strukturo film izvrstno zajame oboje, na eni strani kreativnost Sarajevčanov in njihovo odprtost za novosti, denimo dovzetnost za novodobne prakse družabljenja, kot so hitri zmenki (to dovzetnost izvrstno poosebljata tudi oba lika voditeljci srečanja), po drugi pa nenehno prisotno možnost, da jim pri tem spodleti. Kajti nekako se zdi, da so ti smeli poskusi zapisani neuspehu že zaradi trpke izkušnje, ki jo protagonisti, naj se še tako trudijo, da bi se vklopili, da bi oživili to prostorno konstrukcijo iz jekla, stekla in betona, nosijo v sebi. No, in ta trpka izkušnja se izkaže tudi kot tista točka, ki film tesno poveže z občinstvom.

Film **Najsrečnejši človek na svetu** je izvrstna pripoved o iskanju človeške topline na ozadju vojne, vendar je obenem tudi več kot to. Intimna pripoved o tragični usodi obeh protagonistov se neopazno razvije v refleksijo vojne v Jugoslaviji, ki se neposredno tiče vseh nas, saj nam ta vojna, kot pravi Mitevska, »pripada«. Pripada ne le zato, ker nam je vzela »vse, kar nam je bilo obljubljeno«, pač pa predvsem s tem, ker nas bo za vedno opominjala, da si boljše prihodnosti nismo znali poiskati drugače kot tako, da smo se pobijali med sabo. In s tem je globoko, do danes, zaznamovala tudi tiste, ki nismo bili neposredno udeleženi.

Žiga Brdnik

Moški pogled, ki izkrivlja umetnostno zgodovino

SKOZI MOJE OČI | 2022



Veno Pilon (1896–1970), pri nas gotovo premalo znan in spoštovan fotograf, grafik in slikar, ki je del življenja prebil v Parizu v samem središču zahodnih umetniških tokov, je končno dobil svoj filmski portret – celovečerni dokumentarno-igrani film **Skozi moje oči** (2022) v režiji Igorja Vrtačnika. Pilon je fotografiral nekatere najslavnejše umetnike in umetnice prve polovice 20. stoletja ter se, kot film učinkovito prikaže z natančno umetnostnozgodovinsko študijo njegovega dela, uvršča ob bok največjim imenom začetkov reportažne in umetniške fotografije, v določenih pogledih pa svoje slavniješe sodobnike ali sodobnice celo prekaša. Ta uvid, ki je prikazan skozi bogat pregled, od slikarskih začetkov do fotografskih utrinkov njegovega zadnjega obdobja, ko je upokojitev preživljal v Sloveniji, je največja vrednost Vrtačnikovega filma. Kaže na temeljito ukvarjanje s Pilonovim delom, ki je predstavljeno v za laična gledalca in gledalko razumljivem jeziku, sosledju in zgodovinskem kontekstu ter sopostavljeno z najbolj čislano, svetovno znano umetnostjo tistega časa.

Če bi ostalo pri tem, bi bilo za izobraževalne potrebe in širjenje obzorij slovenske in svetovne javnosti o vrednosti njegovega dela vsekakor dovolj. A avtor filma Igor Vrtačnik (producent, režiser, scenarist, montažer ...) si je očitno zadal ambiciozno nalogo, da predstavi Pilonu tudi kot človeka in ne le umetnika. Navsezadnje je živel

v izjemno turbulentnem obdobju, v katerem je preživel prvo svetovno vojno, italijansko okupacijo, drugo svetovno vojno ter večkratno menjavo političnih režimov v Sloveniji in svoji drugi domovini Franciji. Kljub številnim pretresom in občasnemu pomanjkanju so Pilonu vse do konca krasi vitalnost, živahnost in radost do življenja, ustvarjanja ter srečevanja z ljudmi. A film se – ob nekaj arhivskih posnetkih RTV Slovenija – žal te umetnikove vedrine, ki je nedvomno močno zaznamovala njegovo delo, zgolj bežno dotakne in se raje, predvsem v igranih delih, osredotoči na sporni moški pogled, ki naj bi zaznamoval Pilonu kot opazovalca, ljubitelja in upodabljaljočega umetnika žensk.

Ta pogled bi naj bil Pilonov, a je vsaj iz drugih premis filma moč sklepati, da je predvsem avtorjev lastni predsodek, ki žal izkrivlja temeljito umetnostnozgodovinsko delo, ki ga je opravil. Dva primera iz filma sta pri tem še posebej povedna. Igrani prizor, ko se Pilon (Robert Prebil) sreča z italijansko slikarko Leonor Fini (Vesna Kuzmič): čeprav Fini v bistvu slika njegov portret, je ona tista, ki jo kamera objektivizira in opazuje kot seksualni objekt in ne kot umetnico, pri čemer bi bilo dejansko bolj logično, da bi ona opazovala svoj slikarski objekt; če bi že želeli prikazati njuno medsebojno naklonjenost, bi bilo na mestu, da bi moški pogled uravnotežili z ženskim. Drugi primer je igrani prizor iz

Pilonovega otroštva, ko s skupino vrstnikov, starih ne več kot 10 let, odkrito objektivizira in romantizira žensko iz vasi, ki bi lahko bila njihova mati; nikjer ni navedeno, ali je to vzeto iz Pilonovih spominov, zato v filmu deluje skrajno neprepričljivo in vsiljeno.

Ob za ta tip filma predolgi dolžini 122 minut bi ta prizor brez težav lahko pogrešali. Prav tako bi bila lahko montaža bolj natančna, s čimer bi pridobila še nekaj prepotrebnege tempa in skrajšala film, ki je mestoma preveč razvlečen in časovno ter zgodbeno nekonsistenten. Vrtačniku, ki z igranimi filmi praktično nima predhodnih izkušenj in je kljub temu prevzel veliko najpomembnejših ustvarjalnih vlog v filmu, bi vsekakor koristilo kakšno sodelovanje z izkušeno montažerko, soscenaristko ali režiserko.

Lana Maksima Rumbak

Spektakelska kritika spektakla

NAK | 2022

Scenarij za ameriški neo-vestern oziroma znanstvenofantastično grozljivo z akcijsko-komičnimi vložki **Nak** (Nope, 2022) je Jordan Peele pisal v času pandemije covid-19. Vojne, vsakodnevne diskriminacije, naravne katastrofe in senzacionalistični umori so bili že pred tem del našega vsakdana, pa vendar ni bila razpršitev informacij še za noben predhodni moderni dogodek tako neizogibna, tako spektakelska in tako vseobsegajoča kot za koronakrizo, ko nas je prisilna karantena za več osamljenih mesecev dobesedno prikovala pred televizijske in računalniške zaslone. Po drugi strani pa,

kot je Peele povedal v intervjuju za julijski *GQ*, kljub »preobremenitvi s spektaklom še nikoli nismo občutili take odtegnitve od siceršnje zasvojenosti z njim«¹ – vrata kinodvoran in koncertnih prizorišč so se zaprla, njihova prihodnost pa je bila (vsaj na najnižji točki pandemije) negotova. Utelesenje tega paradoksa je **Nak** – hkrati kritika naše obsedenosti s spektaklom in težko pogrešano kino-doživetje.

V filmu spremljamo na poglavja razdeljeno zgodbo prebivalcev samotne doline v Južni Kaliforniji. Med njimi sta tudi Otis »OJ« Haywood mlajši (Daniel Kaluuya) kot zadržan trener in nežen skrbnik konjev za filmske in televizijske produkcije ter njegova ekstrovertirana sestra Emerald »Em« (Keke Palmer) kot režiserka, igralka, producentka, pevka in vsled **Akira** *slida* impersonatorka Shōtarōja Kanede (1988, Katsuhiko Otomo). Šest mesecev po nenavadni smrti njunega očeta (Keith David), ki ga kot slab čudež ubije padajoč kovanec z neba, se družinsko podjetje *Haywood Hollywood Horses* znajde v (še večjih) finančnih težavah. Njim v izogib OJ sosedu, nekdanjemu otroškemu igralcu in lastniku zabaviščnega parka Rickyju »Jupu« Parku (Steven Yeun), prodaja svoje konje, sprva ne vedoč, da jih ta uporablja kot vabo za plenilca, ki se je naselil v oblakih njihove soteske. Kmalu za obstoj letčega predatorja, za katerega sama mislita, da gre za NLP, izvesta tudi brat in sestra, ki se odločita s pomočjo sarkastičnega prodajalca tehnične opreme Angela Torresa (Brandon Perea) in uglednega direktorja fotografije Antlersa Holsta z (ikoničnim) raskavim glasom (Michael Wincott) ujeti fotografski dokaz o obstoju NLP, tega prodati ter z denarjem rešiti ranč in svoji hollywoodski kariieri. Pa vendar je ta »eksploatacija« drugačna od Jupove – OJ in Em tako kot do svojih konjev tudi do Džins Jakne (kakor OJ kasneje poimenuje NLP, ki je v resnici divja žival) gojita spoštljiv odnos, medtem ko Jupe ponavlja napako iz otroštva.

V morda najbolj srhljivem poglavju filma, *Gordy*, spoznamo naslovnega šimpanza, ki je skupaj z otroško verzijo Jupa (Jacob Kim) igral v istoimenskem *sitcomu*, *Gordy's home*. Med snemanjem rojstnodnevne epizode leta 1998 šimpanzjega igralca preplaši pok balona, zaradi česar ponori in napade, pomori in izmaliči nekaj soigralcev, med drugim Jupovo soigralko Mary Jo Elliott (Peelova inspiracija za izmišljen incident je bil zagotovo resnični napad šimpanza Trvisa leta 2009, ko je ta napadel prijateljico svoje skrbnice). Če lahko vidimo doživljenjske posledice Gordyjevega napada na iznakaženem obrazu odrasle Mary Jo, pa so Jupove brazgotine očem prikriti, vendar žal prepletene z njegovim prepričanjem, da mu je v masakru Gordy prizanesel zaradi neke namišljene globoke čustvene navezanosti.

Ta (človeška) aroganca nespoštovanja (divje) živali je v filmu **Nak** tesno povezana z eksploatacijsko naravo zabavne industrije. Na spletu so se pojavile teorije, da je odnos OJ-ja do Džins Jakne v resnici metafora za preživetje hollywoodskega izkoriščanja, kjer ga lahko le tisti, ki Hollywood sicer spoštujejo, a njegovim zahtevam ne posvečajo pozornosti, preživijo – takšno taktiko soočanja z letečim predatorjem ubere OJ in, *spoiler alert*, preživi. Še en, zagotovo nepresenetljiv *spoiler alert*: Jupov poskus pokoritve Džins Jakne se konča ravno nasprotno. Pa vendar je prav Yeunov lik ta, za katerega si želim, da bi z njim preživeli več časa. Živi namreč Debordovo prvo tezo v **Družbi spektakla**: »V družbah, kjer vladajo moderne produkcijske razmere, se celotno življenje kaže kot neizmerno kopičenje spektaklov. Vse, kar je bilo neposredno

¹ Kennedy, Gerrick D. »Jordan Peele and Keke Palmer Look to the Sky«. *GQ*, 22. 7. 2022. Dostopno na: www.gq.com/story/gq-hype-jordan-peeel-and-keke-palmer.

doživeto, se je oddaljilo v predstavo.«² To se ironično nanaša tudi na že uvodoma omenjeni paradoks, namreč **Nak** kot filmski spektakel, ki kritizira spektakel.

Tako je ob čudoviti filmski fotografiji Hoyta van Hoytme in tehnično osupljivih nočnih posnetkih (ki so bili zares snemani podnevi), izvrstni igri malone vse igralske zasedbe, dobršni meri poklonov filmom Stevena Spielberga – Džins Jakna kot dinosavri iz **Jurskega parka** (Jurassic Park, 1993), lov na njegovo fotografijo kot lov na morskega psa iz **Žrela** (Jaws, 1975) in Jupovi strašči otroci kot vesoljci iz filma **Bližnja srečanja tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind, 1977) – in **Kralju škorpionov** (The Scorpion King, 2002, Chuck Russell) Peele poskrbel tudi za nadaljevanje svoje zdaj že tradicionalne filmske družbene kritike.

Nak kot *blockbusterska* kritika (ameriške) obsesije s (črnim) spektaklom je morda logično nasledje Peelovega prejšnjega filma **Mi** (Us, 2019), ki ga lahko (ravno tako) skozi marksistično perspektivo razumemo kot kritiko iracionalne težnje po izpolnitvi t. i. ameriških sanj, ne nazadnje tudi kot kulminacijo razrednega boja v končnem uporu in emancipaciji izkoriščanega razreda. Hkrati ne moremo zanikati, da je Peelov prvenec, epohalni **Zbeži!** (Get Out, 2017), v katerem je, med drugim, na glavo postavil tradicionalne filmske vloge (belopolta ženska kot seksualni predator in temnopolti moški kot njena žrtev, a s ka-

rakteristikami novodobnega lika zadnjega dekleta) in spremenil pravila igre. Peele tudi v svojem tretjem filmu ustvarja nove reprezentacije POC in jim daje glas – v luči tega je zanimiv tudi režiserjev pogled na **Nak** kot nadaljevanje prvega filma **Tablica št. 626** (Plate Number 626. Gallop, thoroughbred bay mare, Annie G., 1887, Eadward Muybridge), kjer temnopolti jahač zavzame mesto prve filmske zvezde, prvega kaskaderja in prvega trenerja konjev (ang. *wrangler*), v **Nak** pa mu Peele pripiše še identiteto pra-pra-pradede Em in OJ-ja, ki film kot njegov prednik konča na konju.

Pa vendar v **Nak** umanjka tisti presežek, ki sem ga po dveh Peelovih filmih pričakovala – morda problem leži v izbiri obravnavane teme, saj sta rasizem (**Zbeži!**) in družbena neenakost (**Mi**) vendarle temi, ki ju, vsaj na tako domiseln način, poprej še nismo videli obravnavanih na filmskem platnu, medtem ko je s problematiziranjem spektakla Peele žal povedal bore malo novega. Čeprav ima film težave s tempom, je **Nak** vseeno impozantna, tehnično dovršena in zabavna filmska izkušnja, ki leti nad drugimi filmskimi ekvivalenti vesoljske invazije, v primerjavi s preostalo Peelovo filmografijo pa žal izvisi kot eksplodiran leteči krožnik.



Veronika Zakonjšek

Vesoljski kameleon

MOONAGE DAYDREAM | 2022

Kako v polje filmskega preliti vso inovativnost, vizionarstvo, enigmatičnost in mitsko razsežnost osebnosti, kakršno je v teku skoraj petdesetletne glasbene kariere utelešal David Bowie? Ta zunajzemeljski performer, androgini »vesoljec« je vseskozi ustvarjal metamorfoze, izumljal nove alter-egge ter svoje spolno fluidne like in persone menjaval hitreje kot kameleon svoje barve. Izumljal je nove glasbene jezike, izzival modne standarde, eksperimental s pojmom identitete ter stran od pogleda (splošne) javnosti svoje presežke kreativnosti in skrite demone preteklosti izražal tudi skozi gledališko igro, kiparstvo ter s slikanjem na platno. Bil je človek, večji od življenja, katerega esence ne bo nikoli mogoče ujeti v en sam, (do)končen film. Tega se navsezadnje zaveda tudi Brett Morgen, ki se s filmom o Bowieju, Ziggyju Stardustu, Thin White Duku, Aladdinu Sanu, Diamondu Dogu, človeku slonu, v redkih trenutkih pa tudi Davidu Jonesu, znajde pred domala nemogočo nalogo. Kako v polje filmskega preliti nekoga, katerega glasba, umetniški performansi, populistični spektakli in ultimativna slava, v katero (v)stopa skozi prizmo čistega družbenega eksperimenta, so bili že predmet neštetihi knjig in televizijskih dokumentarcev?

Brett Morgen je meje klasičnega glasbenega dokumentarca pričel brisati že s filmom **Kurt Cobain: Montage of Heck** (2015); hibridnim prepletom Cobainovih dnevnških zapisov, skic in animacije. Zato ni bilo popolno presenečenje, ko se je izkazalo, da se je tudi kalejdoskopskega potopa v

² Debord, Guy, Štular, Meta (1997). Družba spektakla. *Časopis za kritiko znanosti*. Letnik 25, številka 182, str. 41–58.



eksplozivni kaos Bowiejevega življenja lotil na način, ki poskuša redefinirati formo glasbenega dokumentarca, zavrača vse (po) znane konvencije žanra ter se le še ohlapno opira na izmuzljiv koncept časa in kronološkega sosledja dogodkov. Brez klasičnih prijemov govorečih glav, intervjuvanja prijateljev in znancev ter biografskega nizanja dejstev nas **Moonage Daydream** (2022) tako posrka v na trenutke izjemno izkušnjo, ki meji na medgalaktično potovanje skozi um enega največjih glasbenih ustvarjalcev 20. stoletja. A vendar nas pod svojo mozaično, pogosto ekscesno in kaotično (ne)strukturo, Bowiejevi impresivni (samo)naraciji zgodbe navkljub, film ob koncu pusti distancirane od osebe, katere bistvo poskuša ujeti in razumeti skozi obsežnih 135 minut.

Moonage Daydream brez dvoma najbolj (za)blesti pri glasbeni podlagi, ki se v precizni montaži ritma in zvoka v večinoma instrumentalnih remiksih njegovih (enih bolj, drugih manj znanih) pesmi razliva čez platno in občinstvo objema v senzorično zvočno izkustvo, pod katerega se podpisujeta Bowiejev dolgoletni sodelavec, glasbeni producent Tony Visconti in mešalec zvoka

Paul Massey. Glasba je tako ves čas tista, ki narekuje utrip filma, kar pa Morgena, ki je imel neomejen dostop do Bowiejevega osebne arhiva (redkih koncertnih posnetkov, intervjujev, zapiskov in slikarskih del) pogosto zavira, da bi temnejšim utrinikom glasbenikovega življenja pustil dovolj časa, da na platnu zadihajo in se nas dotaknejo. **Moonage Daydream** tako le občasno prodre pod površje Bowiejevih kostumov in person ter zareže v ganljive izpovedi o čustveno otopelih družinskih odnosih, od tujenosti od matere, ljubezni do Iman in o mladostniški navezanosti na starejšega polbrata, ki zaradi shizofrenije ostane do življenjsko hospitaliziran. A takoj ko film v redkih trenutkih iskrenosti in pristne bližine s svojim subjektom nakaže, da je tudi Ziggy Stardust navsezadnje zgolj krvav pod kožo, se tempo nemudoma spet pospeši in Bowie, zreduciran na večno enigma, mitičnost in zunajzemelskost, se zlije nazaj v kaotični vrvež halucinogenih eksplozij barv, grafik in kalejdoskopskih mozaikov njegovih pomnoženih, v ritmu plešočih silhuet, ki sprva vizualno intrigujejo, a se v monotonem ponavljanju kmalu izkažejo za prazne in repetitivne.

S tokom podob in glasbe vseskozi tečejo tudi Bowiejeve misli in filozofska razmišljanja o religijah, vesolju, lastnem psihološkem ustroju, soočanju s slavo ter ne nazadnje lastno minljivostjo, starostjo in smrtjo. Njegove misli pa se le občasno pojavljajo v formi intervjujev, kjer Bowie vselej premeteno in graciozno odbija nizkotna novinarska vprašanja (»Kakšni čevlji so to, moški, ženski, biseksualni?«) ter večino časa plavajo v *offu* zunaj filmskega polja, prepleteni z glasbo in kolažem referenčnih filmskih mojstrov. »Še v torek sem bil budist, v petek pa sem že bral Nietzscheja,« nam Bowie v samonaraciji pojasnjuje, kako je svoje življenjske filozofije menjaval s podobno hitrostjo kot identitete, medtem ko nam pred očmi vršijo sekundni *blink and you'll miss it* izseki Dreyerja, Murnaua, Mélièsa, Eisensteina, Buñuela, Bergmana, Kubricka in **Kabine-ta Dr. Caligarija** (1920) Roberta Wiena, ki ne povedo in ne (pri)dodajo ničesar k Bowiejevi zgodbi, razen da nam pretenciozno sugerirajo glasbenikovo stremljenje h kontinuiranim preobrazbam, transformacijam, metamorfozam in iznajdbam novih osebnosti, glasbenih smernic in

modnih trendov. Kar pa (sploh) v luči tega, da film povsem zanemari zadnja leta Bowiejevega ustvarjanja, ki ga zaznamuje neverjeten val kreativnosti in kulminira v že skoraj preroškem izidu albuma **Black-star** dva dni pred njegovo smrtjo, izzveni kot repetitivno vrtenje okoli ene same ideje, v kateri ni prostora za celosten za- jem Bowiejevega življenja.

Moonage Daydream je v svojem prese- ganju in zavračanju konvencij glasbenega dokumentarca vsekakor imerzivno sen- zorično izkustvo, ki nas z Bowiejevo ma- gnetično koncertno prezenco na trenutke potopi v že skoraj meditativno stanje. A bolj kot film to deluje kot izkušnja; psi- hedelična art inštalacija, multimedijška eksplozija, ki pa je pod nasičenimi vizu- alnimi dražljaji, podobno kot Bowiejevo ponavljajoče tavanje po tekočih stopnicah in hodnikih nedefiniranega azijskega le- tališča, pogosto prazna, izgubljena v svoji intenci in vzpostavljanju rdeče niti. Mor- gen, ki umetnikove smrti nikoli ne omeni, s svojim filmom Bowieja tako simbolno ohranja pri življenju in se mu z vsakim tonom, taktom, zvočnim prehodom, ar- hivskim posnetkom in barvnim mozaikom poklanja v veselje, na Mars, v galaksijo da- leč, daleč stran. Kot bi s svojim pristopom skušal posnemati Bowieja samega, ki je konec 70. let prejšnjega stoletja ob Berlin- skem zidu posnel trilogijo plošč, s katero je želel izumiti nov glasbeni jezik. A čeprav Morgen nedvomno odpre novo filmsko po- lje, vredno nadaljnjega raziskovanja, s svo- jim filmom ostane na površju ter nas, na- mesto v Bowiejevem življenju, inspiracijah in ustvarjalnih presežkih, po nepotrebnem utopi v halucinogenih vizualnih *triggerjih*, ki – čeprav filma domnevno ne zanimajo njegova eksperimentiranja s spolnostjo in mamili – na trenutke še najbolj spominja na Bowiejeve možgane na kokainu.

Jasmina Šepetavc Enigmatična filmarjeva vaja

DVOJNA PREVARA | 2022

Park Chan-wook, mojster korejskega fil- ma, ki je v svoji karieri žanr trilerja pre- oblikoval in ga izpilil v unikaten avtorski izraz, se je letos, natančno šest let po fil- mu **Služkinja** (Ahgassi, 2016), vrnil na filmski festival v *Cannes*. Tam je predsta- vil svoj novi film **Dvojna prevara** (Heojil kyolshim, 2022), za katerega je na koncu festivala dobil nagrado za najboljšo režijo. To sicer ni bila njegova prva canska lovo- rika; za film **Stari** (Oldeuboi, 2003) se je moral na Azurni obali zadovoljiti z drugim mestom – grand prix –, a učinek **Starega** na popularizacijo korejskega filma po svetu danes pojmuje kot začetek zmagovitega pohoda novega filmskega vala po utrje- ni filmski krajini Zahoda. Park je zaslovel kot režiser, ki kanon proučuje s pedantno poglobljenostjo – kot pravi sam, mu je še posebej ljub Hitchcock –, a elemente zna- menitih filmov v svojih delih preureja na nove in nepričakovane načine, ki gledalcev nikoli ne pustijo indiferentnih.

Dvojna prevara je še ena vaja v prou- čevanju žanrske forme in poskusu njene subverzije. Tokrat se Park ne loti trilerja, temveč detektivke (pa še te samo provizo- rično), čeprav se na začetku filma – nekoli- ko zaradi osnovnega zapleta, veliko zaradi gledalskih pričakovanj do režiserja – zdi, da bodo središče zapleta sumljiva smrt in psihološka preigravanja med policijo in osumljenko. Policist Hae-jun (Park Hae- il) raziskuje sumljive okoliščine smrtno- ga padca starejšega moškega. Ko detektiv prvič vidi pokojnikovo lepo vdovo, kitajsko priseljenko v Južni Koreji, Seo-rae (Tang

Wei), takoj začuti skrivnostno fascinacijo. Čeprav je srečno vezan v relativno stabil- nem in zato že dolgočasnem »vikendaškem zakonu« (z ženo delata v različnih krajih), začne nespečnik svoje noči namenjati za- sledovanju, opazovanju in sanjarjenju o Seo-rae. Ker se film napaja iz noirjev, Seo-rae, njeni pravi motivi, zgodovina in resnična čustva za nas sprva ostajajo enig- ma; tako lahko prvo polovico filma samo ugibamo, ali je njen mož – sicer izkušen plezalec – padel z okoliške gore po nerodni nesreči ali pa ga je mlada vdova, prisiljena v poroko in žrtev njegovega nasilja, ubila.

Na sredi filma sledi preobrat, ki nas v zgodbo detektiva in žrtve, vdove, morilke (?) pahne na novo, s ponovitvijo vaje, z osrednjima likoma, ki sta se zdaj že spremenila na ra- čun svojega odnosa, z drugačnimi motivi in končnimi izidi. Film se do takrat že prelevi v romanco, ki se ji niti racionalni Hae-jun niti Seo-rae, za katero še vedno ne vemo, kaj pravzaprav hoče, ne moreta upreti.

V **Dvojni prevari** je Park v sodelovanju z novim direktorjem fotografije, Kim Ji- yongom, ostaja zvest svojemu stilu: izvir- no kadriranje – npr. prizori zasliševanja preko odsefov v elektronskih napravah, ki detektivu in vdovi pomagajo komunicira- ti preko kulturnih barier, ali pa pogled na vrh gore iz perspektive mrtveca, ki mu vid- no polje počasi zakrijejo mravlje – ostane v spominu še dolgo po ogledu filma. A bolj kot zanj značilni spektakelski dinamič- ni podobi se režiser tu posveča počasnim zapletom in estetizaciji detajlov – vsak ogled filma razkriva nove geste, predmete, simbole –, ki dopolnjujejo zgodbo in ozad- ja likov ter v film vnašajo skrivnostnost, podobno tisti, ki jo odraža njegova pro- tagonistka. Tako se gledalci najdemo v podobni detektivski vlogi kot Hae-jun, iš- čemo podrobnosti, znake, analiziramo iz- raze, da bi namen filma in njegove fatalke razumeli bolje. Park plasti enigma s sim- boliko: razliko med gorami in morjem, ki



označuje protagonista in njune razlike, ali pa z meglo, ki jo opeva naslovna pesem filma in zaznamuje obmorsko pokrajino, kar vizualno nakazuje, da ima naš protagonist velikokrat nejasen pogled na situacijo.

Večplastna podoba in zgoščena metaforika sta mogoče res intelektualna izbira, ki je prepričala cansko žirijo, a težava te filmske uganke je, da se uživanje v skrivnostnosti na neki točki filma sprevrže v mukotrpno in zmedeno iskanje smisla. Film še po dveh mesecih po ogledu ostane v spominu, vendar ne kot mojstrovina, vredna korejskega velikana, temveč kot zmedenost in razočaranje, ki ju film pusti za sabo. Ne da bi od režiserja pričakovali novega **Starega**; Parkovo pripovedovanje zgodb nikoli ni bilo enoznačno spektakelsko: v angleških projektih, kot sta **Stoker** (2013) in **Mala bobnarka** (The Little Drummer Girl, 2018), se narativni zapleti in naš odnos do protagonistk ov postavljajo podobno počasi kot v njegovem zadnjem filmu. A roko na srce se ne vzpostavijo nikoli tako intenzivno kot

v njegovih drugih, bolj znanih delih, npr. visceralno pretresljivi trilogiji maščevanja ali pa že omenjeni **Služkinji**, ki nas s svojimi presenetljivimi zapleti popolnoma posrka v svoj svet. Tovrstna globoka investicija se v **Dvojni prevari** nikoli ne zgodi. V izogib klišejem Park Hae-juna oblikuje v povprečnega detektiva, ki pedantno in vestno preiskuje, svoje ugotovitve o osumljenki snema – v skladu s filmsko obsednostjo z elektronsko mediacijo – kar na Apple Watch, na koncu pa vse zločine tudi razreši. A hkrati to pomeni, da ta sicer moralni človek v sebi nima niti kančka šarma, bistrosti, neumnosti ali ambivalentnosti, ki bi iz njega naredili zanimiv filmski lik. Na drugi strani je Seo-rae neprepričljiva fatalka; ne zato, ker ne bi posedovala vseh potrebnih lastnosti, temveč ker njeni vzgibi nikoli ne postanejo dovolj jasni, da bi se ji lahko gledalci kakorkoli približali. Tako sta oba izkušena igralca, ki sicer svoje delo po eni strani opravita izjemno dobro, ujeta v skrbno uokvirjeno, vendar emocionalno prazno študijo kompleksnih likov. Film

je na trenutke že preveč spoliran, vsaka razpoka zapolnjena s pomenom, namenom, namigom, ki pa nikoli zares ne pridejo do gledalcev, vsaj ne na način, kot bi morali, da bi izzvali kakršenkoli odziv. Še črni humor, izjemno dragocena značilnost Parkovih filmov, tokrat ne pade na plodna tla, kot je razkril ogled v dvorani Konkuske univerze sredi Seula, kjer občinstvo, sestavljeno pretežno iz mladih korejskih študentov filma in malo starejše kritičarke, v teku dveh ur ni izrazilo nobene emocije.

Če po drugi plati film gledamo kot romantično dramo, se vtis ne spremeni. Razpetost med moralno zavezo in željo, ljubeznijo, je moč zaznati kot zametek ideje, ki se je v brezcilnem preigravanju stila in metaforike utopila brez sledu in večjega smisla.

Tako na koncu ostane samo še poslednja sodba, ki je tako neodločena, kot je neodločen sam film. Je **Dvojna prevara** vredna ogleda? Da, vsekakor na velikem platnu, kjer fotografija, scenografija in skrbno umeščeni detajli pridejo do izraza. Onkraj tega pa je to verjetno film, katerega zapuščina bo ugibanje, kaj pravzaprav je – neo noir, romanca, oboje ali nič od tega – in kaj želi sporočiti. Je to, kot pišejo nekateri kritiki, Parkov najboljši film? Odgovor te kritičarke je odločen ne, vsekakor pa daje film misliti o festivalskih nagradah, predvsem tistih filmih velikih opusov, ki so neupravičeno spregledani. Če kaj, lahko retrospektivno zaključimo, da je bila verjetno **Služkinja** tista, ki bi si zaslužila veliko večjo hvalo, kot jo je dobila na festivalih tistega leta. A v zgodovino *Cannesa* se je na koncu zapisal slabši film, **Dvojna prevara**, ki filmske krajine nikakor ne bo prevetрил na podoben način, kot jo je pred dvema desetletjema Parkov najuspešnejši podvig, **Stari**.

Anja Banko

Ljubezen po nareku

MOJA LJUBEZENSKA AFERA
S POROKO | 2022

Kako postajati in biti ženska, kaj pomeni biti žena in kaj sploh je ljubezen? Vsa ta vprašanja, bržkone univerzalne in že mnogokrat razdelane narave, si v svojem novem celovečernem animiranem filmu **Moja ljubezenska afera s poroko** (My Love Affair With Marriage, 2022) zastavi neodvisna latvijska animatorica Signe Baumane, ki od sredine 90. let živi in ustvarja v Združenih državah Amerike.

Baumane, sicer priznana avtorica kratkih animiranih filmov z večinoma žensko tematiko in izrazito ostrim, mestoma nadrealističnim humorjem, podobno kot v svojem celovečernem prvencu **Kamenje v mojem žepu** (Rocks in My Pockets, 2014) tudi tokrat odbira avtobiografske note. Če v prvem filmu skozi avtobiografsko lečo raziskuje družbeno in biološko tkivo depresije in samomorilnosti med članicami njene družine, se tokrat posveča vprašanju propadle zakonske zveze. V obeh filmih protagonistke in protagoniste postavlja v podoben okvir, ki ga definirajo absurdno tehnološka državnost in ideologija Sovjetske zveze, njen razpad in vdor podivjanega kapitalizma v devetdesetih. Skozi te zgodovinske točke navigira osrednja protagonistka Zelma, ustvarjalno dekletce, dekle, ženska in kar dvakrat žena, ki v iskanju ljubezni in s tem lastnega jaza v pripoved vstopi s skrajnega konca Sovjetske zveze: z otoka Sahalin, ki se v zgodovinski spomin gotovo vpisuje predvsem po kazenski koloniji – to je obiskal in o njej pisal tudi pisatelj in dramatik Anton Pavlovič Čehov.

Za prvoosebno pripovedovalko pa je ta skrajna točka sovjetskega zemljevida kraj izvorne sreče in hkrati prvobitnih travm. Ob odhodu družine v Latvijo, kjer je nato odraščala, je Zelma iz najzgodnejšega otroštva in sahalinskih izkušenj kot svojo »duhovno žival« posvojila mačko, v katero se nagonsko prelevi vsakič, ko je v stresni ali neprijetni situaciji, s sabo pa je vzela tudi nekakšen zborček, ki spominja na tiste iz grških tragedij. Sestavljajo ga tri harpije – avtohtone ruske vaške ženice, ogrnjene z ruto, z ostrimi nosovi in prhutajočimi krili namesto rok, ki se ne izneverijo svojemu mitološkemu izročilu in Zelmo kot glas ponotranjene družbene vesti v muzikalnih točkah spremljajo ves čas: njihova je melodija, njihovi so odgovori na vprašanja, ki jih v Zelmo že od začetka vgradi družba: kaj pomeni biti ženska, žena, in kako je s tem povezana ljubezen.

Potreba po ljubiti in biti ljubljena se kaže kot Zelmino vodilo, a kot odkriva skozi odraščanje, to ni nič več kot olepšan izgovor in lepljiva laž, ki opravičuje družbeni patriarhat, kar se kaže na vseh ravneh socializacije: v družini skozi vzgojo in materine zapovedi, v šoli v želji pripadati in ugajati, v ljubezenskem razmerju in kasneje zakonu v želji biti ljubljena in v strahu pred razočaranjem. Svobodo Zelma najde šele v lastni ustvarjalnosti. Umik v ustvarjalni svet simbolizira njena duhovna žival – mačka: njen ustvarjalni odmik simbolizira sobica v podobi mačkinega gobca, tudi njeno novo umetniško delo je mačka, ki kot puhač oblak lebdi na papirju ali kot balon v njeni roki. Šele ko se pod eno svojih rožnatih mačk končno podpiše, zares sprejme svoje ime, čeprav zgolj za trenutek, in postane svoja, celovita oseba.

Baumane pripoved, ki z obravnavanimi družbenimi tropi na prvi pogled morda deluje banalno, ludistično začini s svojim značilnim humorjem. Ta deluje predvsem skozi vizualno prepletanje in nalaganje podob,

ki pripovedni tok gradijo na več ravneh – prvoosebno pripoved ves čas spremljata komentarja: introspekcija in »znanstveni« pogled. Osrednjo linijo pripovednega dogajanja gradi risana 2D animacijska tehnika, ki protagoniste postavlja na 3D ozadje, ustvarjeno iz papirmašaja, medtem ko protagonistkin notranji svet – njene želje, hrepenenja, strahove ipd. – predstavlja risana animacija, ki v klasičnem ustvarjalkinem prijemu deluje kot dobesedna vizualizacija metafore, besedne figure ali preprosto neke misli, ideje – rožnata očala ali krona pravljичne kraljične iz prenesenega postanejo dobeseden element pripovedi. Ob tem se ves čas razvija še tretja raven pripovedi – biološka podstat in vsevedni komentar rožastega nevrona, ki ideji družbene determiniranosti posameznika oz. posameznice dodaja še biološki determinizem. Vsako čustvo, občutek ali odziv namreč pogojuje delovanje hormonov in nevronske povezave, ki si zapomnijo pretekle izkušnje in te aplicirajo na sorodne situacije: občutek prvega otroškega strahu ali varnosti postane vzorec delovanja, ki se ga je skorajda nemogoče otresti. Ta pripovedna linija je postavljena v digitalno animirani svet, ki ga je ustvarila animatorica Yajun Shi. V njem so hormoni in sinaptične povezave postavljeni in razloženi na klasičnem zemljevidu možganov, ki kljub znanstvenemu diskurzu ostaja lahkoten in dostopen na ravni učnega filma za šolsko učilnico.

Zelma je tako ves čas ujeta med družbo in biologijo, v iskanju lastne volje pa jo ti dve silnici vedno znova zavedeta in ljubezen – ki je njen cilj, sreča, dobrobit, navsezadnje smisel življenja – definirata in opravičujeta skozi ustaljen družbeni trop »prave ženske« in »dobre žene«. Cilj njenega življenja naj bi bil zadovoljen mož, skozenj (ali tudi v obratnem vrstnem redu) družina; lepilo tega družbeno-biološkega poslanstva pa so otroci – pravzaprav edino, kar osmišlja obstoj ženske na civilizacijsko-evolucijski ravni. Vsak ljubezenski

coup de foudre je tako samo lažna iluzija, s katero poskuša Zelma utemeljiti svoje mesto in vlogo v svetu: kdo je, če ni »prava ženska« in »prava žena«? Vzgajana je bila po predalčkih, v rdečih in modrih oblikah sveta, postavljena v binarno kletko in zapor tradicionalizma, kjer drugačno ne uspeva: kljub rahljanju družbenih okvirov je vzgoja položila trdne temelje, ki jih Zelma dolgo ne more premakniti. Prvi zatreskanosti v sošolca, ki je sploh ni opazil, sledi enonočna ljubezenska afera s starejšim umetnikom, ki mladenko spravi v posteljo skozi klasično razmerje moči, s poceni navdušenjem nad njeno umetniško žilico in lažnim upanjem za poroko. Razočaranju pobegne s študijem v Moskvi, kjer spozna popularno-zasranega Sergeja, nikoli zares uspešnega umetnika z absolutistično potrebo po biti ljubljen in nikoli zapuščen. V upanju, da bo poroka končno prinesla obljubljeni občutek celovitosti, se Zelma možu absolutno prilagodi – dobra žena kuha (po receptih njegove mame), šiva (po vzorcih njegove mame), čaka in čaka – vedno čaka, ne

glede na uro, in odpušča, ne glede na ljubimke prejšnje noči. Zelma se iz razmerja osvobodi šele v drugem poskusu, ki jo pelje na neznan teritorij Zahoda, kjer ne občuti pripadnosti, saj je s svojim postsovjetskim bremenom tako drugačna, da ne iztisne niti besede. A z enozložnicami in tišino očara Boa, švedskega umetnika, s katerim poskusi obljubljeno zakonsko srečo poiskati drugič – ko on dobi delovno vizo, se odpravi v Kanado, kjer jo brezdelje ubija, dolgčas pa sname še druga roznata očala: Zelma začne motiti partnerjevo požensko obnašanje, ideja otroka kot lepila za brezstrasten zakon pa se ji zdi absurda. Loči se in vrne nazaj na Vzhod, v Latvijo, kjer najde, z nekaj ironije ob ujetosti v moškem svetu, odrešitev prav v spoznanju in sprejetju moškega, ki to ni. Ko junakinja sprejme njegovo drugačnost, sprejme po biološki predpostavki tudi svojo drugost, mačjo dušo. Tako uspe zavezati kljune trem harpijam in jih nauči nove melodije – to je melodija njene še nenapisane prihodnosti, osvobojene od družbenih pričakovanj.

Konec, ki se odvije tako hitro, da je skorajda neverjeten, morda prispeva k občutku površnosti pri obravnavi tem, po drugi strani pa ni nič manj učinkovit ne verjeten kot srečni konec pravljic in Disneyjevih muzikalov, katerih osnovni princip je s pikrim cinizmom in ostrim determinizmom v **Moji ljubezenski aferi s poroko** postavljen na glavo. Bolj kot feministično kritiko je Signe Bauman s filmom podpisala humanistično kritiko, ki na koncu odpre vrata v 3D kulisah in protagonistko postavi v neznano belino, na preizkušnjo svobodne volje. Bo pri tem uspešna? Odgovor na to še kako zanimivo in aktualno vprašanje je postavljen za zaključno špico in preko horizonta pričakovanja.



Melita Zajc Igra moči

OPRANI MOŽGANI:
SPOL-KAMERA-MOČ | 2022

Od kod užitek gledanja filmov? Danes, ko filme gledamo tako rekoč povsod, je to vprašanje bolj relevantno kot kdaj prej. Laura Mulvey je v znamenitem eseu »Vizualno ugodje in narativni kino« (Visual pleasure and narrative cinema [1975]) opozorila na temeljno razliko v samem izvoru tega užitka: na razliko med aktivnim »moškim pogledom« in pasivnim ženskim »ugajanjem pogledu«, razliko, ki jo je John Berger v svoji TV-seriji **Načini gledanja** (Ways of Seeing, 1972) izrazil s stavkom »moški delujejo, ženske se kažejo«. Moški gledajo ženske, ženske pa gledajo same sebe, kako so gledane, in to določa ne le večino odnosov med moškimi in ženskami, pač pa tudi odnose žensk do njih samih, je svojo tezo pojasnil John Berger. Vsebinsko tega dokumentarca v produkciji znamenite BBC je kasneje objavil tudi v knjigi, ki je postala svetovna uspešnica. Vendar pa je šele ugledna ameriška producentka in režiserka Nina Menkes v dokumentarcu **Oprani možgani: Spol-kamera-moč** (Brainwashed: Sex-Camera-Power, 2022) to teorijo nazorno predstavila občinstvu in praktično pokazala, kako opisani mehanizem deluje v praksi. V svojem filmu je premišljeno izbrala odlomke iz številnih filmov, od najstarejših pa do najbolj sodobnih, ter jih imenitno prepletla z izjemno dobro pripravljenimi intervjuji z znamenitimi režiserkami, producentkami in teoretičarkami ter jasno in lahko razumljivo razlago, ki jo je prispevala sama.

Po teoriji Laure Mulvey fascinacija s filmom temelji na vzorcih fascinacije, ki so na delu tako znotraj posameznih subjektov

kot tudi v družbenih formacijah. Zadnje je še zlasti pomembno, ker poudari materialističen pogled, ki pravi, da subjekte do določene mere določajo zgodovinski, kulturni in družbeni pogoji, v katerih živijo. Razkazovanje žensk kot predmetov poželenja je bila središčna točka erotičnih spektaklov mnogo pred filmom, od pinupa do striptiza. Mulvey je pokazala, kako je film to prakso na neki način normaliziral, in sicer s tem, da so vsi ključni pogledi, povezani z nastajanjem filma, moški: pogled režiserja (večinoma so to moški), ki organizira dogajanje pred kamero, pogled kamere, ki to dogajanje snema (večinoma v rokah moških direktorjev fotografije), in pogled moškega junaka oziroma junakov, vsi pa gledajo pasivno žensko junakinjo. Posamezni člani in članice občinstva, ki gledajo film kot končni izdelek, imajo lahko različne identitete, vendar pa so vsi primorani k temu, da se identificirajo z moškim pogledom.

In prav to je izhodiščna točka dokumentarca **Oprani možgani**. Film temelji na predavanju »Seks in moč: vizualni jezik filma« iz leta 2018, v katerem je Nina Menkes odlično razložila, v čem je problem tega, kot pravi ona, »standardnega toka identifikacije«. Opozorila je, kako tuj in pravzaprav nemogoč je ta položaj, ki vse člane kinematografskega občestva sili v identifikacijo z moško gledalsko pozicijo, za vse tiste, ki svojo identiteto opredeljujejo drugače, na primer, kot reče, »če si heteroseksualna ženska, kar sem recimo jaz sama, kako to poteka za nas, kako to vpliva na nas?« Menkes v filmu **Oprani možgani** tudi pokaže, kako filmske pripovedi reprezentacijo žensk kot pasivnih predmetov poželenja pogosto spremenijo kar v opravičila za zlorabe. Obsodila je vse preveč pogosto prakso, da so taki filmi deležni pohval in označeni za mojstrovine, »pomislite, kako to vpliva na nas ... globoko, v naši notranjosti, kot ženske ... zelo hudo«. Prav tako pa je tudi omogočila, da so se oglasile številne njene kolegice, od žrtev spolnega



nasilja, ki so zato, ker so se temu uprle, izgubile možnost za delo v filmski industriji, do režiserk, ki v filmu pričajo o praktičnih ovirah, s katerimi se soočajo kot ženske: na primer, ko je Eliza Hittman, režiserka filma **Nikoli redko včasih vedno** (Never Rarely Sometimes Always, 2020), na filmskem festivalu *Sundance* (ki ima, mimogrede, ugled alternativnega in ne *mainstreamovskega* festivala) predstavila svoj prvi film, ni mogla dobiti ne agenta in ne distributerja, ker ti enostavno, kot so ji rekli takrat, z ženskami »ne delajo«.

Julie Dash, režiserka filma **Hčere prahu** (Daughters of the Dust, 1991), prvega filma, ki ga je režirala Afroameričanka in so ga predvajali v ameriških kinematografih, v filmu Nine Menkes med drugim pravi, da »gospodarjevo orodje ne bo nikoli porušilo gospodarjeve hiše«. Kar je zelo tehten komentar in spominja na pomislek, ki si ga je v zvezi s filmom zastavila levičarska filmska teorija 60. in 70. let, namreč, ali je glede na to, da se je medij filma razvil v kontekstu kapitalizma, sploh mogoče pričakovati, da bodo nastajali filmi, ki bodo kritični do te družbene formacije. Seveda so ti teoretiki odgovorili pozitivno, celo v Hollywoodu so našli primere takih filmov. In tudi dokumentarec **Oprani možgani** zelo uspešno razgrajuje seksistične temelje klasičnega hollywoodskega filma. Skrajna meja te

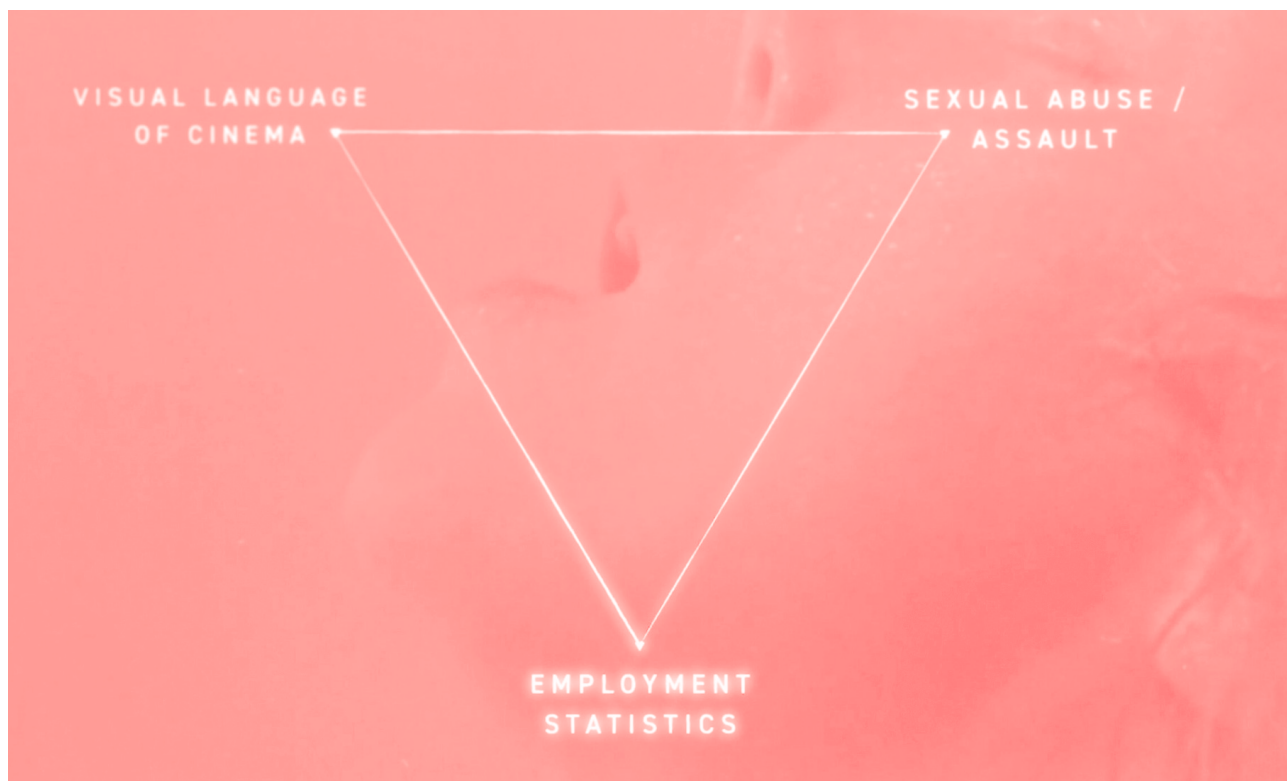
razgradnje je **Mandingo** (1975, Richard Fleischer), film, v katerem bela lastnica sužnjev moškega sužnja prisili v spolni odnos in sta vlogi torej zamenjani. Menkes ob tem doda, da ti prizori »niso o seksu, pač pa o moči«. In res je tako. Nasprotno od konservativnega prepričanja namreč prav nič esencialnega ne povezuje moških z aktivno in žensk s pasivno vlogo. Razlika je strukturna, aktivni ima moč, pasivni pa te moči nima. Enostavno. V tej vlogi se lahko znajde ženska, moški ali pa oseba kakršnekoli drugačne spolne identitete. Prav zaradi tega najbolj pogumni sodobni režiserji od znotraj subvertirajo seksistično oblikovanje kadrov in filmski jezik ter ustvarjajo radikalne, fluidne in globoko moteče reprezentacije spolne identitete, kot na primer to počne Julia Ducournau, še najbolj izrazito v filmu **Titan** (Titane, 2021).

Odnosi moči so tudi tisto, na čemer temeljijo in kar povezuje tri elemente trikotnika, ki ga Nina Menkes predstavi kot ogrodje svoje kritike reprezentacije žensk v klasičnem filmu (vizualni jezik filma, diskriminacija žensk pri zaposlovanju v filmski industriji, spolne zlorabe žensk in napadi nanje). Ob tem bi po moje ne smeli pozabiti, da so avtorice in producentke dokumentarca **Oprani možgani** same tudi vključene v ta trikotnik in odnose moči, na katerih temelji. Pred tem so delale, po

tem filmu pa bodo morale še naprej delati v okolju, kjer je, kot izvemo v filmu, kar 90 odstotkov igralk žrtev spolne zlorabe pri delu. Kar pomeni, da bi odločitev, posneti ta film, utegnila biti še bolj pogumno dejanje, kot se zdi na prvi pogled. Menkes zelo prepričljivo ponazori, kako posamezni elementi filmskega jezika, izrez, osvetlitev, snemalni koti in gibanje kamere, potrjujejo in gradijo stereotipne predstave o ženskah kot pasivnih pasteh za pogled. Seveda ne delim prepričanja, ki ga ponudi v interpretaciji filma **Pobesneli bik** (Raging Bull, 1980, Martin Scorsese), da so filmi, ki jih proizvajajo, tisti, ki hollywoodskim šefom perejo možgane in jih spodbujajo k spolnim zlorabam, razumem pa, zakaj so se avtorice filma izognile temu, da bi pokazale na konkretne primere zlorab v svojem okolju. Prav tako je razumljivo, da so se osredotočile na seksistične reprezentacije žensk. Ne zato, ker bi tako zahtevalo kaj esencialno

ženskega, pač pa enostavno zaradi tega, ker ta oblika seksizma v Hollywoodu in drugih filmih, ki nastajajo v okvirih tako imenovanega globalnega severa in predstavljajo glavnino del, ki jih tu gledamo, prevladuje – in zadnji čas je, da se to neha.

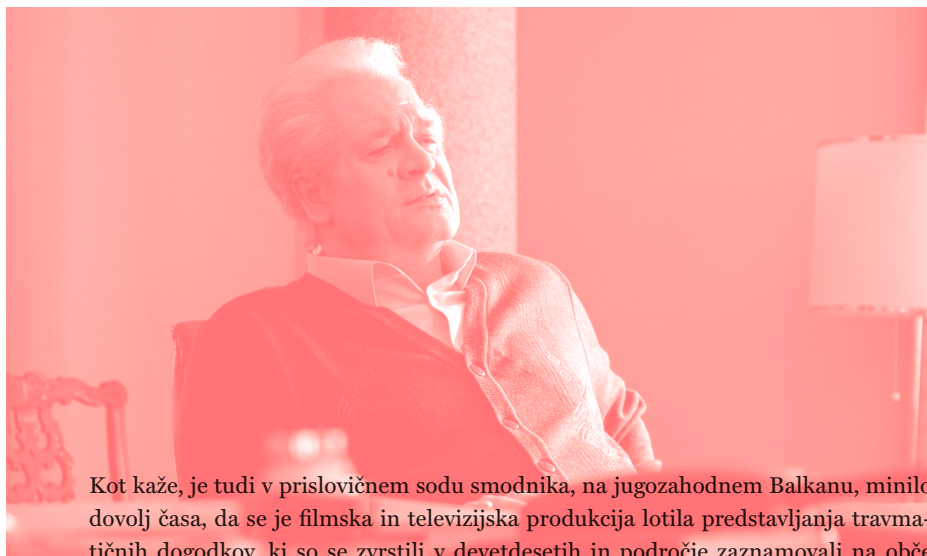
Pomislite. Mulvey je svoj esej objavila leta 1975. V intervjuju za film **Oprani možgani** je Nini Menkes zaupala: »Prisegla bi, da bo do konca stoletja 50 odstotkov tistih, ki bodo delali filme, žensk, in da bo zaradi tega celoten način razmišljanja o podobah in o spolu do takrat že povsem spremenjen. Enostavno ne morem verjeti, kako malo so se stvari od takrat dejansko izboljšale.« Res neverjetno. Gledati film, ki se osredotoči na ženske in ženske glasove, ki so bili tako dolgo zatajevani, in to v filmu, ki je za mnoge od nas najlepša oblika umetnosti, je samo po sebi izjemno. **Oprani možgani** bi morali biti posneti že zdavnaj.



Muanis Sinanović

Dnevi D

DRUŽINA | 2021



Kot kaže, je tudi v prislovičnem sodu smodnika, na jugozahodnem Balkanu, minilo dovolj časa, da se je filmska in televizijska produkcija lotila predstavljanja travmatičnih dogodkov, ki so se zvrstili v devetdesetih in področje zaznamovali na obče znane načine ter ga pahnili v dolgotrajno krizo. Ta kriza z vztrajanjem napetih mišic in namerjenih topov sredi institucionalnega razsula in revščine – kako to ubesediti na način, ki ni že pošteno oguljen – onemogoča katarzo in dejansko spravo, saj je ta možna šele, ko izvrševalci doživijo katarzo, obelodanijo priznanje, to pa je predpogoj za katarzo pri žrtvah. Haško sodišče za vojne zločine je institucija, ki je nasledniki storilcev ne priznavajo in jo doživljajo kot od zunaj vsiljen pritisk na državo. Skratka, gre za nekakšno kolektivno (seveda ta kolektiv ne zajema vseh državljanov, pač pa dovolj veliko množico ljudi) vztrajanje v narcističnem zanikanju in projekciji.

Potem ko je Jasmila Žbanić posnela za oskarja nominirano rekonstrukcijo srebreniškega genocida **Quo Vadis, Aida** (2021), smo dočakali tudi srbsko produkcijo miniserije **Družina** (Porodica, 2021, Bojan Vuletić). Ta se ukvarja ravno z rekonstrukcijo dogodkov, ki so vodili do izročitve Slobodana Miloševića omenjenemu sodišču, in je pravzaprav ozadje za analizo, kako se osebne patologije vodje in njegovih najbližjih spletejo s patologijami kolektiva. Znano je na primer, da je Hitler živel v nekakšni shizofreni simbiozi, kjer sta se identiteta naroda in njega samega mešali z obeh strani, se zlivali v homogeno brozgo. Tudi zato je satanizacija Hitlerja, tako posplošena v sodobni kulturi, pravzaprav neustrezna; bržčas izvira iz želje po potlačitvi vztrajajoče možnosti in slepe pege demokracije, da množice znorijo vedno znova in si izvolijo svojega vodjo, da si ta izvoli njih. Verjetno so še drugi razlogi, denimo da bi zahodna Evropa skozi preložitve celotnega bremena na hrbet Hitlerja, ki je izvedel genocid v Evropi, sprala s sebe genocide, ki jih je izvrševala zunaj nje, v fašizmu pa so pravzaprav doživeli svojo logično dovršitev.

Kakorkoli, miniserija **Družina** v petih delih uspe prikazati Miloševića, njegovo ženo, zloglasno Miro Marković, ter hčerko Marijo kot ljudi, kar je njena velika zasluga. V Miri, o kateri se govori, da je vlekla mnoge niti, hitro prepoznamo že omenjeno narcistično motnjo; stalne manipulacije, projekcije, samopovzdigovanje, *gaslightanje* in podobno. Samega Miloševića je težje opredeliti, njegova oseba je bolj izmuzljiva, zmožen je izrazov skrb in topline, vendar ne vemo, ali sta za njimi zgolj hlad in preračunljivost; kakorkoli, hrani se s podporo in z lažmi žene ter bližnjih sodelavcev, ki

polnijo prazno formo njegovega lika z zavajajočimi vsebinami. Tako se general znajde v svojem blodnjaku nejasnih predstav in je prav toliko manipuliran kot manipulira sam. Hčerka je pač klasična agresivna razvajenka staršev na poziciji komaj omejene moči, pa tudi svojevrstna žrtev okoliščin, v katere je rojena; njena agresija izhaja iz želje po zaščiti očeta, ki ga slepo časti. Vse njihove lastnosti pa se najbolj razkrijejo v krizni situaciji, ki jo serija tudi predstavlja. Nekaj mesecev po državnem udaru in po zamenjavi oblasti – novi premier je Zoran Džindžić – se začenjajo pogajanja za izročitev nekdanjega predsednika srbskemu sodišču. Ta se je v svoji vili obdal s podporniki ter različnimi oboroženimi enotami. Gre torej za prikaz padca, ki je po svoji obliki podoben slovitemu nemškemu **Padcu** (Der Untergang, 2004, Oliver Hirschbiegel) in prikazuje stiskanje Hitlerja v obroč. Še ena vzporednica torej. Primerjati Miloševića in Hitlerja je po stopnji zla sicer pretirano – Milošević je imel na primer veliko manjšo vlogo pri srebreniškem genocidu in ni bil iskreni nacionalist, temveč oportunistični. Vendar je forma sorodna, v obeh primerih je naddoločena s formo moderne države, nacionalne ideologije, geopolitike in imperialističnih razmerij.

Vsekakor pa osebna psihologija sama zase ne bi bila dovolj za kakovostno dramo. S strateško izbiro likov – navadnih ljudi, odraščajočih otrok, prihajajočih politikov, paramilitarcev, vodij medijskih hiš in običajnih novinarjev – **Družini** uspe zarisati kvadrat države v razsulu in ideje v zatonu. Mediji oblikujejo ideologijo na prehodu iz starega v novi režim, ki mora uporabiti vzvode starega, da se znebi starega, stari se bori za te iste vzvode, vmes pa ljudstvo, ujeto med različne ideje, živeče v iluziji, iz katere se noče zbuditi.

Liki se na začetku zdijo morda za odtenek karikirani, psihologizacija rahlo pretirana, vendar se na to hitro navadimo in stvar sprejmemo kot nekoliko bolj začinjeno juho. Znova blesti Boris Isaković, ki je v **Quo Vadis, Aida** že upodobil srebreniškega eksekutorja Ratka Mladića. Kot zanimivost lahko omenimo, da je glavni lik Aida v omenjenem filmu upodobila njegova partnerica Jasna Đuričić – ko se je Isaković pripravljal na vlogo Miloševića, je po svojih besedah mesece živela z nekdanjim srbskim predsednikom. In res, Milošević v njegovi vlogi nas v mislih preganja še dneve in zlahka si predstavljamo, zakaj je imel takšen vpliv na množice. Njegov način govora, ki spominja na prijaznega, nekoliko neboljšenega deda, njegova retorika žrtvovanja za narod, njegova končna epizoda obkoljenosti in nemoči, vse to povzroči, da nam na neprijeten način, ne da bi to želeli, lik padlega samodržca zleze pod kožo. To pa je seveda lekcija o moči ideologije, ki je ravno v tem, da nas preseneti s potezo za hrbtno in pritegne tudi sicer moralne ljudi. Mirjana Karanović je prav tako zlovešče poustvarila manierizme dive Mire Marković, Vuk Kostić pa nam Legije, mafijca in zloglasnega plačanega morilca Zorana Džindžića, ne prikaže kot umskega bolnika, temveč kot nekoliko naivnega, izgubljenega uličarja, klasičnega avtoritarca, ki je za državo pripravljen storiti vse; tudi fizična podobnost med igralcem in resnično osebnostjo je izjemna. Ne moremo niti mimo Ulyssesa Fehmijuja v vlogi kmalu po prikazanih dogodkih umorjenega premierja Džindžića, edinega upanja za liberalno, vendar tujim vplivom potrjeno Srbijo, in entuziastičnega mladega Čedomirja Jovanovića, ki ga je odigral Milan Karić – Jovanovića, nekoč upa študentskega gibanja, danes pa karikature rumenega tiska.

Čeprav **Družina** prikazuje dogodke, ki so se zvrstili v nekaj dneh, pa istočasno govori o Srbiji, o vsem, kar se je v njej zgodilo pred tem in za tem; ujame točko preloma, ki bi lahko vodila v drugo smer, vendar ni.

Podkast O.B.O.D.

Odhaja luč, vstopa noč

SANDMAN | 2022

Kakšno moč bi imel Pekel nad svojimi ujetniki, če ti ne bi mogli sanjati Nebes?

Sandman (1989–1996) je najbrž najboljšo delo večkrat nagrajenega angleškega pisatelja in ustvarjalca Neila Gaimana in eden od vrhuncev stripovske umetnosti. Na prvi pogled gre sicer za povsem tipično pripoved o bitki med dobrim in zlom, o protagonistu, ki na začetku globoko pade, nato pa se mora prebiti čez številne težavne prepreke, izpolniti mnoge junaške naloge, da si povrne, kar mu pripada, ob čemer seveda karakterno, čustveno in psihološko zraste. Lik Sandmana (dobesedno *Peščeni mož*) sicer izvira iz evropske, zlasti skandinavske folklore in je pravljичno bitje, ki ljudi vodi v sanje, najpogosteje tako, da jim v oči med spanjem natrosi čarobnega peska.

V svetovni književnosti ga najdemo tako v pravljici Hansa Christiana Andersena kot v pripovedki E. T. A. Hoffmanna, zelo kmalu pa se je začel pojavljati tudi v stripih. Najdemo ga namreč že v t. i. zlati dobi stripa, torej v istem obdobju kot **Supermana** in **Batmana**, a takrat ni ujel njune popularnosti in je kmalu zatonil v pozabo. Gaiman si je za svojo različico tako izposodil nekatere lastnosti prejšnjih pojavitev, a je v junaka vdahnil neko zanj značilno izvirno temačnost. In to ne zgolj figurativno, čeprav v Gaimanovem **Sandmanu** najdemo podobne motive kot že v njegovih romanih (npr. **Coraline**, **Nikolikle** in **Ameriški bogovi**), temveč tudi kar dobesedno, saj je Sandmanova podoba amalgam Roberta Smitha iz The Cure, baletnika Faruka Ruzimatova, a tudi mladega Gaimana samega.

SANDMAN KOT STRIP

Strip oziroma – da koga ne užalimo – grafični roman ali risoroman je začel izhajati leta 1989, kar pomeni, da je zasedel praznino, ki je nastala po zaključku dolgoletne post-apokaliptične sage **V kot vroče maščevanje** (V for Vendetta, 1982–1989) Alana Moora in Davida Lloydja, hkrati pa je uspel graditi na takrat čisto svežih revolucionarnih in uporniških konceptih **Varuhov** (Watchmen, 1987) Alana Moora in Dava Gibbonsa ter **Vrnitve viteza teme** (Dark Knight Returns, 1986) Franka Millerja. Pri tem nikakor ni nepomembno, da je bil Alan Moore tudi Gaimanov stripovski mentor in da je Gaiman idejno tudi prispeval k **Varuhom**. Našteta dela so skupaj z nekaterimi drugimi v stripovske zgodbe vnesla teme smrti, norosti, apokalipse, totalitarizma in propada, bralce so pridobila z zgodbami, v katerih junaki moralno in fizično propadejo, se postarajo, so prisiljeni sprejeti sumljivo pragmatične odločitve, v katerih je rešitev sveta lahko pogojena tudi z izdajstvom najboljšega prijatelja ... Gaimanov **Sandman** je tako dosegel vrh tudi zato, ker je lahko zanesljivo stopil na ramena številnih velikanov.

Stripi so zasnovani kot omnibus daljših in krajših epizod; v enotno zgodbo jih povezuje naslovni Sandman, ki sicer nosi tudi druga imena; Sen oziroma Sanje, Morfej, Oneiros in Gospodar sanj, čeprav ni zmeraj glavni protagonist. To odlično izkoristi tudi Netflixova serija. Tako je prva sezona sestavljena iz celotnih prvih dveh letnikov stripa (**Preludes & Nocturnes** in **The Doll's House**) ter prve polovice tretjega letnika (zbirke več epizod **Dream Country**), ki jo na vizualno inovativen način reinterpretira enajsta, bonus epizoda. **Sandman** ni bil prvi Gaimanov risoroman, a je gotovo njegov najbolj drzen stripovski izdelek, tako zgodbeno kot vizualno, saj dogajanje pogosto zapusti okvirje sličic, da se podobe razlivajo po strani v skladu z zahtevami zgodbe. To ne oteži branja, temveč pripovedi vliva akcijski pospešek in gibljivost, ki bralca še bolj posrkata

vase. Na srečo so se avtorji serije, poleg Neila Gaimana sta to še David S. Goyer in Allan Heinberg ter več kot pol ducata režiserk in režiserjev, modro odločili, da takega pristopa ne poskušajo preliti v televizijske podobe, saj strip tovrstna odstopanja od pripovednih norm prenese precej bolje. Kljub temu lahko v maniri klasičnega pristopa k filmski oziroma televizijski adaptaciji stripa v vsaki epizodi naletimo na kadre – prepoznavne po brezhibni kompoziciji in uporabi svetlobe oziroma senc – ki so jim v montaži namenili za kakšno sekundo daljše trajanje, kot bi bilo nujno, kar je dregljaj s komolcem gledalcu, da je priča (skoraj dobesedni) pouprizoritvi stripovskega kadra.

To je pristop, ki se zmeraj obrestuje pri ljubiteljih izvirne vsebine, pa tudi gledalcem brez predznanja je všeč, saj je slika praviloma dovolj izpiljena, da si zasluži tak podrobnejši ogled že sama zase. Pogosto so ga ubrali tudi avtorji filmskih priredb prej omenjenih stripov-velikanov: **V kot vroče maščevanje** (V for Vendetta, 2005, James McTeigue) in **Varuhi** (Watchmen, 2009, Zack Snyder), medtem ko so scene iz stripa **The Dark Knight Returns** uporabljene v večini filmov o Batmanu, od **Batmana** (1989, Tim Burton) do **Viteza teme** (The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan) in **Batmana proti Supermanu: Zora pravice** (Batman v Superman: Dawn of Justice, 2016, Zack Snyder).

A pri tem so se avtorji serije **Sandman** odločili za celovito priredbo zgodbe in podob za nov medij, kar je očitno že iz videza glavnega junaka. Kot je v intervjuju za Netflix povedal glavni igralec Tom Sturridge, je bil v prvih preizkusih maske videti natančno tak kot Sandman v stripu – smrtno bled in s črnimi lečami v očeh, iz katerih bi se nato bleščalo. Kot velik oboževalec stripa je bil navdušen, a so ga sodelavci z muzanjem, češ ali se že pripravlja za noč čarovnic, hitro postavili na trdna tla. Ko so se ustvarjalci serije sprijaznili s tem, da neposredni prenos podob s papirja ni mogoč, so si vzeli čas in poiskali različne pristope za različne stopnje televizijske priredbe. Serija je tako resda videti bolj klasična, a zaradi slepega malikovanja izvirnika ne žrtvuje drugemu mediju lastnih načinov predstavitve zgodbe, vzpostavitve tempa in gradnje likov.

OD FILMSKIH POSKUSOV DO NETFLIXOVE SERIJE

Stripovska serija je požela huronsko odobravanje tako kritikov kot bralcev, zato ne čudi, da so jo že leta 1991 poskušali prirediti v film. Vendar pa so vsa prizadevanja in večletno jalovo žongliranje po predprodukcijskem cirkusu, pa tudi Gaimanove jasne zahteve po kakovosti, pripeljali zgolj do tega, da so Warnerjevi *bratci* na koncu opustili snemanje celovečerca in se odločili za televizijsko adaptacijo. Do leta 2020 je bila to največja intelektualna lastnina stripovskega studia DC, ki še ni bila tako ali drugače prirejena. So se pa medtem na televiziji oziroma na pretočnikih, sicer z različnim uspehom, znašla številna druga Gaimanova dela, na primer **Ameriški bogovi** (American Gods, 2017–2021) in **Dobra znamenja** (Good Omens, 2019–). Vse to je seveda pomenilo, da bodo v Netflixovo serijo, ki je za pretočenje na voljo od letošnjega 5. avgusta, uprte številne oči.

Serija se, tako kot strip, začne s tem, da Sandmana oziroma Sen, enega od sedmih Nekončnih – družine bitij, ki utelešajo metafizične sile, leta 1916 namesto Smrti s čarovniškim obredom zajame skupina okultistov iz reda Starodavnih skrivnosti. Ti ga nato za nekaj več kot sto let zaprejo v ječo, zaradi česar imajo milijoni ljudi po vsem svetu različne težave s spanjem. V stripih se je tega zapora končno osvobodil leta

1988, v seriji pa logično preskočimo v leto 2021. Se pa tudi Netflixov Sen po dolgotrajnem zaporu znajde pred isto nalogo: najti ukradene čarobne predmete, iz katerih črpa moč, in znova vzpostaviti svojo vladavino nad kraljestvom Sanj, ki je zaradi njegove odsotnosti v razsulu, kar ima različne škodljive vplive na našo, budno realnost.

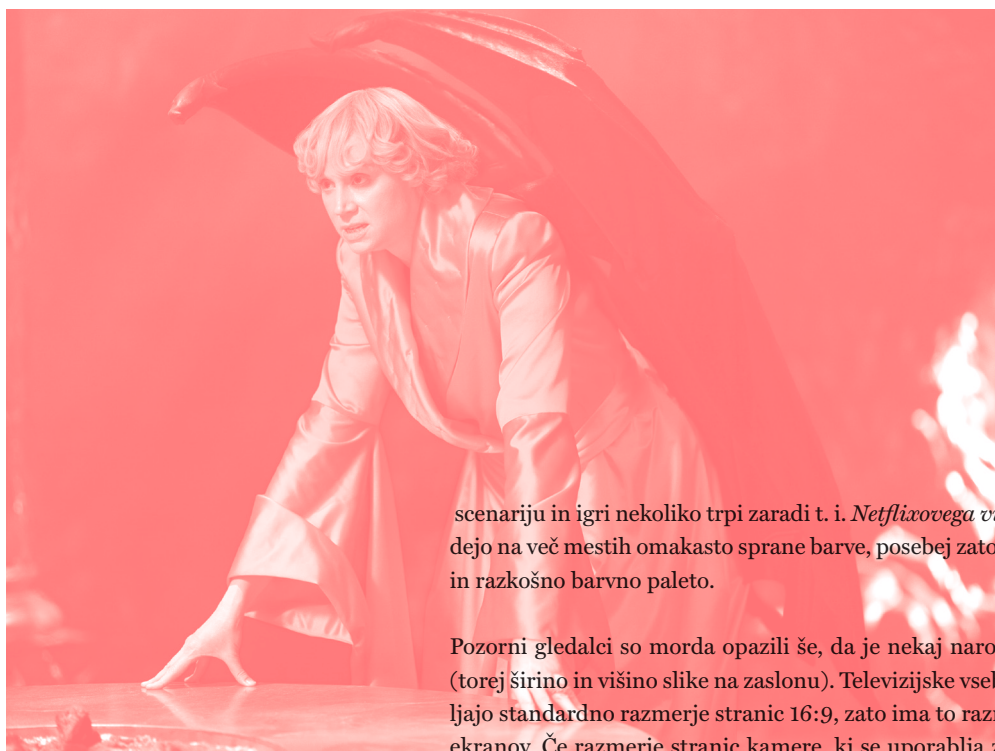
Sandman je za Netflixov pop izdelek precej intelektualističen. Sklicuje se na Shakespeara, Christopherja Marlowa, Robespiera in Marca Pola, Kajna in Abela ter Lucifera. Njegovo osrednje kraljestvo, Sanje, je na prvi pogled sicer podobno istočasno Narniji in Bradavičarki, a je notranja logika čarobnih moči še toliko bolj zapletena. Zgodba zajema več obdobj, prehaja med resničnim in sanjskim svetom, ima več manjših, a pomembnih likov ter svobodno in pogosto spreminja žanre. Enkrat gre za zgodovinsko fantazijo, drugič za grozljivko, spet tretjič za sodobno dramo ali epsko fantazijo. Tudi topografsko je precej fluidna: prva epizoda je komorna zgodovinsko-kostumografska preambula, druga se dogaja v fantazijskem kraljestvu Sanj, tretja v sodobnem Londonu, naslednje epizode pa se dogajajo v pekl, v ameriški restavraciji, na zboru množičnih morilcev ...

Epizodična struktura serije odraža, kot že omenjeno, epizodično naravo stripovske predloge. Prva sezona pravzaprav deluje nekako večdelno: epizode 1–4 so prvi del povezane zgodbe, epizode 7–10 pa njeno nadaljevanje, medtem ko sta epizodi 5 in 6 povsem samostojni; tako kot pozneje (19. avgusta) dodana 11. epizoda. Peta epizoda z naslovom »24/7« tako serijo popelje v povsem novo smer, hkrati pa razkrije eno glavnih tem risoromaneske predloge: najhujše nočne more se ne zgodijo takrat, ko človeštvo spi, temveč ko nam ostane le še popolna resnica.

Posebno omembo si zasluži enajsta epizoda, ki so jo nenadejano dodali dva tedna po premieri. Gre za upodobitev dveh kratkih zgodb iz tretjega letnika stripa, pri čemer je zanimivejša prva, saj gre za animacijo, ki predstavi fantazijski svet na povsem drugačen način. Protagonisti so mačke, ki se ponoči odplazijo iz svojih domov na zborovanje, na katerem Siamka v duhu političnega govora opiše svojo zgodbo in agitira za revolucijo. S krasno animacijo uspe avtorjem in predvsem režiserju Hiskoju Huldingu združiti pogosto nasprotujoče si koncepte, ideje in čustva, kar je v stripovski predlogi, to je že treba poudariti, bolj vseprisotno kot v Netflixovi seriji. Mešajo se humor in tragedija, groza in prikupnost, moč in šibkost, podani v nadrealističnih podobah sanjskega sveta in govorečih mačk, ki bi rade vladale svetu.

VIZUALIJE IN GLASBA

Sandman je videti čudovito in ima vsaj v prvi polovici sezone jasno izražen vizualni pečat. Pri tem izstopa kar nekaj reči: slika je v splošnem temna, barve pa mestoma izjemno nasičene; zlasti v nočnih prizorih je običajno veliko barvne osvetlitve, kar gledalcu daje vtis, da so liki ožarčeni z neonom, četudi se prizor dogaja v notranjosti. Igralci so videti, kot da imajo na obrazu nanesena ličila, mnoge podrobnosti njihovih kostumov, kot so na primer izbočeni šivi, pa so zato pretirano vidne. Preseneča tudi to, da je pripoved podana na povsem konvencionalen način; za nakazovanje intrige oziroma skrivnostnosti se tako uporabljajo najbolj običajni rakurzi – na primer nagnjeni, t. i. *dutch* kader – ali pa so posnetki zastavljeni v srednjem planu. V drugi polovici sezone, po omenjeni spremembi smeri v šesti epizodi, pa serija kljub odličnemu



scenariju in igri nekoliko trpi zaradi t. i. *Netflixovega videza*. Pri tem v oči najbolj bo-dejo na več mestih omakasto sprane barve, posebej zato, ker ima strip tako radodarno in razkošno barvno paletu.

Pozorni gledalci so morda opazili še, da je nekaj narobe z razmerjem stranic serije (torej širino in višino slike na zaslonu). Televizijske vsebine namreč običajno uporabljajo standardno razmerje stranic 16:9, zato ima to razmerje tudi večina televizijskih ekranov. Če razmerje stranic kamere, ki se uporablja za snemanje, ne ustreza temu razmerju, pa lahko pride tudi do popačenja pri raztegovanju slike. **Sandman** je videti raztegnjen navpično; kar pa je po zagotovilih avtorjev nameren fotografski koncept, ki z anamorfno sliko spotakne še tisti dodaten korak v nadrealistično sfero in se tako s svojo vitko likovno pojavnostjo resno spogleduje z El Grecovimi manierizmi in Dalijevim slikarskim vtisom.

Medtem ko lahko en sam stripovski okvir bralca risoromana povabi, da si sam razlaga, predstavlja in poslika širši svet zunaj okvirja, je morala produkcijska ekipa serije vizualne elemente dejansko izpiliti in jih v večini primerov tudi fizično zgraditi na odru. Gaiman je v intervjuju za BBC tako povedal, da pri tem ni bilo ključnega pomena dobesečno tolmačenje, temveč prepoznavanje širšega razpoloženja izvirnega gradiva in nato iskanje načina, kako ga vizualno upodobiti za kamero. Ko se v eni od epizod Morfej in Smrt sprehajata po New Yorku, na primer, ni bilo niti približno tako pomembno realistično predstaviti mesto kot dobro poustvariti atmosfero parka z mestnim življenjem, ki poteka tik ob njegovem robu. Čeprav kakovost montaže in vizualne podobe kakovostno niha, so tehnični aspekti, ko so izpeljani do vrhunca svojih potencialov in izvirnosti, adaptaciji več kot v čast.

Razpon žanrov, ki jih preigrava serija, omogoča tudi širok glasbeni razpon; uporabljene so številni instrumenti, vključno s celotnim orkestrom in starimi glasbili, ter zbor in nekateri ezoterični zvoki. Zvočna kulisa združuje klasično glasbo s elektronskimi teksturami, s katerimi glasba gledalcu pomaga premostiti časovni razpon. Eden najopaznejših je gotovo Morfejev motiv, ki z zvonci ponazarja njegovo oblast nad svetom spanja in gledalca spominja na polnočno zvonjenje. Zvonovi so včasih popačeni ali disonantni, kar posnema nedoslednost in nedoločljivost sanj.

NEKAJ TEŽAV S STRUKTURO

Nekatere manjše zgodbe, povedane v tej sezoni, so odlične. Serija naniza več kompleksnih čustvenih otenkov in se v tem pogledu brati z najodličnejšimi primerki svojega žanra. Stranski liki in epizodične zgodbe so tematsko zaokrožene in ne tratijo časa, čeprav v velikem loku sezone niso povsem ali pa so le ohlapno povezane v večjo pripoved. Načini, s katerimi se zgodba sprehaja med resničnim svetom in njega tegobami ter svetom Nekončnih, so v užitek gledalčevim čutom. Toda izgradnja antagonistov po drugi strani jasno razkriva težave s tovrstno pripovedno strukturo.

Najprej imamo Johna Deeja, ki ga igra vedno odlični David Thewlis in je sprva simpatičen in niansiran, a se njegovo zlo stopnjuje do trenutka, ko postane preprosto pošasten. Že večkrat omenjena peta epizoda je s tem v zvezi višek sezone in nekaj najboljšega, kar je bilo letos moč videti na pretočnikih. Potem pa je tu še Korinčan (Boyd Holbrook), pobegla nočna mora, ki v primerjavi z Johnom Deejem deluje v ravno obratni smeri, saj nikoli ni simpatičen ali čustveno dostopen, temveč vse od začetka monstrozno in srhljivo, vendar pa ima dovolj dobro zastavljeno osnovno motivacijo. Toda ta vseeno ni dovolj, da bi zdržala celotno sezono, zato mu v dramsko načetem izteku zmanjka teže za udarnejši klimaks.

Večina težav serije pa pravzaprav izhaja iz dejstva, da v šesti epizodi, ko se prvotna pripoved nekako zaključi, začnemo nekaj, kar se zdi kot povsem nova zgodba. Kot da sta dve televizijski sezoni zlepljeni v eno. Stični elementi sicer prehajajo iz ene v drugo, toda gledalec je nenadoma postavljen pred zahtevo, da sledi povsem novi zasedbi likov. Hkrati s prehodom v novo zgodbo pride tudi do popolnega zasuka v tonu serije. Sandman iz epske fantazije, v kateri se srečamo z intenzivnimi, gargantuoznimi liki, ki pa so zelo prepričljivo odigrani, preide v skoraj komorno dramo, zaradi česar so tudi tehnikacije nenadoma veliko manj zanimive in tisti vizualno zanimivi utrinki iz prve polovice serije postanejo le še redki.

Slab vtis še okrepijo slabo izdelani liki. Rose Walker (Vanesa Samuniai), novemu osišču zgodbe, in paradi nadvse obetavnih likov, na katere naleti, serija ne ponudi dovolj časa, da bi gledalcu res postalo mar zanje, kar škodi recepcijski izkušnji. Časa zmanjka celo za tako osnovni element, kot je čustveni odziv likov na fantastične zaplete in dogajanje, ki bi jih moralo, če bi bili količkaj »življenjski«, spraviti v šok ali v primež notranje nuje, namesto tega pa se zdi, da bolj kot ne samo sledijo razpletu. Tako drugo polovico sezone častno rešuje lok glavnega protagonista.

Sen je skrbnik nezavednega vesolja, ustvarjalec sanj, zaradi česar je dober človeški psiholog, čeprav ni nekdo, ki bi se presežno izražal – sočutje mora potlačiti, saj za opravljanje svojih nalog potrebuje predvsem disciplino in odmaknjenost. Ko ga spoznamo, je na višku moči, pripravljen disciplinirati pobeglega Korinčana, ki je v človeškem svetu postal serijski morilec. Stoletna ječa in vrnitev v ruševine lastnega kraljestva ga ozemljita, a nato v maščevalnem pohodu v prvi polovici sezone dodatno otrdi in pravico deli brez posebnega usmiljenja. Drugi del sezone ga potisne v stransko vlogo, a ker ima interakcijo predvsem s pozitivnimi liki, mu to vseeno pomaga k osebni rasti. To mu bo v prihodnjih sezonah še kako prišlo prav, saj ga – glede na risoroman – čakajo še večje prepreke, kot sta bila John Dee in Korinčan.

Maša Peče

Hugo Fregonese: potepuh z razlogom

36. FESTIVAL IL CINEMA RITROVATO,
BOLOGNA

25. JUNIJ – 3. JULIJ 2022

V Fregonesejevih filmih svet pogosto visi na nitki, življenja protagonistov pa v zanki.¹

V dveh koronskih letih odpadlih in okrnjenih festivalskih edicij mi nič ni manjkalo bolj kot osrednji arhivski in retrospektivni festival *Il Cinema Ritrovato* v Bologni, teden intenzivnih učnih ur znane in neznanе filmske zgodovine, teden cinefilske evforije in v isti dihi najbolj slastnega eskapizma. Ker pa smo obiskovalci festivala *Il Cinema Ritrovato* povečini filmski profesionalci, kritiki, kuratorji, arhivarji in restavratorji svetovnih kinotek in filmskih muzejev, skratka zahtevna klientela, ne manjka frustracij, kritik in negodovanja. V teku let so kritike letele zlasti na porast digitalnih in izginjanje analognih, 35-milimetrskih filmskih projekcij. Povsem upravičeno. Letos je bil na tapeti program kot tak. Po letih in desetletjih skoraj perverznega preobila, ko si je moral gledalec ob poplavi vzporednih projekcij brez ponovitev nenehno trgati filme od ust, je bila letos izbira dnevnih filmov za marsikoga nenavadno preprosta. Lov na zaklade tako resda ni spominjal na Ali Babovo votlino, polno osupljivih in obskurnih presenečenj, a prinesel je eno veliko skrinjo zlata: retrospektivo ameriških filmov po krivem spregledanega Huga Fregoneseja, Argentineca in svetovljana, fatalista in humanista, režiserja vesternov, ki izgledajo kot filmi noir, in filmov noir, ki izgledajo kot vesterni – povečini na 35-milimetrskih filmskih

kopijah, ki so jih studijski arhivi težko dali iz rok in jih bržkone ne bodo več nikoli.

Argentinec Hugo Fregonese (1908–1987) je bil večni »vagabond« (tak je tudi naslov bolonjske retrospektive). Pot za filmom, kakršnega je *hotel* snemati, ga je vodila iz domače Argentine v Hollywood, nato v Italijo, Anglijo, Nemčijo in Španijo ter nazaj v Argentino, a se samotar, »individualist in impulzivni kršilec studijskih pogodb«² nikjer ni mogel ustaliti. Leta 1935 je brez znanja angleščine odrinil v New York, kjer je dve leti študiral na Univerzi Columbia, nato pa študij opustil in presedlal v hollywoodski studio Columbia, kjer je dve leti delal kot tehnični svetovalec pri filmih, umeščenih v argentinski milje, kar je bila tedaj novo porajajoča se modna muha hollywoodskih studiev. Na vse pretege se je trudil prodreti kot režiser. »Če je bil na sporedu film, ki me je zanimal, sem ga šel gledat vsak dan, pogledal sem ga petnajstkrat ali dvajsetkrat [...], tolikokrat, da me je začela zgodba dolgočasiti in sem se lahko osredotočil na to, kako je narejen.«³ Ker pa brez poznanstev in rezimeja v Hollywoodu ni uspel prodreti, se je leta 1939 spet vrnil v Buenos Aires, kjer je sprva snemal dokumentarne filme, nato delal kot pomočnik montaže in režije, leta 1946 pa posnel samostojen režijski prvenec **Ko ni več besed** (*Donde mueren las palabras*). Film je bil uspešen, zato je podjetni Fregonese sam

podnaslovlil filmsko kopijo in jo odnesel slovitemu šefu studia MGM, Louisu B. Mayerju. Mayer, z eno roko vselej na denarnici, je bil očaran nad pičlim proračunom, s katerim je Argentinec ustvaril soliden film, in mu ponudil enoletno pogodbo. Toda Fregonese za MGM ni posnel nobenega filma, saj je zavrnil vsak ponujeni projekt in tako so ga kmalu odpustili.

O Fregoneseju ni veliko napisanega. Podcenili so ga tako sodobniki kot zgodovina. A peščica kritikov, kuratorjev in zgodovinarjev, ki je o njem pisala ali piše, se v marsičem strinja. Prvič, da je bil Fregonese tehnično nadarjen in slogovno navdahnjen režiser z izjemno sposobnostjo napraviti solidne, včasih sijajne in vselej svojevrstne filme iz prozaičnih scenarijev ter B-filmskih žanrov, igralcev in proračunov. Drugič, da so osrednji motivi in preokupacije Fregonesejevih filmov (čeprav nobenega ni režiral po lastnem scenariju) neločljivo povezani

¹ Kehr, Dave in Khoshbakht, Ehsan. »The Drifter's Escape: Hugo Fregonese«. Katalog festivala *Il Cinema Ritrovato* 2022.

² Rubín de Celis, Andrés in Santiago. »The Way of a Gaucho: The Career of Hugo Fregonese«. *Film International*, 31. 3. 2011, http://filmint.nu/the-way-of-a-gaucho-the-career-of-hugo-fregonese/#_edn1 (pridobljeno 15. 8. 2022).

³ *Ibid.*

z njegovo osebnostjo in življenjsko potjo: motivi nestanovitnosti, bega in vandra- nja; razpetost med individualizmom in skupnostjo, svobodo in varnostjo, divjino in domačnostjo; in bolj kot vse drugo Fregonesejev fatalizem, neizbežnost usode in usodnost slehernega človeškega dejanja, toda brez lažne sentimentalnosti.

Potem ko se je kleni individualist, ki je vedel, kakšne filme hoče in kakšnih noče snemati, razšel s studiem MGM, ga je leta 1949 odkril Leonard Goldstein, Universalov plodoviti producent nizkopračunskih žanrskih filmov in šef B-filmske enote. Skupaj sta posnela Fregonesejev hollywoodski prvenec **Enosmerna ulica** (One Way Street, 1950), zgodbo o zdravniku (James Mason), ki z izkupičkom bančnega roba in izvoljenko šefa gangsterske tolpe pobegne v Mehiko, da bi si tam ustvarila novo, boljše in pravičnejše življenje, toda usodi in preteklosti ne more ubežati. **Enosmerna ulica** je že režiserjev prototipski primerek.

Film noir, ki je hkrati vestern. Film o begu in neizbežnosti usode. Toda Fregonesejev fatalizem ima mero, njegova hitra, nesen- timentalna režija ustvarja tragiko brez pa- tosa in dramatičnost brez melodrame. In čeprav so vsi režiserjevi filmi na papirju slišati kot preproste in shematične moral- ke, so vse prej kot to. Globoko razumevanje življenjske ambivalence in subjektivnosti subvertira enostavne enačbe, pomene in simboliko dobrega in zlega, zločinca in žrtve, celo vizualnih znakov svetlobe in teme, noči in dneva, dežja in sonca. Usoda je premočrtna, vse drugo v človekovem živ- ljenju in svetu pa še kako zavito.

Usoda je Fregoneseju naslednje leto pri- nesla genialnega producenta Vala Lewtona, s katerim sta posnela vestern **Apaški bobni** (Apache Drums, 1951). In sodeč po izjemnem ustvarjalnem sodelovanju pro- dukcijsko-režijskega dvojca Val Lewton- Jaques Tourneur lahko samo sanjamo, kakšen opus bi obrodilo večletno partner-

stvo Lewtona in Fregoneseja. Toda usoda je Fregoneseju še isto leto in še pred pre- miero filma Lewtona tudi vzela. **Apaški bobni** so na papirju spet slišati kot kla- sičen vestern svojega časa, v katerem se prebivalci malega mesteca na Divjem za- hodu pred napadom Indijancev zatečejo v cerkev, da bi se lahko tam odvil napet, klavstrofobičen in eksploziven finale. Toda Fregonese ni bil Američan in mati ga ni do- jila z mitologijo pionirskih potomcev Evrope, ki se na ameriškem Divjem zahodu borijo za preživetje in vrednote civiliza- cije. Njegovi v technicolorju posneti Apači niso »rdečkožci«; skozi ozke line vdirajo v cerkev postave v vseh barvah mavrice, ta je moder, drugi zelen, tretji rumen ... Etično zadržanje in simpatije režiserja in gledalca tako prej kot na klasični ameriški vestern spomnijo na spopad med uličnimi tolkami in policisti Los Angelesa v **Napa- du na policijsko postajo št. 13** (Assault on Precinct 13, 1976) Johna Carpenterja. Delitev na dobre in zle ni črno-bela.



DIVJI VETER | 1953

A tudi Universalov studijski primež je bil za Fregoneseja preveč zadušljiv in tako je tudi to pogodbo predčasno prekinil, da bi se lahko posvetil bolj osebnim projektom in ohranil pri delu več avtonomije. Do leta 1955, ko se režiserjeva ameriška zgodba in pričujoče besedilo zaključita, je pod okriljem različnih studiev posnel še osem filmov. Med njimi smo si v Bologni lahko ogledali zaporniško dramo **Mojih šest kaznjencev** (My Six Convicts, 1952 – Columbia), noirjevski western **Divji veter** (Blowing Wild, 1953 – Warner), po fregonesejevsko empatično in ambivalentno *horror* variacijo na temo Jacka Razparača **Mož s podstrešja** (Man in the Attic, 1954 – 20th Century Fox), western iz obdobja ameriške državljanske vojne **Napad** (The Raid, 1954 – 20th Century Fox) in gangster-ski film noir **Črni torek** (Black Tuesday, 1954 – United Artists), ki pripada hkrati podžanru filmov o pobegu iz zapora in se izteče v čisti vesternovski zadnji obračun.

Fregonesejevi filmi so polni podvajanja in zrcaljenja, tako vizualnih kot tematskih motivov. Ponavljanje istega motiva, ki v drugo zadobi nasprotno konotacijo in predznak, kajpak služi podčrtanju temeljne ambivalence človeškega obstoja. Vzemi-mo za ilustracijo Fregonesejev nenavadno sentimentalni in naravnost pristrčni prvi ameriški western **Potepuh v sedlu** (Saddle Tramp, 1950), zgodbo o samotarskem kavboju, potepuhu v sedlu, ki po nenadni, tragični smrti prijatelja postane skrbnik njegovih štirih sirot. Moževo smrt je zakrivil konj, ki se je splašil ob puku strela. Toda konj se splašči vsakič, ko zasliši strel, ponavljajoči se motiv splašenega konja pa je tako hkrati izvor izhodiščne tragike in situacijske komike. Takšno je pač življenje. Je, kar je. Ali kot pravi Jack Palance v vlogi Jacka Razparača v filmu **Mož s podstrešja**: »V resnici ni zločinca. So samo ljudje, prisiljeni početi, kar počnejo, ker so, kar so.«

Podvajajo in zrcalijo se tudi sami Fregonesejevi filmi, kot bi bili vsi del enega samega omnibusa. V dvojici zaporniških filmov **Mojih šest kaznjencev** in **Črni torek** poslednji spopad, v katerem policisti oblegajo pobegle kaznjence, ki so se zatekli v neko skladišče, zopet spomni na naskok Apačev v **Apaških bobnih** in prek teh na Carpenterjev **Napad na policijsko postajo št. 13**, a tokrat sta vlogi napadalec in napadeni v sklepnem obračunu zamenjani. V **Apaških bobnih** majhno mesto na zahodu napadejo Apači. V **Napadu** majhno mesto v severnjaškem Vermontu napade banda konfederacijskih vojakov, pbeglih vojnih ujetnikov, kaznjencev, kot v **Črnem torku**. Njihov kolovodja major Benton bi se lahko v mestecu in toplem naročju lepe vdove Bishop tudi ustalil in udomačil, kot potujoči kavboj Joel McCrea v **Potepuhu v sedlu**. Kavboja kliče glas divjine, ki ga želja po domu še lahko preglasi. Majorja ženeta maščevanje in lastna tragična preteklost, ki ji po Fregoneseju ne gre ubežati. To smo se naučili že v **Enosmerni ulici** in **Divjem vetru**, vesternovskih filmih noir, filmih o begu. Pobegneš lahko le, če se prepustiš toku, če dobesedno skočiš v deročo reko kot Jack Razparač, mož brez preteklosti v **Možu s podstrešja**. »Reka je kot tekoča noč, ki se tiho steka v neskončnost.«

Fregonese je bil, kot rečeno, mojster kle-sanja odličnih filmov iz klavnih predlog in okoliščin. Njegove filme so bistveno zaznamovale njegove lastne okoliščine in prepričanja. A zaznamuje jih še nekaj drugega, manj otipljivega. Polni so drobnih neobičajnosti, ki jih med gledanjem nejasno zaznaš in jih šele nato postopoma ozavešiš. Ambivalentna drža, ki preveva te filme, je seveda pomemben vir te idiosinkratičnosti. Prav tako domiselni formalni prijemi, igra svetlobe, uporaba barv, položaji kamere, izbira fokusa. Toda v Fregonesejevih filmih celo igralci niso to, kar

se zdijo. Igralci studijske B-liste delujejo kot zvezdniki. Medtem ko zvezdniki – denimo Barbara Stanwyck, Gary Cooper in Anthony Quinn v filmu **Divji veter** – delujejo nenavadno posvetno. Kot bi jih potegnili iz upokojitve, kar filmu neznansko paše, a je vendarle nenavadno, če pomislimo, da sta tako Cooper kot Quinn ravno med snemanjem v Mehiki doma prejemale oskarje za **Visoko opoldne** (High Noon, 1952, Fred Zinnemann) in **Viva Zapata!** (1952, Elia Kazan). In tako kot igralci delujejo neobičajno tudi prostori, zlasti eksterierji Fregonesejevih vesternov, ki ne vsebujejo nikakršnih zlahka prepoznavnih, čustveno in pomensko nabitih arhetipskih podob doline Monument Valley, kot so jo v možgane ameriške in svetovne popularne kulture vrezali Ford in kompanija. Mimogrede, v Bologni smo lahko videli tudi novi dokumentarec Alexandra O. Philippa **Vzetje** (The Taking, 2021) o vesternovski apropiaciji te pokrajine, ki je zgodovinsko pripadala in še pripada ljudstvu Navajo, čeravno jo je popularna kultura ustoličila za vizualni simbol ameriškega mita o pionirskem, izbranem in samoniklem belem ameriškem ljudstvu. A to je že druga zgodba. Fregonesejev Divji zahod je bolj divji in bolj pristen – ko se gledalec kot prišlek prvič znajde v njem, ga tudi prvič vidi.

Igor Kernel

Podobe propadanja Evrope

12. FANTASTIC ZAGREB FILM FESTIVAL

30. JUNIJ–12. JULIJ 2022

Od 30. 6. do 12. 7. je v Zagrebu že dvanajstič po vrsti potekal festival filmske fantastike. Glavno prizorišče projekcij ostaja še vedno poletni kino Tuškanac; to je tudi edino mesto, kjer si je moč festivalske filme ogledati na prostem, odkar se je začela prenova Medvedgrada. Zato pa je festivalu spet odprl svoja vrata bližnji kino Tuškanac, kar pride prav zlasti v primeru slabega vremena, ko odpadejo zunanje projekcije, prav tako so tam predvajali dva filma iz osrednjega festivalskega sklopa ter vse kratkometražne filme.

V festivalski ponudbi je bil tudi program navidezne resničnosti, ki je bil na ogled v Muzeju iluzij. Tako kot vsako leto so bili spet najbolj obiskani filmi iz »retro« sklopa, saj je bila za večino gledalcev to prva priložnost, da so jih videli na velikem platnu. Prikazana so bila klasična dela, ki so imela letos okroglo obletnico: **Nosferatu** (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922, F. W. Murnau), ki je praznoval stoletnico, **Metropolis** (1927, Fritz Lang) petindevetdesetletnico, **Odrešitev** (Deliverance, 1972, John Boorman) petdesetletnico, od nastanka **Bližnjih srečanj tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind, 1977, Steven Spielberg) in Lucasove **Vojne zvezd** (Star Wars Episode IV: New Hope, 1977) je minilo petinštirideset let ter štirideset od premiere **Iztrebljevalca** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) – prikazana je bila »finalna« Scottova verzija iz leta 2007.

Novejši filmi, ki smo jih letos videli na festivalu, so vsi evropski, a to ni edino, kar jih druži. Odlikuje jih izrazita črnogledost, nobeden med njimi sveta, v katerem živimo, ne slika v svetlih, optimističnih tonih. Takšen je že otvoritveni **Zadnji klient** (Klienten, 2022) Andersa Rønnowa Klarlunda, ki smo si ga še najbolj zapomnili po njegovih **Nitih** (Strings, 2003). V **Zadnjem klientu** ne manjka izredno surovih prizorov, a podobne skrajnosti smo videli tudi v drugih psiholoških srhljivkah. Tisto, kar ga zares odlikuje, je inteligenten scenarij, ki gledalca postopoma vodi skozi različne plasti zgodbe, vse do nepričakovanega zaključka. Zaplet ob soočenju ugledne psihologinje z novim klientom, ki je dejansko serijski morilec, je že sam po sebi zanimiv, a se kmalu izkaže, da se osrednji motiv filma skriva drugod. Oba lika namreč povezuje mračna skrivnost iz preteklosti, psihologinjo teži nikoli pozabljen kompleks krivde, ker je zapustila svojega komaj rojene sina, da bi lahko »svobodno« zaživela. Ubijalski psihopat je v resnici njen zdaj že odrasli sin, ki se v njeno življenje vrne kot angel maščevanja, saj ji vzame vse, kar si je do tedaj priborila, povrh pa mora za greh iz svoje mladosti plačati tudi s prevzemom krivde za njegove zločine.

Tudi naslednji trije filmi, **Nedolžni** (De uskyldige, 2021), **Družinska večerja** (Family Dinner, 2022) in **Valitev** (Panhau-

toja, 2022), se tičejo družinske sfere. Koprodukcijske **Nedolžne** je režiral Eskil Vogt, ki ga poznamo predvsem kot scenarista (**Močnejša od bomb** [Louder Than Bombs, 2015, Joachim Trier], **Thelma** [2017, Joachim Trier], **Najbolj grozen človek na svetu** [Verdens verste menneske, 2021, Joachim Trier]), podpisal pa se je tudi pod scenarij tega svojega filma, ki je srhljivo opozorilo, da je minil čas, ko so si starši še lahko domišljali, da poznajo in razumejo svoje otroke, saj ti nimajo ničesar več skupnega s svetom svojih staršev. **Nedolžni** tako današnje otroke kažejo kot mutante, v katerih postopoma rastejo paranormalne moči, dokler te ne dosežejo katastrofičnih razsežnosti. Odrasli pri tem nimajo nobene besede, še več, v bistvu ničesar ne opazijo, dokler ni prepozno, pa še potem se ne zavedajo, za kaj pravzaprav gre. **Nedolžni** so še toliko bolj prepričljivi, ker se Vogt ne pusti ujeti v past stereotipnega prikazovanja priseljencev in pripadnikov drugih marginaliziranih skupin kot *a priori* »dobrih« (kar je pogosta hiba sodobnih »družbeno angažiranih« filmov), saj je tokrat glavni negativec prav priseljski otrok, ki se ne ustavi niti pred umorom svoje matere samohranilke. **Družinska večerja** režiserja in scenarista Petra Hengla si za iztočnico jemlje težave najstnice z lastno samopodobo, a se nato z vsakim kadrom podaja vse dlje, dokler nazadnje ne spodkoplje še zadnje utvare o družini kot varnem zavetju.

Sicer smo že slišali za posestniške in manipulativne starše, ki »žrejo svoje otroke«, le da v tem filmu to ni več prispodoba, temveč postane nekaj zelo dobresednega. Tudi v finsko-švedski **Valitvi** Hanne Bergholm imamo opraviti z materjo, ki manipulira s svojo najstniško hčerko. Nanjo na vso moč pritiska, saj skuša prek nje navzven kazati podobo »popolne družine«, ki jo predstavlja na družabnih omrežjih. Hčerka sicer dolgo poskuša ustreči nerealnim zahtevam matere, a se nazadnje zlomi, z neslutnimi posledicami. Jajce, ki ga najde hčerka in zanj skrbi, dokler se iz njega ne izleže bitje, ki postaja vedno bolj pošastno, pa lahko razumemo kot zunanjo projekcijo gneva, ki ga dekle najprej »koti« v sebi, nazadnje pa eksplodira v uničevalnem besnilu. Hanna Bergholm prepričljivo, od začetka do konca, izpelje ta svoj prvenec, metamorfoze, ki smo jim pri tem priča, pa imajo prav cronenbergovske razsežnosti.

Estonski **Kratt** (2020) Rasmusa Merivooja obravnava temo, s katero smo se že seznanili v prav tako estonskem **Novembru** (Rehepapp, 2017, Rainer Sarnet) izpred petih let. Kratt je demonska entiteta, ki je Estoncem zelo blizu, saj pogosto nastopa v njihovi folklori. V nasprotju z resnobnejšim **Novembrom** se tokrat film začne bolj lahkotno, ko razvajeni mestni otroci, namesto da bi pri babici opravljali različna kmečka dela, ki jim smrdijo, najdejo način, kako se temu izogniti. Odkrijejo namreč urok, s katerim lahko priključijo kratta, peklenko bitje brez duše, čigar funkcija je ravno opravljanje različnih del za človeškega naročnika. Kratt je zelo uspešen, predvsem pa zelo hiter izvrševalec naročil in prav v tem je zanka: če ne dobiva dovolj dela zase, si ga najde sam, pri čemer je popolnoma nepredvidljiv, nazadnje pa se obrne proti tistemu, ki ga je priključil. To se zgodi tudi otrokom, njihov kratt (ki obsede babico) je nezaustavljiv, njegova dejanja pa povzročajo kaos in razdejaje. **Kratt** je resda duhovit, a četudi ga zaradi tega označujejo za »komedijo«, je ta

zelo črna, in čeprav v njem nastopajo otroci, prav zanje ni najbolj primeren, saj je preveč krvav. In ker je ta film, drugače kot **November**, ki se dogaja v preteklosti, postavljen v današnji čas, je gledalec v skušnjavi, da bi ga razumel kot alegorijo morastih sanj sodobnih delodajalcev, ki prekarne delavce neusmiljeno ženejo, dokler ne »crknejo«, kratt pa, ravno nasprotno, svojega »delodajalca« usmrti, če ni zadosti hiter pri iskanju novih zadolžitev zanj.

V navedenem sklopu je poljski **Dan, ko sem v smeteh našel dekle** (Dzien w którym znalazłem w smiechiach dziewczynę, 2021) Michała Krzywickega edini film, ki nam govori o distopični prihodnosti, vsi ostali se dogajajo v sedanjosti. V tej prihodnosti, ki je prikazana kot bližnja, prestopnikov ne kaznujejo več z zaporom, temveč jim namesto tega z vbrižgavanjem posebne snovi izbrisejo spomin, sposobnost čustvovanja in lastno voljo, tako da postanejo sužnji, ki brez ugovora in možnosti upora izvršujejo voljo oblastnikov. Aluzija na sodobno družbo, ki skuša na vse načine vklemiti posameznika v predpisane kalupe in ga spremeniti v poslušnega potrošnika, pri čemer se vse bolj oži prostor za svobodno izražanje kritičnega razmišljanja, je tako očitna, da je ni treba posebej razlagati.

Neizrekljivo zlo (Gaesterne/Speak No Evil, 2022) Christiana Tafdrupa je najbolj neprijeten film od vseh, ki so jih predvajali na festivalu. Film po svojem pristopu spominja na Hannekejeve **Smešne igre** (Funny Games, 1997), a še bolj neusmiljeno razgalja vso jalovost »vrednot« sodobne zahodne družbe ter njenih obrazcev »spodobnega« vedenja in razmišljanja. Če je namreč v **Smešnih igrah** družina jetnica dveh mladih moških v lastni hiši, so tokrat mož in žena ter njuna okoli deset let stara hčerka soočeni z drugim parom, ki jih povabi na obisk. Skoraj do konca imata zakonca priložnost, da s hčerko zbežita ali se vsaj upreta, vendar se to ne zgodi. Najprej zato,

ker se kaj takega »ne spodobi«, kljub temu da je obnašanje njihovih gostiteljev vedno bolj brezobzirno, nazadnje pa, ko gledalec še upa, da se bosta postavila po robu vsaj v trenutku, v katerem gre za usodo njune hčerke, namesto tega otrpneti v občutku lastne nemoči. Ne gre za to, da bi bila možki in ženska, ki se gresta z njima svojo igro, oborožena ali bistveno fizično močnejša, pač pa za popolno nerazumevanje razlike med filozofskim razpravljanjem o tem, kaj kdo »čuti«, če smo ga morda preveč prizadeli s svojimi besedami, in soočanjem z resničnim, konkretnim nasiljem. To »nerazumevanje« nazadnje privede do bridkega, logičnega konca: na ukaz obeh mučiteljev, naj se slečeta, zakonca odložita svoja oblačila, nato pa se brez upiranja, kot ovci, v kotanji sredi polja pustita kamenjati do smrti. Poanta filma je neizprosna, povzeta pa je v dialogu pred smrtjo zakoncev, ko mož vpraša svojega rablja, zakaj to počne, on pa mu odgovori: »Zato, ker mi to pustiš.«

Pri celovečernih filmih izstopa dejstvo, da so bili vsi iz »retro« sklopa ameriški, razen dveh nemih, obeh nemških. A če je bil pogled v preteklost v znamenju ameriške produkcije, je bil zato osrednji del, namenjen najnovejšim filmom, povsem evropski. In pri teh sedmih filmih je šlo za zelo ustrezen izbor, tako po kakovosti kot po vsebini. Podobe, ki nam jih kažejo ti filmi, so vse po vrsti izrazito črne, temna je celo edina komedija med njimi. Kar vidimo, je prikaz razkroja celotnega sistema, pri čemer nevarnost na nas preži od znotraj in zunaj. A takšni sta tudi naša sedanjost in prihodnost: Evropa počasi razpada po šivih, kažejo se znaki, da se družba izobilja bliža svojemu koncu, izgublja se zaupanje v dosedanje ureditev, na evropskih mejah pa divja vojna, za katero nihče ne ve, kdaj in kako se bo končala. Lahko bi torej rekli, da je bil program zagrebškega festivala le-tos še posebej aktualen.

Simon Popek

Benetke 2022: ženske v stiski

79. BENEŠKI FILMSKI FESTIVAL

31. AVGUST–10. SEPTEMBER 2022

Benetke bi bile lahko prvi pravi post-pan-demični A-festival, dogodek s stoodstotno kapaciteto dvoran, brez covid-testiranja in z običajnim pristopom na projekcije, a so se odločili drugače. Organizatorji so ohranili sistem rezervacije vstopnic (ki že v prejšnjih dveh letih ni deloval najbolje), ob tem zamenjali IT firmo, ki sistem rezervacij upravlja, in recept za katastrofo je bil sestavljen. Ne bom o detajlih, ampak če *ticketing* sistem tudi po desetih dneh (na dve leti podlage) ne deluje, kot bi moral, potem je čas za upokojitev.

Na koncu štejejo filmi, ki so dobri ali slabi, in prvih je bilo letos dovolj, da lahko govorimo o še eni izdaji, ki s festivaloma v Telluridu in Torontu nastavi utrip sezoni nagrad od novembra do marca naslednje leto. Sam sicer ne delim navdušenja nad nekaterimi najočitnejšimi kritiškimi uspešnicami, sem se pa navdušil nad Netflixovo produkcijo, do katere so anglosaksonski mediji gojili odkrito sovraštvo, češ da ne pripoveduje zgodbe o življenju filmske zvezdnice. Tradicionalno. Korektno. Linearno. Postano. Kako je mogoče, da ne razumeš fiktivne oziroma teoretske narave filma, ki povrh temelji na romanu o eni najbolj prepoznavnih ikon dvajsetega stoletja, dela, ki evidentno noče biti biografija, temveč fragmentirana analiza družinskega, partnerskega in systemskega posilstva osebe, za katero se je zdelo, »da ima vse«, kariero, slavo, srečo, denar.

Andrew Dominik je film **Blondinka** (Blonde, 2022), »biografsko« zgodbo o Normi Jean Baker *alias* Marilyn Monroe, zasnoval na romanu Joyce Carrol Oates iz leta 2000. Že roman je bil v dobršni meri fiktivna re-interpretacija mita o sloviti blondinki in na tej premici se giblje tudi **Blondinka**, saj Normo Jean dojemamo kot dekle, globoko zaznamovano z očetom, ki ga nikoli ni poznala, in mamo, ki so jo v njenem otroštvu odpeljali v psihiatrično bolnišnico. Norma Jean kot žrtev družinskih razmer in Norma Jean kot žrtev mačističnega in manipulativnega Hollywooda; to je skoraj triurni, zelo eliptični in pripovedno malodane abstrakten film, v katerem ikona ves čas pogleduje za svojim *daddyjem*. Vseskozi je iskala inkarnacijo fotografije očeta – šarmantnega in brkatega zapeljivca s fedoro – nad mamimo posteljo, ki naj bi jo nekega dne obiskal in vzel pod svoje okrilje. **Blondinka** je film, ki dekonstruira mit o Marilyn Monroe kot svetleči zvezdi Hollywooda in jo raje predstavi kot z demoni prežeto slehernico, nad katero so se znesli vsi; moški, ljubimci, mediji, studijski sistem.

O drugačne vrste ikoni govori **Vera** (2022), novi presežni film italijansko-avstrijskega dvojca Tizza Covi – Rainer Frimmel. Njena hiperrealistična miniatūra o življenju na socialnem robu si na podoben način »izposodi« resnično medijsko figuro in jo pregnete po svoje. **Vera** ni zgodba o blišču,

temveč o bedi medijskega sveta in zvezdnštva, na videz zrcalna, v resnici pa podobno tragična zgodba kot Marilynina. Peroksidna blondinka je naslovna junakinja Vera, ki ni umrla na višku slave (če je bila prave slave sploh kdaj deležna), temveč je postopoma zdrsnila na socialni rob rimskih predmestij. Vera Gemma je resnična oseba in v filmu jo igra resnična Vera Gemma, prevečkrat lepotno operirana hči slovitega zvezdnika Giuliana Gemme, ki je kraljeval italijanskemu žanrskemu filmu šestdesetih in sedemdesetih let. Vera po očetovi smrti leta 2013 s sestro Giuliano živi zadnje vzdihljaje rimskega *la dolce vita*; denarja jima zmanjkuje, družinsko srebrnino bosta počasi razprodali. Vera še nekako živi v iluziji zvezdnštva, udeležuje se premier in drugorazrednih zabav s paparaci, ko pa njen postarani šofer po nesreči zbije desetletnega otroka, se Vera nenadoma prelevi v altruistko, ki »želi stopiti v življenje« revnih ljudi, klasičnih pasolinijevskih deklasi-rancev, dečkovega očeta in babice. Vera se odloči finančno kompenzirati njihovo nesrečo ..., a ob tem spregleda, da je postala žrtev potrpežljive in inteligentne prevare. Frimmel in Covi sta vzela resnično osebo in jo zmodelirala v napol fiktivno filmsko junakinjo. Kdo ve, koliko Verine zgodbe je resnične (zagotovo je Gemmova hči), a iluzija je včasih močnejša od realnosti. To je sijajen portret precej pozabljenega javne osebnosti, ki bi ji letos – morda še bolje



kot v **Blondinki** – paralelo našli v junaku Seidlovega **Riminija** (2022), propadlem popzvezdniku Richieju Bravu, ki se preživlja s prepevanjem šlagerjev na terasah za upokojene nemške turiste.

Tretji film o vzponu in propadu (plavalase) umetnice je režiral Todd Field, igralec s kratko, a impresivno režijsko kariero. **Tár** (2022) je njegov tretji celovečerni film, konservativno realizirana, a izvrstna in kot britev ostra drama o moralnem propadu uspešne umetnice, dirigentke Lydie Tár (Cate Blanchett), samozavestne, ambiciozne, lucidne, a tudi pretirano tekmovalne in destruktivne posameznice, ki s parnasa postopoma sestopi v purgatorij. Primerjave z Isabelle Huppert v Hanekejevi **Učiteljici klavirja** (La pianiste, 2001) se bodo ponujale same po sebi, čeprav to ni iste vrste film, vsebuje »le« podobno zloben in manipulativen lik. Lydia Tár postane prva redna dirigentka berlinskih filharmonikov v njihovi zgodovini, približuje se izdaja njene avtobiografije, z ljubimko (Nina Hoss), prvo violino orkestra, umetniško vodita najslovičnejši filharmonični orkester na svetu, toda škandali z nekdanjimi podrejenimi ter mali konflikti v zasedbi bodo postali veliki in jo postopoma povlekli proti dnu. To je film Cate Blanchett in njene magične prezence; Field je izjavil, da je vlogo napisal samo za-

njo in da filma v primeru njene zavrnitve ne bi posnel. Morda gre zgolj za uporabno PR izjavo pred premiero, toda ko gledaš njeno radiacijo, ugotoviš, da je imel prav; v tej vlogi ne vidiš nobene druge igralkе.

V **Benetkah** je sicer zmagala – za moje pojme presenetljivo – Laura Poitras s filmom **Vsa lepota in prelivanje krvi** (All the Beauty and the Bloodshed, 2022), problemskim dokumentarcem na temo kulturnega mecenstva in sodobne umetnosti, ki pa se žal ne zna odločiti, ali je to film o Nan Goldin, znameniti newyorški fotografinji, ali film o aktivističnem boju proti družini Sackler in njenemu milijardnemu farmacevtskemu imperiju, ki je v nekaj desetletjih s široko dostopnimi opiatnimi zdravili v odvisnost (in smrt) spravila na tisoče Američanov. Umetnost in farmacija gresta tule z roko v roki, Sacklerji so dobrodušni mecen največjih muzejev in galerij po svetu, kjer se v stalnih zbirkah nahajajo tudi dela Nan Goldin – ta pa ima sorodnico, ki je pred leti umrla prav zaradi Sacklerjevih opiatov. Brez dvoma relevantna tema žal ni našla pravega filma; režiserkino neprestano preskakovanje med zgodbo o družini Sackler in javnih protestih P.A.I.N. aktivistov, ter zgodbo o umetniški formaciji provokativne Nan Goldin je za moj okus pretirano iritantno in kontraproduktivno,

sploh ker je Nanina zgodba v principu veliko bolj zanimiva in kontroverzna, saj umetnica izhaja iz newyorških slumov in undergrounda, kjer je prodajanje telesa pomenilo dokaj ustaljen način preživetja.

Naj omenim še nekaj favoritov. Lars von Trier se je s petdelno serijo **Kraljestvo: Eksodus** (The Kingdom: Exodus, 2022) po četrto stoletja vrnil v znamenito kopenhagensko bolnišnico, ki se je v zadnji epizodi druge sezone zavoljo maščevalnih duhov iz nekdanjega močvirja pod temelji soočala z apokalipso. Od konca druge sezone leta 1997 so režiserju umrli številni igralci, drugi pa so se postarali, tako da ne spadajo več v kontekst njegove žanrske ekshibicije. Ampak Trier je vedno premogel dovolj igrivosti in izvirnosti, zato tretjo sezono postavi v metafilmski kontekst; že v prvem prizoru izvemo, da bolnišnični delavci – od vratarjev in varnostnikov do snažilke – niso bili navdušeni nad izvirno serijo, ki naj bi »instituciji nakopala samo težave« in jih stala prestiža, ter da »niso prenesli režiserjevih neumnih dialogov«. Takoj za tem se v službi zglozi novi šef nevrološkega oddelka, sin zloglasnega švedskega kirurga Helmerja, ki do Dancev goji še večje sovraštvo

kot njegov oče in ki skuša v delovni proces vnesti nekaj reda, kar (danske) zdravnike, kirurge in člane skrivne lože iz bolnišničnega drobovja požene v protiofenzivo! **Eksodus** je po pričakovanju igriva mešanica žanrske satire in politično nekorektnega humorja, ki se tule najlepše manifestira v nikoli končani bitki med Danci in Švedi za intelektualno prevlado. Infantilne debate kirurgov na temo kulturne superiornosti (Dreyer ali Bergman? Andersen ali Strindberg? Lego ali Volvo?) dobijo huronski pospešek, ko novemu šefu oddelka sodelavci v neopremljeno pisarno zložijo nesestavljeno Ikeino pohištvo.

Paulu Schraderju so na Lidu podelili nagrado za življenjsko delo, sam pa je predstavil film **Mojster vrtnar** (The Master Gardener, 2022), s katerim je potrdil, da je verjetno poslednji klasični (off)hollywoodski pripovednik. Struktura je strogo zakodirana v pravilih studijskega B-filma (narativni off glas, problematična zgodovina junaka, konflikt z antagonistom in prišlek, ki s seboj prinese težave ...) in potemtakem evocira tako Kingovega **Revolveraša** (The Gunfighter, 1950) kot **Taksista** (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese), za katerega

je Schrader prispeval legendarni scenarij. Mojstrski vrtnar je Narvel Roth (Joel Edgerton), ki za postarano veleposestnico (Sigourney Weaver), katere posest komično spominja na plantažo nekdanjih sužnjelastnikov – tako se posestnica tudi obnaša – skrbno neguje razkošni vrt. Potem se na njenem posestvu nenadoma znajde nečakinja, dvajsetletna mulatka Maya, ki naj bi jo Roth naučil tako skrivnosti hortikulture kot bontona. Maya ima svojo skrivnost (zgodovino zasvojenosti), toda Roth ima še večjo in težjo: v resnici je varovana priča, nekdanji beli supremacist, z nacističnimi insignijami tetovirani spreobrnjenec, ki ga Maya postopoma očara. Film v drugi polovici prevzame karakteristike B-filma, nesojena ljubimca pošlje v beg in na socialno margino, kar se zdi kot kliše studijske B-produkcije, ampak Schrader se tokrat vsaj izogne junakovemu svetopisemskemu žrtvovanju za mladenko, ki ga je preko **Taksista** in **Števca kart** (The Card Counter, 2021) pripeljalo v 21. stoletje. Pod črto je to soliden *déjà vu* starega rutinerja, vsekakor pa mnogo boljši film od recentnih Schraderjevih formalno hladnih del.



Rajko Grlić

Še ne povedane zgodbe

Režiserijeve beležke

o izgnanstvu, družini in filmu

PREVEDLA ŽENJA LEILER KOS

FICTION & NONFICTION | Po splošni delitvi spada igrani/narativni film v *fiction*, dokumentarni film pa v *nonfiction*. Vendar pa vsak film, tudi dokumentarni, izbere neko resničnost in s tem oblikuje novo. Zato lahko rečemo, da je *fiction* vsak film, ki si bolj ali manj prizadeva, da bi verjeli v njegovo resničnost, v njegov *nonfiction*.

Delitev na »stvarno resničnost« in »ustvarjeno resničnost« obstaja že od nekdaj. Tako so se tudi judovski dokumenti delili na dve kategoriji: *Halaha* (iz hebrejskega glagola *halah* – iti, hoditi) – zbirka predpisov ali pravil, ki veljajo za vse. *Hagada* (glede na glagol *hagad* – govoriti, pripovedovati, reči) – zgodbe o eksodusu, ki se prenašajo z očeta na sina.

V predgovoru *Talmuda* v izdaji Otokarja Keršovanija Eugen Werber zapiše: »*Halaha* je, vključujoč vse življenjske pojave, teoretsko dopolnjevala in razvijala pravne ter obredne predpise, *hagada* je poskušala ljudi s pripovednimi in drugimi literarnimi postopki narediti dovzetne za te iste predpise in zakone.«

ZAGREB, 1978 | Gospa Ruža Jurković je poklicala vsaj trikrat in v branje ponujala svoj dnevnik. Prav tolikokrat sem ji razložil, da ga bom z veseljem prebral, vendar mi ga mora najprej poslati. Če pa je toliko dragocen, da ga ni mogoče poslati po pošti, kot trmasto vztraja, naj ga prinese nekdo, ki mu zaupa. Ko je poklicala še četrtrič in petič, sem vedel, da mi ne ostane drugega, kot da se sam odpravim k njej.

Pozvonil sem na vratih pritličnega stanovanja na Mažuranićevem trgu. Odprla je ženska, ki ji je bilo zaradi pridušene svetlobe in debelega sloja ličil zelo težko, skoraj nemogoče, določiti leta. Šestdeset, petinšestdeset, morda sedemdeset.

Sedela sva v dnevni sobi, polni težkega vonja po kolonjski vodi. Pogostila me je s sladkim likerjem in začela pripovedovati svojo zgodbo ter pri tem kazati fotografije iz albuma. Bila je balerina. Povsod je plesala. Med vojno v Kabaretu Dverce v Illici pri Stroziju ter v Hrvaškem narodnem gledališču, v katerem je ostala tudi po vojni.

Listanje je trajalo zelo dolgo, preden mi je le pokazala dnevnik, po katerega sem prišel. Šlo je za eno samo stran tako imenovanega trgovskega papirja, zloženega na pol. Celoten tekst, napisan na roko, je bil en sam stavek brez vejic in pik.

Kot balerina Hrvaškega narodnega gledališča je takoj po vojni spoznala mladega policista. Zaljubila sta se in se poročila. Bil je lep, malce obseden s seksom. Kmalu se je izkazalo, da je tudi patološko ljubosumen. Zaklepal jo je v sobo in jo spustil samo na predstave v gledališču. Čez nekaj let se ji je uspelo ločiti. On se je ponovno oženil, imel otroka ter nekega dne med vožnjo s fičkom umrl v prometni nesreči.

Ko sem prebral dnevnik, je obrnila novo stran v albumu in ponosno pokazala fotografijo, posneto pred štiridesetimi leti, na kateri je bila gola. Lepa je bila. Ko sem odvrnil oči od fotografije in pogled usmeril vanjo, sem opazil, da me gleda z neko čudno starčevsko

koketnostjo. Tisti hip sem se spomnil, kje sem že videl prizor, v katerem sem se pravkar znašel – v Wilderjevem **Bulvarju somraka** (Sunset Boulevard, 1950). Mladi scenarist Joe Gillis nehote pristane pri Normi Desmond, veliki zvezdi nemega filma. Tudi ona mu kaže fotografije in izvleče svoj rokopis za naslednji film.

ZAGREB, 1980 | Potreboval sem dve leti in v tem času v različnih fazah sodeloval z nekaj pisci – Srđanom Karanovićem, Alexom Koenigsmarkom, Petrom Kvesićem, Nenadom Burcarjem in Brankom Šomnom –, da bi nazadnje v osmi ali deveti roki sam prišel do končnega scenarija. Čeprav v njem iz dnevnika ni ostalo nič drugega razen tega, da sta glavna lika policist in balerina, je treba priznati, da brez Ruže Jurković nikoli ne bi bilo filma **Samo enkrat se ljubi**. Zato v uvodni špici v znak hvaležnosti piše: »Po zgodbi Ruže Jurković.«

ZAGREB, 1981 | V Zagrebu je bil film dolgo na sporedu. Gospa Ruža Jurković je dala nekaj velikih intervjujev. V enem izmed njih, medtem ko hvali film, pove, da ga je videla sedemkrat ali osemkrat.

ZAGREB, 1983 | Pokliče me urednik znane založniške hiše in sprašuje, ali sem prebral besedilo Ruže Jurković. Kakšno besedilo? Besedilo njene knjige **Samo enkrat se ljubi**. Ponudila jim je avtobiografski roman, ki natančno sledi vsakemu prizoru filma. Skratka, prepisan film. Kaj naj naredijo? Smejem se in odgovorim, da to ni odvisno od mene. Gre za njihovo odločitev. Tudi on se smeji. Ve, da ne more objaviti. Želel je samo preveriti, ali sem bral rokopis.

Knjiga ni nikoli izšla, pa tudi sam gospe Ruže Jurković nisem nikoli vprašal, zakaj je verjela, da je tisto, kar se dogaja na ekranu, njeno življenje. Nisem je vprašal, ker sem se bal, da ne bi poškodoval te krhke poti domišljije, po kateri je življenje odšlo na filmsko platno in se potem iz sveta fikcije vrnilo v resnično življenje.

CAMEO | Zelo kratek nastop znane osebe, večinoma režiserja v svojem lastnem filmu.

ZAGREB, 1978 | Oče je pripovedoval o zagrebškem profesorju zgodovine, ki je veliko vedel in ki je o zgodovini pripovedoval s strastjo očitca, v prvi osebi. Ko bi govoril o oklepnem vlaku, s katerim so izgnane ruske revolucionarje prepeljali iz Berlina v Sankt Peterburg, bi rekel: »Lenin pravi: Ja, Stalin ima prav! Sam pa mu na to odgovarjam: Kako lahko verjameš Stalinu? Ta te bo stal glave ...«

Skratka, v vsak dogodek bi neopazno postavil sebe, potem pa, kot da se ni nič zgodilo, nadaljeval zgodbo.

ZAGREB, 2010 | Včeraj je Lordan Zafranović v oddaji HRT, ki jo vodi Goran Milić, kot star praški študent govoril o letu 1968, okupaciji in študentski stavki na FAMU-ju. Z mikrofonom je stal pred vrati praške Akademije in zelo prepričljivo, s skoraj dramatičnim glasom, govoril o tem, kako je neki sovjetski vojak razbil vhodna vrata, kako se je za njim pojavil ogromen tank in kako nas je ta vojak potem pregnal iz Akademije in pri tem vpil: »Out!« Gledam ga in vidim, da govori s strastjo pravega očitca.

Edini problem je, da Lordana takrat ni bilo ne v Pragi ne na Akademiji. V Splitu je snemal svoj prvi celovečerni film **Nedelja** (Nedjelja, 1969) z Goranom Markovićem v glavni vlogi.

Ko ga gledam, niti za trenutek ne pomislim, da namerno laže ali si izmišljuje, da je postal senilen ali pa se enostavno dela važnega in se hvali z nečim, česar ni doživel. On verjame, o tem sem popolnoma prepričan, da se je to zgodilo, in sicer točno tako, in da je pri tem sodeloval.

V teh štirideset in nekaj letih smo vsi »preživeli iz Prage« toliko govorili o Pragi naše mladosti, da je danes zelo težko – če ne skoraj nemogoče – izločiti fikcijo iz dejstev, tuje izkušnje ločiti od svojih. Pa smo se smejali partizanom in njihovim prerekanjem, kdo je streljal, kdaj in iz katerega kota.

MOVIE THEATRE (CINEMA) | Kino je prostor, v katerem prikazujemo filme.

ZAGREB, 1928 | Oče mi je pripovedoval, kako je gibljive slike prvič videl v neki prepolni dvorani z malim platnom in zelo nejasnimi slikami na njem. Pred platnom je stal človek z dolgo palico, kazal, kdo je kje, in glasno opisoval, kaj točno se dogaja: »Vidite, zdaj ga nosijo, zdaj kralj, vidite, tale tu, ja, to je kralj, prihaja v ...«

DOJRAN, 1975 | Na Dojranskem jezeru v Makedoniji snemamo eno od šestih epizod dokumentarne serije **Žestoke priče** (Divje zgodbe). Iz Skopja dobimo filme o Dojranu, posnete v zgodnjih petdesetih letih. Da bi jih lahko videli, moramo najeti kino.

Vstopimo v veliko dvorano. Na sredini stoji železen sod. Okoli njega dvajset stolov različnih velikosti in oblik. Povedo nam, da moraš pozimi za ogled filma poleg vstopnice obvezno prinesiti drva. Filme gledajo sedeč okoli soda, v katerem gori ogenj in v katerega vsake toliko časa kdo vrže svoje poleno.

GORJANI, 2017 | Prebiram sijajno knjigo Damirja Karakaša *Šume nje gozda* (Sjećanje šume, 2016). Medtem ko opisuje kino svojega otroštva, piše, kako je vodja kina, ki je želel prihraniti drva, v peč postavil prižgano svečo, da bi publika verjela, da peč gori.

OPENING SCENE | Prizor, ki odpira film, je pogosto ključen za razumevanje celotnega filma.

PULJ, 1966 | Sprejet sem na FAMU. Konec poletja potujem v Prago. Ne vem, kaj me čaka tam – so zime mrzle, moram vzeti kaj hrane?

V takrat zelo branem beograjskem tedniku *NIN*, ki je tako kot zagrebški *VUS* izhajal na velikem časopisnem formatu, je vsa zadnja stran posvečena pogovoru z mladim režiserjem, velikim upom kinematografije in študentom filmske režije na prestižni filmski akademiji v Pragi – Srđanom Karanovićem.

Stojim poleg Slavoloka zmage in ga zagledam z dvema dekletoma. Visok, suh, bujnih las. Prepoznam ga po fotografiji iz *NIN*-a. Govori glasno, maha z dolgimi rokami, dekleti se smejita, gledata ga z občudovanjem, uživata v vsaki njegovi besedi. Počakam, da gredo mimo, se neodločno odpravim za njimi, na koncu se opogumim in ga ogovorim. Opravičim se, da ga motim, se predstavim in povem, da kmalu potujem v Prago, kjer bom študiral na isti akademiji, in da me zanima, kaj moram vzeti s sabo in česa se tam ne dobi. Posluša me, očetovsko potrpeplja po rami in reče: »Zdaj nimam časa. Pokliči me. Tu smo,« ter se ob smehu deklet odpravi naprej.

BEOGRAD, 1945 | Njegov dedek Milan je bil kustos Etnografskega muzeja v Sarajevu, njegova babica po mami je sestra slikarja Vladimirja Becića, mama Višnja, ki se je rodila na Svačićevem trgu v Zagrebu, je pekla najboljše gibanice, kar sem jih kdaj jedel, oče Milenko pa je ustanovil Jugoslovansko kinoteko v Beogradu. To je torej nahrbtnik, s katerim je šel Đida v življenje – z namenom, da postane velik skladatelj. Da tako kot ostali praški študenti ni imel posluha, ni treba posebej omenjati.

»Prvi direktor (na čigar iniciativo je bila ustanovljena Centralna kinoteka pri zveznem podjetju 'Zvezda film', kar je pomenilo začetek dejavnosti današnje Jugoslovanske kinoteke) je postal znani profesor Milenko Karanović (sicer oče režiserja Srđana Karanovića),« ob obletnici pišejo beograjske *Novosti*.

Ustanovil jo je – o čemer časopis ne piše – leta 1948, in sicer tako, da je slučajno naletel na delavce v centru Beograda, ki so s sekirami razkosavali filmske trakove, ter z njihovo pomočjo

našel skladiščene filme v bunkerju pod Tašmajdanom. Potem je objavil oglase po vsej Jugoslaviji in tako zbral prve filme. Iz njih je nastala Jugoslovanska kinoteka.

BEOGRAD, 1969 | Ob eni izmed Višnjinih odličnih gibanic je Milenko pripovedoval, kako je spoznal mojo mamo. Bilo je nekaj dni po osvoboditvi Beograda. Dobro je znal risati, zato so ga poklicali v Agitprop na sestanek glede zasnove otroškega časopisa. Sestanek sta vodila pisatelj Branko Ćopić in mlada partizanka v uniformi, moja mama. Po Milenkovi pripovedi se je usedla, na mizo položila pištolo in rekla: »Ustanavljamo otroški časopis.« To zgodbo smo preverili deset let pozneje, ko je bil Đidev oče na obisku pri mojih starših v Zagrebu. Bila je resnična.

Milenko je večji del življenja posvetil filmski pedagogiki. Po vsej Jugoslaviji je organiziral filmska taborjenja. Tako je Đida na taborjenju na Koločepu, še ne star petnajst let, režiral svoj prvi in edini filmski »spektakel«, ki je na koncu spremenil uso- do nesojenega skladatelja.

PRAGA, 1966 | Skupaj z Goranom Markovićem sta bila po letu 1948 prva jugoslovanska študenta na FAMU-ju.

Snemal je odlične študentske filme. Dve leti sva si delila sobo. V tej sobi sva napisala tudi prvi scenarij. Mira Trailović je naročila scenarij za otvoritev prvega *Bitefa*. S Srđanom in Goranom smo napisali bogokletno igro, ki si je tudi ona ni upala uprizoriti. Preveč smo se norčevali iz himne *Hej Slovani*. Scenarij je bil pozneje objavljen v beograjskem časopisu *Vidici*.

Tudi prvi »pravi« scenarij sva napisala s Srđanom. Vzela sva prve tri stavke *Tübingenskega uvoda v filozofijo* Ernsta Blocha in vsak je poskušal po enem izmed teh stavkov napisati zgodbo.

ZAGREB, BEOGRAD, DUBROVNIK, MOTOVUN, TRSTENO, BLEJ, 1971–1981 | Po FAMU-ju sva začela skupaj pisati. Tri njegove filme, tri moje, serijo *Na vrat na nos* Tisti, ki je režiral, je pisal prvo in zadnjo roko, vmes sva drug drugemu poskušala zrušiti, kar si je tisti, ki je vodil projekt, zamislil. Ampak to je bolj ali manj znano.

Na kratko: bil je talentiran, vesel in lep. Ljubili so ga filmi in ženske. Živel je srečne in nesrečne dni. Potoval je po svetu, pazil, kakšen vtis vzbuja, obnašal se je malce aristokratsko ali pa se je vsaj želel tako obnašati. Potem pa je nekega dne rekel dovolj in nikoli več ni napisal niti črke niti posnel kadra. Leta ga nagovarjam, da o tej dramatični prekinitvi z vsem, kar je bilo, nekaj napiše. Za zdaj nič od tega. Niti vrstice.

GORJANI, 2013 | Vroče je. Pijemo hladno Deškovićevo malvazijo.

»Ničesar ti nisem zavidal. Niti filmov niti načina življenja in tega, kar si imel. Edino Ano sem ti zavidal,« reče po dolgi tišini.

Utrujen je, godrnjav. Težko se premika. Globoko ga je prizadelo, kako so se do njega obnašali producenti pri njegovem zadnjem filmu. Vseskozi ponavlja: »Filma je zame konec. Rad se ga spominjam.«

Prvi je odnehal, morda najboljši med nami.

Med tema dvema istrskima prizoroma, v teh petdesetih letih, ki razlikujejo tisti puljski dan od te gorjanske noči, sva veliko doživela skupaj – od študentske sobe do medsebojnega botrstva, od neštetihih steklenic do množice hotelov in mest, v katerih sva pisala, in festivalov, kamor sva potovala, od prijateljev do punc, od skupnih počitnic do istočasnega odhoda v Združene države. Bila sva in ostala več kot prijatelj.

ATHENS, OH, BEOGRAD, ATHENS, OH, 2017

From: Rajko Grlic

Today, 8:14 AM

To: Srdjan Karanovic

To noč sem sanjal o tebi.

Sediva v nekem mestu, morda Pragi, a prav lahko je tudi Pariz. Vprašam te: »Zakaj si prišel?« Izmikaš se, ne odgovoriš. »Gre za kakšno damo?« Ne odgovoriš. Na koncu z najstniško sramežljivim nasmehom pokimaš. Rečem: »Opa, je to pogosto v zadnjem času?« Skomigneš z rameni in ponosno rečeš: »Ja!«

From: Srdjan Karanovic

Today, 4:54 PM

To: Rajko Grlic

Hahahaha! Kot vse sanje tudi te nimajo nobene zveze z resničnostjo. Najbrž so zato tudi lepe ... Tudi sam pogosto sanjam o tebi v zvezi z nekimi snemanji ali počitnicami, a ko se prebudim, vse pozabim.

Đ.

OPOMBA PREVAJALKE

Knjiga Rajka Grlića **Neizpričane priče** je prvič izšla leta 2018 pri zagrebški založbi Hena com. Doslej je bila prevedena v angleščino, ki se ji letos pridružujejo tudi prevodi v makedonski, češki in slovenski jezik. Slednji bo izšel v založništvu Slovenske kinoteke.

Gre za avtobiografsko prozo, ki jo avtor splete iz niza kratkih zgodb, beležk, spominov, vinjet, anekdot in opomb pod črto. Uvede jih s filmskimi pojmi, razvrščenimi po abecedi. Nekakšen osebni filmski leksikon tako prinaša »puzzle«, ki ga bralec lahko poljubno sestavlja – knjigo lahko bere od začetka do konca ali pa iz nje poljubno izbira posamezna gesla. V obeh primerih se mu razprejo režiserjeva osebno-družinska zgodovina, poklicna pot, zgodba nekdanje skupne države ter njenih politično-kulturnih značilnosti in pretresov ter seveda kompleksnost sveta filmskega ustvarjanja. Knjiga torej ni le »klasična« avtobiografija, ampak tudi dokument nekega usodnega časa, ki je zaznamoval številne posameznike in generacije. Grličeva pisava je duhovita, čustvena in obenem trpko distancirana. Na vse tri načine preizprašuje in tke razmerje med režiserjevim resničnim življenjem in filmsko izmišljijo – da bi pod črto priznal, da filmskih ali literarnih zgodb ni treba iskati nikjer druge kot v življenju samem.

Predstavitve knjige bo ob prisotnosti avtorja potekala v dvorani Slovenske kinoteke, v četrtek 10. novembra, ob 19.30, v okviru odprtja retrospektive **Rajko Grlić in praška šola** na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu – Liffe.

Nataša Bučar in Marina Gumzi

STABILIZACIJA NACIONALNEGA FILMA MED GLOBALNIMI IZZIVI EKSTREMNE PRIHODNOSTI

Nataša Bučar zase pravi, da ni radikalen človek. Namesto tega stavi na stabilnost in diplomacijo. Zdi se, da ji je pomembno, da pri svojem delu in odločitvah, kolikor je mogoče, upošteva različne deležnike iz stroke; da jih posluša in do njih pri tem ohranja visoko profesionalno spoštovanje. Njene odločitve so na podlagi informacij, ki jih zbere, managersko pragmatične.

Slovenska filmska skupnost je do Bučarjeve v zadnjih petih letih, odkar vodi osrednjo institucijo, ki podpira in regulira organizirano nacionalno filmsko ustvarjalnost, vzpostavila tolerantno, pa tudi nekoliko zadržan odnos. Posameznice_ki, ki razumejo in podpirajo njen princip dela, karakterno in po naravi stvari niso nujno tudi najglasnejše_i ali najbolj izpostavljene_i, po drugi strani pa je v kritikah njenega dela projiciranih precej sistemskih frustracij, za katere je mogoče sklepati, da jih filmske_i delavke_ci zaradi krhkosti podporne sistema prevzemajo nase kot negativno profesionalno identiteto. Dobro argumentirane, konstruktivne javne kritike v resnici ni veliko. Večkrat sem namesto tega ob robu stanovskih debat slišala opazko čez profesionalno ozadje, s katerim je Bučarjeva prevzela vodenje centra. Z oceno, da je bolj managerka kot filmarka, se je ta argumentacija navadno tudi zaključila. O tem, da gre za očitek brez nog, sem precej razmišljala po neki random situaciji, ko sem se pred kakšnim letom s prevozi.org peljala iz enega v drugo slovensko mesto. S potnico sva po neizogibnem s-čim-pa-se-vi-ukvarjate-če-ni-skrivnost ugotovili, da naju poleg destinacije povezuje tudi to, da pozna Natašo Bučar: z voznico sta bili sošolki na faksu. »Nataša je že takrat živel samo za film,« je večkrat ponovila.

Osnovna ideja za pogovor z Natašo Bučar je bila, da v njem za spremembo ne bi bili osredotočeni na problem financiranja slovenskega filma, in to kljub dejstvu, da se zdi, da brez govora o denarju o filmu dejansko sploh ne moremo govo-

riti. Ta kavzalna rigidnost je, vsaj odkar sama delujem v filmu, slovensko filmsko pokrajino definirala še bolj kot druge primerljive evropske kinematografije, pri čemer se mi zdi, dlje kot jo opazujem, da lahko občasno služi tudi kot priročen izgovor za izogibanje globljim premislekom in možnim reformacijam. Namesto o finančnih sredstvih – ki jih je že dobro desetletje kritično premalo, katerih nezadostnost je bila večkrat izmerjena, dokazana, skomunicirana, povišanje katerih je bilo dogovorjeno, obljubljeno, pričakovano, a ki jih kljub temu še kar ni in ni, vsaj ne v zadostni višini – sem zato želela, da bi govorili o temah, za katere v »resnih« pogovorih o slovenskem filmu praviloma zmanjka časa ali volje, ali pa se jih zgolj odključka in gre naprej.

Angažirano pogovarjanje o možnostih za mlade ustvarjalce in za filmske delavce iz manj privilegiranih okolij, o smislu podpore nekonvencionalnim narativnim formatom in kratkemu filmu, o odpiranju sektorja v smer večje družbene reprezentacije, o t. i. zelenih praksah ali duševnem zdravju zaposlenih v filmskem sektorju je že leta le del obrobja organizirane filmske dejavnosti in tam za zdaj tudi ostaja. Zasičenost z vsebinami in posledično še večja sektorska segmentacija in hierarhizacija sta zadnje desetletje stopnjevali napetosti in nesorazmernosti znotraj filmske industrije v globalnem smislu, hkrati pa se je razkrivala tudi vse očitnejša arhaičnost konvencij in sistemskih ureditev. Manj artikulirane_i, manj glasne_i, manj privilegirane_i ustvarjalke_ci – med njimi v prvi vrsti mlajši in neuveljavljeni ljudje – znotraj take segmentacije niso v ugodnem položaju, določene teme, ki niso nujno podvržene ekonomskim števcem, med njimi posebej izrazito solidarnost, duševno zdravje in okoljska trajnost, pa sploh ne pridejo do izraza.

Leta 2018 je SFC naročil in predstavil študijo o zastopanosti žensk v filmskem sektorju, v letih, ki so sledila, pa je glede na

velika nesorazmerja, ki jih je pokazala študija, z večjo pozornostjo obravnaval problematiko participacije ženskih ustvarjalok. Odlični iniciativi do zdaj druge, podobne, še niso sledile. Normalizacija in krepitev jedra slovenske filmske pokrajine bi bili logični, če nas od zunaj ne bi že razjedale radikalne okoliščine, ki so v resnici veliko večje od klavnega razumevanja narave in potencialov filmske ustvarjalnosti, kakor ga domačemu filmu izkazujejo slovenski politiki.

Če naj odgovornost za alarmiranje glede nujnosti volje za pogumnejše spremembe prevzamejo mlajše_i filmske_i ustvarjalke_ci in ustvarjalke_ci, ki v sedanjih standardih vidimo zrealizirane zmotne premise sodobne družbe, in moramo prvi v vrsti vztrajati pri dialogu oziroma bolj zavezujočih dogovorih glede prihodnosti, naj bo ta pogovor ena takih iniciativ.

**

Na začetku nekaj »straight-forward« vprašanj za orientacijo: decembra 2016 te je svet javne agencije imenoval za direktorico Slovenskega filmskega centra z mandatom petih let. Konec lanskega leta si bila, kot sploh prva oseba, ki ji je to »uspelo« v samostojni Sloveniji, izvoljena za drugega. Se še spomniš, s kakšno perspektivo v mislih si leta 2016 v precej razgretim ozračju prevzela mesto direktorice? | Področje filma sem ob nastopu prvega mandata v letu 2016 poznala z različnih zornih kotov, tako iz perspektive festivalov in kinematografov kot iz izkušenj, ki sem jih pridobila pri delu na Ministrstvu za kulturo. Najbolj dragoceno perspektivo pa sem pridobila v štirih letih delovanja v samem jedru, na Filmskem skladu, predhodniku današnjega SFC. Vse to mi je omogočalo zelo jasn pogled na težave tega področja, v Sloveniji kronično podhranjenega in družbeno nikoli zares dobro sprejetega. Prepričana sem bila, da imam kot direktorica osrednje filmske institucije dve ključni nalogi: doseči boljši sektorski dialog, v katerem mora agencija in z njo oseba, ki jo vodi, prevzeti osrednjo vlogo in povrniti ugled filmu v domačem prostoru.

Kateri uspeh iz obdobja prvega mandata doživljaš kot največjega? | Ob današnjem pogledu na razmere lahko rečem, da mi je uspel cilj vzpostavitve kakovostne in bolj vključujoče komunikacije v sektorju. Mislim, da se je s tem dvignilo zaupanje tako na strani filmskih ustvarjalcev do SFC kot tudi SFC do filmskih ustvarjalcev, predvsem do producentov kot nosilcev odgovornosti za izvedbo projektov, ki jih SFC financira. Sama menim, da sta prav spoštljiva sektorska komunikacija in visoka stopnja zaupanja temeljni za ustvarjalno okolje sektorja. Šele na podlagi tega se lahko dvigne kreativnost ustvarjalcev in nji-

hova ustvarjalna drznost – in to se je zgodilo. Dosegli smo nov kakovostni nivo domačega filma. Na to sem najbolj ponosna.

Katera je (bila) največja frustracija oziroma česa ti v tem času (še) ni uspelo doseči? | Največja frustracija so bila in ostajajo zelo omejena finančna sredstva za slovenski film. Kljub postopni rasti so sredstva občutno prenizka. Ko sem nastopila mandat, je SFC upravljal s 4.4 mio evrov, v letu 2022 imamo na voljo 6.4 mio. V letu 2018 smo si skupaj z Odborom za kulturo Državnega zbora zastavili cilj, da bomo do leta 2022 sredstva za film dvignili na 11 mio evrov, kar se, žal, ni uresničilo. Osebnostno to razumem kot enega največjih razočaranj svojega mandata. Cilj, povezan s finančnimi sredstvi, je seveda nemogoče doseči brez naklonjenosti politike, predvsem drznosti Ministrstva za kulturo, ki po 30 letih samostojne države tej osrednji kreativni panogi sodobnega časa še ne namenja prednostnega mesta.

Kateri je tvoj najbolj ambiciozen cilj ali želja za tekoči mandat? | V tekočem mandatu si želim, da bi slovenski film uspeli popeljati na eno od najvišjih stopnic evropske kinematografije, med katere zame sodijo uvrstitve v uradne programe v *Cannesu* in *Berlinu* ter nominacija za evropsko filmsko nagrado. S kratkimi filmi si letos prvič v zgodovini obetamo nominacijo za evropsko filmsko nagrado v kategoriji kratkega filma – med kandidati sta kar dva filma slovenskih režiserk, Špele Čadež in Urške Djukić.

Kako danes – v primerjavi s perspektivo, ki si jo imela ob začetku mandata – gledaš na slovensko filmsko oziroma AV pokrajino? | Moj pogled na slovenski film se ni spremenil. Tako kot danes sem tudi ob nastopu prvega mandata spoštovala domači film in njegove ustvarjalce. Danes za domače filme vidim še več priložnosti in izzivov. Jasno je postalo, da je zanimanje mlade generacije za vstop v profesionalni svet filma veliko in da je eden ključnih izzivov razvoj mladih talentov, kar slovenskemu filmu zagotavlja prihodnost. Mislim, da se je v letih mojega mandata spremenila predvsem percepcija domačega filma v javnosti. Dvignila se je zavest o pomenu domače filmske ustvarjalnosti, o njeni kulturni vrednosti, predvsem pa smo v zadnjih letih v javnosti in družbi uspešno poudarjali in predstavljali argumente gospodarskega pomena avdiovizualne ustvarjalnosti. Upam si reči, da se je, tako v splošni javnosti kot v slovenski politiki, dvignilo zavedanje, da vlaganje v film ni zgolj strošek, ampak je to investicija. In to je pomemben dosežek mojega mandata. Končni cilj teh argumentov je seveda bistveno povišanje sredstev za podporo filma, česar pa, kot že rečeno, v zadostni višini še nismo dosegli.

Hvala za ta uvodni sprint! Pogovori o pomanjkanju sredstev, ne da bi se z nama o tem pogovarjal tudi kdo iz Ministrstva ali Vlade, v resnici ne vodijo posebej daleč; sami v sebi so zaključeni. To seveda ne pomeni, da jih lahko zaobidemo. Verjetno moramo prav vsako priložnost, ki jo imamo, izkoristiti, da na to anomalijo opominjamo – odločno, vztrajno, argumentirano. S tem drezamo pod rebra tudi drug drugega, da od duhamorne statičnosti ne zaspimo ali se nesorazmernosti ne navadimo ... Vendar pa me bodo od tukaj naprej, kot rečeno na začetku, zanimale druge teme, ki me zadnja leta držijo v trajni budnosti. Tvoj prvi mandat sovпада z določenimi globalnimi premiki v industriji. Sama menim, da se sistem z njimi ukvarja še veliko premalo odločno, pa vendar: med filmskimi ustvarjalkami_cí in predstavnicami_ki podpornih sistemov obstaja določena, relativno nova volja po vzpostavitvi novih standardov na področju enakopravnosti med spoloma, inkluzivnosti, zelene produkcije, skrbi za duševno zdravje ... Kako sama gledaš na nujnost novega razumevanja filmskega sektorja oziroma ukrepov za to? V kakšni vlogi vidiš sebe pri oblikovanju novih, progresivnejših politik? | Obdobje mojega prvega mandata so res zaznamovali globalni premiki v industriji. Zdi se mi, da smo v zadnjih letih najbolj odločno nagovorili potrebo po uravnoteženju spolov v filmskem prostoru. Od leta 2018, ko smo predstavili študijo o dostopnosti filma v Sloveniji glede na spol, so se zgodili veliki premiki. Brez kakršnihkoli kvot smo uspeli v nekaj letih bistveno povečati uravnoteženost po spolu pri dostopu do javnih sredstev za film. Kljub temu da je v Sloveniji prva ženska režiserka dokončala celovečerni film šele leta 2001 (na Švedskem se je, denimo, to zgodilo davnega leta 1911), je danes v produkciji kar pet celovečernih filmov, ki jih pripravljajo režiserke. Na to sem izjemno ponosna. Trajnostno naravnana filmska industrija zahteva tudi ukrepe za spodbujanje zelene produkcije. Tukaj smo doslej storili še premalo. Zavedamo se nujnosti teh spodbud, a žal nam je obdobje epidemije na nek način pomešalo prioritete načrtovanih korakov, zato z njimi v to smer še nismo stopili. Jih pa seveda načrtujemo. Prihodnost je dejansko v zeleni produkciji, kar je tudi ena od evropskih prioritet. Na izzive na področju duševnega zdravja filmskih ustvarjalcev v zadnjem obdobju opozarjajo številne študije. S tem se srečujemo tudi v našem okolju, saj poleg same narave dela pri filmu naši ustvarjalci delujejo v finančno izjemno omejenih okoliščinah. Mislim, da so številni izzivi povezani s tem, da producenti in ekipe na setih najpogosteje nimajo zadosti sredstev za delo v profesionalnih okoliščinah, kar ustvarjalce nemalokrat potiska v duševne stiske. Izzivov na tem področju se moramo lotiti, začeti pa moramo s tem, da zagotavljamo po višini ustrežnejša sredstva za produkcijo filmov. Pri vseh teh ukrepih mora filmski center igrati bistveno vlogo.

Koliko radikalna si lahko pri tem – glede na svoje vizije in prepričanja ter okoliščine, v katerih deluješ? | Sama ne delujem radikalno. Sem človek dialoga, za katerega menim, da mora biti temelj vseh politik in vseh odločitev. Morda na tak način spremembe niso hitre, zagotovo pa imajo globlje korenine in bodo rasle dlje. To je princip, po katerem delujem kot človek in tudi kot direktorica SFC.

Cenim tvojo reflektirano iskrenost, in pozicijo lahko tudi razumem, čeprav je ne delim povsem. V vlogi ustvarjalke ali producentke je moj pogled po naravi stvari bolj partikularen, ko se z medijem ukvarjam v raziskovalnem smislu, pa lahko razmišljam bolj konceptualno: obe vlogi me spodbujata k bolj radikalnim zaključkom, res pa je, da pri tem ne nosim odgovornosti za sektor in za precej različne ljudi, ki delujejo znotraj njega. Kljub temu se mi zdi pomembno opozoriti, da se, mimo prepričanj ali ideoloških tendenc vas, ki vodite sistem, in nas, ki v njem delujemo, približujemo precej radikalni prihodnosti. Mladi ljudje generacije »Z« in še mlajši, »alfa« generacija, ki so odrasli in rastejo pred ekrani ter jim je znanje produkcije digitalne podobe tako rekoč položeno v zibelko, zgodbe berejo in povezujejo drugače kot gledalci in ustvarjalci, ki filme v osnovi razumejo skozi načine in sisteme, veljavne pred dvajsetimi, tridesetimi leti. Odnos do podobe se je v resnici spremenil precej bolj, kot se je spremenil filmski sistem. Obenem se publika, ki jo zanima klasični (evropski) art-house film, stara. Ali meniš, da je treba mlajše gledalke_ce in ustvarjalke_ce omejevati oziroma navajati tega »starega« filma – ali pa bi bilo bolje, da bi se sistem podpore z večjim tveganjem odprl novim možnostim branja in kreiranja (znotraj) filmskega in AV medija? | Mislim, da je kino treba ohraniti kot osrednji prostor za filmsko ustvarjalnost, moramo pa spremeniti načine pripovedovanja zgodb. Zelo napačno bi bilo, če bi kino postal prostor, namenjen zgolj zabavi, za predvajanje komercialnih vsebin. Kino bi dejansko moral postati osrednji kulturni prostor vsakega mesta. V Sloveniji imamo vzorno urejen sistem mestnih knjižnic in mislim, da je čas, da na podoben način uredimo tudi področje mestnih kinematografov. Art kino mreža, ki združuje manjše kinematografe iz vse Slovenije, bi lahko postala osrednje vozlišče kakovostnih filmov, a bi njeno dejavnost morali znatneje podpirati. Po drugi strani je treba bolj spodbujati inovativne načine pripovedovanja zgodb. Tukaj bi filmski centri lahko oblikovali podpore za boljšo kakovost pripovedovanja zgodb na različnih platformah, tako kadar gre za videoigre kot za vsebine raznih pretočnih kanalov. V tem delu bi filmski centri prihodnosti lahko razvili mehanizme za podporo oblikovanja kakovostnih načinov pripovedovanja zgodb, pri čemer bi produkcijo teh del prepustili zasebnim

inicativam lastnikov medijskih kanalov. Tukaj bi podpirali ustvarjalnost scenaristov in drugih avtorjev zgodb, ki danes zaradi nizkih podpor in nedelujočega trga pri nas ne morejo zares razviti svojih veščin. V Sloveniji vidim priložnost v tem, da začnemo spodbujati pripravo kakovostnih scenarijev za igrane serije, s čimer bi omogočili, da bi scenaristi in drugi avtorji serij različnim televizijam lahko ponujali svoje vsebine. Rezultat tega bi bile bolj kakovostne serije za slovenske gledalce.

Kako si razlagaš zares izjemno, a precej redko izpostavljeno dejstvo, da so od leta 2013, ko je slavil Bičkov Razredni sovražnik, nagrado za najboljše filme na Festivalu slovenskega filma malone vsako leto prejeli prvenci? Kaj ta fenomen govori o slovenskem filmu? | Študija Ustvarjalne Evrope je že v letu 2017 ugotavljala, da primanjkuje prostora za mlade filmske ustvarjalce, saj so spodbude prepogosto namenjene že izkušenim filmskim ustvarjalcem. Z razpisom za režijske prvence so v slovenski filmski prostor začela vstopati nova imena in novi talenti. Nedavno sem od danskih kolegov, ki so za razvoj talentov oblikovali poseben oddelek z nazivom *New Danish Screen*, izvedela, da kar 33 odstotkov vseh celovečernih danskih filmov predstavljajo prvenci. Od vseh režiserjev, ki so realizirali svoj prvi film, je kar 60 odstotkov tako imenovanih »one-timerjev«, torej takih, ki drugega filma niso nikoli naredili. Drugi film je tako na Danskem ustvaril vsak drugi režiser prvenca. V pogovorih z drugimi kolegi iz Evrope sorodne statistike veljajo povsod po Evropi. Mislim, da je uspeh novih avtorjev in njihovih prvencev povezan prav z novimi, modernejšimi načini pripovedovanja zgodb. V prihodnjih letih je treba bolj na široko odpreti priložnosti na področju kratkega filma, kar bi mladim talentom omogočilo dodatno možnost za eksperimentiranje tako s formami kot z zgodbami.

Katere konkretne rešitve bi lahko sprejeli v Sloveniji za angažma mlajše publike, za zadovoljevanje njihovega načina konzumacije vsebin ter za opolnomočenje mlajših ustvarjalcev in profesionalcev? Razmišljam, denimo, ali bi bilo mogoče sistemsko organizirati nekakšne mini kine, ki bi jih vodil_e kuratork_e_ji, mlajši od 30 let. Ali da bi uvedli dodatno finančno podporo za producentke_te, s katero bi ti za svoje produkcije lahko angažirali mlade produkcijske praktikantke_te. Si naklonjena takim idejam? | Mladim talentom je treba bolj na široko odpreti vrata. Predvsem zaradi spremenjenih načinov gledanja in inovativnega pripovedovanja zgodb je res, da so danes v prednosti mlajše generacije, ki lažje sledijo novim trendom in bolje razumejo filmska občinstva. Slovenija je dovolj majhna, da bi lahko izvedli eksperiment, v katerem bi programiranje kinematografov zaupali mladi generaciji. To bi lahko bil tudi vzorčni

projekt za oblikovanje dobrih evropskih praks. Z novimi pravili, ki jih pripravljamo na SFC, bomo skušali implementirati tudi spodbude za večje vključevanje mlajših filmskih ustvarjalcev oziroma delavcev v filmske ekipe. Veliko priložnosti tukaj ponuja ukrep denarnega povračila tujim produkcijam. Kot enega od pogojev bi lahko zahtevali, da bi tuji producenti v vse sektorje vključili mlade lokalne člane ekip. To bi nam omogočilo vzpostavitev platforme za urjenje mlade generacije na projektih z najsodobnejšimi praksami. Tako bi širili polje ustvarjalcev, ob tem pa vnašali v sektor tudi najsodobnejša znanja.

Kaj se je v zadnjih letih zgodilo s slovenskim kratkim filmom? Po eni strani se je oblikovala lokalna scena, kjer je kratki film veder, živ in povezovalen, sistemsko pa se zdi, da je format postavljen nekam na rob. Ali je to, da ni bil izkoriščen trend popularnosti slovenskega kratkega filma, premišljena poteza, ki izhaja iz ekonomske nezanimivosti formata, ali pa je posledica kakšnih drugih dinamik? | V Sloveniji je tradicionalno prednostno obravnavan celovečerni film, produkcijsko najzahtevnejša forma; še 10 let nazaj je celoten sistem podpore temeljil na celovečernem igranem filmu. Dokumentarni film je bil stisnjen v »azil« avdiovizualnih del, podpore kratkega filma nismo poznali. Glede na to da se finančne podpore filmskemu področju niso bistveno povečevale in da imamo izjemno nefleksibilen sistem delovanja, ki SFC ne omogoča hitrega prilagajanja in spreminjanja, na tem področju nismo uspeli slediti razvoju. Mislim, da je prav letošnje leto, ko imamo med kandidati za nominacijo EFA celo dva kratka filma, ki ju podpira SFC, priložnost, da opustimo vse izgovore in pričnemo bolje in znatneje podpirati slovenski kratki film. Navsezadnje se je v sodobnem času vidnost tega formata izjemno povečala; raste tako število festivalov, namenjenih kratkemu filmu, kot tudi njihova publika, ki jo predstavlja predvsem nova, mlajša generacija.

Bolj ko je svet razdrobljen in težko razumljiv, bolj se zdi, da dokumentaristika pridobiva popularnost in kredibilnost. Osebnostno nisem nikdar razumela, zakaj se slovenski film s svojo nacionalno geostrateško pozicijo, uporniško zgodovino in zeleno identiteto – posebej vpričo nizkega državnega proračuna za film, ki dejansko ne zadošča za ambicioznejšo, kontinuirano produkcijo igranega filma – ni bolj odločno profiliral v dokumentaristiki. Pred kratkim sem izračunala, da je dokumentarnemu filmu v lanskem letu pripadla manj kot četrtnina sredstev, namenjenih igranemu filmu, in da je bilo dokumentarnemu projektu z najvišjim predračunom med izbranimi projekti dodeljeno sofinanciranje v višini le 14,5 % zneska, ki ga je v istem letu prejel projekt z najvišjim odobrenim sofinanciranjem na razpisu za igrane filme. Dokumentaristke_i, ki

pri nas zares nimajo nobenih agresivnih lobistov, s(m)o precej obupane_i. Ali se dokumentarni produkciji obetajo bolj-ši časi?

Dokumentarni film smo na SFC prepoznali kot enega treh stebrov prihodnosti. Poleg igranega in animiranega filma smo za dokumentarni film pripravili poseben razpis, s čimer smo rezervirali ločena sredstva za dokumentarce. V preteklih letih je bil na razpisih dokumentarni film namreč pogosto »žrtev« igranih filmov, tako za razvoj kot realizacijo. Zgodilo se je tudi, da v posameznem letu na kinematografskem razpisu za realizacijo filmov nismo podprli nobenega dokumentarnega filma. Z rezervacijo dokumentarnemu filmu posebej namenjenih sredstev smo opravili prvi korak k večji finančni avtonomnosti področja. Ob tem smo skupaj z Društvom režiserjev in režiserk oblikovali delavnico za razvoj dokumentarnih projektov, Dokumentarnico, znatneje pa smo v letu 2022 podprli tudi najvidnejši festival dokumentarnega filma Dokudoc, ki poteka v Mariboru. Kljub temu da so sredstva za dokumentarce še sorazmerno nizka, sem prepričana, da so vse to koraki v pravo smer in da bomo v prihodnje, ob znatnem povečanju sredstev za filmsko področje, dokumentarnemu filmu lahko namenili več pozornosti in tudi sredstev.

Kljub temu da sem se hotela izogniti ponavljanju mantre o finančni podhranjenosti sektorja, se zdi, da prav o nobeni večji sistemski spremembi ni mogoče govoriti, ne da bi jo pogojevali s povečanjem finančnih sredstev. Sprašujem se, kaj se bo zgodilo, če nas bodo še bolj od kontroliranih sprememb in notranjih reform, in prej kot pričakujemo, radikalno preoblikovale spremembe od zunaj. Posebej zaradi nevzdržnih, na izkoriščanju osnovanih sistemov, ki jih diktira globalni sever, je svet na robu ekološkega, morda kar civilizacijskega propada. Medtem (evropska) filmska industrija še vedno relativno nereflektirano, samozaverovano leti med prireditvami, festivali, *networking* dogodki – velikokrat samo zato, da se počuti(mo) del nečesa; da se pokaže(mo) nekomu, ki je eno, dve stopnici višje na hierarhični lestvici. Zdi se, da smo filmske_i ustvarjalke_ci obsedene_i s tem, da od sistema dobivamo nenehni *feedback*, potrditev, da obstajamo, da smo vredne_i in posebne_i. Mlade_i ustvarjalke_ci zaradi teh tekmovalnih dinamik v iskanju svojega mesta v sektorju svoje občutljivosti in ideje velikokrat prilagajajo formatom in normativom, kar lahko drastično omejuje sposobnost premisleka in odziva na radikalni civilizacijski trenutek, ki ga živimo. Razumem, da je tak pogled na industrijo kritičen, morda celo doomersko-katastrofičen, in želela bi, da bi mi kdo ponudil argument ali analogijo s katero drugo disciplino, v čemer bi lahko videla uteho ali rešitev ... | Film ima to prednost, pa tudi slabost, da se giba med kultu-

ro in industrijo, torej med umetniškim in komercialnim. Zdi se mi, da se je v Evropi oblikoval sistem, ki odraža nekakšno mešanico med obojim, s čimer je v umetniško sfero prišla tekmovalnost, ki ni lastna kreaciji. Veliko težav, zaradi katerih se filmski svet ne more ali ne zna učinkovito spopadati z družbenimi izzivi sodobnega časa, zagotovo izvira iz dejstva, da je ustvarjanje filmov, tako tistih z visoko umetniško vrednostjo kot tistih bolj »fastfudovskih«, povezano z visokimi finančnimi vložki. Dobre prakse lahko morda potegnemo iz kulinarичnega sveta, ki se je – morda najbolj na razvitem zahodu – v zadnjem desetletju popolnoma preoblikoval. Vse bolj opuščamo meso, povečali smo zavedanje o škodljivih učinkih hitre prehrane z nezdravimi količinami škodljivih olj, belega sladkorja in velikih količin pšenice. Kulinarični svet je s tem relativno uspešno izoliral zdravo prehrano od tiste, ki je zdravju škodljiva, a tržno izjemno dobičkonosna. Podobno bi novi *art-house* film lahko predstavljal duhovno hrano za sodobnega človeka. Mislim, da evropski filmski prostor tega še ni storil in da bi za tovrstno očiščenje, ki bi moralo biti predvsem odgovornost filmskih centrov, moral poskrbeti. Na tak način bi filmu zagotovil trajnost in povrnil argumente za velika javnofinančna vlaganja.



NA DOMAČEM VRTU

NA DOMAČEM VRTU | 1906



Zdi se, da slovenski film v tem trenutku stopa v novo obdobje.

Dve desetletji po tistem, ko smo z *Varuhom meje* (2002) režijo celovečernega igranega kinematografskega filma prvič zaupali ženski – Maji Weiss, se veselimo leta, ko se v polju slovenskega filma pripravljajo oziroma obetajo kar štirje celovečerni igrani in dokumentarni prvenci v avtorstvu mladih slovenskih režiserk.

Pred nami se – tudi glede na številne nedavne mednarodne uspehe naših režiserk – izrisuje svetla prihodnost, ki končno prinaša tudi potencial spolne enakosti in enakomerne zastopanosti, tako za kamero kot pred njo.

Kakšna bo prihodnost slovenskega filma skozi perspektivo mladih filmskih ustvarjalk: režiserk, igralk in producentk? Kakšne so njihove izkušnje in želje, kakšni obeti in pričakovanja za naprej?

O tem in še marsičem drugem smo se tokrat pogovarjali z igralkama Anjo Novak in Živo Selan ter s producentko Katjo Lenarčič.

**

Objavljeni prispevki, ki jih lahko berete v *Ekranu*, so skrajšane verzije integralnih pogovorov, ki jih v avdio obliki v celoti lahko poslušate na podkastu Filmarija na www.dsr.si.

**

Serija štirih pogovorov Na domačem vrtu je nastala kot skupni projekt Društva slovenskih filmskih publicistov in publicistk FIPRESCI, Revije Ekran, Društva slovenskih režiserjev in režiserk (DSR) oziroma njihovega podkasta Filmarija ter s podporo Slovenskega filmskega centra (SFC).

Veronika Zakonjšek

ANJA NOVAK
IN ŽIVA SELAN:»Telo na filmu in v
gledališču vselej
ogromno izraža«

ANJA NOVAK (1991), poznana tudi pod umetniškim imenom Anjuta, je igralka in pesnica. Diplomirala je iz dramske igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo ter leta 2015 z avtorskim projektom *Imela bi otroke, vrt in petnajst zajcev* prejela akademsko Prešernovo nagrado. Skupaj s soigralci predstave *Človek, ki je gledal svet* je leta 2017 postala prejemnica Boršnikove nagrade, nagrado za mlado igralko pa je leta 2019 s predstavo *še ni naslova* prejela tudi sama. Zaposlena je v ansamblu Slovenskega mladinskega gledališča, a okvire gledališkega sveta ves čas ustvarjalno presega: tako med drugim sodeluje v šansonskih večerih Svetlane Makarovič, občasno deluje kot del laboratorija Via Negativa, nedavno pa je izdala tudi svoj pesniški prvenec z naslovom *Rane rane*. Zelo ustvarjalna je tudi v polju filma: za vlogo Jasne v filmu *Prespana pomlad* (2014, Dominik Mencej) je še kot študentka prejela vesno za glavno žensko vlogo ter z režiserjem Dominikom Mencejem ponovno sodelovala pri njegovem celovečernem prvencu *Jezdeca* (2022), ki je bil avgusta premierno prikazan na *Sarajevskem filmskem festivalu*. Ujamejo jo lahko tudi v filmih *Srdohrd* (2016, Ester Ivakić), *Polsestra* (2019, Damjan Kozole), *Jaz sem Frenk* (2019, Metod Pevec) ter igranih dokumentarcih *Antigona – kako si upamo!* (2020, Jani Sever) in *Pero* (2022, Damjan Kozole).

ŽIVA SELAN (1995) je gledališka in filmska igralka, ki je svojo filmsko pot začela s serijo *V dvojce* (2015–2019) ter nato prav kmalu pomembno zaznamovala domačo filmsko sceno, ko smo jo v istem letu ujeli v kar dveh celovečernih prvencih, ki sta zaznamovala leto 2018: v *Posledicah* (2018) Darka Štantea ter prvem filmu ženske režiserke, ki je domov odnesel vesno za najboljši film (*Živi pa prinesel nagrado za stransko žensko vlogo*), *Ne bom več luzerka* (2018) Urše Menart. Živa se v svojem igralskem razponu še danes giblje med gledališko igro (v letih 2018–2020 je delovala kot članica igralskega an-

sambla Gledališča Celje), televizijskimi serijami (od leta 2020 jo lahko ujamemo v zasedbi humoristične nanizanke *Srečno samski*) ter filmom, kjer jo bomo prav kmalu lahko videli v celovečercu *Zbudi me* (2022) režiserja Marka Šantića.

**

Kakšna umetnost vaju je v teku odraščanja najbolj zaznamovala? | **ŽIVA:** Že takrat me je najbolj zanimalo gledališče in že v otroštvu sem razvila pravo zaljubljenost v slovenske igralko in igralce. Obisk teatra mi je predstavljal že skoraj transcendentno izkušnjo.

ANJA: Moj prvi vstop v svet umetnosti je bil skozi knjige, v srednji šoli pa sem nato sistematično začela hoditi v gledališče in gledati filme. Pred tem je bila glavno okno v svet televizija. A že takrat se je pojavila misel, kako je lahko skozi umetnost, kar se je v televizijskih oddajah pogosto manifestiralo skozi humor, posredovana zelo jasna politična misel. To je bil trenutek spoznanja, da vsa umetnost vedno govori o sistemu in družbi, ki nas obdaja. Še danes mi je fascinantno, kako te lahko umetnost razoroži in pripravi k razmisleku; kako lahko ljudi združi okoli neke ideje in ustvari skupnost.

Anja, na filmsko prizorišče si prodrila s študentskim filmom *Prespana pomlad* Dominika Menceja, ki nas posrka v skrhalno mentalno stanje protagonistke Jasne. Kako si se približala tej vlogi? | Tukaj je pomemben predvsem Dominik, ki ima neverjetno dober občutek za notranji svet svojih protagonistov. Je nekdo, ki ne striže peruti domišljiji. Ni prilepljen na realizem, a hkrati ne mistificira. Si dovoli samosvoje unikatne ustvarjalne poteze, kar je lastnost vseh velikih režiserjev. Ko sva se na Akademiji občasno srečevala in se pogovarjala o vlogi, je bilo, kot bi govorila o človeku, ki že je. Tako mi je brez kompliciranja in

pretirane psihologizacije pustil odprte roke, da v okviru stvari, ki jih vem, zaživim ta lik. Gre za režiserja, ki da ogromno na detajle in mu je blizu perspektiva od znotraj navzven. To pa si igralci večinoma želimo: da se začuti notranji svet lika.

Živa, tvoj preboj ni bil nič manj impresiven: leta 2018 smo te lahko videli v kar dveh najbolj odmevnih filmih leta, celovečernih prvenecih *Posledice* in *Ne bom več luzerka*. | Takrat sploh nisem povsem dojela, kaj se je zgodilo (*smeh*). Med snemanjem se mi je zdelo, kot da nič ne delam. Rada se poglobljam v tekste, premetavam besede in scene, pri **Luzerki** pa so stvari tekle kar same od sebe. Vse se je razvijalo brez muke in jaz sem imela občutek, da s to vlogo igralsko nazadujem. Da kar nekaj visim v kadrih in pač *sem*. Ker imamo včasih napačno percepcijo, da moramo ob vsaki dobri stvari, ki jo naredimo, zraven švicati in trpeti. A Urša Menart je vedela, zakaj me je izbrala. Dialogi so bili že napisani zelo naravno, z izjavami, ki bi jih zagotovo tudi sama kdaj izrekla ali vsaj pomislila nanje. S Suzi mi je tako odprla prostor, da sem na film prenesla neko svojo vsebino, za katero nisem niti vedela, da jo imam. V obrazilu za vesno je recimo pisalo, da je Suzi lik, ki je neprestano nasmejan in dobre volje, medtem ko se zadaj plete neka bolečina. Prijatelj mi je takoj rekel, da sem to pravzaprav jaz: dobra volja, ki se ne zaveda, da izhaja iz žalosti. Krasno je bilo, s kakšno mirnostjo je Urša peljala celotno snemanje in kako so ji vsi zaupali. Obe snemanji sta bili v tem pogledu čudoviti.

Letos je filmska platna končno ugledal Mencejev celovečerni prvenec *Jezdeca*. Anja, eno izmed vlog v filmu je Dominik znova posvetil tebi, kakšna je bila tokrat pot snemanja? | Res je, vesela sem, da sem lahko spet sodelovala z Dominikom. Kakšni dve leti pred snemanjem me je nekoč mimogrede vprašal, če bi sodelovala pri novem filmu, za katerega je šele nastajal scenarij, in seveda sem bila navdušena. Potem dolgo nisem o tem nič več slišala ..., nato pa se je vse zgodilo zelo hitro. »Živjo, Anja! Spomladi se bo snemalo, ob tebi bosta Timon in Petja in prleško bo.« V matičnem gledališču sem imela srečo, da se mi je ravno izšlo in so me oprostili večjih obveznosti. Tako sem se lahko v celoti posvetila snemanju, ki je kot film ceste to tudi zahtevalo. Pravo potovanje! Občasno naporno, a nepozabno. Takšno obliko snemanja res redko doživiš. Tudi pri **Prespani** pomladi me je Dominik že dosti pred snemanjem povabil zraven. Všeč mi je takšen pristop, ker lahko dolgo raziskuješ in se pogovarjaš o liku ter zgodbi, da se na ta način stvari bolje usedejo vate. Sem se pa pri Jasni zavedela tudi, kako pomembno je igralčevo telo kot izrazno sredstvo. Takrat sem bila zelo suha in ta krhkost je bila Jasni nekako lastna, kar sem zavedno in nezavedno tudi uporabila. Telo na filmu in v gledališču vselej ogromno iz-

raža. Svoj lik tako vedno kreiram tudi preko telesa; prek drže, konstitucije. Bodisi zgolj na način, kako telo deluje v prostoru, kot slika, ali kako se vede, hodi, kakšne so njegove deformacije, prednosti itd. Včasih telo lahko govori samo zase, brez dodatne igrice. Ko pride do filma (pa tudi v gledališču), je odlično, če se igralci med drugim čim prej naučimo »biti platno«, kamor lahko gledalec vse projicira. Na Akademiji zato pozdravljam vzgib, da se vedno več snema. Da se filmski in gledališki oddelek čim bolj prepletata, ker šele tako ugotoviš, kaj je bistveno in kje so presečišča. Kje je moč igrice. Meni je bila velika osvoboditev, ko sem ozavestila, da je lahko včasih dovolj, če ti nekdo ustvari dober kontekst, znotraj katerega ti nato bivaš. In Dominik je vsekakor režiser, ki ti ta bivalni prostor lepo postavi.

Zaključuje se tudi celovečerec režiserja Marka Šantića *Zbudi me*. Živa, za kakšno vlogo gre in kakšna je bila tukaj izkušnja dela? | Gre za zgodbo o fantu, ki dela kot natak v nekem *nobel* hotelu na Bledu. A zgodi se nesreča, ko se udari v glavo in se enkrat ne spomni več svoje sedanosti. Tudi svojega dekleta ne, ki ga igram jaz. Spomni se le svoje zgodovine, življenja, preden se je odločil izbrisati preteklost, polno ksenofobnih sporov in nasilnih obračunov, ter se odseliti z Jesenic. In njegovo dekle o tej preteklosti seveda ničesar ne ve. Ta vloga mi je predstavljala veliko večji izziv kot Suzi in sem se z njo precej namučila. Danes lahko z nekaj refleksije rečem, da gre za odnos, kjer je nekdo povsem preplašen, da ne bi bil pogreb do človeka, ki se čez noč spremeni: se zapira vase in izginja iz tvojega življenja. Ostaja ji le v nekih bežnih sledovih, medtem ko ona ostane sama, povsem izgubljena. In tukaj pride do momenta pretirane pazljivosti. Ona se odloči, da mu bo stala ob strani – seveda ga ne bo kar zapustila in kar obupala nad njim(a)! Mučno je bilo biti v perspektivi takšne osebe, ki je obupano pazljiva okrog svojega partnerja. Hoja po jajcih in grozljiva, totalna samocenzura. Kako dati sebe na stran, ker on postane vse, kar je v tistem trenutku pomembno? To mi je bil največji izziv.

Kako globoko v lik se imata navado potopiti? Si kdaj tudi mimo scenarija ustvarjata njihove predzgodbe, obzgodbe? | **ŽIVA:** Kadar se mi lik ne zdi povsem naraven, si s svojim amaterskim znanjem psihologije rada zgradim njegov psihološki profil (*smeh*). Da si pojasnim, v kakšnih situacijah je lik odrasčal, kaj ga je v življenju najbolj zaznamovalo in kako je razvil obrambne mehanizme, s katerimi danes operira. Kaj ga je naredilo v nekih situacijah plašnega, spet drugih suverenega? Kaj je njegova bolečina in s kakšno socialno masko jo prikriva? Kot bi rekel Boris Ostan, moj mentor z Akademije: »Kje te reže?« Vsak ima svojo Ahilovo peto in pri vsakem liku, ki ga igram, se rada poigravam z mislijo, kakšno je bilo njegovo družinsko



ANJA NOVAK V **ANTIGONA** – KAKO SI UPAMO! | 2020



ŽIVA SELAN V **NE BOM VEČ LUZERKA** | 2018 | FOTO ŽELJKO STEVANIČ

okolje. Kakšna sta bila starša. Takšni konteksti mi pomagajo, da prek lika najdem tudi lasten odgovor na »Kje te reže?«. Svojo lastno bolečino. Tako lik lažje napolnim s sabo.

ANJA: Tudi meni je to eden ljubših delov ustvarjanja: fantaziji puščati prosto pot. A to redko počnem povsem na pamet. Navadno izhajam iz tega, kar mi nakaže režiser ali režiserka, vse nadaljnje odločitve pa so nato intuitivne in posledice nekih sprotnih odkritij, do katerih v teatru pride na vajah, pri filmu pa predvsem ob branju in vzporednem dogajanju v zasebnem življenju, kjer te občasno prešine, da je neka situacija aplikativna na lik, ki ga razvijaš. Gre predvsem za veliko mero pozornosti, kjer ves svet gledaš skozi oči tega, kar ustvarjaš. Nimam pa nekega recepta, ki bi bil vedno isti. Dominik me recimo ne obloži toliko s psihologijo, temveč mi poda orodja in dejstva o liku, v okviru česar si nato ustvarim neko zgodbo. In me opozori, če ta zgodba ne gre povsem v pravo smer. Imeti povsem proste roke je namreč lahko kdaj tudi frustracija, saj ne veš, če tvoja zgodba res služi celotni vsebini.

V nastajanju je tudi celovečerni dokumentarni film Pero Damjana Kozoleta. Gre za zanimiv hibrid igre in dokumentaristike: kako se igralsko približaš prepletanju teh dveh svetov?

ANJA: Tomi Janežič je takrat vodil delavnice, kjer smo preigravali situacije, zgodbe in odnose, ki smo jih imeli s Petrom Musevskim. Perotom. Naš »igrani« del je tako zastavljen kot poklon in obujanje spominov nanj, a končanega filma še nisem videla, zato ne bi preveč razkrivala! Prva takšna izkušnja pa mi je seveda bila **Antigona – kako si upamo!** (2020) Janija Severja, kjer pravzaprav nismo vedeli, kakšen bo preostali del filma. Izhajali smo iz teksta, ki je pisan kot dramski tekst, v verz, kar na filmu težko zdrži. A nam je uspelo, čeprav je bilo kasneje nekaj pripomb, da vse skupaj zveni preveč teatralno. Ampak je tako pač pisano; teatralno. Kajti če bi spustili Žižkov jezik, bi uničili njegov tekst, ki je povzet po originalu. Ko sem nato videla celoto, s to teatralnostjo, ki sem jo kot Antigona inkorporirala v film, nisem imela več težav, saj so mi prav skozi njo zaživele vse metafore, ki jih je Žižek želel skozi Antigono podati. Kako je v svojem bistvu fundamentalistka. Fašistka. In kar je vsem tem (političnim) smerem lastno, je prav nekakšna pretiranost in teatralnost. Čeprav Antigonino dejanje še vedno vidim kot izraz čiste sestrške ljubezni.

Trenutno kar štiri mlade slovenske režiserke razvijajo scenarije za svoje celovečerne prvence, kar si je bilo še nedolgo nazaj težko predstavljali. Kako kot igralki ocenjujeta nabor ženskih filmskih vlog? **ANJA:** S pojavom gibanja #jztudi se je vzpostavilo neko drugačno gledanje na žensko. Občutim manj

pokroviteljstva. Vpliva najbrž tudi to, da sem starejša, ne več tako negotova, dovolim si več prostora za ustvarjanje in ustvarjalnost. Tukaj seveda ne govorim o razvajenosti, ampak o tem, da poskusiš, usekaš mimo, si privoščiš in narediš neko absurdnost. Da lahko tudi spreobrneš neke zasidrane pomene in predsodke. Da lahko recimo Ofelijo igram na način, ki ni konvencionalna nežna eterična Ofelija, temveč se je lotim na drugačen način. Ko sem jo igrala v času študija, sem zato želela, da ima hlače in jahalne škornje. To je vendar divja punca! Zakaj bi bila zgolj vsa uboga, v tančicah? Včasih so navsezadnje prav ti ljudje, ki se v življenju soočajo s težkimi stvarmi, osebno močni kot hrasti. Čeprav se lahko navzven zdijo krhki. Tudi Jasna v **Prespani pomladi** je borka, čeprav živi v suhenem telesu. Od naših režiserk pa mi je bilo super sodelovati z Ester Ivakič. Njen scenarij za kratek film **Srdohrd** (2016) je ponujal pravi izlet onkraj tega, česar smo vajeni, in odpiral povsem nove svetove. Tudi odličen posluš ima za to, kaj se v danem trenutku dogaja in kako ta trenutek izkoristiti. Ni prilepljena na svojo filozofijo, predstavo, koncept, ampak se prilagaja. In zgodi se ustvarjalnost.

ŽIVA: Sama sem v zadnjem času opazila vzorec, ki mi je začel iti precej na živce: da moški pogosto bolj pišejo like mater in sester kot pa partneric. Kot da svoje sorodnice bolj opazijo v vseh njihovih človeških kompleksnostih, medtem ko so partnerice pisane kot dobre, mile in eterične, že skoraj angelske. Nedavno sem imela izkušnjo, kjer sem si morala res narediti predzgodbo, obtekst in nadtekst, da sem vlila vsaj malo vsebine besedam, ki so bile namenjene zgolj potrjevanju in nudenju opore kompleksnemu moškemu liku. Podobno se mi je zgodilo že s serijo **V dvoje** (2015–2019), kjer je bil moj karakter Nike v prvi sezoni neka uboga, neoprijemljiva, papirnata oseba. A ker se je med nami ustvarjalci spletla prijateljska vez, je tudi ona sčasoma dobila svoj značaj in postala človek z značilnostmi. Da ni bila več zgolj neka *fifljica*, ki je zaljubljena. Kot da to naredi karakter! Zato imam še toliko bolj rada ženske like Ize Strehar. Ker so meseni in krvavi pod kožo. Ker gre za samostojne, svojeglave punce; za močne in *prfuknjene* karakterje. Z njo sem ravno zaključila že tretji projekt, celovečerni film Žige Virca **Poslednji heroj** (2023), kjer je sodelovala kot soscenaristka. Res jo spoštujem.

filmarija

Pogovoru z Anjo Novak in Živo Selan lahko v celoti prisluhnete v podkastu **FILMARIJA – NA DOMAČEM VRTU** na www.dsr.si.

Ana Šturm
KATJA LENARČIČ:

»Iz napak se učiš,
 ne smeš pa dovoliti,
 da te definirajo«

Katja Lenarčič je iz primerjalne književnosti in sociologije kulture diplomirala na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Še v času študija se je preselila v Berlin in tam leta 2012 začela delati v priznanem distribucijskem podjetju *m-appeal*.

Leta 2015 se je vrnila v Ljubljano in se kot producentka pridružila produkcijski hiši EnaBanda, kjer je med drugim sodelovala pri projektu *Mesto svetlobe* (2017) Marka Kumra – Murča ter producirala odmevna kratka filma *Fundamenti* (2018, Peter Cerovšek) in *Potop* (2019, Kristjan Kranjčan). Skrbela je tudi za karseda mirno plovbo scenaristične delavnice *Kratka scena*.

Svojo profesionalno pot od leta 2020 nadaljuje in nadgrajuje pri eni najuspešnejših slovenskih produkcijskih hiš – Vertigo, kjer je med drugim kot pridružena producentka sodelovala pri večkrat nagrajenem dokumentarcu Marije Zidar *Odpuščenje* (2021). Trenutno je v razvoju njen prvi celovečerni igrani projekt, drugi film scenaristke in režiserke Urše Menart z naslovom *Vse, kar je narobe s tabo*.

**

Študirala si primerjalno književnost in sociologijo kulture. Kaj nekomu, ki deluje na področju kulture, prinese taka široka, humanistična izobrazba? | Že od nekdaj sem rada brala, zato je bil študij primerjalne književnosti zame precej logična izbira pri nadaljevanju izobraževalne poti. Študij mi je dal predvsem neke osnovne temelje, mi predstavil nove avtorje, v meni vzbudil ljubezen do raziskovanja, do širjenja znanja, do kritične misli. Vse tisto, za kar se mi zdi, da bi pravzaprav potrebovali vsi pri nadaljnjih udejstvovanjih in poklicih, še posebej pa v kulturi.

Preden si zaplaval v producentske vode, si delala v berlin-skem distribucijskem podjetju *m-appeal*. Kako si se znašla

tam, zakaj te je potegnil prav film? | Ko sem se še kot študentka preselila v Berlin, sem tam iskala službo oziroma prakso, niti ne specifično v filmu, ampak širše, na področju kulture. Na *m-appeal* sem naletela po naključju, šla na razgovor, pri njih dobila prakso in nato tam tudi ostala kot prodajna agentka. Delo v *m-appealu* je bilo zame nekaj čisto novega. Tam sem se prvič res poglobljeno srečala z art filmom, kar mi je odprlo nove svetove. Delo prodajnega agenta je tudi to, da je prisoten na številnih festivalih in marketih. Tam tudi zelo hitro vidiš, kako filmska industrija z vsem, kar jo obdaja, deluje. Vsekakor je bila zame to odlična priložnost. Ko zdaj gledam nazaj, lahko rečem, da so stiki, ki sem jih takrat navezala – od festivalskih direktorjev do programerjev ipd. – zelo dragoceni in mi še danes pridejo prav.

Leta 2015 si se nato vrnila v Ljubljano in začela delati kot producentka pri neodvisni produkciji EnaBanda. Nam lahko kaj več poveš o tem, predvidevam, precej formativnem obdobju zate? | EnaBanda, banda entuziastov, se je ravno v času, ko sem se ji pridružila, prestrukturirala in se osredotočila na filmsko in avdiovizualno produkcijo. Producirali smo nekaj kratkih filmov in dokumentarcev in oba – takratni producent Marko Kumer Murč in jaz – sva se skozi te filme (na)učila producentskega dela. Učila sva se predvsem na napakah, ki sva jih delala. Eden mojih prvih projektov je bil kratki dokumentarni film *Fundamenti* (2018) Petra Cerovška, ki je bil premierno prikazan v tekmovalnem programu festivala v Sarajevu, za njim pa *Potop* (2019), kratki igrani film Kristjana Kranjčana, ki je bil premierno prikazan na festivalu v Solunu.

Pri *Potopu* je šlo za izjemno zahtevno produkcijo. Tako mene kot Murča sta prepričala scenarij ter entuziazem režiserja, zato morda nisva takoj videla rdečih zastavic, ki pa so bile pravzaprav zelo očitne. Pri tem projektu sem se poleg produkcijskega dela veliko naučila predvsem o delu z ljudmi, o komuniciranju,

KATJA LENARČIČ | FOTO TIMOTEJ HODNIK



doslednosti. **Potop** je bil vsekakor pomembna lekcija na veliko področjih. Ampak ko pogledam nazaj, lahko rečem, da je film odličen, ekipa je opravila fenomenalno delo, film je imel čudovito festivalsko pot, med drugim je bil prikazan na enem najpomembnejših festivalov za kratke filme – *Clermont Ferrand*. Konec dober, vse dobro! (*smeh*)

Pri nas do relativno pred kratkim produkcije ni bilo mogoče študirati, zdaj imamo dvoletni magistrski program na AGRFT. Kako si se sama izobraževala na tem področju? | Ko sem začela delati v produkciji, mi je manjkalo ogromno znanja in informacij. Po navadi se, ko česa ne veš, najprej obrneš na kolege v svoji okolici, ampak takrat moja mreža ljudi, na katere bi se lahko obrnila, še ni bila prav velika. Zato sem se udeleževala številnih izobraževanj in delavnic, kjer sem veliko poslušala in spraševala. Ena tovrstnih delavnic je bila *Locarno Industry Academy*, ki je namenjena mladim profesionalcem na področju prodaje, marketinga, tradicionalne in spletne distribucije, prikazovanja filmov, programiranja. Locarno je bil zelo zanimiva izkušnja, in čeprav se kasneje s tem področjem nisem več aktivno ukvarjala, mi je vseeno razširil obzorja, dal pomembna poznanstva. In to je to, kar je pomembno ozavestiti pri udeležbah na delavnicah: kdaj dobiš iz njih kaj, česar prvotno nisi pričakoval.

Bila si tudi na delavnici v Jihlavi? | *Jihlava Emerging Producers* je delavnica v dveh modulih, ki je namenjena predvsem producentom dokumentarnih filmov – ne pa izključno. Njena posebnost je, da ni namenjena razvoju projekta, ampak samim producentom, refleksiji njihovega dela, njihove vizije. Veliko smo delali tudi na študijah primerov, ki jih sicer ne slišiš pogosto. Ena od zdaj sicer zelo zelo uspešnih producentk nam je na tej delavnici povedala zgodbo o svojem skorajšnjem bankrotu. Tovrstne zgodbe je dobro slišati, saj tudi sebi potem lažje dovoliš kakšno napako. Napake so seveda ključni del procesa – iz njih se učiš, ne smeš pa dovoliti, da te definirajo. Zdi se mi, da se največ naučimo prav iz pogovorov z drugimi kolegi, z deljenjem izkušenj; mogoče nam je tako lahko tudi kaj prihranjeno.

Omenili sva dve delavnici, ki potekata v tujini. Ali pri nas pogrešaš tovrstna dodatna izobraževanja? | Glede na to, da imamo dober dostop do večine delavnic v tujini, jih pri nas v resnici ne pogrešam. Poanta je namreč tudi v tem, da si na delavnicah v tujini obdan s kolegi iz drugih držav. So pa seveda tudi v Sloveniji številne možnosti za razna dodatna izobraževanja. V zadnjih letih DSR (Društvo slovenskih režiserjev in režiserk, op. a.) v sodelovanju s Slovenskim filmskim centrom organizira Scenarnico in Dokumentarnico, društvi EnaBanda in Kraken sta že leta 2016 skupaj postavili Kratko sceno – delavnico za razvoj

scenarijev za kratke filme. Neformalno izobraževanje večkrat na leto organizira tudi Motovila – center ustvarjalne Evrope ter kar nekaj filmskih festivalov, predvsem v okviru svojih *industry* programov. Eden takih je recimo PRO Otok.

Glede vse večjega števila delavnic, talent kampusov ipd. se vzpostavlja tudi določena skepsa – v smislu, da bolj ko je projekt razvit na delavnicah, bolj je na neki način sprogramiran; čaka ga neka točno določena pot. Oziroma, če hočeš, da film uspe, moraš biti del sistema, moraš se podrediti načinu, na katerega sistem deluje. | Delavnice so praktično edini način (poleg raznih forumov, *pitchingov* in marketov), da svoj projekt predstaviš kolegom in tujim odločevalcem. Pisanje scenarija in ustvarjanje filma nista nekaj, kar počneš doma, zaprt v sobi, potem ko zaključiš, pa je ta scenarij realiziran ter predvajan na A festivalu. Moramo se zavedati, da smo del širše industrije in smo vsi vpeti v ta ekosistem.

Delavnice nudijo številne možnosti, od tebe pa je odvisno, ali se jih udeležiš ali ne in kaj odneseš od njih. Strah pred ukalupljenjem se mi zato zdi mogoče malo pretiran, saj je na koncu predvsem od tebe odvisno, katere od danih nasvetov boš dejansko upošteval in katerih ne. Je pa res, da smo tudi mi (so) odgovorni za ta sistem, s podpiranjem in udeleževanjem na teh delavnicah, zato je tudi na nas, da jih sproti spreminjamo. Vsekakor je to nekaj, o čemer moramo govoriti.

Koliko se kot producentka počutiš ujeta v neke določene kalupe? Bi si želela več svobode v smislu odprtosti za nove forme, drugačne projekte? Se je mogoče ne-ukloniti trendom? | Kdaj se res soočamo s čisto formalnimi ovirami. Recimo, da delaš eksperimentalno-dokumentarni projekt in za tako formo razpis ne obstaja. Tako že v osnovi nastane težava. Ali pa ko imaš projekt, ki ga odločevalci morda ne razumejo. Takrat moraš znati zelo dobro pojasniti, zakaj je vredno tak projekt podpreti. Vsekakor je lažje, če so na pozicijah odločevalcev ljudje, ki razumejo in ki so dojemljivi za nove formate, za nove vizije, nove izraze.

Producent mora biti nekakšen multipraktik, pri filmskem projektu je od začetka do konca – kako bi glede na svoje izkušnje opisala, kaj producent pravzaprav dela? | Producent je nekdo, ki je pri filmu od samega začetka. Skupaj z režiserjem ali režiserko iniciira projekt, ga spremlja in bdi nad njegovim razvojem, odloči se, kakšen razvoj bi bil najbolj smiseln, pripravi časovno in finančno strategijo, zadolžen je za financiranje, skupaj z režiserjem, režiserko izbere ključne sodelavce. Nadzoruje ves proces in skrbi, da vse poteka v okvirih budžeta in časovnih rokov, hkrati pa poskusi omogočiti kar najbolj kvaliteten razvoj

in realizacijo projekta. Producent je prisoten tudi v fazah, kot je recimo distribucija filma. Potem ko se za večino v ekipi projekt že konča, se režiser ali režiserka, predvsem pa producent oziroma producentka še vedno ukvarjata s filmom.

Do zdaj si imela predvsem veliko izkušenj s produkcijo dokumentarnih filmov; se produkcija kratkega, dokumentarnega ali celovečernega filma razlikuje? | Produkciji igranega in dokumentarnega filma se vsekakor razlikujeta, kar se pokaže že v sami fazi razvoja. Pri igranem filmu imaš v fazi razvoja scenarij, pri dokumentarnem pa na začetku ogromno časa, energije in denarja vložiš v samo raziskovanje, v postavljanje idej in v preizkušanje teh idej. In kdaj se zgodi – zaradi protagonistov ali zaradi vsebinske narave –, da dokumentarni projekt pride do točke, ko ne more več dalje. Skratka, lahko je izjemno tvegano. In kakšen projekt tako ostane na polici. Dokumentarci te res lahko odnesejo v različne smeri. Gre za živo stvar, ki se nenehno razvija in raste. Dokumentarni filmi so veliko bolj nepredvidljivi. Potrebna pa so tudi neka druga oziroma drugačna znanja kot pri produkciji igranega filma.

Nedavno si se pridružila eni najuspešnejših domačih produkcij, Vertigu. Kaj je botrovalo tej odločitvi? | Pridružitve Vertigu je bila zame ogromna nova priložnost za delo v kolektivu, ki ima dolgoletne izkušnje, odlično postavljeno strukturo in zakladnico znanja.

Kateri so projekti, ki jih tam trenutno razvijaš, kaj se pripravlja? | Izpostavila bi drugi celovečerni film Urše Menart **Vse, kar je narobe s tabo**. Uršin film je bil eden od prvih dveh projektov, na katerih sem začela delati, ko sem se leta 2020 – ravno v času, ko se je začela pandemija – pridružila Vertigu. K projektu sem prišla še v zelo začetni fazi in z Uršo sva se udeležili – sicer takrat online – delavnice Sources. Že od takrat aktivno razvija projekt in delava na njem. Urša je ena vidnejših, bolj uspešnih in nadarjenih režiserk svoje generacije in je izjemno delati z njo. V razvoju je tudi dokumentarni film, ki ga delam skupaj z Urbanom Zorkom in N'Tokom, ter še en celovečerni igrani film.

Istega leta kot Vertigu si se pridružila tudi ekipi CEE Animation (Central and Eastern European Animation). Nam lahko na kratko poveš, kakšna organizacija je to in kaj je tvoja vloga v njej? | Pandemija je bila zame res nov začetek. CEE Animation je program evropskega usposabljanja, namenjen producentom in ustvarjalcem animiranih projektov v razvoju ter producentom in profesionalcem, ki želijo razvijati svoje kompetence s fokusom na animacijo. Gre za program, katerega nosilec je Društvo slovenskega animiranega filma (D'SAF), podpira pa

ga Kreativna Evropa – MEDIA. Moje delo tam je koordinacija in organizacija delavnice. To je bilo tudi prvič, da sem se poglobljeno srečala z animacijo, tako da je bilo prvo leto dela na tem projektu zame prej privilegij kot delo. Ravno tako kot udeleženci delavnice sem aktivno in z zanimanjem poslušala vse mentorje in sledila programu. Vsekakor je to zame nekaj novega, nekaj, kar poraja nove zamisli; mogoče tudi za ukvarjanje z animacijo – v produkcijskem smislu.

Filmska industrija se zelo hitro spreminja. Kako ostajaš v stiku s svojo stroko, s tem, kar se dogaja, na kakšen način spremljaš spremembe? | Danes imamo na voljo ogromno priložnosti, da sledimo dogajanju. Velik plus kot posledica zadnjih dveh koronjskih let je to, da je veliko festivalov oziroma njihovih *industry* sekcij zdaj prešlo na hibriden model. Lahko se jih udeležiš v živo, ampak vse okroglo mize, predavanja itd. so kasneje brezplačno na voljo tudi po festivalu. Pred tem je veljalo, da če si želel dobiti kake informacije, si se moral udeležiti marketov, festivalov – kar je zaradi izmenjave informacij sicer še vedno zelo pomembno, saj nič ne more nadomestiti osebnega stika, pogovorov, ki se razvijejo. Po drugi strani pa je *industry* program zdaj bolj dostopen tudi tistim, ki se festivalov in marketov ne morejo udeležiti. To je vsekakor pomemben vir informacij. Tu so tudi razne platforme, kjer se objavljajo novice, potem imaš različne analize, na primer Nostradamus Report, ki izide vsako leto ...

Ko si že omenila Nostradamusa – kakšni filmi bodo nastajali v prihodnosti oziroma kakšne filme bi si sama želela delati v prihodnosti? | Mislim, da je trenutno vsem zelo težko napovedati, kakšni filmi bodo nastajali v prihodnosti, oziroma ali bodo imeli v prihodnosti sploh možnost nastajati. Bi pa želela še naprej delati tako dokumentarne kot igrane filme, ki so osnovani na eksperimentiranju, inovaciji, relevantnih temah in izkušnjah, filme, ki temeljijo na avtorski viziji in ne toliko na potrebah in zahtevah trenutnega trga.

filmarija

Pogovoru s Katjo Lenarčič lahko v celoti prisluhnete v podkastu **FILMARIJA – NA DOMAČEM VRTU** na www.dsr.si.

Igor Bašin

DELIRIJ DOKUMENTACIJE



Leta 2007 se je v Vinkovcih na Hrvaškem zgodil prvi *DORF*, festival dokumentarnega rock filma, k nastanku katerega je spodbudil opazen porast produkcije glasbenih dokumentarcev na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Leto kasneje mu je sledil ljutomerski *Grossmanov festival fantastičnega filma in vina* z uvedbo programske sekcije za glasbene dokumentarce Hrupni maček. V nadaljevanju so se širom rajne Jugoslavije porajali še drugi tovrstno profilirani festivali, nekateri so bili žal enkratni ali kratkega daha, drugi so obstali, recimo *Dok'n'ritam* v Beogradu ali *Rockumentarni dani* v Nikšiću v Črni gori, hkrati pa so tudi v programih drugih filmskih festivalov glasbeni dokumentarci zasedli vidno mesto.

Za detonatorja glasbenih dokumentarcev na tem koncu Evrope velja izpostaviti **Otroke sreče** (Sretno dijete, 2003), dolgometražec v režiji Igorja Mirkovića, ki je z avtobiografskim dovtipom in spominjanjem odrasčanja v Zagrebu na prelomu 70. v 80. leta preteklega stoletja zaobjel čas, ko sta tedanjo Jugoslavijo preplavila punk in novi val. Arhivske posnetke dogajanja na mladinskih in glasbeno-kulturnih prizoriščih tedanje jugoslovanske družbe je ob osebnem nostalgичnem komentarju dopolnil z intervjuji s ključnimi obrazi te scene in film je prerasel v rockumentarec, ki je dal krila drugim filmskim avtorjem pri kopanju po (video)arhivih, odkrivanju in ekranizaciji zapuščine »sedme republike«, kot je simbolično, a zelo posrečeno naslovil leta 2011 objavljeno knjigo o popularni in rock kulturi v Jugos-

laviji in med njenim razpadom danes pokojni Ante Perković. V njej je med drugim zapisal: »Do konca osemdesetih je v SFRJ resnično obstajala nevidna sedma republika. Nadnacionalna, transteritorialna in neomejena je v prihajajočih časih nacionalizma, risanja lastnega ozemlja in boja za meje izpadla kot hipi na orožnih vajah. In vendar ni želela biti nadaljevanje vojne z drugimi sredstvi. Plitko je dihala, nekaj časa se je prepričljivo pretvarjala, da je mrtva. Preživela je. Še vedno trmasto plava proti obzorju, z vodo do grla.« In se preprosto ne da, tudi po zaslugi ustvarjalcev in ustvarjalk glasbenih dokumentarcev, ki se na srečo ne lotevajo zgolj oživljanja in odkrivanja glasbenih zgodb in usod iz naše skupne polpreteklosti, ampak tudi aktualnih vsebin, dogajanj, pojavov in obrazov. To se potrdi s hitrim preletom čez nagrade že prvih let *DORF*-a. Na eni strani so bili nagrajeni zgodovinsko-retrospektivni filmi, na primer LP film Igorja Zupeta o plošči *Dolgačajt* Pankrtov (2006), **Prvi pravi ženski zvok** (Prvi pravi ženski zvok, 2009) Brankice Drašković o novosadski ženski zasedbi Boye, v **Kako smo šli v Evropo – primer SeXa** (Kako smo ušli u Evropu – Slučaj SeXa, 2012) Ines Pletikos razkrije usodo zagrebške zasedbe SeXa, ki je končala svojo pot v 90. letih po selitvi v Amsterdam, **Izgubljeni gumb** (Izgubljeno dugme, 2015) v režiji Roberta Bubala, Renata Tonkovića in Marika Vukadina o bobnarju skupine Bijelo dugme Goranu Ivandiću – Ipetu, ki se je leta 1994 pokončal s skokom čez balkon beograjskega hotela Metropol. Na drugi strani so filmi o aktualnih facah: o Edu Maajki v filmu **Sevdah**

o štokljah (Sevdah o rodama, 2007) Silvia Mirošničenka, skopski zasedbi Bernay's Propaganda v **Če nihče ne igra** (Ako nikoj ne sviri, 2010) v režiji Gjorgija Janevskega in o Damirju Avdiću v **Pravi človek za kapitalizem** (2013) Dušana Moravca. Preteklost in sedanjost je **V letu hiphopa** (2010) povezal Boris Petkovič, ki se je istočasno kot Urša Menart v **Veš, poet, svoj dolg?** (2010) lotil rapa na Slovenskem, da imamo dva pregledna dokumentarca o razvoju našega hiphopa.

Vredno se je vprašati, zakaj je prišlo v zadnjih dvajsetih letih do občutnega porasta števila dokumentarcev. En odgovor je zagotovo (jugo)nostalgija za minulimi časi, a ne pozabimo, da se je nostalgija razmahnila povsod po svetu na prelomu v novo tisočletje in je bila podlaga za pojav retromanije, ki ga je pronicljivo obdelal glasbeni kritik in publicist Simon Reynolds v knjigi **Retromania: Pop Culture's Addiction To Its Own Past** (Retromanija: Pop kultura in njena zasvojenost z lastno preteklostjo, 2011). V njej med drugim poudari, da je hiperprodukcija rockumentarcev sestavni del iste zgodbe prvega desetletja tega stoletja, ko je na polju popularne kulture prevladala predpona »RE«: *revival*, *reizdaja*, *remake*, *reunion*, *renoviranje*, *recikliranje*, *rekombiniranje*, *remasteriziranje*. K temu prištejmo še »deluxe box-sete« in »tribute to« izdaje s celotno ali izbrano in prečiščeno diskografijo, imitatorje številnih pop in rock zvezd, odpiranje rock muzejev in vintage trgovin, ki so nadomestile trgovine z rabljeno robo, ter številne retrospektivne razstave posameznih polpreteklih obdobj, regionalnih ali lokalnih scen ter oseb in bendov. Iz tega je Reynolds povlekel sklep, da je retromanija vse preveč usmerjena nazaj, v preteklost, namesto da bi pogled na popularno kulturo in svet okoli nas silil v prihodnost. Pop in rock kultura, ki v svoji srži sicer pooseblja mladost, vitalnost, radoživost, upornišтво, kar pa je od stoletja starega pojava težko pričakovati, se pač stara, tako kot je nespregledljivo staranje »baby-boom« generacij in naslednjih generacij 80. in 90. let, ki je s povečano kupno močjo tudi prispevala k potrošnji in recikliranju spominov.

K poplavi glasbenih dokumentarcev je nedvomno prispevala tudi dostopnost in razpoložljivost tehnologije, od snemalne tehnike do montažnih in drugih digitalnih programov, ki že vsakomur omogočajo snemanje in montiranje filma. Pomembno je tudi razmerje s televizijo, z njeno močjo konec 20. stoletja in njenim zatonom v zadnjem desetletju in pol. Skozi vojna 90. leta na Balkanu in na začetku novega tisočletja je bil dobršen del popularne glasbe še prisoten v programih nacionalnih javnih televizij in tudi komercialk, ki so ob specializiranih oddajah in hit listah polnile svoj program s koncerti in dokumentarci. Istočasno so se kopicili satelitski specializirani TV-programi,

med katerimi so posebej začeli izstopati tisti zgodovinske narave. To je bil tudi čas MTV-ja, ki je kot satelitski glasbeni kanal zelo vplival na kreiranje, usmerjanje in uniformiranje glasbenih okusov in trendov skozi 90. leta, v drugi polovici te dekad pa je s sestrskim kanalom VH1 začel producirati različne glasbene dokumentarne serije (**Storytellers, Behind the Music, Legends, Movies That Rock ...**), ki so glorificirale velikane popularne glasbe ter vedno bolj kanonizirale in mitologizirale njeno zgodovino, s čimer se je tešilo melanholijo staranja in spodbujalo nostalgijo starejših za njihovo mladostjo, mlajšim rodovom pa posredno vsiljevalo (manjvrednostni) kompleks, da so zamudili ključne in prelomne trenutke zgodovine, pa tudi lažno nostalgijo za nečim, česar niso mogle doživeti.

Z internetom se je odprl nov pomemben kanal, ki je skozi čas s socialnimi omrežji in drugimi platformami ponudil lažjo pretečnost in dostopnost glasbenih vsebin, da se je danes skoraj vse preselilo nanj. Z digitalizacijo smo vstopili v ero prevlade dokumentov in arhivov, ko smo po besedah Reynoldsa doživeli delirium dokumentacije, arhivi pa so degenerirali v *anarchive*, v katerih sta se pomešala preteklost in sedanjost, kar je pripeljalo do apatije in indiferentnosti, ki sta nekdanjo lakoto zaradi pomanjkanja preobrazila v dolgčas od preobilja, da smo izgubili apetit od vsega ponujenega. Vzporedno je potekal proces zatona moči televizije, kjer so profilirane televizijske glasbene oddaje počasi izginjale oziroma so bile s turbofolkizacijo, rume nilom in poplavo resničnostih šovov odrinjene na rob. A bolj ko se je širila ta vrzel, bolj so jo polnili glasbeni dokumentarci. Če so glasbeni videospoti doživeli svoj vrhunec v 90. letih, je začetek novega milenija minil v bolj tihem, a vseeno občutnem znamenju rockumentarcev. S punkom in novim valom je tukajšnja glasbena scena stopila v korak z zahodnimi trendi in tokovi, za sodobno glasbeno dokumentaristiko pri nas in v naši nekdanji širši domovini pa velja reči, da stopica v koraku z dokumentarističnimi trendi in prispeva svoj ščepec v svetovni mozaik muzik.

V novem stoletju je dokumentarni film v marsičem prispeval k demokratizaciji glasbenega prostora in tudi k osipu prevlade zahodne *mainstream* glasbe. Z zaobjetimi zgodbami in godbami kruši stereotipe, približa še tako oddaljene kulture in celo popravlja zgodovinske krivice.

Formo glasbenih dokumentarcev, ki se posvečajo zapuščini rock kulture in na splošno popularne kulture 20. stoletja, so ob zgoraj omenjenih MTV serijah v marsičem definirale tudi BBC-jeve serije, na primer **Obožujem ... sedemdeseta** (I Love... the 1970's, 2000), **Obožujem ... osemdeseta** (I Love... the 1980's, 2001) in **Obožujem ... devetdeseta** (I Love... the 1990's, 2001) ali **Sedem dob rocka** (Seven Ages Of Rock, 2007) o zgodovini rocka. Reynolds v knjigi **Retromania** citira Marka Cooperja, dolgoletnega glasbenega urednika in producenta glasbenih oddaj in filmov na televiziji BBC, ki pravi, da je tovrstne serije gnala želja po ustvarjanju občutka nostalgije, ki je niso hoteli preizpraševati ali razumeti, na preteklost pa niso gledali kot na zgodovino, ampak kot na čisto nostalgijo. S povečevanjem preteklosti so v rockumentarjih začele prevladovati »govoreče glave«, ki prikazano glasbeno zgodbo pospremito s svojimi pričevanji in spomini, kar sproži pomembno dvorezno vprašanje kredibilnosti povedanega. Ali kot mi je pred časom Dušan Kojiž – Koja iz skupin Šarlo akrobata in Disiplina kičme/Disziplin A Kitschme komentiral film **Ekatarina Velika – Kot bi bilo nekoč** (EKV – Kao da je bilo nekad, 2008) Dušana Vesica: »Jebeš film, v katerem govorijo ljudje, ki so vse opazovali s petindvajsetmetske distance.«

BBC je z zgodovinskimi dokumentarci unovčil bogat arzenal filmskih trakov in videoarhivov ter nedvomno vplival na poplavo tovrstnih retrospektivnih glasbenih dokumentarcev tako na televiziji kot v kinodvoranah, hkrati pa opozoril na komercialni potencial arhivov – eden večjih stroškov, če ne kar največji, v produkciji glasbenih dokumentarcev je prav odkup pravic za uporabo arhivskega gradiva. Arhivi so zaklad, ki ga je treba negovati in skrbeti zanj, ne le da bi se odkrile in povedale pozabljene zgodbe, ampak da bi demistificirali legende. Recimo, hrvaški glasbeni urednik, kritik in publicist Dubravko Jagatić je v kolažni dokumentarec **Ko glasbeniki šokirajo** (Kad muzičari šokiraju, 2005), narejen po vzoru dokumentarca VH1 **1000 najbolj šokantnih trenutkov rokenrola** (1000 Greatest Shocking Moments In Rock & Roll, 2001) in sestavljen iz osemindvajset klipov o zgodbah jugoslovanskih glasbenikov, ki so šokirale javnost, vključil zgodbo o gostovanju zagrebske zasedbe Haustor na začetku 80. let, med katerim naj bi frontman zasedbe Darko Rundek pokazal sredinec, kar je povzročilo moralno paniko. Jagatić žal ni izkopal tega posnetka, tako da je zgodba brez dokaza na filmu ostala bolj prazna in pavšalna. Na podoben problem smo z režiserko Varjo Močnik in soscenaristko Barbaro Kelbl naleteli pri ustvarjanju LP filma o plošči *Pljuni istini u oči* skupine Buldožer, ko v arhivih TV Slovenija nismo našli njihovih posnetkov iz sredine 70. let (in smo ta manko nadomestili z animacijo), čeprav je skupina posnela kar dva koncerta z glasbo z dotične plošče za tedanjo TV

Ljubljana. Iskanje teh posnetkov je pripeljalo do zgodbe o nastopu leta 1976 na podelitvi nagrade Zlati M, ki jo je prejela zasedba Pepel in kri. Z Bronastim M ovenčana skupina Buldožer je pred zbranim avditorijem v Kinu Šiška ironizirala pesem »Dan ljubezni«, ki so jo ob tej priliki preimenovali v »Dan bolezni«, med izvajanjem pa se je Marko Breclj pripeljal v invalidskem vozičku na oder, kjer je bil ob preostali zasedbi še pevski zbor Bolezen in levkemija, proti koncu točke pa je Boris Bele »postrelil« prvo vrsto eminentnih gostov-urednikov. Po tem osupljivem nastopu, ki naj bi ga posnela tudi televizija, so po pričevanjih izginili (in bili izbrisani?) vsi dotedanji posnetki zasedbe Buldožer, tako da so danes v arhivu na nacionalni televiziji le najstarejši posnetki iz zgodnjih 80. let, ko v skupini že ni bilo več Breclja.

Med vzorne primere eksploatacije arhivov zagotovo sodi dokumentarni film Jema Cohena **Instrument** (1999) o ameriški posthardcore zasedbi Fugazi, ki s prefinjeno montažo predstavi ne le pot zasedbe med letoma 1987 in 1998, ampak se osredotoča predvsem na držo skupine, ki skupaj z založbo Dischord iz Washingtona D.C. predstavlja zastavonošo *naredi-sam* delovanja in ustvarjanja. Gre tudi za namig o nujnosti sprotnega dokumentiranja in arhiviranja, saj zgodovine ne piše samo zmagovalec, ampak tudi tisti, ki skrbi za svojo dediščino in zapuščino.

Kopanje po arhivih in brskanje za zavrženimi filmskimi trakovi in drugimi zaprašenimi dokumenti lahko prinese ob že znanih dejstvih tudi marsikatero pozabljeno zgodbo. Tako je **Stati v senci Motowna** (Standing in the Shadows of Motown, 2002) Paula Justmana na novo odkril The Funk Brothers, studijsko zasedbo založbe Motown iz 60. let, ki je igrala na večini njenih plošč. Z na novo zapisano zgodbo je odprl Pandorino skrinjico arhivov brez dna, kar je številne filmarje spodbudilo k raziskovanju dediščine popularne glasbe ter ekranizaciji zgodb pozabljenih glasbenih biserov in zgodb iz ozadja. Na primer, Jeff Feuerzeig je portretiral samoniklega Daniela Johnstona v **Hudič**

Tako kot je treba vložiti kar nekaj napora v iskanje dobre glasbe, je treba vložiti precej energije in potrpljenja v brskanje za dobrimi glasbenimi filmi. In tako prve kot drugih bo vedno dovolj, le najti jih je treba.

in **Daniel Johnston** (*The Devil and Daniel Johnston*, 2005), Mark Christopher Covin in Jeff Howlett sta s **Skupino po imenu Smrt** (*A Band Called Death*, 2012) odkrila detroitski črnski rock trio Death, ki je v 70. letih igral punk pred punkom; Malik Bendjelloul se je odpravil na pot za Rodriguezom v **Iskanju Sugar Mana** (*Searching For Sugarman*, 2012), Morgan Neville se je v **20 čevljih od slave** (*20 Feet From Stardom*, 2013) posvetil usodam back vokalistk, Greg »Freddy« Camalier se je v **Muscle Shoals** (2013) poklonil zapuščini glasbenih studiev FAME in Muscle Shoals Sound v Alabami, ne nazadnje pa ne morem mimo Questloveovega **Poletja soula** (*Summer of Soul*, 2021).

Retrospektivnih rockumentarcev, nastalih v zadnjih dvajsetih letih, ne moremo vsepoprek strpati pod kapo nostalgije. Veliko biografskih filmov velja šteti kot poklon, na svoj način spomenik portretirancu ali portretiranki. Ob portretih nekateri posvečajo precejšnjo pozornost genezi posameznega glasbenega (pod)žanra, ob fenomenih in samem glasbenem biznisu so takšni, ki se osredotočajo na dogajanje na posamezni lokalni sceni ali glasbeni skupnosti. Nasproti dokumentarcem z dokaj romantiziranimi zgodbami o Seattlu zaradi grungea, Detroitu zaradi techna, Sheffieldu kot zibelki elektronske glasbe, Manchesteru z zgodbo Factoryja in Haciende ali o Zahodnem Berlinu so za oko in uho privlačnejši in navsezadnje za širitev obzorij več kot dobrodošli dokumentarci z bolj eksotičnimi (z)godbami, kot so recimo **Zvok Istanbula** (*Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul*, 2005) Fatiha Akına, ki v družbi Alexandra Hackeja iz *Einstürzende Neubauten* ujame zvok Istanbula od arabesque do hiphopa, **Elektro Moskva** (2014) Dominika Spritzendorferja in Elene Tihonove o sovjetski elektronski glasbi in njeni dediščini ali **Ne mislite, da sem pozabil** (*Don't Think I've Forgotten*, 2014) Johna Pirozzija o rock and rollu v Kambodži v 60. in 70. letih, pred nastopom Rdečih Kmerov in genocida, da ne naštevam filmov, ki nam približajo glasbe sveta. V novem stoletju je dokumentarni film v marsičem prispeval k demokratizaciji glasbenega prostora in tudi k osipu prevlade zahodne *mainstream* glasbe. Z zaobjetimi zgodbami in godbami kruši stereotipe, približa še tako oddaljene kulture in celo popravlja zgodovinske krivice.

Za razliko od glasbenih dokumentarcev v 60., 70. in 80. letih, ki so v dobršni meri posredovali vsebino po postulatih direktnega filma, so v novo stoletje vstopili z bogatimi arhivi, ki so predstavljali tudi precejšnje breme – hote ali nehote so preusmerili dokumentaristiko v retrospektivo, z njo pa je bila potlačena strast naracije in neposrednost situacije. Slednjo izzivajo novodobni pojavi na glasbeni sceni, medtem ko mitologizacijo in mistifikacijo, ki sta v marsičem prispevali k utrujenim in okostenelim

standardom glasbenih dokumentarcev, vedno znova presežejo sveži in prodornejši pristopi. Kot enega takšnih filmov velja omeniti **20.000 dni na Zemlji** (*20,000 Days on Earth*, 2014), ki sta ga Jane Pollard in Ian Forsyth posnela med nastajanjem albuma *Push the Sky Away* ter se v njem uspešno izognila ustaljenim konvencijam glasbeno-koncertnega ali biografskega filma, ko sta pomešala stvarnost in fikcijo. Tako kot je treba vložiti kar nekaj napora v iskanje dobre glasbe, je treba vložiti precej energije in potrpljenja v brskanje za dobrimi glasbenimi filmi. In tako prve kot drugih bo vedno dovolj, le najti jih je treba.



Robert Kuret

NEMRTVI NOSFERATU

1920'. Svet se sesuva. Konec prve svetovne vojne, konec stoletne habsburške monarhije. Freud, Einstein. Konec klasične metafizike. Avantgarde; futurizem, konstruktivizem, kubi- zem, dadaizem. Atonalna glasba. Nastajanje novega sveta. Sposobnost hekanja materije in nezavednega. Človek je bog; stvarnik življenja. A kaj je obudil?

**

Nosferatu: Simfonija groze (Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens, 1922, F. W. Murnau) je prvi vampirski film v zgodovini. A seveda tudi v tem pogledu dedič gotske fikcije, ki je zaživela v 19. stoletju z avtorji, kot so Mary Shelley, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe in ostali. Gotika: odkritje sil, nemrtvih sil, ki vztrajajo onkraj življenja in smrti.

**

Industrijska revolucija, revolucija parnega stroja, ki v 40 letih izrine mline: naenkrat človek ni več odvisen od moči in količine vodnih virov; premog, ki postane vir za industrijo, pa je cenejši in predstavlja stabilnejši dotok energije. Tovarne se lahko premestijo bliže urbanim središčem. Premog se s termodinamičnim motorjem transformira v sistemsko komponento kapitala in postane univerzalno gorivo.

**

Krašovec: **Tujost Kapitala**. Kapital je *alien*, ki se levi iz kombinacije stalnega in pohitrenega tehnološkega napredka ter razprtja trga in ustvarjenja (neskončne) konkurence. Podžanri hororja so velikokrat vezani na kapital: kapital je kot vampir, ki se prisese na žive ljudi in jih izžema, s tem pa poganja svoje nemrtvo življenje; potrošniki so zombiji, ki jih ustvarja kapital ...

**

Dva prevladujoča načina obuditve mrtve materije v nemškem ekspresionizmu, ki jih lepo ilustrirata filma **Golem: Kako je prišel na svet** (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1922, Paul Wegener) in **Metropolis** (1927, Fritz Lang). **Metropolis** in uvodni kadri neutrudne mašinerije, tovarniške produkcije, ki je ustvarila pogoje za stvaritev umetnega človeka, robota. **Golem** in židovski misticizem, kjer iz gline in zemlje rabin ustvari novo bitje, golema, ki je popolnoma pod njegovim nadzorom. A pri tem ne gre brez dodatka, da gre za priklic pradačnih, temnih sil, ki se bodo osvobodile in se obrnile proti svojemu lastniku. Predmoderni in moderni svet. Svet mistike, čudeža, religije – ter svet produkcije, industrije in znanosti. Znanost nasledi religijo.

**

Meje transcendence in imanence se premaknejo. Kar je bilo nekoč onkraj, se začne pomikati tostran. Metafizika postaja domena fizike. Spiritualnost postane znanstveno udejanjena. Münchenski ekspresionisti: zamenjati reprezentacijo z abstrakcijo – abstrakcija je intenzivna, duh je kost, nesnovno zavibrira.

**

Deleuze: **Logika občutja**. Krik proti grozi. Figura proti figuraciji. Bodisi prikazati krik bodisi tisto, kar je krik povzročilo. Ali dati prednost občutju ali pa zgodbi, ki bo pokazala, kaj je pripeljalo do občutja. Vzročno-posledična logika, ki upoveduje realnost, proti logiki občutja, ki upoveduje resnico, resnico-kot-doživetje. Realnost se nahaja v koordinatah sveta, resnica se nahaja v kriku kot da ločena, osamosvojena od njega. Munchov »Krik« kot destilat ekspresionizma: sile pritisnejo na telo in iz njega se izleže le še krik.

**



Podoba-gibanje. Fascinacija nad kinetiko, ki jo kar naenkrat prinese film. Hans Richter: **Ritem 21, Ritem 23, Ritem 25** (Rhythmus 21 [1921], Rhythmus 23 [1923], Rhythmus 25 [1925]). Videti je kot kakšna suprematistična Malevičeva slika, s to razliko, da se črni geometrični predmeti gibajo, da so navdani z življenjem.

**

Gibanje pa ni samo gibanje likov – geometrijskih ali človeških – v kadru, ampak gibanje samega kadra, premiki kamere, montažni rezi in spoji, stop animacija, filmski negativ, fosforescentna svetloba ... Čudež kinematografije, ki ustvari novo življenje. Tu so možni načini gibanja, ki jih človek do takrat s svojimi očmi še ni videl. Nosferatu: ko se Hutton odpravi v Transilvanijo, njegova kočija stop-animacijsko drvi, kot da je navdana z neko neživljenjsko silo. Kot da se je znašel v svetu nekih drugačnih hitrosti, kar vpliva tudi na podobo sveta: naenkrat svet ni več »vsakdanje realističen«, ampak gotski, mitično-pravljichen, prostori so senčni, temni, kot da izolirani od ostalega sveta. Prehod iz newtonskega v kvantni svet.

**

Film torej ustvari neka gibanja objektov svojega filmskega sveta, a tu je še film kot tak, ki z lastno pojavnostjo pomeni vstajenje ne-več-mrtvega, ožvitev nemrtvega: ko je recimo židovski rabin v **Golemu** pozvan na kraljevi dvor, kralj želi, da dvorjanom postreže s kakšnim iluzionističnim trikom. Tako kralju napove, da jih bo seznanil z zgodovino svojega naroda, z mrtvimi patriarhi (pri čemer zahteva popolno tišino, kot v filmski dvorani). Trik oz. čarovnija, ki jo izvede, pa je videti točno kot filmska projekcija, saj se na steni kot na platnu nenadoma zablešči prizor pohoda čez puščavo, iz egiptovskega suženjstva.

**

Film: ne edini medij obujanja mrtvega, ker – na svoj način – vsaka umetnost obuja mrtvo oz. spravi k življenju neživo materijo, ki začne učinkovati po svoje.

**

Pojav tiska vs. pojav filma. Prvi stoji na začetku moderne dobe, drugi na njenem iztekanju. Prvi daleč pred začetkom industrijske revolucije, drugi v njenem polnem razmahu. Tisk in knjiga – internet 15. stoletja. Informacije naenkrat postanejo dostopne ljudem, razmah prevodov Biblije, s čimer ima lahko vsak tudi svojo interpretacijo. Začetki nacionalnih jezikov, nacionalnih držav, ki se razmahnejo v 20. stoletju.

**

Metropolis. Najdražji nemški film do tedaj, ki je stal kar 5 milijonov mark. Delavci se – kot ludisti pod vodstvom Nedda Ludda – spravijo nad stroje. Klasična marksovska poanta: delavec da svoje življenje v stroj, da ta živi, medtem ko je delavec po koncu delavnika izžet, v **Metropolisu** pa ga zamenja novi, ki skrbi za strojevo večno življenje, večno delovanje. Krašovec: kapital si je kot svojo reprodukcijsko mašino podredil ljudi, ki bodo vsak dan znova skrbeli za njegov obstoj, razvoj, za večno, nemrtvo življenje.

**

Gotska fikcija, podlaga nemškemu ekspresionizmu, sovpada z začetkom industrializacije v Veliki Britaniji konec 18. stoletja, nastankom mest, zgoščevanjem kapitala, začetki industrijskega proletariata. Čemur se v nemškem ekspresionizmu pridruži še krik sveta po prvi svetovni vojni.

**

Kabinet dr. Caligarija (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1922, Robert Wiene): kot da mesto – posneto v studiu, skoraj risankasto ozadje, ki deluje kot neka irealna kulisa – dobi svoje življenje v nalomljenih formah in dolgih sencah. Vse je špičasto, koničasto, hodniki, stene, vrata, kar spominja na gotsko arhitekturo. Cestna svetilka visi postrani: materialne okoliščine ustvarijo prostor, ki je irealen, surrealen, ekspresionističen. Mesto duhov, slabih sanj. ... Spet tehnologija, Deleuze omeni Murnaua in scenografijo njegovega **Fantoma** (Phantom, 1922) – leva stran ulice je zares zgrajena, na desni pa so lažne fasade, ki so se gibale vedno hitreje in metale senco na nepremične stavbe na drugi strani ulice, zaradi česar se je zdelo, da zasledujejo mladeniča. **Metropolis:** mesto živi in oživi tako na podlagi tehnologije kot na podlagi delavstva v podzemlju, ki oživlja stroje.

**



V dvajsetih postaja živa tudi realnost, materija živi: delec ali val, objekt deluje, kot da obstaja simultano v več različnih stanjih, je v stalnem gibanju, gibanju-življenju. Možne so le izjave o verjetnostih glede na opazovano vedenje delcev – vzročno-posledični univerzum se zamaje.

**

Breton: objektivna verjetnost – nekaj, kar ne obstaja, a obstaja. Potencial aktivno obstaja. Engels: kavzalnosti ne moremo razumeti, razen če jo povežemo s kategorijo objektivne verjetnosti, formo manifestacije nujnosti. Bachelard: odprti racionalizem, surracionalizem – koncepcija tega, kaj je realno, se spremeni. Breton: Realno tendira k temu, da postaja komponenta možnega. Ne glede na to, kako popoln se zdi objekt, se obrača k seriji latentnih zmožnosti, ki objektu niso tuje in implicirajo njegovo transformacijo.

**

Alenka Zupančič: Nietzsche da formo figuri vmesnosti, vmesnost dobi svoje telo, svoj obstoj. To, iz česar Deleuze kasneje izpelje postajanje. Psihoanaliza: Realno ni nekaj substancialnega, ampak obstaja kot zlom Simbolnega, kot momenti, kjer neki sistem ni identičen sam s sabo, in ker ni, se oddvoji, povzroči *glitch*.

**

Nosferatu je zarezal znotraj lika Drakule, njegova hrbtna stran. Znano je, da je **Nosferatu** posnet po vampirskem romanu **Drakula** Brama Stokerja, a da zaradi avtorskih pravic ni mogel uporabiti naslovnega imena. A razlika ne tiči le v imenih: Grof Drakula se v **Drakuli** (Dracula, 1931, Tod Browning, Karl Freund) manifestira kot Bela Lugosi, aristokratski vampir, ki asociira spolno slo, medtem ko je Grof Orlok iz **Nosferatuja** skoraj kot smrtna maska, ki je asociiran z boleznijo in kugo (s sabo pač prinese miši, tudi njegov obraz spominja na glodavca, ima ogromna ušesa in dolge nohte, že skoraj kremplje; znane so opazke, da spominja na tipično židovsko karikaturu). Večna mladost proti terorju nesmrtnosti.

**

Pojavitev Nosferatuja – tudi materializacija pohlepa. Ponj se namreč Hutton odpravi, da bi ga nastanil v zapuščeni stavbi, saj si od njega obeta zaslužek. Brata Coen, **Arizona junior** (Raising Arizona, 1987), **Ni prostora za starce** (No Country for Old Men, 2007): Leonard Smalls, Anton Chigurh. Lika, ki v filmih delujeta metafizično, že skoraj kot božja kazen, saj se pojavita v trenutku, ko osrednji liki ravnajo pohlepno, ko mislijo zgolj na lastno korist. Postanejo skratka materializacija moralne instance. A pri Coenih je treba opozoriti na razliko, saj je Anton



Chigurh za razliko od Leonarda Smallsa tudi sam subjektiviran, podvržen usodi. In podobno lahko prepoznamo tudi pri Nosferatuju: že res, da s svojo pojavnostjo, z dolgo senco, ki jo meče na steno, z mehaničnostjo, s katero vstane iz krste, z dolgimi krempļji, ki so že kot korenine drevesa, zbuja grozo ali srh, a po drugi strani z velikimi očmi in zgrbljeno držo zbuja tudi občutek samote in anksioznosti. Nosferatu ni zgolj manifestacija neke nebrzdane sile, ampak ga film pokaže tudi kot bitje, ki ga določena sila aficira, ki se te sile zaveda – skratka človeško bitje, ki trpi svojo usodo, čeprav tudi samo deluje kot usoda, ki doleti nemško mesto Wisborg.

**

Homunculus (1916, Otto Rippert): podobno kot Golem nastane na »nenaraven« način, v laboratoriju. Išče ljubezen, nažira ga osamljenost, a ljudje od njega bežijo v grozi (Homunculus – »človek brez duše, zlodejev postrešek«). Max Scheler: Nemci po vojni so v očeh sveta podobni Homunculusu, razžira jih kompleks lastne inferiornosti. Kracauer: to je zgodovinska metafora, ki jo izražajo filmi nemškega ekspresionizma. Ali mu ni **Nosferatu** v tem smislu podoben?

**

Harmanovski objekt: več od svojih sestavnih delov in svojih učinkov. Dodatek: tudi sestavni deli in učinki so v stalni proizvodnji. **Nosferatu**: mreža, gravitacijsko polje pomenov. Po sto letih še vedno živi. Rečeno z literarno primerjavo: praktično je dosegel status kakšne antične tragedije. Klasika, ki bo vedno

stala na začetku filmske zgodovine, na začetku zgodovine, ki bo čez stoletja morda obveljala za konec moderne dobe in za začetek nečesa novega. Nastal je v zgodovinski dobi, ko se je čas lomil, ko se je čutilo obračanje paradigme, katere nastavkov še vedno nismo zapopadli – in takšna doba, kot gre stari izrek, rojeva pošasti. Kaj bo človek počel s svojo nesmrtnostjo? Ali bolje: kaj bo ta nemrtvost počela s človekom?

**

Obrat v stroj je obrat v žival. Roboti v **Matrixi** (The Matrix, 1999, Lana in Lily Wachowski) se obnašajo po logiki panja. Kaj je najbolj naravno? Računalnik sredi gozda. Težko je ločiti kable od korenin. Težko je povedati, kdo je tu sploh živ. Če to sploh je kdo – ali je preprosto kaj. Nosferatu je kot Cronenbergova **Muha** (The Fly, 1986): vmesno zataknjeno bitje, ki ne more dovršiti transformacije v naravno silo. Človek na poti v glodavca. Ko Muha popolnoma prekrije Brundona, ko od njega ne ostane nič več, je tisto, kar izpod klokotajočega živalskega mesa vendar še prosi za milostni strel, vendar Brundon. Pod človekom je bila muha, a pod muho je še ostal človek. Je prehod možen? Ali je možno le izumrtje, zaton pred bolj napredno vrsto?

**

Vizija Nosferatuja je film **Zadnji in prvi ljudje** (Last and First Men, 2020, Jóhann Jóhannsson); ostaline človeštva, ki pusti za sabo futuristične monumente, te pa nekje v pozabljenem zakotju obrašča mah.

**

In ko bo že vsega konec ... A preden bi bilo vsega konec ... Se zopet nekaj zgodi. Morda **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick). Morda evolucijski timelapse iz videospota »Right Here, Right Now« Fatboy Slima in iz Enega Narave-Tehnike zopet vznikne zavest. Zavest, ki je razlika – ki obstaja kot razlika, kot tisto, kar se ne more poenotiti ne s sabo ne s svojo okolico. Kot tisto, kar obstaja in vztraja v lastnem bivanju. Kot bitje vmesnosti, žival in človek, zavest in (ne)mrtva materija – **Nosferatu**.



NOSFERATU | 1922



EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LIX, november | december 2022

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm

uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Andrej Gustinčič,

Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče, Zoran Smiljanič,

Jasmina Šepetavc, Nace Zavrl, Peter Žargi

| *mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva* |

svet revije Anja Banko, Klemen Dvornik, Varja Močnik,

Polona Petek, Peter Stanković (predsednik), Zdenko Vrdlovec

lektura Mojca Hudolin

oblikovanje in prelom Ajda Schmidt

uporabljene črkovne vrste Miller Text (*Carter & Cone*),

Aperçu (*Colophon*), WT Kormelink (*Wise type*),

Canopée (*Violaine et Jérémy*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

natisnjeno na papirjih Goričane Sora Press Cream 110 g/m²,

Fedrigoni Arena Ivory Smooth 250 g/m²

tisk Itagraf, Ljubljana

naklada 500 izvodov

naslov uredništva

Ekran, revija za film in televizijo

Metelkova 2a, 1000 Ljubljana

telefon +386 (0)1 43 42 510

e-pošta info@ekran.si

spletna stran kinoteka.si/revija-ekran

cena pozamezne številke 6 €

letna naročnina (6 številke) 30 € + poštšina

| naročnina velja do pisnega preklica |

transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302

naslovnica fotografija iz filma **DO ZADNJEGA DIHA** | 1960

na desni fotografija iz filma **SNEŽNI LEOPARD** | 2021

ekran

>> Fipresci
Slovenija

filmarija

ADSR
DRUŠTVO SLOVENSKIH
REŽISERJEV IN REŽISERK
DIRECTORS GUILD OF SLOVENIA

**SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER**
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE

LEOPARD
Slovenska kinoteka
filmski muzej

